

Научно-методический журнал
Основан в августе 1914 года
Выходит 12 раз в год

Учредитель –
ООО «Редакция журнала “Уроки литературы”»

Главный редактор
Надежда Леонидовна КРУПИНА
Редакторы
Николай Николаевич ЗУЕВ,
Татьяна Алексеевна КАЛАНОВА
Отв. секретарь
Ирина Степановна ГОЛОВИНА
Дизайн и верстка
А.Г.БРОВКО
Компьютерный набор
Н.А.КРУПИНОЙ
Корректра
Е.А.ВОЕВОДИНОЙ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.М.Гуминский – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник ИМЛИ им. М.Горького;
Е.О.Галлицких – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Вятского государственного университета, заслуженный учитель РФ;
Ю.А.Дворянин – доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. М.Горького, заслуженный деятель науки РФ, член Союза писателей России, лауреат Международной премии им. М.А.Шолохова;
Н.А.Дворянина – доктор филологических наук, профессор кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета, почётный работник высшего профессионального образования РФ;
В.П.Журавлёв – кандидат филологических наук, доцент, зам. руководителя центра гуманитарного образования издательства «Просвещение»;
С.А.Зинин – доктор педагогических наук, профессор кафедры методики преподавания литературы МПГУ, член Федеральной предметной комиссии по литературе;
И.П.Золотуский – литературный критик, писатель, исследователь жизни и творчества Н.В.Гоголя, член Русского ПЕН-центра, лауреат премии А.И.Солженицына, Государственной премии правительства РФ;
А.Г.Кутузов – доктор педагогических наук, профессор, академик РАЕН;
Ю.В.Манин – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета;
В.С.Непомнящий – доктор филологических наук, зав. сектором и председатель Пушкинской комиссии ИМЛИ РАН, лауреат Государственной премии в области литературы и искусства РФ;
Н.Н.Скатов – доктор филологических наук, член-корр. РАН;
Л.А.Трубина – доктор филологических наук, профессор, проректор, зав. кафедрой русской литературы, председатель диссертационного совета МПГУ;
В.Ф.Чертов – доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой методики преподавания литературы МПГУ.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Покровский бульвар, дом 4/17, строение 5,
Москва, почта, 101000.

Телефон: 8 (495) 624-77-78.

E-mail: litervsh@mail.ru

www.litervsh.ru

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ № ФС77-22549 от 30 ноября 2005 г.

Отпечатано в типографии АО Полиграфический комплекс «Пушкинская площадь».
Юр. адрес: 109548, Москва, ул. Шоссейная, дом 4Д.
Тираж 4 000 экз.

© Журнал «Литература в школе». 2019.

ДОРОГИЕ НАШИ ПОДПИСЧИКИ!

Не забудьте оформить подписку на четвёртый квартал 2019 года.

Напоминаем индексы журнала

«Литература в школе»

(с приложением «Уроки литературы»):

Роспечать: 73227 (инд.), 73235 (орг.);

СОДЕРЖАНИЕ

НАШИ ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ

ЖУРНАЛ «ЛИТЕРАТУРА В ШКОЛЕ» НА ФАКУЛЬТЕТЕ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБЛАСТНОГО УНИВЕРСИТЕТА

Наука—школе

- Л.Ф.КОПОСОВ** –
Межпредметные связи в учебном процессе на факультете
русской филологии 2
- Е.Н.КОЛОКОЛЬЦЕВ** –
«...Чтоб эпитафии разбирать...»
*Роль эпитафий в истолковании сюжета и образов «Пиковой дамы»
А.С.Пушкина. К обзорному изучению повести* 3
- Е.А.ВАЛЬКОВА** –
Репрезентация мифологического начала в художественном
пространстве А.С.Пушкина 9
- И.А.КИСЕЛЁВА** –
Прочтение стихотворения М.Ю.Лермонтова «Бородино» (1837)
как духовный опыт обретения патриотического чувства 12
- К.А.ПОТАШОВА** –
Значение художественного опыта Рембрандта для становления
мастерства М.Ю.Лермонтова-портретиста.
X класс 15
- Т.К.БАТУРОВА** –
«...Когда вам светит Серафим» 19
- Т.А.АЛПАТОВА** –
Трилогия Л.Н.Толстого: становление самосознающего героя
русской литературы 24
- Н.В.ХАЛИКОВА** –
Образно-символическое значение слова в истолковании содержания
сказки М.Е.Салтыкова-Щедрина «Ворон-челобитчик» 28
- В.Н.КЛИМЧУКОВА** –
Выбор жизненного пути героями сборника рассказов И.А.Бунина
«Под серпом и молотом» 31
- Н.М.ЩЕДРИНА** –
Солдатская правда о войне Виктора Астафьева.
К 95-летию со дня рождения писателя 33
- О.В.НИКИТИН** –
Самоочищение духа: публицистика В.И.Белова как словесный родник .. 37
- О.В.ШАТАЛОВА** –
Роль художественного произведения в нравственном воспитании
школьника 40
- В.Н.КРУПИН** –
Родной, единственный, любимый 43



КОПОСОВ Лев Феодосиевич —

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русского языка и общего языкознания Московского государственного областного университета
koplev@yandex.ru

МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ НА ФАКУЛЬТЕТЕ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Аннотация. Статья посвящена вопросам подготовки учителя-словесника на филологическом факультете университета. Русский язык и литература — различные предметы, но обособленное их изучение бесперспективно и в принципе невозможно. Межпредметные связи в учебном процессе на факультете русской филологии позволяют обеспечить полноценную филологическую подготовку будущего учителя русского языка и литературы.

Ключевые слова: языкознание, литературоведение, филологический, университет, учитель русского языка и литературы, межпредметные связи.

Abstract. The article is devoted to education of the future Russian language teachers at the philological faculty of the university. Separate study of Russian language and Russian literature is impossible. Interdisciplinary communication in educational process allow to provide full philological training for the future teachers.

Keywords: linguistics, literary studies, philological, university, teacher of Russian language and literature, interdisciplinary communication.

«Русский язык», «Литература» — взаимосвязанные, но различные предметы школьной программы. Каждый из них имеет свои цели, задачи, содержание, каждому из них соответствует своя методика преподавания. Трудно, однако, отрицать несомненную близость этих двух дисциплин. По сложившейся традиции русский язык и литературу преподаёт один учитель, и подготовка таких специалистов проводится на филологических факультетах в рамках одного учебного плана.

Представители старшего поколения, наверное, помнят, что 70-е годы XX столетия высказывалось мнение о необходимости разделения двух филологических наук, о раздельной подготовке специалистов в области языкознания и литературоведения. В связи с применением математических методов лингвистика объявлялась подлинной наукой (какой стали по той же причине физика или биология), изучение же литературы отдавалось в распоряжение искусствоведения. Абитуриенты, жаждущие изучать русский язык, должны в числе вступительных испытаний сдавать экзамен по математике, а будущие специалисты по литературе — только по гуманитарным предметам; обучение должно вестись по разным учебным планам. Подобные предложения поддержки, конечно же, не получили. Тогда же было признано, что никакой математической лингвистики как новой науки не существует, речь может идти о применении в языкознании, наряду с традиционными, также и точных методов исследования. К стати, лингвистические исследования и без использования математического аппарата, например основанные на сравнительно-историческом методе, могут получить довольно достоверные результаты.

В настоящее время подготовка учителей-словесников проводится прежде всего через систему бакалавриата в рамках направления «педагогическое образование» с двумя профилями (русский язык и литература). Двупрофильность позволила продлить срок обучения до 5 лет (подготовка по одному профилю



Выступление фольклорного ансамбля факультета «Виноградие» в День славянской письменности и культуры

предусматривает 4 года); таким образом, удалось сохранить сложившиеся при пятилетнем сроке обучения основы филологической подготовки.

Учебно-воспитательный процесс на факультете русской филологии Московского государственного областного университета обеспечивает полноценную подготовку по обоим предметам, учитывая при этом специфику каждого из них и решая в то же время общие цели и задачи высшего филологического образования. Это достигается межпредметными связями, предполагающими изучение одного и того же явления или процесса с различных точек зрения. Так, вопросы, рассматриваемые дисциплинами лингвистического цикла (введение в языкознание, введение в славянскую филологию, историческая грамматика, история русского литературного языка, лингвистический анализ текста, лингвистическое источниковедение, литератур-

ное редактирование), во многих случаях касаются проблем литературоведения.

Изучение исторической грамматики русского языка необходимо для правильного чтения и понимания не только древнерусских текстов, но и некоторых особенностей художественной литературы XVIII—XIX веков. На лекциях и практических занятиях по исторической грамматике преподаватели обязательно обращают внимание на все эти особенности (архаические формы, например, *на земли* у М.В.Ломоносова и в «Мёртвых душах» Н.В.Гоголя, некоторые закономерности использования форм творительного падежа женского рода имён существительных и других частей речи на *-ю* (*-ею*) и *-ой* (*-ей*)), следы кратких форм прилагательных в функции определения и отличие таких форм от усечённых), рифмы, отражающие отсутствие перехода [э] в [о] (типа «На почве, зном раскаленной» из стихотворения А.С.Пушкина) и т. п.

Наиболее полное хронологическое соответствие — от древнейшей эпохи до настоящего времени — прослеживается между курсами истории русской литературы и истории русского литературного языка; при изучении обеих дисциплин анализируются одни и те же тексты, например «Слово митрополита Илариона о законе и благодати», «Слово о полку Игореве», «Поучение Владимира Мономаха», «Моление Даниила Заточника», переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским, повести XVII века, «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» и др. «Книжные тексты — это прежде всего памятники литературного языка; они являются ценнейшим источником изучения его истории, решения проблем исторической стилистики, лингвистики текста, исторической лексикологии и лексикографии и, конечно, фразеологии. Памятники книжно-литературной письменности исследуются также в плане языка художественной литературы и его истории»¹.

«Выбор писателем определённого жанра, стиля или художественного направления, как справедливо отмечает Ю.М.Лотман, — тоже есть выбор языка, на котором он собирается говорить с читателем. Язык этот входит в сложную иерархию художественных языков данной эпохи, данной культуры, данного народа или данного человечества (в конце концов возникает и такая постановка вопроса»².

Развитие литературы, естественно, обуславливает языковые особенности текстов; для того или иного литературного направления, для того или иного конкретного жанра характерен особый набор языковых средств. Так, в соответствии с правилами классицизма жанры делятся на высокие (ода, трагедия, героиче-

ский эпос) и низкие (комедия, сатира, басня). При этом смешение жанров в рамках одного литературного произведения не допускается. Именно на такой классификации жанров строится теория трёх стилей М.В.Ломоносова, упорядочивающая употребление традиционной церковнославянской лексики и разговорно-просторечных элементов. Вклад Н.М.Карамзина в развитие русской литературы и русского литературного языка невозможно оценить без учёта эстетических принципов сентиментализма, распространившегося в противовес классицизму в конце XIX столетия.

Особое значение для разносторонней и полноценной филологической подготовки имеет курс литературного редактирования, благодаря которому студенты развивают лингвистическую зоркость и приобретают исключительно важные для профессиональной работы учителя-словесника умения и навыки исправления ошибок различного характера.

Курс включает, например, следующие темы: понятие о тексте; способы изложения и виды текста; ошибки в употреблении сложного синтаксического целого, работа над заглавием, роль абзаца в тексте. Рассматриваются стилистические и риторические фигуры. Большое внимание уделяется вопросам, связанным с методикой логического анализа текста: основные законы логического анализа текста; логические ошибки; риторические фигуры, основанные на законах логики. Отдельно анализируются случаи нарушения логических законов как риторический приём. Довольно часто наблюдаются ошибки, связанные с нарушением коммуникативной точности (смешение слов, сходных по значению; смешение слов, сходных по звучанию (*приходи вечер,*

любимый); смешение слов, не сходных ни по звучанию, ни по значению, но относящихся к одному семантическому полю (*Белинский и Добролюбов толкнули далеко вперёд русскую литературу*); речевая избыточность; речевая недостаточность (*давления нет никакого* — из рекламы препарата); контаминация; неоправданный эллипсис). Некоторые ошибки обусловлены ошибочной смысловой связью (*Толстой показывает истинных и мужественных командиров и карьеристов*); или ошибочным смысловым разъединением слов (*одежда для женщин из Германии*). Конечно же, много времени уделяется анализу ошибочного употребления форм различных частей речи и синтаксических конструкций.

Во всех случаях рассматриваются способы устранения ошибок.

Трудно переоценить значение для учителя русского языка и литературы дисциплин, связанных с разносторонним анализом языковых элементов и также включённых в учебные планы факультета русской филологии МГОУ (лингвистический анализ текста, язык художественной литературы, история языка художественной литературы).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹КОПОСОВ Л.Ф. Лингвистическое источниковедение: учебное пособие для студентов-бакалавров, обучающихся по направлениям 45.03.05 — Филология и 44.03.01 — Педагогическое образование. — М.: ИИУ МГОУ, 2016. — С. 107.

²ЛОТМАН Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство — СПб., 1998. — С. 30.

КОЛОКОЛЬЦЕВ Евгений Николаевич —

доктор педагогических наук, профессор ГОУ ВО «Московский государственный областной университет»
evkolokolcev@yandex.ru

«... ЧТОБ ЭПИГРАФЫ РАЗБИРАТЬ...»

РОЛЬ ЭПИГРАФОВ В ИСТОЛКОВАНИИ СЮЖЕТА И ОБРАЗОВ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» А.С.ПУШКИНА К ОБЗОРНОМУ ИЗУЧЕНИЮ ПОВЕСТИ

Аннотация. Рассматривая возможности обзорного изучения «Пиковой дамы» А.С.Пушкина, автор стремится последовательно показать роль эпиграфов в их живой связи с системой художественных образов и особенностями построения сюжета повести.

Ключевые слова: эпиграф, иллюстрации, механизм сюжета, стремительность развития действия, герои, карточная игра, случайное в системе событий, реальное и фантастическое.

Abstract. Considering the possibilities of study of the A.S.Pushkin's "The Queen of Spades", the author tries to show the role of epigraphs in their lively connection with the system of artistic images and features of the plot.

Keywords: epigraph, illustrations, plot mechanism, rapid development of action, heroes, card game, random in the system of events, real and fantastic.

Что такое эпиграф, учащимся, которым предстоит познакомиться с повестью А.С.Пушкина «Пиковая дама», уже хорошо известно. Школьники знакомы и с циклом «Повести покойного Ивана Петровича Белкина», которым предшествует эпиграф из фонвизинского «Недоросля», и с эпиграфами к отдельным повестьям — «Барышне-крестьянке», «Выстрелу»,

«Станционному зрителю», текстуально изучаемым в школе. Учащиеся соединяют эпиграф к «Железной дороге» Н.А.Некрасова с особенностями построения стихотворения и его жанровой структурой. Широкие возможности для осмысления эпиграфов в их тесной связи с авторской идеей даёт изучение романа А.С.Пушкина «Капитанская дочка». Эпиграф ко

всему роману «Береги честь смолоду» воспринимается школьниками как «обогащённое заглавие» (1, с. 103), которое указывает на центральную проблему произведения — проблему чести и долга. При изучении романа ученики располагают возможностью откликнуться на перекличку эпиграфов с персонажами и основной коллизией каждой из четырнадцати

глав. Не пройдут они и мимо того факта, что автор романа порой изменял текст из фрагментов художественных произведений, взятых в качестве эпиграфов к отдельным главам, а порой и сам создавал эпиграфы, либо имитируя стиль произведений Княжнина или Сумарокова, либо переключая на свой лад, например, текст солдатской песни. Нет сомнения, что «ложные» отсылки к конкретному автору позволяли Пушкину направить восприятие читателя на постижение и оценку героев и событий тех или иных глав романа.

Домашнее чтение повести «Пиковая дама» перед её обзорным изучением в классе целесообразно сопроводить попутным составлением плана. Точность и краткость как главные качества пушкинской прозы невольно заставляют рекомендовать учащимся составление цитатного плана, который будет обсуждён и проверен в классе. Вот какой вид может приобрести, например, предварительно составленный школьниками план повести по главам:

I. «Она дала ему три карты с тем, чтобы он поставил их одну за другой...».

II. «Анекдот о трёх картах сильно подействовал на его воображение...».

III. «Откройте мне только вашу тайну...».

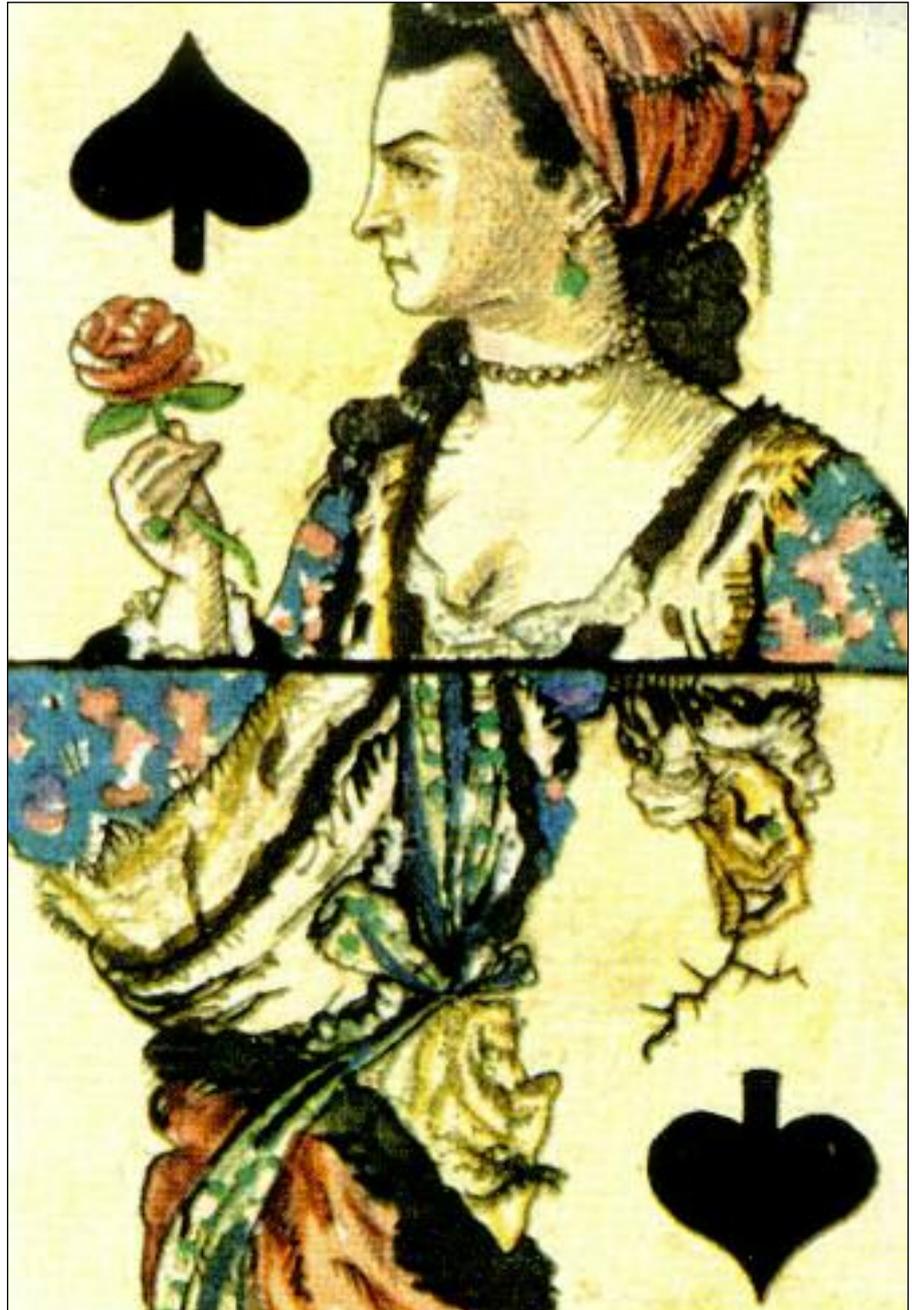
IV. «Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения».

V. «Тройка, семёрка и туз выиграют тебе сряду...».

VI. «Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама».

Такой план (возможны и другие его варианты) подчеркнёт, что сюжет «Пиковой дамы» прямо связан с темой карт, которые являются орудием в поведении действующих лиц. План поможет школьникам в постижении сложной структуры сюжета и в познании роли эпиграфов к каждой главе повести. Представляет интерес точка зрения литературоведа, согласно которой эпиграфы к «Пиковой даме», выстроенные в один ряд, «намечают план повести» (2). К этому утверждению исследователя ученики вернуться на заключительном этапе изучения произведения.

Прежде чем обратиться к персонажам и событиям «Пиковой дамы» и к уяснению роли эпиграфов в развитии сюжета, необходимо сосредоточить внимание учеников на самом «механизме» карточной игры, которая находит художественное воплощение в повести. Герои «Пиковой дамы» играют в игру, варианты которой назывались либо фараоном, либо банком, либо штоссом. Выигрыш в этой игре целиком зависел только от воли случая, а не от искусства игрока. Правила игры были просты: один игрок (банкомёт) оглашал ставку на определённую сумму денег, а другой игрок (понтёр) объявлял, на какую сумму ставки он играет (пантирует). При этом понтёр, рассчитывая на удачу, называл карту, на которую он ставит. Начиная «метать банк», банкомёт открывал карты поочерёдно направо и налево. Если названная понтёром карта ложилась направо от банкомёта, выигравшим являлся банкомёт, а если налево — выигрывал понтёр. Можно было «играть мирандолом» (не уве-



А. Н. Бенуа. Илл. к «Пиковой даме» А. С. Пушкина. 1910.

личивая первоначальной ставки) или «поставить на руте» (то есть увеличить ставку). Если ставка увеличивалась вдвое, то она называлась «пароли», а увеличенная вчетверо носила название «пароли-пе». Проигрыш или выигрыш с первой ставки назывался «сонника» (сразу). В игорном доме играли двумя колодами карт. Понтёр, имея свою колоду, мог положить карту на стол, не называя и не открывая её. В «Пиковой даме» Германн и Чекалинский играют двумя колодами («каждый распечатал свою колоду карт»). Персонажи повести в заключительной главе играют «семпелем», ставя крупную сумму денег на одну карту. Сюжет «Пиковой дамы» завершается катастрофой Германна, который «поставил свою карту», но по ошибке, объявляя карту, достал из колоды вместо туза пиковую даму.

Знание правил игры помогает школьникам в понимании событий и стремлений героев пушкинской повести.

Непосредственному обращению к эпиграфам и «сюжетной машине» повести (по терминологии Ю. М. Лотмана) предшествует уяснение роли её заглавия. В статье «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» Ю. М. Лотман отмечает, что заглавие повести «обозначает и старую графиню, и игральную карту» (3, с. 281). Привлекает внимание и позиция В. В. Виноградова, который в выражении «пиковая дама» обнаруживает три значения: это и игральная карта, это и карта, символизирующая личность, это и судьба искателя счастья (4, с. 205—206).

В беловую рукопись «Пиковой дамы» Пушкин включает следующий эпиграф:

«Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. *Новейшая гадательная книга*».

Согласуясь с заглавием, этот эпиграф выступает как главный эпиграф к произведе-

нию. О гаданиях в повести нет упоминаний: на первое место в её сюжете выходит карточная игра. Упоминание в эпиграфе о гадательной книге усиливает присущую повести атмосферу загадочности. В гадательных книгах пиковая дама обычно выступает символом злодейки, неприятной знакомки или недоброй старухи. Пиковая дама как карта предостерегает от неприятностей, призывает к осторожности. Нельзя не отметить, что в тексте повести пиковая дама упоминается лишь один раз, в её финале, когда Германн случайно открыл вместо туза пиковую даму. Осмыслить эпиграф и закрепить его в памяти учеников поможет иллюстрация А.Н.Бенуа, дающая графический комментарий к эпиграфу (5, с. 15). Уникальность серии иллюстраций А.Н.Бенуа к пушкинской повести, которая, по мнению художника, «содержит столько совершенно изумительных и бесподобных в своём роде красот» (6, с. 651), состоит в том, что все эпиграфы, последовательно открывающие шесть глав «Пиковой дамы», получили изобразительный отклик художника. Его рисунки, воздействуя на воображение читателя, приоткрывают завесу тайны над эпиграфами, которые до сих пор рождают противоречивые мнения среди литературоведов и историков литературы. Решение художника изобразить пиковую даму как игральную карту вызвано самим «механизмом сюжета», в движении которого карты играют решающую роль. Они становятся объектом неустанных размышлений героя повести. Как же изображена игральная карта на иллюстрации, сопровождающей эпиграф ко всей повести? В её изображении художник мастерски использует контраст. Верхняя половина карты воспроизводит эмблему пиковой масти и профильное изображение молодой дамы, держащей в руке алую розу. В нижней половине игровой карты даётся изображение старухи, в руке которой виден лишь сухой колючий стебель без цветка. Такое контрастное изображение невольно вызывает суждение о героине повести — графине Анне Федотовне, которую некогда в её молодости в Париже прозвали Московской Венерой, и о своеобразной восьмидесятилетней старухе, хранительнице тайны «трёх карт». Нет сомнения, что для художника сама игральная карта соединяется с образом старой графини. Вместе с тем изображение художником демонической карты подчёркивает ещё одну важную тему повести — тему игры с судьбой.

В движении школьников к постижению темы и идеи произведения оправдывает себя путь разбора «вслед за автором» — от первой главы к главе шестой и к короткому «Заключению». Последовательное обращение к каждой главе целесообразно открывать эпиграфом и разгадыванием его значения в стремительном развитии событий повести, в глубине и тонкости внутренней характеристики персонажей. Источником эпиграфов являются светские разговоры, фрагменты писем, анекдоты. И только к первой главе автор «Пиковой дамы» предпосылает собственные стихи:

*А в ненастные дни
Собирались они
Часто;
Гнули — Бог их прости! —
От пятидесяти
На сто,
И выигрывали,
И отписывали
Мелом.
Так, в ненастные дни,
Занимались они
Делом.*

В «Воспоминаниях о Пушкине» А.П.Керн свидетельствует, что эти стихи поэт «написал у князя Голицына во время карточной игры, мелом на рукаве» (7, с. 44). В эпиграфе к первой главе повести, который воспринимается как бытовая зарисовка, приоткрываются некоторые особенности карточной игры, когда игроки гнули карты и увеличивали ставку вдвое — «от пятидесяти на сто». Эпиграф к первой главе получил изобразительный отклик художника, который эскизно запечатлел игроков, собравшихся за карточным столом при неверном свете канделябров. Значимым дополнением к рисунку являются два рога изобилия, из которых падают золотые и серебряные монеты как символ счастья и удачи в карточной игре. Графическое решение эпиграфа подчёркивает, что лейтмотивом первой главы является игра в карты. В начале главы рассказывается об игре в карты у конногвардейца Нарумова. Затем следует рассказ Томского об игре в фараон в Париже шестьдесят лет тому назад, когда его бабушка проиграла «что-то очень много» герцогу Орлеанскому, но, благодаря помощи Сен-Жермена, на следующую день поставила одну за другой три карты, выиграла сонника и «отыгралась совершенно». А в конце главы Томский со слов дяди, графа Ивана Ильича, повествует о покойном Чаплицком, который проиграл однажды около трёхсот тысяч и который с помощью трёх карт, милостиво данных ему графиней Анной Федотовной, «поставил на первую карту пятьдесят тысяч и выиграл сонника; загнул паролы, паролы-пе, — отыгрался и остался ещё в выигрыше...». Первая глава «Пиковой дамы» является своеобразной экспозицией. Играли в карты у конногвардейца Нарумова. Кто-то остался в выигрыше, кто-то проиграл... Лишь молодой инженер Германн, просиживая до утра в обществе игроков, не играет, а только наблюдает за игрой. Собравшиеся заметили, что Германн «отроду не загнул ни одного паролы». «Игра занимает меня сильно, — ответил Германн, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». Следом Томский отмечает, что Германн немец и что он расчётлив. На историю, рассказанную Томским в конце первой главы, Германн отозвался восклицанием: «Сказка!» — которое говорит о его расчётливости, твёрдости воли и стремлении исключить волю случая.

Образ Германна как главного героя объединяет все главы повести. И предварительный составленный план (II, III, IV, V пункты

плана прямо относятся именно к Германну) подчеркнёт эту особенность произведения. Эпиграф, открывающий вторую главу повести, может показаться читателю неожиданным и потребует комментария:

«— Il papait que monsieur est decidement pourles suivantes.

— Que voulez-vus, madame? Elles sont plus fraiches.

Светский разговор».

Вот перевод эпиграфа с французского текста: «— Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок. — Что делать, сударыня? Они свежее (фр.)». В эпиграфе речь идёт о камеристках, комнатных служанках при госпоже. Очевидно, что эпиграф прямо связан с Лизаветой Ивановной, бедной воспитанницей. Её имя невольно заставляет вспомнить героиню «Бедной Лизы» Карамзина и воскресить в памяти учеников мотивы социального страдания и неразделённой любви, так рельефно отобразённые в повести предшественника Пушкина. Краткий пересказ фрагментов второй главы подчеркнёт печальную участь домашней мученицы и её жалкое положение в свете. В «лирически окрашенном отступлении» о бедной воспитаннице, «единственном авторском отступлении во всей повести», по словам Д.Д.Благого, «звучит... прямой голос автора» (11, с. 84). В эпиграфе ко второй главе нельзя не обратить внимания на слова «предпочитаете» и «свежее», которые являются ключевыми. В повести подчёркивается холодное отношение в большом свете к таким молодым женщинам, как Лизавета Ивановна: «...молодые люди, расчётливые в ветреном своём тщеславии, не удостоивали её внимания, хотя Лизавета Ивановна была во сто раз милее наглых и холодных невест, около которых они увивались». Семантический признак, заключённый в глаголе «предпочитаете», прямо переносится и на Германна, который увидел в окне графинино дома черноволосяю головку. «Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и чёрные глаза. Эта минута решила его участь». Концовка второй главы предопределяет дальнейшие действия Германна, в которых Лиза станет послушным орудием для осуществления расчётливого и хорошо обдуманного замысла овладеть тайной трёх карт. По словам Ю.М.Лотмана, «Германн, рассчитав, что ему необходимо проникнуть в дом графини, запускает механизм соблазна молодой девушки» (3, с. 283). Об эпиграфе ко второй главе «Пиковой дамы» Денис Давыдов писал Пушкину в апреле 1834 года: «Помилуй! Что за дьявольская память! — Бог знает когда-то налету я рассказал тебе ответ мой М.А.Нарышкиной насчёт "les suivantes qui sont plus fraiches", а ты слово в слово поставил это эпиграфом в одном из отделений "Пиковой дамы"» (8, с. 529). На эпиграф А.Н.Бенуа отозвался лаконичным рисунком, запечатлевшим молодую девушку и проявляющего открытую симпатию к ней господина средних лет. В ироничной сценке,

сопровождающей эпиграф, обыграно любовное увлечение. Но если говорить о связи этого рисунка с действующими лицами «Пиковой дамы», то предпочтение Германна, оказанное камеристке с её «свежим личиком», вызвано не искренностью чувств героя, не «осадой сердца», а его борьбой за своё обогащение.

Быстрота и стремительность развития действия в «Пиковой даме», напряжённость ситуаций зачастую передаются Пушкиным структурой фразы, мастерским использованием приёмов синтаксической изобразительности. Вот начало третьей главы: «В то самое время, как два лакея приподняли старуху и просунули в дверцы, Лизавета Ивановна у самого колеса увидела своего инженера; он схватил её руку; она не могла опомниться от испугу, молодой человек исчез: письмо осталось в её руке». Стремительно развивается действие и в третьей главе, кульминацией которой является встреча Германна со старухой и смерть графини. Но эпиграф к третьей главе лишь косвенно связан с её кульминацией:

«Vous m'crivez, mon ange, des letters de quatre pages plus vite que je ne puis les lire.
Переписка».

«Вы пишете мне, мой ангел, письма по четыре страницы быстрее, чем я успеваю их прочитать (фр.)».

Эпиграф подчёркивает «роковую роль» (2) переписки. Германн пишет «признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа». В пересказе третьей главы ученики проследят за подробностями переписки героев повести. Лизавета Ивановна отвечает на письмо Германна, потом девушка из модной лавки передаёт ей новое письмо, в котором молодой инженер «требовал свидания». Но Германн «не унимался», и Лиза получала от него вдохновенные и страстные письма каждый день. Она стала отвечать, и «её записки час от часу становились длиннее и нежнее». Наконец, Елизавета Ивановна бросила в окошко письмо, в котором она назначает свидание («вот вам случай увидеть меня наедине») и невольно указывает путь к спальне графини. Отзываясь на пересказ ученика, словесник отмечает, что переписка для Германна — «интрига», ибо его пером двигала не любовь, а расчёт, всё поглощающая страсть увеличить свой капитал, который доставит герою покой и независимость. А Лизавета Ивановна в завязавшейся переписке «ведёт себя как человек — она влюбляется» (3, с. 283). На эпиграф к третьей главе художник Бенуа откликнулся акварельным рисунком, отличающимся ясностью графического решения. Иллюстрация воспринимается как книжный разворот, в котором посередине виден корешок, скрепляющий книжные страницы. В левой половине акварели изображён молодой человек, который, склонившись к конторке, пишет письмо. А в правой половине запечатлена молодая женщина, читающая письма: одно

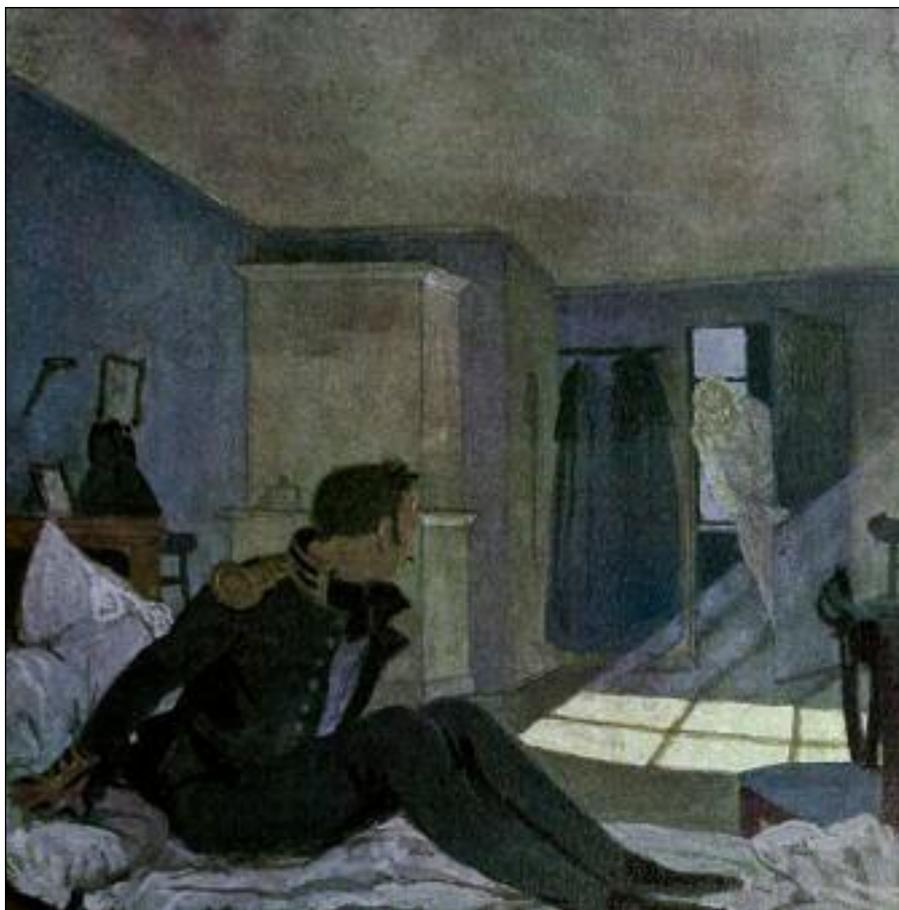
письмо она держит в руках, а другие лежат у неё на коленях. Акварель Бенуа иллюстрирует эпиграф, но не комментирует текст повести, поэтому соединять его с героями можно только опосредованно. Тем не менее графический эпиграф напомнит читателю, что Германн продумал и рассчитал всё, вплоть до реакции Лизаветы Ивановны, «молодой мечтательницы», на его письма: «Он того и ожидал».

С интересом рассмотрят учащиеся и другие иллюстрации А.Н.Бенуа, в частности страничные иллюстрации, на которых художник стремится истолковать центральные эпизоды повествования. На большой акварельной иллюстрации к третьей главе художник запечатлел Германна у подъезда дома графини. Перед читателем предстаёт камерный городской пейзаж с фигурой Германна в тёмном углу переднего плана. Только что подали графинину карету, которая «тяжело покатила по рыхлому снегу». Беспечный колорит рисунка создаётся контрастным сочетанием тёплых оттенков — желтоватых, оранжевых с холодными — голубоватыми, синими, фиолетовыми. Цветовой фон иллюстрации обогащается причудливой игрой света и тени. Иллюстрация всегда вызывает в памяти читателя события литературного произведения. Отзываясь на иллюстрацию, школьники не пройдут мимо отрывка: «Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени. В десять часов вечера он уже стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари

светили тускло; улицы были пусты». Ученики соединят иллюстрацию с психологическим состоянием героя. Ю.М.Лотман отметил, что «герои «Пиковой дамы» то каменеют, то трепещут» (3, с. 280). Возле дома графини «Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени». Обратившись ко второй главе, ученики встретят этот глагол в коротком рассказе о Германне, который «целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». Случайно отыскав дом графини, «Германн затрепетал». А находясь уже в спальне графини, «он остановился и с трепетом ожидал её ответа».

Возвращаясь к эпиграфу, предпосланному к третьей главе, ученики отметят, что он сосредоточивает внимание читателя на переписке героев. Но, добившись от Лизы согласия на свидание, из её письма Германн узнал, как проникнуть в дом графини. Движимый стремлением узнать тайну трёх карт, Германн, знающий цену деньгам, в разговоре со старухой приводит самые разные доводы, возникшие в глубоко страстной душе. Но горячие мольбы и настойчивые предложения Германна доводят старуху от сильного чувства до бесчувственности: она «покатилась навзничь... и осталась недвижима».

В соотнесённости с основным текстом литературного произведения эпиграфы могут пояснять характер его героя. Таков, например, эпиграф к четвёртой главе «Пиковой дамы»:



А.Н.Бенуа. «Тройка, семёрка и туз выиграют тебе сряду...»
Илл. к «Пиковой даме» А.С.Пушкина. 1910

«7 Mai 18**.
Homme sans moeurs
et sans religion!
Переписка».

«7 мая 18**
Человек, у которого нет никаких
нравственных правил и ничего святого!
Переписка».

Учащиеся в пересказе воспроизведут сюжет этой короткой главы, в которой Елизавета Ивановна вспоминает «мазурочную болтовню» Томского о Германне: «Этот Германн... лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». Ученики без труда поймут, что слова Томского проливают свет на эпиграф. «Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого» — это Германн-Наполеон и Германн-Мефистофель. Германн раскрывает в повести свои бонапартовские свойства в отношениях с персонажами страдательными: его жертвами являются Лизавета Ивановна и старуха-графиня. Германн, современный Наполеон, жаждет управлять судьбой, жаждет денег, чтобы приобрести независимость и прочное положение в петербургском свете. Лизавета Ивановна, подчинившаяся зову сердца и оказавшаяся «слепой помощницей разбойника», с горечью открывает для себя истинную причину поведения Германна: «Деньги, — вот чего алкала его душа!» В любовном сюжете, узел которого был завязан героем повести, уже нет нужды: «...ни слёзы бедной девушки, ни удивительная прелесть её горести не тревожили суровой души его». Он не раскаивается при мысли о мёртвой старухе. «Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения». Школьники обратятся и к приметам внешности Германна, которые увидены глазами Лизаветы Ивановны: «...он сидел на окошке, сложа руки и грозно хмурился. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона». В характеристике Германна, данной Томским, важно и то, что он уподобляется Мефистофелю (у него «душа Мефистофеля»). Упоминанием персонажа из трагедии Гёте «Фауст» подчёркивается демоническое начало, присущее герою. Он цинично подчиняет своей воле жизнь доверчивой девушки и способен насмерть испугать старуху незаряженным пистолетом. Сопоставлением Германна с Наполеоном и Мефистофелем подчёркнута необузданная, всепоглощающая страсть героя, «у которого нет никаких нравственных правил».

Как же комментирует художник-иллюстратор эпиграф к четвёртой главе? Пушкинист Н.О.Лернер, сопроводивший «Послесловием» издание «Пиковой дамы» в товариществе Р.Голике и А.Вильборга, прокомментировал все «очень искусно» подобранные Пушкиным эпиграфы, но уклонился от комментария эпиграфа к четвёртой главе. Отзываясь на него, литературовед И.В.Кошчиенко (2) обращает внимание на дату «7 мая 18**» и ссылается на «Полный месяцеслов», в котором эта дата указывает безнравственному человеку на воз-

можность покаяния. Вводя такой эпиграф, Пушкин словно напоминает о возможности покаяния. Но Германн «не чувствовал угрызания совести». Его ужасает лишь «невозвратная потеря тайны».

В изобразительном отклике на эпиграф к четвёртой главе А.Н.Бенуа вновь прибегает к мотиву азартной игры, который во многом определяет сюжет «Пиковой дамы». Он рисует игральную карту, в верхней половине которой запечатлён портрет Германна (сопоставление с заставкой и страничной иллюстрацией к четвёртой главе убедит учеников, что на игровой карте изображён именно Германн). Художник, впервые обратившийся к иллюстрированию повести Пушкина в 1898 году и завершивший иллюстрационную сюиту в 1910 году, хорошо понимал, что Германн, сжигаемый страстью самоутверждения, безжалостно разрывает связи с людьми, верит в случай, в тайну верной карты. Германн, облачённый в мундир инженера, держит в руке червонного туза. Карта является символом веры и олицетворяет стремление героя стать тузом, то есть занять прочное положение в обществе. Остаётся лишь разгадать изображение в нижней части карты. Ученики выскажут предположение, что в нижней половине карты тоже показан Германн, который «сошёл с ума» и «сидит в Обуховской больнице в 17-м номере» (цифра напоминает о тузе и семёрке). Руки его стянуты каким-то шарфом — деталь, придуманная художником, который выходит из пределов четвёртой главы и напоминает читателю о финале «Пиковой дамы». Ученики выскажут свои суждения об изобразительном отклике художника на эпиграф четвёртой главы, который несколько «опережает» события повести.

В «Пиковой даме» реальные события сочетаются с фантастическими. Сама завязка повести не является вымышленной. Друг Пушкина П.В.Нащокин слышал от поэта рассказ, что С.Г.Голицын (по прозвищу Фирс), однажды проигравший в карты, просил у бабки (княгини Н.П.Голицыной, прототипа графини в «Пиковой даме») денег, чтобы расплатиться с картёжным долгом. Денег она ему не дала, но открыла секрет трёх верных карт, некогда назначенных ей в Париже графом Сен-Жерменом. Внук поставил на эти три карты и отыгрался. Но «Пиковая дама» как «верный очерк современных нравов» (П.В.Анненков) не исключает и фантастического колорита, который наиболее ярко проявляется в пятой главе повести. О сверхъестественных событиях красноречиво предупреждает эпиграф к этой главе:

«В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказала мне: "Здравствуйте, господин советник!"
Шведенборг».

Н.О.Лернер высказывает точку зрения, что этот эпиграф, «быть может, надо приписать» Пушкину (5, с. 106). О вымышленности эпиграфа говорят и другие исследователи. Автор повести ссылается в эпиграфе на

шведского писателя, философа-мистика Эмануэля Сведенборга (1688—1772), который обладал способностью говорить с умершими. Возможно, «цитатой» из Сведенборга, военного инженера (!), Пушкин стремится вызвать представление о существовании неких таинственных, сверхъестественных сил, которые проливают свет на мечтания Германна. («Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков») Школьники восстановят в своей памяти основные события пятой главы: решение Германна отправиться в монастырь на похороны графини, чтобы покаяться перед ней; прощание с графиней в церкви («мёртвая несмешливо взглянула на него»), обморок Германна; обед в уединённом трактире; ночь и думы о похоронах графини; ночное появление женщины в белом платье, которая открыла тайну трёх карт; Германн, движимый расчётом, умеренностью и аккуратностью, после посещения его призраком «засветил свечку и записал своё видение». Легко предвидеть, что ученики свяжут эпиграф с ночным явлением мёртвой старухи. Германн всё-таки узнаёт тайну трёх карт, узнаёт неожиданно и непостижимо. Покойница говорит, что она «пришла... против своей воли». В этих словах нельзя не почувствовать «тайного недоброжелательства». В реальную жизнь властно вторгается фантастическое начало, некая потусторонняя сила, вестницей которой является старая графиня. Но как объяснить это видение Германна — приступом сильного душевного возбуждения, выпитого вина, «сильными страстями» или «огненным воображением»? «Из неудачливого авантюриста и героя социально-бытовой повести, бросающего свою возлюбленную, — подчёркивает В.И.Коровин, — он превращается в измельчавший персонаж фантастической повести, в сознании которого реальность перемешивается с видениями и даже замещается ими. Все его видения (явление мёртвой старухи; сообщённый ею секрет трёх карт, условия, выдвигаемые покойной Анной Федотовной, в том числе и требование жениться на Лизавете Ивановне) — плоды помутнённого сознания, исходящие словно бы из потустороннего мира» (9, с. 26—27).

Как же откликнулся на вмешательство провидения в изобразительной трактовке эпиграфа художник Бенуа? Рассматривая рисунок, можно предположить, что художник в отклике на эпиграф руководился «подсказкой» Пушкина. Может быть, он и показал на рисунке писателя-мистика в халате и ночном чепце, указывающего перстом на страницу книги и словно вызывающего призрак покойницы? Рисунок сопровождается ореол таинственности: ночь, неверный свет канделябра, раскрытые книги на столе, песочные часы и едва различимый призрак покойницы... Акварель художника отзывается на пушкинский эпиграф и невольно напоминает читателю о ночном визите старой графини, завершающем пятую главу повести («Германн долго не мог опомниться»).

Комментарий к шестой главе заставит вспомнить о вторжении случайных обстоятельств в поведение и сознание Германна,

одержимого манией выигрыша. Ученики вспомнят, что Германн, бродя по Петербургу, случайно очутился перед домом графини, и на другой день, после сна, в котором ему пригрезились карты и фантастический выигрыш, он вновь случайно оказался возле её дома. Случайно оказалась у окна и Лизавета Ивановна и «нечаянно взглянула на улицу»... Фантастическое явление покойной графини в пятой главе тоже относится к сфере случая, который становится орудием провидения. Почему Германн поверил в три карты (тройка, семёрка, туз), названные старухой? Эти три карты, указывающие на демоническую силу графини, прямо соотносятся с его устремлениями «утроить» (тройка), «усемерить» свой капитал (семёрка) и обрести «покой и независимость», то есть стать тузом (10, с. 176—179). Загадочная игра чисел не покидает Германна после ночного визита старухи: стройная девушка напоминает ему тройку червонную, на вопрос «который час» он отвечает «без пяти минут семёрка», а пузатый мужчина «напоминал ему туза». «Все мысли его слились в одну, — воспользоваться тайной трёх карт». Германн уже готов испытать счастье «в игрецких домах Парижа», повторить давний эпизод из жизни графини. Но «случай избавил его от хлопот». Этот «случай», связанный с появлением в Петербурге Чекалинского, «проведшего весь век за картами», и станет предметом пересказа предварительно подготовленного ученика. Желательно, чтобы устное воссоздание событий шестой главы сопровождалось цитированием, которое позволит передать оттенки «сильных страстей» Чекалинского и Германна во время «поединка». После пересказа шестой главы внимание школьников сосредоточится на эпиграфе:

«— Атанде!

— Как вы смели мне сказать атанде?

— Ваше превосходительство, я сказал атанде-с!»

«Атанде» — французское слово *attende* (подождите) — карточный термин, который используется в значении «не делай ставки», «стой», «не мечи дальше». (Пушкин предпочитает русифицированную форму произношения французского слова как более распространённую в карточной игре.) Знакомый Пушкина А.М.Языков, брат известного поэта Н.М.Языкова, скептически отнёсшийся к «Пиковой даме», считал, что в пушкинской повести «всего лучше эпиграфы, особенно атанде-с». По мнению Н.О.Лернера, материал для этого эпиграфа Пушкин мог заимствовать из «Старой записной книжки» П.А.Вяземского, в которой воспроизводился анекдот о графе Гудовиче: тот «говаривал, что с получением полковничьего чина он перестал метать банк сослуживцам своим. Неприлично, продолжал он, старшему подвергать себя требованию какого-нибудь молокососа-прапорщика, который, понтируя против вас, почти повелительно вскрикивает: атанде!» (5, с. 106).

На словесную ткань эпиграфа художник откликнулся акварельной миниатюрой, на ко-

торой показал человека «самой почтенной наружности» и заискивающую перед ним персону. Акварель иллюстрирует эпиграф и далека от комментирования событий шестой главы. Но, возможно, в акварели и содержится некий намёк на неблагоприятное течение событий. Словесный эпиграф в прямом смысле связан с терминами карточного жаргона. В нём нельзя не почувствовать сомнения в удаче. И вместе с тем он пролагает путь к осмыслению игровой ситуации, сложившейся в драматическом поединке Германна и Чекалинского. Мотивы недоумения, недовольства, подобострастия, показной светской вежливости, которые обозначены в диалоге эпиграфа, по-своему отзываются в поведении игроков. «Как скуп и вместе с тем предельно выразительно, — отмечает Д.Д.Благой, — передано здесь Пушкиным и нарастание всё более напряжённого, всё более драматического характера этой игры «поединка» и переживания главных его участников» (11, с. 78). Характеризуя душевные волнения Чекалинского, учащиеся отметят «всегдашнюю улыбку» на лице его, присущее ему внешнее спокойствие, за маской которого скрывается и большое внутреннее волнение. Германн трижды появляется в игорном доме Чекалинского. В разговоре с Чекалинским в первый день Германн решителен и сдержан; выиграв, он «выпил стакан лимонаду и отправился домой». На другой день, появившись у Чекалинского, Германн, по сути дела, не произносит ни одного слова, он «с хладнокровием» принял девяносто четыре тысячи рублей «и в ту же минуту удалился». На третий день («все его ожидали») Германн опять появился у игрового стола.

«Чекалинский стал метать, руки его тряслись. Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту.

— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский».

Случай (игра с Чекалинским) оборачивается для Германна трагедией. Вместо туза он случайно поставил пиковую даму, которая, как старуха в гробу, «прищурилась и усмехнулась». Завершает работу над текстом повести чтение короткого «Заключения», в котором Ю.М.Лотман увидел «циклические повторы жизни»: Германн в сумасшедшем доме *повторяет* одни и те же слова, Лизавета Ивановна *повторяет* путь старой графини (у неё «воспитывается бедная родственница»), Томский *повторяет* обычный путь молодого человека (произведён в ротмистры и женится).

Возвращение к эпиграфам позволит школьникам познать многомерность пространства текста повести, восстановить сюжет «Пиковой дамы» и конкретизировать представления о главном герое произведения. Психологическую глубину главного персонажа повести отметил в «Подростке» Ф.М.Достоевский устами Аркадия Долгорукова: пушкинский Германн — «колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода». Д.Д.Благой утверждает, что Германн — «человек вообще огромной

силы характера», что он «ведёт себя с исключительным самообладанием» (11, с. 78). В нём соединены разум, расчётливость, твёрдая воля, сильные страсти и огненное воображение. А.И.Ревякин утверждает, что «Германн вызывает... некоторое сочувствие Пушкина» (12, с. 272). Одержимый идеей приобрести полную независимость, он бросает вызов светскому обществу, в котором всё подчинено установленному порядку социальной жизни, закономерному ходу вещей. Испытывая судьбу, надеясь овладеть тайной счастливого случая, он сам становится жертвой случая, что закономерно приводит героя к катастрофе. В заключение учащиеся выскажут своё отношение к оценкам образа Германна, данным в романе Ф.М.Достоевского и в литературоведении.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. КРЖИЖАНОВСКИЙ С.Д. Искусство эпиграфа // Литературная учёба. — 1989. — № 3.
2. КОШИЧЕНКО И.В. К толкованию эпиграфов повести А.С.Пушкина «Пиковая дама» // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки: [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/k-tolkovaniyu-epig>. (Дата обращения 11.03.2019.)
3. ЛОТМАН Ю.М.Пушкин. Статьи и заметки. — М.: Вагриус, 2008.
4. ВИНОГРАДОВ В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. — Т. 16—18. — М.: Журн.-газ. объединение, 1934.
5. ПУШКИН А.С. Пиковая дама. — М.: Фонд Столярова, 2008. Литературно-художественное издание напечатано по изданию: Пушкин А.С. Пиковая дама / Рис. А.Н.Бенуа. Послесловие О.Лернера. — СПб.: Изд. Р.Гюлике и А.Вильборг, 1911. В книге репродуцированы 28 цветных иллюстраций: 7 иллюстраций к эпиграфам, 1 фронтиспис, 7 полосных иллюстраций, 6 заставок и 7 концовок. (Вслед за А.Н.Бенуа на эпиграфы к «Пиковой даме» отозвались графическими композициями художники Г.Д.Епифанов и В.И.Шухаев.)
6. БЕНУА Александр. Мои воспоминания. — М.: Наука, 1993. — Т. I.
7. КЕРН (МАРКОВА-ВИНОГРАДСКАЯ) А.П. Воспоминания. Дневники. Переписка / Сост., вступ. ст. и прим. А.М.Гордина. — М.: Правда, 1989.
8. ПУШКИН А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. — Т. VI.
9. КОРОВИН В.И. О повестях Пушкина // Пушкин А.С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина. Пиковая дама: повести / Ст. и примеч. В.И.Коровина; худ. А.В.Ванецян, А.В.Николаев. — СПб.; М.: Речь, 2018 (в книге воспроизведена серия цветных иллюстраций художника А.В.Николаева).
10. АРХАНГЕЛЬСКИЙ А.Н. Герои классики: продлёнка для взрослых. — М.: АСТ, 2018.
11. БЛАГОЙ Д.Д. От Кантемира до наших дней. — М.: Художественная литература, 1979. — Т. II.
12. РЕВЯКИН А.И. История русской литературы. Первая половина. Учебник для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.». — М.: Просвещение, 1981.

ВАЛЬКОВА Елена Анатольевна —

кандидат филологических наук, доцент Московского государственного областного университета
valkova70@yandex.ru

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ А.С.ПУШКИНА

Аннотация. Статья посвящена анализу мифологической лексики в творчестве А.С.Пушкина, рассмотрению перифразы как средства исторической стилизации. Обозначена роль мифологизмов в художественном пространстве писателя, отражающих внутренний мир поэта и его героев, явления действительности, выполняющих характеризующую и экспрессивно-оценочную роль. Выделяются мифологизмы со сложившимися новыми значениями, закрепившиеся во вторичной функции.

Ключевые слова: античная мифология, символ, художественный текст, стилистическая маркированность.

Abstract. The article is devoted to the analysis of mythological vocabulary in the works of A.S.Pushkin. The role of mythologisms in reflecting the inner world of the poet and his characters is shown as well as characterizing and expressive-evaluative role. Mythologisms with established new values that are fixed in the secondary function are highlighted.

Keywords: ancient mythology, symbol, artistic text, stylistic marking.

В XIX веке имена героев античной мифологии являлись традиционным лексическим средством русской поэзии, составной частью русской поэтической фразеологии. Обладая постоянными признаками, мифологизмы утрачивают связь с мифами, становятся символами, сближаются с именами нарицательными, включаются в состав метафорических перифраз.

Перифраза (перифраз) — греч. *periphrasis*, от *peri* — вокруг, около и *phradz* — говорю — окольный оборот (ЛЭС, 274).

Традиционно перифраза рассматривается в поэтике и стилистике как средство художественной образности, «как замена слова иносказательным описательным выражением» (Томашевский, 234).

Перифраза в лингвистическом аспекте представляет собой выражение, описательно или иносказательно раскрывающее смысл слова или другого выражения.

А.С.Пушкин широко использовал мифологическую лексику в своём творчестве как средство исторической стилизации и как художественное средство изображения действительности.

Для большей яркости и выразительности А.С.Пушкин нередко даёт историческим лицам имена богов или героев греческой мифологии или древней истории, улавливая очень тонкое сходство между историческим лицом и тем древним именем, которым он его характеризует. Так, Александра I он называет Агамемнон, Павла I — Калигула, Екатерину II — Минерва, Чаадаева — Брут или Периклес и т. д. Иногда собственное имя он вводит в нарицательном значении: греческого патриота называет Аристоклитом; верную жену — Артемиза.

Сравнение с античными образами Пушкин переносит и на неодушевленные предметы и явления действительности: Петрополь сравнивается с Тритонем; Бешту — это новый Парнас; вино — «Вакха дар»; война — «Беллона» и т. д. Пушкин в совершенстве представлял смысл образов древней мифологии и отчетливо устанавливал их непосредственную связь



Ю.М.Северухин. Портрет А.С.Пушкина. 1999

с явлениями жизни: «Быть может, в Лете не потонет строфа, слагаемая мной».

Большое значение имело для Пушкина обращение к великим образцам древних мифов. Как говорил В.Г.Белинский, «они явились своеобразной “художественной мастерской”, через которую должен пройти каждый поэт, чтобы стать подлинным поэтом-художником» (Белинский; 622).

Каждый из мифологизмов представляет собой исторически сложившийся, постоянный образ, значение и признаки которого переносятся поэтом на реалии действительности. Они отражают внутренний мир поэта и его героев, явления действительности, выполняют характеризующую и экспрессивно-оценочную роль, то есть являются стилистически маркированными.

Перифрастический язык А.С.Пушкина разнообразен и неподражаем. В его поэтике мы встречаем следующие виды перифраз.

1. Перифразы — обращения

Адонис, греч. «божество, красавец» — юноша, которого полюбила Афродита.

Юрьеву

Любимец ветреных Лаис,
Прелестный баловень Киприды —
Умей сносить, мой Адонис,
Её минутные обиды!.. (с. 157).

...Мой Адонис — риторическое обращение к Ф.Ф.Юрьеву, приятелю Пушкина по кружку «Зелёная лампа».

Любимец ветреных Лаис, прелестный баловень Киприды — пользующийся успехом у женщин.

Аониды, греч., теоним — одно из прозвищ мюз.

К Батюшкову

Философ резвый и пиит,
Парнасский счастливый ленивец,
Харит изнеженный любимец,
Наперсник милых аонид,
Почто на арфе злато струнной
Умолкнул, радости певец?.. (с. 61).

Харит изнеженный любимец, наперсник милых аонид → Батюшков (хариты, греч. «благодетельные богини, соответствуют грациям» (4, 583). Парнасский счастливый ленивец → Батюшков, участвовавший в военных походах 1813—1814 годов, некоторое время писал мало и не печатал своих стихов.

Аполлон, греч. «олимпийский бог» (3, 12).

Эпиграмма

...И твой лик победой блещет,
Бельведерский Аполлон!
Кто ж вступился за Пифона,
Кто разбил твой истукан?
Ты, соперник Аполлона,
Бельведерский Митрофан (с. 271).

Бельведерский Аполлон — статуя, воплощающая неземную отдалённость, интеллектуальную и творческую силу. Традиционно Аполлон — символ высокого, недостижимого искусства, равных Аполлону нет. За счёт вытеснения имени из привычного словосочетания,

перифразой «ты соперник Аполлона, Бельведерский Митрофан» (оксюморон), адресованной А.Н.Муравьеву (начинающему поэту), создаётся комический эффект. Митрофан — синоним глупца, по имени героя комедии Фонвизина «Недоросль».

Беллона, римск., теоним — «богиня круга Марса (лат. bellum — война). Запрягала лошадей Марсу, когда он отправлялся на войну» (3, 19).

Орлову

Питомец пламенной Беллоны,
У трона верный гражданин!
Орлов, я стану под знамёны
Твоих воинственных дружин!.. (с. 147).

Питомец пламенной Беллоны — перифраза, отражающая профессиональную судьбу → генерал А.Ф.Орлов.

Киприда, греч. «кипророждённая Афродита», богиня любви и красоты (3, 132).

О.Массон

Ольга, крестница Киприды,
Ольга, чудо красоты,
Как же ласки и обиды
Расточать привыкла ты!.. (с. 73).
Крестница Киприды — красивая женщина, «прелестница»; шутивно-отвлечённое значение.

2. Перифразы — уточнения

Аврора, римск. «богиня утренней зари» (3, 29).

Зимнее утро

...Открой сомкнуты негой взоры
Навстречу северной Авроры,
Звездою севера явись!.. (с. 293).

Амур, римск., теоним — юный бог любви, сын Марса и Венеры. Изображается голым крылатым мальчиком с луком и стрелами в руках (а также с горящим факелом).

Старик

...Амур, бог возраста младого!
Я твой служитель верный был... (с. 79).
Амур, бог возраста младого — любовный юношеский пыл.

3. Перифразы — определения

Гименей, греч. «бог брака, символическое обозначение брачных уз» (3, 304).

В.Л.Давыдову

Меж тем как генерал Орлов —
Обритый рекрут Гименя —
Священной страстью пламенея,
Под меру подойти готов... (с. 146).
Обритый рекрут Гименя — М.Ф.Орлов, жених Е.Н.Раевской, старшей дочери генерала Н.Н.Раевского.

Диана, римск. «богиня растительности, олицетворение луны. Символ девственности» (3, 376).

Берегитесь — может быть,
Это новая Диана
Притаила нежну страсть —
И стыдливими глазами

Ищет робко между вами,
Кто бы ей помог упасть (с. 253).

Новая Диана — красивая женщина как олицетворение порочности и соблазна: красавица-соблазнительница.

Мом, греч. «божество злословия, сын Никеты (ночи)» (3, 170).

Городок (К***)

Сын Мома и Минервы,
Фернейский злой крикун,
Поэт в поэтах первый,
Ты здесь, седой шалун!.. (с. 68).

Сын Мома и Минервы — Вольтер. Последние 20 лет Вольтер жил в своём имении Ферней в Швейцарии, где создавал страстные публицистические произведения.

Музы, героини греч. мифологии, «дочери Зевса и Мнемозины, богини поэзии, искусств и наук» (3, 177).

Вот Муза, резвая болтунья,
Которую ты столь любил.
Раскаялась моя шалунья,
Придворный тон её пленил... (с. 156).
Муза, резвая болтунья — о языке поэзии.

Талия, греч. «муза комедии, изображалась с маской в руке» (4, 177).

К Наталье

Миловидной жрицы Тальи
Видел прелести Натальи,
И уж в сердце — Кулидон!.. (с. 271).

Миловидная жрица Тальи — крепостная актриса домашнего театра гр. В.В.Толстого в Царском Селе.

Эхо, греч. «нимфа из свиты Геры, с именем которой связывали происхождение эха; дочь Воздуха и Земли» (3, 101).

Рифма

Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня.

Феб, увидев её, страстию к ней воспылал.
Нимфа плод понесла восторгов влюблённого бога... (с. 314).

Эхо, бессонная нимфа... плод понесла восторгов влюблённого бога — результат поэтических раздумий — удачно найденная рифма.

4. Перифразы — авторские характеристики

Владение богатым арсеналом мифологических образов — прекрасная база для создания метких характеристик, для выражения своих чувств по отношению к современникам (друзьям, знакомым). Часто характеристика содержит в себе оценку, которая находит выражение в стилистической маркированности: шутивное, ироническое, фамильярное. Но «пушкинский гений» тем и отличается от предшествующих и современных ему поэтов («мифологизирующих»), что у него мифологические образы никогда не контрастируют с общим фоном стихотворения:

Амур, римск. божество любви.

Князю А.М. Горчакову

...Дай бог любви, чтоб ты свой век

Питомцем нежным Эпикура

Провёл меж Вахха и Амура!.. (с. 58).

Питомцем нежным Эпикура — о князе А.М. Горчакове, товарище Пушкина по лицу. Эпикурец — последователь философии Эпикура, призывающий не к чувственным мимолётным наслаждениям, а к «устойчивому удовольствию», достигаемому разумной жизнью.

Дай бог, чтоб ты свой век провёл меж Ваххом и Амуром — любовь как всеобъемлющее чувство.

...Ты наказана сегодня,

И тебя пронзил Амур... (с. 547).

Здесь: любовь как неразделённое чувство, любовь — мучение, страдание.

Аполлон, греч., теоним, обозначающий олимпийского бога во всём многообразии функций, которые могут быть обобщены как целительные силы света и магическая сила искусства.

К Батюшкову

Мирские забывай печали,

Играй: тебя младой Назон,

Эрот и грации венчали,

А миру строил Аполлон (с. 61).

Лиру строил Аполлон — быть наделённым поэтическим даром. Лира (или кифара) — обязательный атрибут Аполлона.

Шишкову

Но долго ли меня лелеял Аполлон?

Душе наскучили парнасские забавы... (с. 123).

Меня лелеял Аполлон — поэтическое вдохновение.

Бахус, римск., «латинская форма имени Вахха — бог вина и веселья» (2, 165).

Шишкову

...Угодник Бахуса, я, трезвый меж друзьями,

Бывало, пел вино водяными стихами... (с. 123).

Угодник Бахуса — о поэте, любителе хмельного (хмельное веселье как неременный атрибут поэтической богемной жизни).

Шишкову

Веселье резвое и нимфы Геликона

Твою счастливую качали колыбель... (с. 123).

Сочетание «нимфы Геликона» употреблено в перифрастическом обороте, указывающем на наличие поэтического дара у Шишкова.

Гефест, греч. «бог огня и кузнечного дела; хром на обе ноги и безобразен. Но, будучи олимпийцем, женат на прекрасной Афродите... После низвержения с Олимпа его спасли жители острова Лемнос синтийцы» (3, 299).

Кинжал

Лемносский бог тебя сковал

Для рук бессмертной Немезиды,

Свободы тайный страж, карающий кинжал... (с. 167).

Лемносский бог тебя сковал — орудие, данное свыше.

Гений, римск. «бог-прародитель, олицетворение внутренних сил и способностей мужчины. Постепенно стал самостоятельным божеством, рождавшимся вместе с человеком, руководившим его действиями» (3, 272).

Грации, римск. «богини, олицетворявшие женскую прелесть, спутницы Афродиты. Давали людям весёлость, лёгкость манер, красноречие, мудрость, ровное расположение духа...» (4, 30).

К Жуковскому

...И славный старец наш, царей певец избранный,

Крылатым гением и грацией венчанный... (с. 112).

Крылатым гением и грацией венчанный — Державин.

Купидон, римск., теоним — «божество любви (лат. cupido — сильная страсть). Соответствует Амуру и Эроту» (4, 29).

К Наталье

Так и мне узнать случилось,

Что за птица Купидон;

Сердце страстное пленилось;

Признаюсь — и я влюблён!.. (с. 271).

Так и мне узнать случилось, что за птица Купидон — познать любовь, любовную страсть, влюбиться.

Марс, римск. «бог войны, один из древнейших богов» (3, 119).

В.Л. Пушкину

...Счастливы, кто мил и страшен миру;

О ком за песни, за дела

Гремит правдивая хвала;

Кто славил Марса и Темиру... (с. 128).

Кто славил Марса — кто посвятил себя военному делу.

Мидас, греч. «царь Фригии, славившийся своим богатством... На музыкальном состязании между Паном и Аполлоном присудил первенство Пану. За это Аполлон наделил Мидаса ослиными ушами, которые царю приходилось прятать под фригийской шапочкой» (3, 150).

Послание к Галичу

...Он любит тишину;

Судьбе своей послушный,

На барскую казну

Взирает равнодушно,

Рубляем откупщика

Смеешь весёлым часом,

Не снимет колпака

Философ пред Мидасом... (с. 370).

Не снимет колпака философ пред Мидасом — перифраза о Галиче, о его упрямстве, высокомерии.

Пегас, греч. «крылатый конь, плод связи горгоны Медузы с Посейдоном. Имя получил оттого, что родился у истоков Океана (греч. «источник»)» (3, 296).

Послание к цензору

Парнас не монастырь и не гарем печальный,

И право никогда искусный коновал

Излишней пылкости Пегаса не лишал... (с. 190).

Никогда искусный коновал излишней пылкости Пегаса не лишал — поэт-романтик.

Д.В. Давыдову

...Наездник смиренного Пегаса,

Носил я старого Парнаса

Из моды вышедший мундир... (33, 378).

Наездник смиренного Пегаса — «поэт, придерживающийся классических канонов».

Фемида, греч. «богиня правосудия, вторая законная супруга Зевса» (2, 560).

Феб, греч. «бог солнечного света, Аполлон. На колеснице квадриге огнедышащих коней объезжает небо в течение дня» (2, 546).

Туманский, Фебу и Фемиде

Полезно посвящая дни.

Дозором ездит по Тавриде... (32, 588).

Фебу и Фемиде посвящая дни — указание на государственную службу, связанную с юриспруденцией и правосудием, и занятия поэзией.

...Ужель навек оставя нас.

Она расторгла с Фебом узы... (32, 539).

Расторгнуть с Фебом узы — расстаться с искусством, перестать заниматься творчеством (перифраза об актрисе Семёновой).

Итак, по особенностям функционирования в поэзии А.С. Пушкина можно выделить мифологизмы со сложившимися новыми значениями, закрепившиеся во вторичной функции. У этих мифологизмов наблюдается стирание основного номинативного значения и закрепление за ними нового нарицательного смысла с приобретением признаков нарицательных имён: написание с маленькой буквы, категории числа, новые лексические связи (например, в функции нарицательных используются собственные имена: Муза, Зефир, Грации, Эрот, Фортуна, Нимфы, Морфей и др.). Некоторые имена прочно закрепляются как вторичные номинаты за определёнными историческими лицами (наш Агамемнон — Александр I, Минерва — россов героиня — Екатерина II, российская Мельпомена — трагическая актриса Семёнова). Включая мифологизмы в состав перифраз (перифразы-обращения, перифразы-уточнения, перифразы-определения, перифразы-синонимы), Пушкин даёт портретную характеристику современников, выражает своё отношение к ним («парнасский счастливый ленивец», «харит изнеженный любимец» — Батюшков; «на Пинде мой сосед» — Галич; «обритый рекрут Гименея» — генерал М.Ф. Орлов; «на сцену возведя зевающую музу» — драматург и режиссёр А.А. Шаховской и др.).

Таким образом, мифологизмы представляют собой неоднородную по своим функционально-семантическим особенностям группу лексикона. Все слова этой группы отличаются интенсивным употреблением (или потенци-

альной возможностью такого употребления) в разнообразных, но однотипных по своему характеру значениях, оборотах, словосочетаниях; много слов данной группы лексики имеют образно-перифрастический и переносно-метафорический характер. Это в значительной степени обусловлено символикой, заложённой в мифологических именах, и основывается на использовании их богатейших ассоциативных возможностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. БЕЛИНСКИЙ В.Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1981.
2. ВИНОГРАДОВ В.В. Стиль Пушкина. — М., 1941. — Т. 6.
3. ГРУШКО Е.А., Медведев Ю.М. Словарь славянской мифологии. — Н. Новгород, 1995.
4. ГУБЕР П.К. Дон-Жуанский список Пушкина. — Петербург, 1990.

5. Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990. (ЛЭС).
6. Мифологический словарь // Главн. ред. Е.М.Мелетинский. — М.: Сов. энциклопедия, 1991.
7. ПУШКИН А.С. Собр. соч.: В 10 т. Стихотворения 1813—1824 г. — М., 1996. — Т. 1.
8. ПУШКИН А.С. Собр. соч.: В 10 т. Стихотворения 1825—1836 г. — М., 1996. — Т. 2.
9. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. — М., 1995.

КИСЕЛЁВА Ирина Александровна —

доктор филологических наук, профессор Московского государственного областного университета, автор более 100 научных трудов, главный редактор и составитель научного труда «М.Ю.Лермонтов. Энциклопедический словарь» (М.: Индрик, 2014), руководитель научно-образовательного центра «Современное прочтение русской классики», на базе которого ведутся фундаментальные и поисковые научные исследования. Под руководством И.А.Киселёвой выполнены проекты ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009—2013 годы по темам: «Человек и общество: духовно-нравственные идеалы личности в русской романтической литературе» (2009—2010), «Религиозно-этический и философский потенциал поэзии М.Ю.Лермонтова» (2009—2011), проект в рамках целевого конкурса РГНФ «М.Ю.Лермонтов и современность» (2012—2014, РГНФ), Москва
kiseleva@mgou.ru

ПРОЧТЕНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА «БОРОДИНО» (1837) КАК ДУХОВНЫЙ ОПЫТ ОБРЕТЕНИЯ ПАТРИОТИЧЕСКОГО ЧУВСТВА

Аннотация. В статье определяются истоки патриотического пафоса стихотворения М.Ю.Лермонтова «Бородино» (1837). Через сопоставление стихотворения «Бородино» с ранним стихотворением Лермонтова «Поле Бородина» (1830 (31)) доказываем, что его скрытым центром является молитва Господня («Отче наш»), в которой Бог поворачивается к человеку Своей Отеческой сущностью. Утверждается, что источником истинного патриотизма для Лермонтова становится чувство Отечества Небесного, неотрывного от восприятия Русской земли в её духовных идеалах.

Ключевые слова: «Бородино», Лермонтов, евангельский текст, молитва Господня, патриотизм.

Abstract. The article defines the origins of the patriotic pathos in M.Y. Lermontov's poetry "Borodino" (1837). By comparing "Borodino" with Lermontov's early poem "The Field of Borodino" (1830 (31)), the author proves that its hidden center is the Lord's Prayer ("Our Father"), in which God turns to man with his Fatherly essence. The article reveals the relationship and the meaning of the reflections of Russian soldiers about the will of the Lord and the author's admiration before the heroes of the Battle of Borodino. It is argued that the source of true patriotism for Lermontov is the feeling of the Heavenly Fatherland, inseparable from the perception of the Russian land in its spiritual ideals.

Keywords: Borodino, Lermontov, Gospel text, Lord's Prayer, patriotism.

Человек может всю жизнь прожить на какой-то определённой территории, но не иметь чувства родины, потому что её обретение — это действие духовное. И.А.Ильин отмечал, что «истинным патриотом будет тот, кто обретёт для своего чувства предмет, действительно заслуживающий самоотверженной любви и служения» [1; с. 246]. И творчество Лермонтова, в частности стихотворение «Бородино», даёт духовный опыт обретения в Родине предмета любви, уважения и служения.

Написанное в 25-летнюю годовщину Бородинской битвы и в том же 1837 году напечатанное в «Современнике», стихотворение Лермонтова «Бородино» является знаковым для понимания значения этого знаменательного события, а вскрытие смысловых пластов стихотворения посредством рассмотрения текста в традиции евангельского слова даёт возможность приблизиться к пониманию особенностей лермонтовского патриотизма.

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы! [5; т. 1, с. 9] —

рефреном проходят эти слова в знаменитом стихотворении. Форма диалога, в которой построено это произведение, не только органично позволяет «внутри текста» представить объективную ценностную позицию Я (близкого автору) и Другого (собеседника, очевидца и участника героических событий), но и ставит читателя в положение, близкое спрашивающему (авторскому Я), и тем самым истинно нравственно, без какого-либо принуждения воспитывает его в духе верности национальным идеалам. Шкала ценностей Я и Другого в тексте совпадает, оттого и вкладывает автор повествование о событиях войны в уста Другого, человека, позиция которого является для него авторитетной. Текст «Бородина» являет собой образ авторского самоуменьшения, кенотизма в высоком его понимании, возможного к реализации именно при православном восприятии мира (кенотизм означает «уничтожение» собственной воли и всецелое послушание совершенной воле Бога. Именно так объясняется воплощение Христа и именно так осуществляется подражание Ему верующими. — Википедия). Слова «Богатыри — не вы!» не унижают достоинства спрашивающего

(так как за ними стоит сам спрашивающий, мы их слышим через его слова), но показывают нам величие души Лермонтова и души русского человека вообще, способного к истинному духовному богатству в минуты опасности для своей Родины. Смысл же содержания фразы «Богатыри — не вы!» в полноте раскрывается только при внимании к следующим стихам, ключевым как для понимания этого произведения, так и для феномена Бородинского сражения в целом:

Не будь на то Господня воля,
Не отдали б Москву! [5; т. 1, с. 9].

Истинно верующий человек способен увидеть даже в собственном несчастье проявление Промысла Божия, Отеческой заботы Господа и отречься от своего волеизъявления во имя свершения воли Божьей, и автор «Бородина» видит в словах старшего товарища проявление истины высшего порядка. Эта истина есть указание как на слабость человека в его повседневности (собственно человечесость), так и на потенциал проявления истинного величия духа «перед лицом исто-

рической катастрофы» [6; с. 133], духовного богатырства (богочеловечества) в минуты опасности для своего Православного Отечества. Именно в эти минуты человек проявляет себя как Сын, Сын своего Отечества, и ищет защиты у Бога.

Для русского человека естественно в минуты опасности прибегать к молитве, к заступничеству Божию. В раннем стихотворении Лермонтова «Поле Бородина» (1831) образ молитвы Господней возникает непосредственно. О защитниках Отечества говорится (причём от первого лица): «Штыки вострилы да шептали / Молитву Родины своей». Что же это за молитва, которую шепчут воины перед началом битвы? Логично предположить, что упоминаемая молитва Родины есть молитва Господня, то есть «Отче наш». Сам Господь дал нам эту молитву, уча видеть во всём волю Его, обращаться к Нему как к Отцу.

Вероятность того, что под молитвой Родины в стихотворении «Поле Бородина» Лермонтов подразумевал именно «Отче наш», подкрепляется и тем, что при последующем

обращении к теме в стихотворении «Бородино» при сохранении некоторых элементов более раннего текста словосочетание «молитва Родины» исчезает, но её функцию выполняют слова «Господня воля», «Божья воля», являющиеся аналогом одного из прошений молитвы Господней: «Да будет воля Твоя, яко на Небеси и на земли».

В лермонтовском же стихотворении «Бородино» мы видим особое отречение от *своей воли* свободлюбивых по духу воинов-богатырей:

*Мы долго молча отступали.
Досадно было, боя ждали,
Ворчали старики... [5; т. 1, с. 9].*

Результат битвы под Бородином сложен для понимания и возможен именно в духовной традиции Православия. Он заключён в словах «Господня воля», «Божья воля», которые являются смыслообразующими для стихотворения «Бородино» Лермонтова («Не будь на то Господня воля, / Не отдали б Москвы»).



В.Г.Шевченко. «Не будь на то Господня воля, не отдали б Москвы».
Илл. к стихотворению М.Ю.Лермонтова «Бородино». 1978

В.О.Ключевский, размышляя над творчеством Лермонтова, определил его эмоциональный строй как христианскую грусть. Глубину и особенный характер этой грусти историк видел в том, что она была у поэта «художественным выражением» молитвенного стиха «да будет воля Твоя». Стихотворение «Бородино» в высочайшей степени выразило русский настрой души поэта, и строки, являющиеся «формулой русского религиозного настроения» [4; с. 139], являются ключевыми для понимания его духовного смысла. В.О.Ключевский пишет: «Никакой христианский народ своим бытом, всею своею историей не прочувствовал этого стиха так глубоко, как русский, и ни один русский поэт доселе не был так способен глубоко проникнуться этим народным чувством и дать ему художественное выражение, как Лермонтов» [там же; с. 139].

Святитель Кирилл Иерусалимский, размышляя над словами молитвы Господней «Да будет воля Твоя, яко на Небеси и на земли», говорил: «Божественные и блаженные Ангелы Божии творят Божию волю, как сказал псалмопевец Давид: Благословите Господа вси Ангелы Его, сильнии крепостию... творящие волю Его (Пс. 102: 20, 21). Поэтому молясь: Да будет воля Твоя, яко на Небеси, и на земли, мысленно говори: как в Ангелах совершается воля Твоя, Владыко, так да будет и во мне на земле» [7; с. 72]. Святитель Иоанн Златоуст также высказывает сходную мысль о связи Неба и земли в этом молитвенном прошении, полагая, что Господь «прежде повелел желать будущего и стремиться к своему Отечеству; но пока это не будет, живущие здесь должны стараться вести такую жизнь, какая свойственная небожителям». И далее Святитель развивает мысль о необходимости стремиться к небесному совершенству на земле: «...прежде достижения Неба надо землю сделать Небом, чтобы и живя на ней, так поступать и говорить, как если бы находились на Небе, и о сём молить Господа» [там же; с. 73]. Именно понимание Лермонтовым духовного параллелизма Отечества земного и Небесного повлекло за собой движение поэтической мысли от содержания стихотворения «Поле Бородина» до стихотворения «Бородино», в котором в красочной полноте воплотилось русское православное мирозерцание с его готовностью к подвигу и жертвенности и смиренным приятием Высшей воли. И то нравственное чувство русских, которое испытало необычайный подъём во время войны России с Наполеоном, было обусловлено именно православными устоями воинов.

И в стихотворении Лермонтова «Поле Бородина», и в стихотворении «Бородино» русский полагается на волю Господню. Но и воля человека присутствует в обоих текстах. Отречение в православной практике от своей воли даёт и возможность полноты ощущения свободы. В «Поле Бородина» вольнолюбивый характер русского воина слышится в обращении лирического героя к своему товарищу:

«Брат, слушай песню непогоды:
Она дика, как песнь свободы»

[5; т. 1, с. 233].

В стихотворении «Бородино» мотив свободолюбия выражен ещё определённое в стихах:

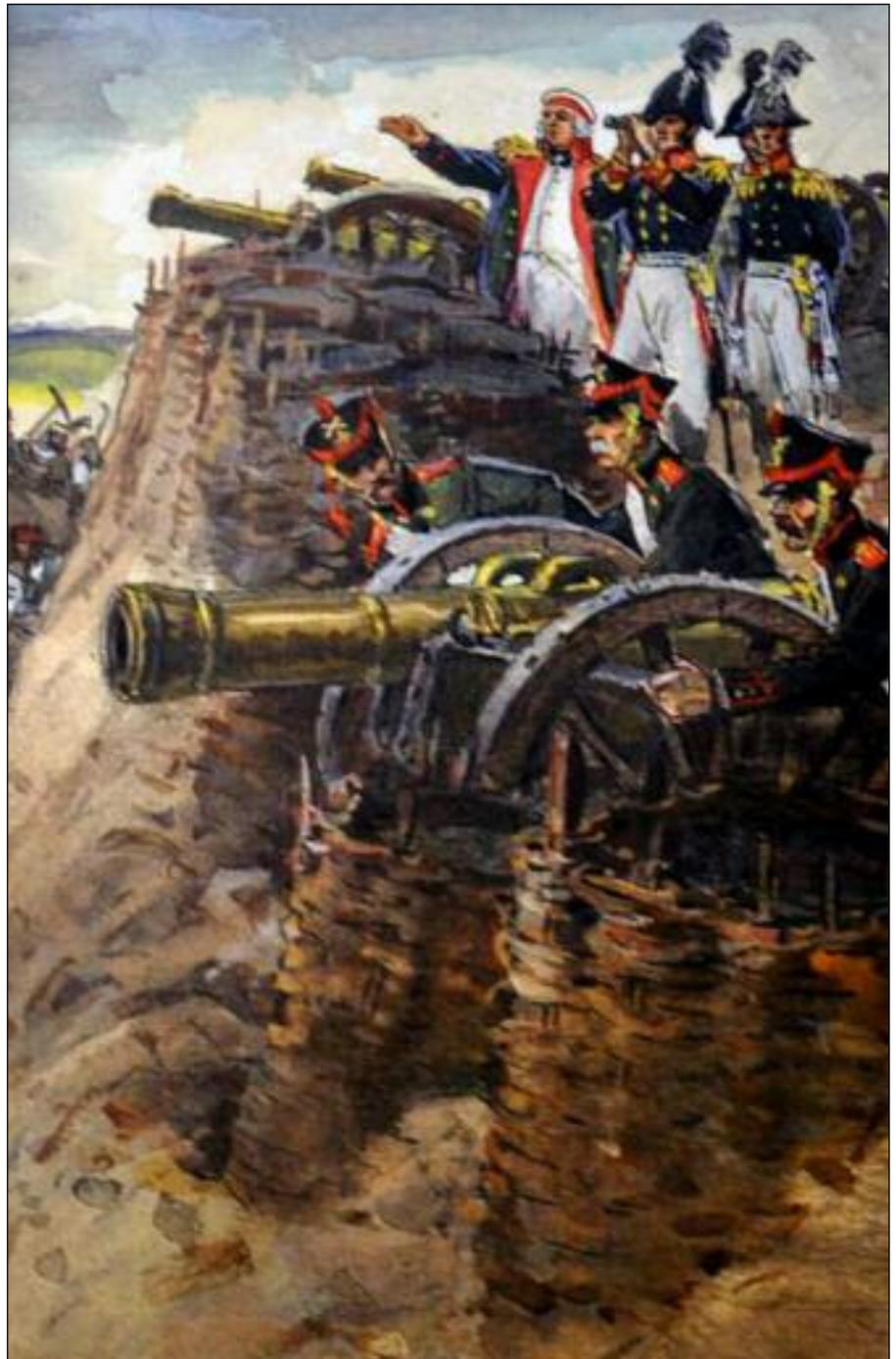
И вот нашли большое поле:
Есть разгуляться где на воле!

[5; т. 1, с. 9]

Здесь образ воли даёт как характеристика русского ландшафта и русского характера, впрочем, и в случае с первым стихотворением это же указание применимо. Ощущение героем личной воли, свободы не противоречит воле Господней, а является и неким её исполнением. Это согласие воли, их симфония осуществимы именно в воинской службе, в службе государству, родной стране. Символично, что для русского человека, каким является лирический герой «Поля Бородина» и сам поэт с его «русскою душой», которая безбрежна, как «огромный океан», молитва Родины — это молитва Господня, призывающая к свершению Божьей воли. То есть Россия осознаётся поэтом в её богоизбранности как место этого свершения.

Вся вольность души русского человека реализуется в защите своего Отечества. Но если, например, в ранней поэме Лермонтова «Последний сын вольности» (1831) идея государства связана с утратой свободы через приход Рюрика и его войска, то уже Россия — христианская Империя — воспринимается поэтом как та страна, где воля человеческая должна быть подчинена воле Божьей во имя высшей идеи. Согласно Лермонтову, через любовь к Отечеству, через веру открывается русскому народу высший смысл свободы — в покорности воле Божьей, в свободном безропотном её приятии. Произнесение молитвы Господней есть добровольное отречение от своеволия (как причины духовно-душевной несвободы) и необходимости внимать «скучн<ым> пес<ням> земли», которые воспринимаются поэтом как звуки безблагодатного существования и свидетельствуют о потере духовно-исторической памяти.

И в стихотворении «Поле Бородина», и в стихотворении «Бородино» одним из основных мотивов является мотив братства, военного товарищества. В «Поле Бородина» постоянны слова «брат», «товарищ», в стихотворении «Бородино» мотив братства ещё более усиливается, активнее размыкаясь в историческую вертикаль: «Умрёмте ж под Москвой, / Как наши братья умирали!» Мотив братства в военно-патриотических стихотворениях Лермонтова определяется тем, что поэт укоренён в православной традиции. Святитель Иоанн Златоуст в толковании молитвы Господней говорит: «Господь научает нас общую творить молитву о братьях. Ибо не говорит: «Отче мой», но Отче наш и тем самым повелевает возносить молитвы за весь род человеческий...» [7; с. 129]. Старший современник



В.Г.Шевченко. «И залпы тысячи орудий слились в протяжный вой».
Илл. к стихотворению М.Ю.Лермонтова «Бородино». 1978

Лермонтова святитель Тихон Задонский полагал: «Сим воззванием — Отче наш! — научаемся, что всем христианам един есть Отец — Бог, следовательно, они суть братья между собой, как Единого Отца имущи, поэтому должно христиане, как братья духовные, любовь между собой иметь, друг за друга молиться к Богу и как единый глас от сердца своего испускать к Небесному своему Отцу: *Отче наш!*» [7; с. 129].

«Отче наш» — это та молитва, которая даёт право человеку именоваться сыном Божиим. Лермонтов этого права в стихотворениях «бородинского цикла» (и не только) оказывается достоин, в том числе в силу своего смиренного (и это не парадоксально для поэта) отношения, зафиксированного в «отстра-

нении» от героев 1812 года («Богатыри — не вы»); поэт и сознаёт себя «должником» Божиим, и являет свою духовно-родственную связь с павшими за родину, тем самым приобщаясь к источнику истинного патриотизма — чувству Отечества Небесного; «Царство земное и его творчестве явлено как отражение Царствия Небесного и путь к нему» [2; с. 70].

Истинный патриотизм — это не восхваление внешних форм жизни и не идеология. Творчество Лермонтова являет собой благоприятный инструмент для формирования патриотического сознания именно потому, что оно его может развивать изнутри творческим волевым действием поэтического слова, и уникальным в своей художественной и духовной ценности является стихотворение

Лермонтова «Бородино», которое «проясняет особенности русского образа мира, выражает глубинное ощущение русским человеком своей Отчизны в её диалектике земного и небесного» [3; с. 183].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. ИЛЬИН И.А. О патриотизме // И.А. Ильин. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1994. — Т. IV. — С. 240—257.

2. КИСЕЛЁВА И.А. Этика М.Ю.Лермонтова и её религиозные основания // Вестник Поморского университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2010. — № 3. — С. 66—72.

3. КИСЕЛЁВА И.А. Роль событий войны 1812 года в формировании имперских настроений русского общества первой трети XIX века: к вопросу о патриотизме Лермонтова // Вестник Московского государственного областного университета. — 2012. — № 4. — С. 182—187.

4. КЛЮЧЕВСКИЙ В.О. Грусть // Ключевский В.О. Очерки и речи. — М., 1913. — С. 117—148.

5. ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч.: 6 т. — М., 1954—1958.

6. ПОТАШОВА К.А. Образ «пылающего Везувия» в художественном мире А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, К.П.Брюллова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 6—2 (48). — С. 133—137.

7. ФЕОФАН ЗАТВОРНИК, СВЯТИТЕЛЬ. Истолкование молитвы Господней словами святых отцов. — Минск, 2007.

ПОТАШОВА Ксения Алексеевна —

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы МГОУ ksebiaslovo@yandex.ru

ЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА РЕМБРАНДА ДЛЯ СТАНОВЛЕНИЯ МАСТЕРСТВА М.Ю.ЛЕРМОНТОВА-ПОРТРЕТИСТА

X КЛАСС

Аннотация. Построение урока с опорой на принцип взаимодействия искусств определяется комплексным воздействием на личность учащегося, благодаря чему достигается высокое качество полученных на уроке знаний. Интерес к взаимосвязи изобразительного искусства и поэтики творчества М.Ю.Лермонтова позволяет глубоко осмыслить становление мастерства поэта и выявить особенности системы его художественных образов. Проводимые на уроке параллели между произведениями М.Ю.Лермонтова и живописными шедеврами Рембрандта ван Рейна способствуют активному воздействию на воображение ученика, глубокому проникновению в мировосприятие писателя.
Ключевые слова: М.Ю.Лермонтов, литература, живопись, междисциплинарный подход, художественный образ.

Abstract. The internal connection between the work of literature and painting makes it possible to make an extensive use of an interdisciplinary approach in studying literature. Building a lesson based on the principle of the interaction of the arts is determined by the complex effect, thereby achieving the high quality of the gained knowledge. The article creates parallels between the works of M.Y.Lermontov and the picturesque masterpieces of Rebrandt van Rijn, promotes students' imagination and deep penetration into the author's perception of the world.

Keywords: M.Y.Lermontov, literature, painting, interdisciplinary approach, artistic image.

Цель урока: определить роль живописных полотен Рембрандта ван Рейна для духовно-нравственного и эстетического идеала М.Ю.Лермонтова.

Тип урока: интегрированный урок-исследование.

Оборудование урока: учебники и хрестоматии, визуальный ряд (репродукции картин Рембрандта и М.Ю.Лермонтова), раздаточный материал с выдержками для анализа.

Предварительное домашнее задание: — прочитать роман М.Ю.Лермонтова «Вадим», стихотворения «На картину Рембрандта» и «Портрет» (коллективное);

— подготовить сообщение «Картина М.Ю.Лермонтова «Герцог Лерма». История создания. Особенности стиля» (индивидуальное).

Ход учебного занятия

I. Вступительное слово учителя

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский живописец, рисовальщик и гравёр, один из величайших художников в истории мирового искусства. На протяжении всего творческого пути художник обращался к библейским и евангельским сюжетам, к античным мифам. Каждая картина Рембрандта — это результат исканий и раздумий, воплощение веч-

ной истины. Все черты художественного мастерства ставили Рембрандта в совершенно особые отношения с современными ему живописцами.

Ученикам предлагается рассмотреть картину Рембрандта «Портрет старика» и определить особенности художественного стиля художника. Направляющими могут стать вопросы:

— Что служит основой для произведений художника?

— Что подчёркивает художник в портрете?

— С помощью каких изобразительных приёмов художник обращает внимание зрителя на главное в картине?

— Каким отношением к герою делится Рембрандт?

— Как у зрителя формируется представление о характере портретируемого?

Обобщая приведённые высказывания, ученики вместе с учителем делают вывод о значении Рембрандта для художественной культуры первой трети XIX века. Живопись Рембрандта, отличающаяся пристальным вниманием к душевным переживаниям человека, психологически верным изображением характеров, выражением общечеловеческих чувств, оказалась малоизвестной для современников художника и особенно близкой, созвучной настроениям первой половины XIX века.

II. Ориентировочная беседа

Учитель сообщает, что Лермонтов был не только поэтом, но и превосходным художником. В лермонтоведении постоянно отмечается присущее поэту «живописное видение мира» [1; с. 171]. Несомненно, на формирование и становление живописной манеры Лермонтова оказывали влияние крупнейшие мастера мирового живописного искусства. Ученикам предлагается рассмотреть картину Лермонтова «Герцог Лерма».

На уроке звучит заранее подготовленное сообщение о картине. Учитель сообщает, что в портрете «Герцог Лерма» (1833) искусствоведы указывают на особую близость живописного стиля Рембрандта Лермонтову. Так, Е.А.Ковалевская подчёркивает, что «глубокий психологизм образа, роль света в композиции, мрачность колорита — все эти компоненты картины подтверждают сказанное» [5; с. 465]. Рассматривая картину, в диалоге с учителем учащиеся приходят к постановке проблемы исследования: определить, какое влияние живописное наследие Рембрандта, его личность оказали на становление духовно-нравственного и эстетического идеала М.Ю.Лермонтова.

III. Лабораторная работа «Эстетика света и поэтика контраста в художествен-

ных системах Рембрандта и М.Ю.Лермонтова»

Предлагаемая лабораторная работа состоит из двух этапов. *Первый этап* — работа с текстом художественного произведения, отрывками из критических статей, анализ живописных полотен. Прделанные исследования заносятся в таблицу. В ходе выполнения заданий учащиеся используют различные методы исследования, направленные на решение поставленной проблемы: сравнение, создание классификаций, обобщение, моделирование и т. д. *Второй этап* предполагает ведение аналитической беседы, когда в форме развёрнутых ответов ученики делают обобщения, основываясь на проделанном анализе и опираясь на составленную таблицу.

Прежде чем начать лабораторную работу, следует обратить внимание учащихся на выписанные в ходе подготовительного диалога термины изобразительного искусства и дать им определения. Эта терминология будет лежать в основе лабораторной работы. Интересным является соотнесение искусствоведческих и литературоведческих терминов и составление терминологического словаря-тезауруса. Определения даются учащимися в ходе беседы с учителем, ученикам может быть предложена работа со словарями. Термины для составления словаря-тезауруса урока: *портрет, композиция, колорит, принцип светотени, психологизм.*

В ходе рассматривания картин Рембрандта и Лермонтова ученики уже пришли к выводу о близости художественной манеры поэта и художника. Целью выполнения лабораторной работы «Эстетика света и поэтика контраста в художественных системах Рембрандта и М.Ю.Лермонтова» является определение характерных для живописного и поэтического творчества Лермонтова художественных приёмов, сформированных под влиянием крупнейшего представителя изобразительного искусства Рембрандта Харменса ван Рейна.

1-й этап

Ученикам предложено познакомиться с живописными работами Рембрандта (картина «Философ», 1658) и Лермонтова (картина «Черкес», 1838), фрагментами романа «Вадим», критическими отзывами на картины Рембрандта, отрывками из работ литературоведов о художественном стиле Лермонтова.

Задание 1. На экране выведены для сравнения два изображения — картина Рембрандта «Философ» (1658) и картина Лермонтова «Черкес» (1838).

Первичные впечатления учащихся могут представлять собой единичные высказывания — ответы на вопросы, подсказанные самим содержанием картин Рембрандта и Лермонтова:

Кто изображён на картине?

Какой момент запечатлел художник? И т. п.

Далее ученикам предлагается оформить свои размышления о картине Лермонтова в форме устных высказываний, в которых передаётся собственное отношение к живописи поэта:



М.Ю.Лермонтов. Герцог Лерма. 1831–1832

— *Каким отношением к портретируемым делятся Лермонтов и Рембрандт на своих картинах?*

— *Что утверждают Лермонтов и Рембрандт этими работами?*

— Обратите внимание на черты лица портретируемых, их позы, одежду, игру красок и света на картине, построение портрета. Сделайте выводы об особенностях художественного стиля Рембрандта и Лермонтова, представив в таблице анализ живописных полотен по следующей схеме:

- 1) название картины, дата её создания;
- 2) форма картины (цвет, свет, линии);
- 3) композиция произведения;
- 4) содержание картины (тема, эмоциональное содержание, мотив);
- 5) характерные особенности манеры художника, стиль, направление;
- 6) личная оценка работы.

В ходе проделанного исследования ученики приходят к выводу: не только колористическими особенностями близка картина Лермонтова «Черкес» (1838) к «Философу» (1658) Рембрандта. Сравнение произведений позволяет говорить, что стилю поэта и ху-

дожника свойственны острая наблюдательность и серьёзность, реалистичная трактовка выбранных сцен, интерес к изображению человеческих чувств.

Задание 2. На этом этапе исследования следует сравнить словесные портреты Лермонтова с живописью Рембрандта. Учащимся выдаются карточки с фрагментами, взятыми из романа «Вадим», в которых можно найти сходство с живописной манерой голландского художника.

Карточка 1. «В толпе нищих был один — он не вмешивался в разговор их и неподвижно смотрел на расписанные святые врата; он был горбат и кривоног; но члены его казались крепкими и привыкшими к трудам этого позорного собрания; лицо его было длинно, смугло; прямой нос, курчавые волосы; широкий лоб его был жёлт как лоб учёного, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури; синяя жила пересекала его неправильные морщины; губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и сжимаемы каким-то судорожным движением, и в глазах блистала целая будущность».

Карточка 2. «Ему казалось не больше 28 лет; на лице его постоянно отражалась на-

смешка, горькая, бесконечная; волшебный круг, заключающий вселенную; его душа ещё не жила по-настоящему, но собирала все свои силы, чтобы переполнить жизнь и прежде времени вырваться в вечность; — нищий стоял сложа руки и рассматривал дьявола, изображённого поблекшими красками на св. вратах, и внутренне сожалел об нём».

Карточка 3. «И глаза его блистали под беспокойными бровями, и худые щёки покрывались красными пятнами: всё было согласо в чертах нищего: одна страсть владела его сердцем или, лучше, он владел одною только страстью, — но зато совершенно!»

Карточка 4. «Между тем горбатый нищий молча приблизился и устремил яркие чёрные глаза на великодушного господина; этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог отвечать ему тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках; если магнетизм существует, то взгляд нищего был сильнейший магнетизм».

Ученикам предлагается сравнить портреты Вадима с циклом офортов Рембрандта с изображением нищих. В графу «Художественный мир Рембрандта» ученики вносят записи о повествовательной манере картин художника. Сравнение портретов заносится в графу «Художественная мир М.Ю.Лермонтова» в соответствии со следующей схемой:

- живописные приёмы в словесном портрете;
- общая атмосфера изображения;
- значение живописи Рембрандта для словесных портретов Лермонтова.

Задание 3. На данном этапе исследования ученикам предлагается соотнести критические высказывания о живописи Рембрандта с фрагментами исследований литературоведов о художественном стиле М.Ю.Лермонтова. Ученикам также предлагаются фрагменты исследований на карточках.

Карточка 1. В.В.Виноградов: «В фразеологическом строе лермонтовского “Вадима” выделяются из этого общеромантического фона

образы и выражения живописного искусства. Они гармонируют в стиле “Вадима” с изобразительными приёмами романтической фантастики, основанными на игре красок, на контрастах яркого света и тени, на особой системе рембрандтовского освещения» [2; с. 530].

Карточка 2. М.В.Доброклонский: «Путём сочетания света и тьмы на картинах Рембрандта глубже раскрывается художественный замысел автора и самые образы приобретают способность выразить то, что не в силах вполне передать одни только формы. <...> Сосредоточенный на немногих, но главных частях картины, отдельных фигурах больших композиций или лиц портретов, он сразу приковывает внимание к тому, что является особо существенным для данного повествования или характера» [3; с. 21].

Карточка 3. В.В.Афанасьев: «Принцип рембрандтовской светотени, при котором всё второстепенное погружено в мрак, портретное искусство Рембрандта — лица, на которых написаны их мрачные судьбы, — глубоко волновали творческое воображение Лермонтова» [1; с. 180].

2-й этап

Учащиеся зачитывают фрагменты исследований с карточек, в соответствующую творчеству Рембрандта графу таблицы вписывают ключевые слова из приведённых цитат и формулируют вывод о значении живописных приёмов Рембрандта для его творчества (таблица 1).

Промежуточный вывод по проведённому исследованию, к которому учащиеся приходят в диалоге с учителем: рембрандтовское мастерство светотени, когда всё второстепенное погружено во мрак и свет выхватывает лишь содержательно значимые элементы, становится одним из ведущих принципов лермонтовского художественного стиля, как при создании им живописных и словесных портретов. Лермонтов характеризует своих героев в духе Рембрандта — «использует для создания настроения романа, атмосферы эмоциональной напряжённости контраст света и тени» [4; с. 153].

IV. Анализ поэтических и прозаических произведений Лермонтова с целью обнаружения использования в них художественной манеры Рембрандта

До этого мы говорили о конкретных живописных приёмах Рембрандта, оказавших влияние на поэтику произведений Лермонтова. Теперь же проследим явные формы присутствия художника — обратимся к конкретным поэтическим и прозаическим произведениям.

Ученикам заранее было предложено познакомиться со стихотворениями Лермонтова «На картину Рембрандта» и «Портрет».

Учитель сообщает, что первое обращение Лермонтова к картинам Рембрандта обнаруживается уже в ранней лирике поэта: размышления об особенностях портретной живописи художника и природе его творчества встречаются в стихотворении «На картину Рембрандта» (1830—1831). После прочтения стихотворения ученики анализируют стихотворение в диалоге с учителем:

— *Что представляет собой стихотворение? С какой целью Лермонтов использует в стихотворении форму диалога?*

(Стихотворение построено в форме диалога поэта с художником, вызванного созерцанием картины. Форма диалога позволила Лермонтову не только передать своё восприятие живописного произведения, но и обрисовать талант и мастерство самого художника.)

— *Какие темы и части можно выделить в стихотворении?*

(Собственно поэтический диалог — диалог Лермонтова с Рембрандтом о природе творчества, о том, что должно изображать на картинах. Центральная часть стихотворения — рассмотрение картины Рембрандта.)

— *Можно ли в стихотворении увидеть Лермонтова созерцателем картины? В каких строках представлен этот образ?*

(Ученики зачитывают строки стихотворения: «Я вижу лик полуоткрытый / Означен резкою чертой; / То не беглец ли знаменитый / В одежде инока святой? / Быть может, тайным

Таблица 1. Таблица для заполнения в ходе лабораторной работы

Критерии для сопоставления	Особенности художественного стиля Рембрандта	«Рембрандтовские элементы» в художественном мире Лермонтова
1. Сопоставление живописи Рембрандта и Лермонтова. Анализ картин «Философ» (1658) и «Черкес» (1838)		
Колористические особенности картины		
Композиция		
Сюжет картины		
Вывод о значении картин Рембрандта для живописной системы Лермонтова		
2. Сопоставление живописи Рембрандта и словесных портретов Лермонтова		
Общая атмосфера изображения		
Психологизм изображения		
Живописные приёмы изображения		
Вывод о значении картин Рембрандта для словесных портретов Лермонтова		

преступленьем / Высокий ум его убит; / Всё тёмно вокруг: тоской, сомненьем / Надменный взгляд его горит. / Быть может, ты писал с природы, / И этот лик не идеал! / Или в страдальческие годы / Ты сам себя изображал?»)

— *Каков поэт во время размышления над картиной? Какие языковые средства использует Лермонтов для передачи своих размышлений?*

(Взгляд поэта направлен сначала на лицо изображённого, затем переходит к фону портрета. Его взгляд неспешен, что подчёркнуто в особенностях построения стихотворения: предложения сложные, отличаются обилием знаков препинания — пауз в описании портрета, подчёркивающих процесс естественного наблюдения над картиной, развитие мыслей по мере перехода от одной детали к другой.)

— *Мы уже говорили об особенностях художественной манеры Рембрандта. Какие черты стилистики его полотен подмечает Лермонтов в стихотворении?*

(В своих наблюдениях Лермонтов подметил главную особенность художественной манеры Рембрандта, первое впечатление от картины: его живопись отличается использованием светотени. Подчёркивание светом деталей лица выделяет из окружающей темноты человека, изображённого на портрете. Ученики приводят строки стихотворения: «Быть может, тайным преступленьем / Высокий ум его убит; / Всё тёмно вокруг: тоской, сомненьем / Надменный взгляд его горит».)

Ученикам предлагается выписать или подчеркнуть в тексте стихотворения те живописные детали, которые подмечает Лермонтов как особенность художественной манеры Рембрандта («лик полуоткрытый», «Всё тёмно вокруг: тоской, сомненьем / Надменный взгляд его горит»).

После проведённой работы ученики делают вывод о том, что в поэтическом описании портрета Лермонтов тонко использует приём светового контраста, подчёркивает игру света: портрет высвечен из темноты («всё тёмно вокруг»), свет сосредоточен на лице изображённого («...лик полуоткрытый / Означен резкою чертой»), максимальное освещение сосредоточено на глазах («взгляд его горит»). Особенное освещение глаз позволяет передать внутренний мир человека, жизнь его души — «тоску», «сомненье».

Далее учитель сообщает о живописном источнике, вдохновившем Лермонтова к написанию стихотворения. Стихотворение часто связывают с картиной Рембрандта «Молодой человек в одежде св. Франциска» (1660), находящейся в коллекции А.С. Строганова. Однако стихотворение было написано раньше, чем поэт мог увидеть саму картину — в Петербург Лермонтов вместе с Е.А. Арсеньевой выехал только июле — августе 1832 года. Л. Гроссман в статье «Лермонтов и Рембрандт» высказал предположение об автопортрете Рембрандта как источнике поэтических размышлений. Однако целый ряд противоречий в попытках атрибуции стихотворения позволяет говорить о том, что картина, вдох-



Рембрандт Харменс ван Рейн. Портрет старика в красном. 1655

новившая Лермонтова на создание стихотворения, так и не установлена.

Далее учитель обращает внимание учащихся на стихотворение Лермонтова «Портрет» (1831), в котором также заметно тяготение поэта к особенностям портретной манеры Рембрандта.

Для анализа стихотворения рекомендуется приготовить текст на отдельных листах. Работа ведётся цветными карандашами. Учитель предлагает выделить в стихотворении следующие элементы:

- 1) красным цветом — словесную интерпретацию живописного приёма светотени;
 - 2) зелёным цветом — элементы, создающие в стихотворении настроение эмоциональной напряжённости;
 - 3) синим цветом — детали, характерные для эстетики романтического произведения.
- *С какой целью использует Лермонтов в стихотворении живописные приёмы Рембрандта?*

(В центре стихотворения — портрет, «лик» героя, в поэтическом описании которого Лермонтов словесно передаёт технику светотени Рембрандта: «холодный взор», «бледное чело», «болезненный цвет». Ис-

пользование подобных живописных приёмов позволяет поэту придать статичному изображению иллюзию жизни.)

— *С какой целью Лермонтов прибегает к особой форме стихотворения — подписи к портрету?*

(Выбранная Лермонтовым форма подписи служит более полному раскрытию внутреннего мира человека, выявлению психологических деталей.)

— *На основе проделанной работы обобщите: что сближает стихотворение Лермонтова и живописное полотно Рембрандта?*

(Само стихотворение словно объединяет словесное и живописное искусство: с одной стороны, создано поэтическое описание портрета, написанного на холсте, с другой — жанровым определением этого стихотворения является надпись к портрету, «эпиграмматическая характеристика определённого лица».)

— *Каково отношение Лермонтова к живописному произведению, что для него портрет?*

Ученики делают промежуточные выводы. (Портрет в понимании Лермонтова является искусством универсальным, объединяющим и поэзию, и живопись, а подлинное произведение искусства в системе эстетиче-

ских взглядов поэта определяется единством творения («Взгляни на этот лик; искусством он / Небрежно на холсте изображён...»), художника («О боже, сколько я видал людей, / Ничтожных пред картиною моей...») и созерцателя созданного («Взгляни на этот лик...».)

Учитель воспроизводит фрагмент из заранее заданного для чтения романа «Княгиня Лиговская»: «Картина эта была фантазия, глупая, мрачная. Лицо это было написано прямо, безо всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было набросано грубо, темно и безотчётливо, — казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке... Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упали по обеим сторонам лба, который кругло и сильно выдавался и, казалось, имел в устройстве своём что-то необыкновенное. Глаза, устремлённые вперёд, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези чёрной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая».

— *Что роднит описанное полотно с живописью Рембрандта?*

(Колорит, композиция, драматизация света, глаза, стремящиеся постичь себя, — «рембрандтовские элементы», позволяющие поэту раскрыть внутренний мир героя.)

— *С какой целью Лермонтов вводит в сюжет романа картину?*

(Раскрытие тайны человеческой души посредством созерцания живописного произведения проявилось и в самом отношении Печорина к картине, которая является не только деталью интерьера — «порядочная

картинка» в богатом кабинете — но и собеседником для Печорина: «она сделалась его собеседником в минуты одиночества и мечтания — и он, как партизан Байрона, назвал её портретом Лары».)

V. Рефлексия

В завершение проделанного исследования учащиеся должны сделать выводы по выполненной на уроке работе. Выводами могут стать ответы на обобщающие вопросы:

— *Какие формы присутствия Рембрандта и его художественного наследия можно обозначить в творчестве М.Ю.Лермонтова? В чём их особенности?*

(Рембрандтовское мастерство светотени, когда всё второстепенное погружено во мрак и свет выхватывает лишь содержательно значимые элементы, становится одним из ведущих принципов лермонтовского художественного стиля, как при создании им живописных и словесных портретов. Лермонтов характеризует своих героев в духе Рембрандта: «...лик полуоткрытый / Означен резкою чертой», «взгляд его горит». Внимание поэта к живописному наследию голландского художника проявилось в размышлениях над картинами Рембрандта, попытках воссоздания образа художника в поэзии, в использовании его художественной системы не только в поэтике литературного портрета, но и в собственной живописи.)

— *В чём значение личности Рембрандта Харменса ван Рейна и его художественного наследия для формирования духовно-нравственного и эстетического идеала Лермонтова?*

(Интерес к внутреннему миру человека, раскрытие глубинных тайн души позволяет

говорить о близости художественной системы Рембрандта эстетике и поэтике творчества Лермонтова. Привлекая в литературный портрет живописные элементы, поэт не просто ассоциирует сюжет своего произведения с картиной Рембрандта, но и истолковывает её, передаёт словом основные живописные приёмы художника. Обращение к живописи Рембрандта позволяет посмотреть на творчество поэта как на «феномен, порождённый духовно-культурной жизнью нации» [4; с. 96].)

ЛИТЕРАТУРА

1. АФАНАСЬЕВ В.В. Лермонтов-художник // Афанасьев В., Боголепов П. Тропа к Лермонтову. — М., Детская литература, 1982. — С. 179—190.
2. ВИНОГРАДОВ В.В. Стиль прозы М.Ю.Лермонтова // Лит. наследство. — Т. 43—44. — М.: Изд-во АН СССР, 1941. — Кн. I. — С. 517—628.
3. ДОБРОКЛОНСКИЙ М.В. Рембрандт. — Л.: Ком. популяризации худож. изд. при РАИМК, 1926.
4. КИСЕЛЁВА И.А. Изучение творчества М.Ю.Лермонтова как религиозно-философской системы: проблемы методологии // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. — 2010. — № 4. — С. 95—100.
5. КОВАЛЕВСКАЯ Е.А. Рембрандт // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 465.
6. ПОТАШОВА К.А. Влияние живописи на эстетический идеал русской литературы первой трети XIX века: (А.С.Пушкин и М.Ю.Лермонтов): дис... канд. фил. наук: защищена в МГОУ 03.03.2016: утв. 14.06.2016. — М., 2016.

БАТУРОВА Татьяна Константиновна —

доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета, автор статей и книг о русской литературе: «Валаам в жизни Ф.И.Тютчева и его семьи» (Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2010. № 2); «Валаам в жизни Ф.И.Тютчева и его семьи» (Вестник Московского государственного областного университета (Электронный журнал). 2011. № 1); «Родные святые в жизни Ф.И.Тютчева» (Вестник Московского государственного областного университета. 2011. № 4); «Петербургские альманахи пушкинского времени в духовном аспекте» (Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2012. № 3); «Духовные подвижники и русская классическая литература: монография» (М.: ИИУ МГОУ, 2016) и др. baturova.t@yandex.ru

От редакции. Русская литература вошла в европейскую и, значит, в общемировую словесность ещё в XIX веке, из ученицы стала учительницей: многие европейские авторы тогда учились у русских писателей, восхищались ими — Пушкиным (Мицкевич, Мери́ме), Тургеневым (Флобер, Мопассан), Достоевским, Л.Толстым (С.Цвейг). И к этому времени русская литература стала ведущей, каковой остаётся доселе. В чём секрет такого явления? В том, что наша литература глубоко духовна. Она учит

человека жить осознанно, возвышает душу, напоминает, что тело человека смертно, душа бессмертна.

Эта простая истина была прочно закрыта Вавилонским пленением большевизма и вот сейчас возвращается и в жизнь, и в школу. Т.К. Батунова в своей статье показывает духовное окормление нескольких писателей XIX—XX веков великим святым — преподобным Серафимом Саровским.

«...КОГДА ВАМ СВЕТИТ СЕРАФИМ»

Аннотация. Статья посвящена воспоминаниям некоторых русских литераторов о паломнических поездках к преподобному Серафиму Саровскому и о духовном влиянии святого на их дальнейшую жизнь. Обозначены глубинные связи русской литературы с великими духовными истинами, без осознания этих истин нельзя не только преподавать, но и жить.

Ключевые слова: преподобный Серафим Саровский, русские писатели, воспоминания паломников, духовность, нравственность, образование.

Abstract. The article is devoted to the memoirs of some Russian writers about pilgrimage trips to St.Seraphim of Sarov and about spiritual influence of the Father Seraphim on their future life. Deep connections between Russian literature and great spiritual truths is indicated.

Keywords: Rev. Serafim Sarovsky, Russian writers, memories of pilgrims, spirituality, morality, education.

Среди русских духовных подвижников преподобный Серафим Саровский занимает особое место. Пожалуй, лучше всех эту особен-

ность определил протоиерей Валентин Свенцицкий, горячий почитатель отца Серафима: «Образ преподобного Серафима — это есть

образ святости русского народа. Он близок нам так потому, что мы в нём чувствуем лучшее, что есть в самом русском народе. Преподоб-

ный Серафим — наш национальный русский святой. Ни в одном угоднике Божиим так не воплощается дух нашего православия, как в образе убогого Серафима. <...> Он — это мы сами, но поднятые из грязи, очищенные подвигом, просветлённые благодатию Божией. Он не только близок нам, он наш родной»¹.

Через преподобного Серафима, этого великого молитвенника, жившего более двухсот лет назад (1754—1833) в глухих саровских лесах, мы можем познать и понять русскую духовность, ведь недаром сказано: «Если хочешь узнать народ, смотри на него не тогда, когда он беснуется, а тогда, когда он молится»². Но не только русскому народу принадлежит святой Серафим, и не только в России глубоко любят и почитают его. По определению митрополита Вениамина (Федченкова), «для святых нет наших “границ” и приделов: они всем принадлежат и везде могут быть. Как Бог — везде, а они — в Боге (Ин. 17, 20—23), то и они в Нём везде»³.

О преподобном Серафиме писали и говорили многие авторитетные литераторы, мыслители, богословы: В.В.Розанов, Д.С.Мережковский, Е.Поселянин, В.Н.Ильин, протоиерей Сергей Булгаков, иеромонах Серафим Роуз, протоиерей Георгий Флоровский, С.А.Нилус, И.С.Шмелёв... При этом все они находили самые искренние, глубокие, задушевные слова о преподобном, так как каждый чувствовал его сердцем, испытал на себе силу его молитв, имел свою духовную встречу со святым старцем. Бывали и паломничества русских писателей в места подвигов преподобного Серафима — в Саров и Дивеево. Одни авторы посетили старца во время его земной жизни, другие — после кончины батюшки. И таких куда больше. В молитве преподобному Серафиму говорится: «Во дни земного жития твоего никто же от тебе тощ и неутошен отъиде, но всем в сладость быть видение лика твоего и благоуветливый глас словес твоих. К сим же и дар исцелений, дар прозрения, дар немощных душ врачевания обилен в тебе явися. Егда же призва тя Бог от земных трудов к Небесному упокоению, николиже любовь твоя преста от нас, и невозможно есть исчислите чудеса твоя, умножившаяся, яко звезды небесныя: се бо по всем концем земли нашае людем Божиим являешия и даруеши им исцеления»⁴. Потому и увеличился людской поток к старцу после его кончины. Духовное влияние святого не прекратилось с концом его земного бытия, а продолжилось и усилилось. Святой удивительно убеждает нас в отсутствии смерти.

Прикоснёмся к некоторым воспоминаниям русских паломников о старце Серафиме, услышавшим наставления святого подвижника, стараемся воспринять его духовные уроки!

Вот проникновенные воспоминания Надежды Аксаковой, монахини Шамординской обители, о посещении Саровской пустыни в 1831 году, написанные в 1903 году. Это повествование о детской поездке с многочисленным семейством в Саров сразу после эпидемии холеры, в последние годы земной жизни отца Серафима. К нему ехали тогда многие



Преподобный Серафим Саровский

за утешением и поддержкой. Через семьдесят лет оживают в памяти уже состарившегося человека детские впечатления от долгой и радостной дороги: раздольные привалы в лесу, спокойные ночёвки в деревенских избах, вереница экипажей, телег, пеших богомольцев, спешащих в Саров. Но главное воспоминание — о старце. Его не оказалось в келье: он скрылся от людской толпы в лесу. Туда и отправились богомольцы, выслав вперёд, по совету игумена, детей, чтобы на детские голоса отозвался отец Серафим. Вот темноту соснового леса неожиданно рассёк солнечный луч, и показалась облитая солнцем поляна, а на ней — работающий согбенный старец. «Заслышав шорох в лесу, старичок быстро поднялся, насторожившись, посмотрел в нашу сторону и затем, точно спугнутый заяц, проворно побежал к чаще леса. Но, не успев добежать, запыхавшись, робко оглянувшись, юркнул в густую траву недорезанной им куртины и скрылся из вида.

Тут только вспомнился нам родительский наказ при входе в бор, и мы чуть ли не двадцать голосов дружно крикнули: «Отец Серафим! Отец Серафим!» Случилось то, на что надеялись монастырские богомольцы: заслышав детей, отец Серафим не выдержал, и голова его показалась из-за высоких стеблей лесной травы.

Приложив палец к губам, он, улыбаясь, поглядывал на нас, как бы упрасивая не вы-

давать его старшим, шаги которых уже слышались в лесу».

Свой, родной, как ребёнок — таким предстаёт старец перед детьми. Потому и устремляются к нему детские сердца:

«В первую минуту он нам не понравился: влажные от пота желтоватые волосы, искусанное мошками морщинистое лицо, всё в запёкшихся каплях крови.

Но когда, протоптав дорожку через траву, он, опустившись на траву, помнил нас к себе, на нас вдруг дохнуло что-то такое, что крошка наша Лиза первая бросилась старичку на шею, прильнув лицом к его плечу, открытому рубищем.

— Сокровища, сокровища, — приговаривал он едва слышным шёпотом, прижимая каждого из нас к своей худенькой груди»⁵.

А потом, после расставания с отцом Серафимом, та же крошка Лиза скажет о старце главное, выражающее суть личности великого подвижника. Н.Аксакова пишет: «Сестра моя Лиза, та самая, которую обнимал отец Серафим, называя её сокровищем, крепко держалась за меня обеими руками. При выходе из лесной темноты она сжала мою руку и, взглянув мне в лицо, сказала: “Ведь отец Серафим только кажется старичком, а на самом деле он такой же, как ты да я”».

Детскость, душевная чистота, которые притягивали к старцу маленьких посетителей, отражались, прежде всего, в глазах отца Се-

рафима. Описание этих глаз удивительно в повествовании Н.Аксаковой: «Много с тех пор в продолжение следующих семидесяти лет моей жизни видала я и умных, и добрых, и мудрых глаз, много видала и очей, полных горячей искренней привязанности, но никогда с тех пор не видала я таких по-детски ясных, старчески прекрасных глаз, как те, которые в это утро так умильно смотрели на нас из-за высоких стеблей лесной травы.

В них было откровение любви...»

(с. 54—55).

А вот какой след оставил старец Серафим в судьбе Януария Михайловича Неверова — просветителя, педагога-гуманиста, писателя, общественного деятеля, журналиста, друга Т.Н.Грановского, Н.В.Станкевича, И.С.Тургенева. В 40—90-е годы XIX века не было в России культурного человека, не знавшего имени Неверова. Сейчас оно известно мало, так как в советские годы было вычеркнуто из истории педагогики за приверженность Неверова идее православия, самодержавия и народности. В наше время переосмысливается деятельность Неверова, и становится очевидным, что его педагогические взгляды не столько прошлое, сколько будущее школы. Перед современной педагогической наукой стоит задача широкого изучения трудов этого замечательного педагога. Очень актуально звучат сейчас его слова: «Россия ни в чём так не нуждается, как в образовании народа». И ещё: «Кто любит Россию, тот должен, прежде всего, желать распространения в ней образования»⁶.

Особенно значимой была деятельность Неверова на Кавказе: будучи директором Ставропольской гимназии — лучшего учебного заведения на Кавказе, попечителем Кавказского учебного округа, он приобщал горские народы к русской культуре, в результате естественно решался вечный кавказский вопрос. Основоположник осетинской литературы, поэт и просветитель Коста Хетагуров, боровшийся против жестокости и невежества на Кавказе, после смерти Неверова в 1893 году посвятил ему стихотворение, в котором писал:

*Я знал его... Я помню эти годы,
Когда он жил для родины моей,
Когда и труд, и силы, и заботы, —
Всего себя он отдавал лишь ей.*

*Я не забыл, как светочем познанья
Он управлял могучею рукой,
Когда с пути вражды и испытанья
Он нас повёл дорогою иной.*

.....
*Он нас любил, и к родине суровой
Он завещал иную нам любовь, —
Отважный пыл к борьбе направил новой
И изменил девиз наш — «кровь за кровь»⁷.*

Действительно, через педагогические идеи Неверов нёс в мир высокую гуманность. Он был приверженцем так называемой «гуманной педагогики», принципиально отличающейся от педагогики авторитарной. Эта педагогика берёт начало в природе человека и утверждает необходимость, прежде всего, нравственного воспитания детей, определяет качество знаний их духовным наполнением. Гуманная педагогика признаёт существование высшего мира, жизнь души и её движение к совершенству. Потому ребёнок рассматривается как уникальная личность, которая приходит в мир со своей высокой миссией. Ставка делается на духовную общность учителя и ученика, без которой нет воспитания. По-особому истолковывается и личность учителя: это не авторитарный, а духовный человек, задача его — помочь ребёнку почувствовать своё призвание, раскрыть таланты, данные Богом. Понимая высокое назначение учителя в обществе, Неверов требовал для него соответствующего материально-правового положения и с грустью писал: «Где та внимательность, та предупредительность, то нужное участие, которыми вознаграждают наставника за его труд у наших западных соседей?»⁸. Вместе с тем он предъявлял высокие требования и к учителю, прежде всего к его нравственным качествам. Уходя в отставку, Неверов оставил педагогам «Нравственный кодекс», который предусматривает разумные требования к ученикам, учит морали, вменяет в обязанности наставников направлять воспитанников по пути добра. И сам Неверов показывал примеры нравственной чистоты и благородства. В чём же истоки духовной высоты этого замечательного педагога?

Неверов родился в селе Верякуши Арда-товского уезда Нижегородской губернии, недалеко от Сарова, 18 августа 1810 года в небогатой дворянской семье. Здесь и прошли его детские годы, которые были непростыми.

Отец — сын местного протоиерея, адвокат; мать — внебрачная дочь помещика. В семье часто происходили ссоры. В результате травмы, полученной матерью во время беременности при одной из таких домашних ссор, Неверов родился слепым на один глаз. Грамоте его научила дворовая крестьянка деда. Самостоятельно он овладел тремя языками, выучился играть на фортепьяно. По настоянию матери мальчика отправили в Арзамасское уездное училище. Но совершенно особыми стали для Неверова годы студенчества, проведённые им в Московском университете. Здесь он привлекал к себе друзей открытой душой, весёлым нравом, ровным характером. Молодой Неверов участвовал в кружке Н.В.Станкевича и вместе с ним и Т.Н.Грановским принёс в 1837 году клятву о служении народу, делу его освобождения и развития просвещения. Благотворное влияние на Неверова оказали воспитательные идеи К.Д.Ушинского, Н.И.Пирогова, других русских педагогов, стремившихся к развитию заложенных в человеке природных способностей и воспитанию его в нравственном духе. Все это формировало педагогические взгляды Неверова. Но была и ещё одна, более важная, причина его гуманных воззрений.

В молодые годы в жизни Неверова произошло событие, предопределившее всю его дальнейшую судьбу, — встреча со старцем Серафимом. Неверов в пору детства и отрочества не раз приезжал с матерью в Саровский монастырь и признавался: «Саровской пустыни я обязан моим религиозно-нравственным развитием» (с. 69); именно здесь он пережил, по его словам, «первое проявление истинно религиозного чувства». Об одном духовном уроке, полученном от батюшки Серафима, Неверов рассказал в своих «Записках». Однажды они с матерью и новыми своими соседями посетили Саровскую пустынь и на другой день после ранней литургии вместе с многочисленными паломниками отправились в келию старца Серафима за благословением. Отец Серафим предложил пришедшим своё обычное угощение — крошечные просфоры с вином. Он подносил присутствующим большую чашку с этим угощением, и сам черпал из неё деревянной ложкой. Одна светская барышня была этим удивлена и, отворачиваясь, никак не хотела принять угощение. Неверов вспоминает: «Добрый старец, вероятно, понял её сопротивление так, что она затрудняется принять в рот весьма почтенных размеров ложку, и пренаивно сказал ей: “А ты пальчиком-то, матушка, пальчиком!”», то есть ложку приставить только ко рту, а содержавшееся в ней переложить в рот рукой, — но при этом совете молодая особа засмеялась, а вслед за ней начал и я громко хохотать, так что почтенный старец отошёл от неё в недоумении, и она тотчас вышла из кельи...» (с. 71—72). А Неверов всё продолжал смеяться над простодушным отцом Серафимом, за что и получил нагоняй от матери, которая послала сына просить прощение у старца. Неверов вспоминает, как встретил отец Серафим его, провинившегося



Слева направо: Я.М.Неверов (1810—1893), И.М.Андреевский (1894—1976), Е.Поселянин (Е.Н.Погожин) (1970—1931) перед казнью

мальчика: «— Ты сам пришёл, мой друг — ну, благодарю тебя, благодарю! Да будет над тобой благословение Божие! — при этом он позвал меня к себе и благословил, сказав:

— Раскаяние и грех снимает — ну, а тут не было греха, Христос с тобой, мой друг!

При этом он спросил меня, читаю ли я Евангелие? Я, конечно, отвечал — нет, потому что в то время кто же читал его из мирян: это дело дьякона. Старец пригласил меня взять единственную в келье скамейку и сесть возле него, а сам, раскрыв бывшую у него в руках книгу, которая оказалась Евангелием, начал читать седьмую главу от Матфея, стих: «Не судите, да не судимы будете, юже меру мерите, возмерится и вам» — и читал далее всю главу. Он читал без всяких объяснений и даже не сделал ни малейшего намёка на мой проступок, но, слушая его, я сам глубоко сознал мою виновность, и это чтение произвело на меня такое потрясающее впечатление, что слова евангельские врезались в мою память, и я, достав Евангелие, после несколько раз перечитывал эту главу от Матфея и долго помнил почти наизусть её всю. Окончив чтение, Серафим снова благословил меня и, отпуская, советовал мне почаще читать Евангелие, что я принял к сердцу и начал делать с того времени» (с. 74—76).

А ещё навсегда запомнил Неверов виденное им в детстве приобщение отцом Серафимом Святых Христовых Таин. Он был поражён видом старца, стоявшего на коленях перед святой Чашей, которую передал ему священник, благоговейным чтением им причастной молитвы. Всё это наполнило восторженным умилением юное сердце Неверова и заставило его самого преклонить колени и запечатлеть в душе своей каждое слово молитвы. Потому, став взрослым человеком, директором гимназии, он отчётливо помнил пережитое в детстве потрясение: «Даже до сей поры, подходя к причастию и повторяя за священником слова причастной молитвы, я мысленно вижу перед собой величественный облик о. Серафима с Чашей в руках...» (с. 80).

Так ненавязчиво и любовно мог отец Серафим не только исправить поведение провинившегося ребёнка, но и предопределить всё его дальнейшее развитие. А ребёнок, в свою очередь, навсегда становился человеком глубоко верующим и искренним почитателем великого старца.

Трепетное отношение к Слову Божию, благоговение перед Святым причастием, бесконечное уважение к человеку, чуткость к его душевному состоянию — вот что вошло в жизнь Неверова после встречи со старцем Серафимом, определило его судьбу, сделало личностью неординарной.

Посетил преподобного Серафима и Иван Михайлович Андреевский (литературный псевдоним — Андреев) (1894—1976) — профессор, медик, духовный писатель, богослов, филолог XX века. Внук петербургского священника, он в юности увлекался либеральными идеями, был арестован по делу об антиправительственном выступлении и приговорён к ссылке, но вскоре помилован. До начала

Первой мировой войны учился на философском факультете Сорбонны, потом в Психоневрологическом институте, а также на историко-филологическом факультете Петроградского университета. Создавал полулегальные религиозные кружки, а в 1925 году организовал богословский кружок, преобразованный осенью 1926 году в братство преподобного Серафима Саровского. В 1928 году вместе с другими членами братства И.М.Андреевский будет арестован и окажется в заключении на Соловках, затем — в ссылке. А впереди его ждали долгая жизнь в Германии и США, яркая богословская и литературная деятельность в Русской православной церкви за границей, тесное сотрудничество с митрополитом Анастасием (Грибановским). И.М.Андреевский станет профессором нравственного богословия и русской литературы Свято-Троицкой духовной семинарии в Джорданвилле, сотрудником ежегодника «Православный путь», журналов «Православная Русь», «Православная жизнь», создаст немало трудов по истории Русской Церкви.

Перед серьёзными жизненными испытаниями И.М.Андреевский и совершил паломническую поездку к преподобному Серафиму. О ней писатель рассказал в очерке «Путешествие в Саров и Дивеево в 1926 году», опубликованном в 1953 году в Джорданвилле, в издании «Православный путь». И.М.Андреевский повествует о своём путешествии к батюшке Серафиму летом 1926 года. Тогда произошло самое важное событие в его жизни. Оставался год до разгрома святых обителей, и, как всегда в духовном мире, накануне великих утрат было дано утешение: пришли к верующему человеку и так как удаётся, и неизреченная радость, но как удалось получить духовные уроки и «поклониться мощам усопшего, но живого преподобного Серафима». И.М.Андреевский много слышал о великом подвижнике с детства. Давняя мечта побывать в гостях у преподобного осуществилась неожиданно: «Однажды летом 1926 года, в июле месяце, мне пришлось быть в Киеве. Как-то раз я сидел на берегу Днепра и любовался Киево-Печерской лаврой. Ко мне подошёл какой-то странник и заговорил. Он сообщил о себе, что, путешествуя по святым местам, теперь из Киева собирается идти в Саров к мощам преподобного Серафима.

«Какой вы счастливый, — сказала я ему, — будете в таком святом месте. А я вот давно мечтал там побывать, да всё не удаётся!»

Тогда странник встал, пристально посмотрел на меня и сказал: «Раб Божий Иоанн! Ты там раньше меня будешь». После этого он благословил меня и ушёл».

С этой встречи и началась череда чудес, приведших ищущего человека к великому старцу. Главное здесь — доверие Божией воле, отмеченное автором: «Надо безропотно подчиняться тому, что случится». Эта твёрдая вера выражена и в словах молодого паломника, спутника И.М.Андреевского, монаха Платона, не имевшего в паломническом странствии ни обратного билета, ни денег, ни вещей: «Преподобный Серафим всегда про-

питает и ночлег пошлёт», «Преподобный Серафим пошлёт знакомых!». Это детское, сердечное доверие преподобному делает счастливыми всех паломников, спешащих к старцу, наполняет духовным светом их путешествие: «День был ясный, тёплый. Пели птицы, и на душе было легко. Я шёл и молился преподобному Серафиму, обгоняя прохожих. Все приветливо улыбались и кланялись. С некоторыми я заговаривал. «Вот, видите, сколько народу идёт и едет, — сказал мне один прохожий, — ведь это все к Преподобному идут с разных концов земли Русской!»».

И когда накануне великого праздника Дивеевской иконы «Умиление» и Смоленской иконы «Одигитрия» заканчивается паломнический путь, приходит объяснение всех произошедших в дороге событий: «Пелена точно спала с моих глаз, и я сразу понял, почему и в Ленинграде, и в Москве мне кассиры прокомпостировали билеты на полтора суток раньше, чем я хотел. Явная помощь Божией Матери, которая ответила мне на мои молитвы о том, чтобы Дивеевский праздник «Умиления» мне провести там. Вот «Одигитрия», т. е. Путеводительница, и взяла меня за руку, и повела ко дню «Умиления», умилившись душой моей тихой радостью...» А как охотно паломники выполняют завет преподобного Серафима и задерживаются в Дивеево ещё на день, ведь, по словам старца, «счастлив тот, кто сутки пробудет в Дивеево, ибо около него пройдёт Пресвятая Богородица!»

Всё пребывание в Сарове и Дивеево наполнено чудом, но самым трепетным моментом в воспоминании И.М.Андреевского является, пожалуй, следующий: «Вечером после осмотра всех достопримечательностей монастырских, особенно кладбища, где похоронены и Мантуровы, и шестнадцатилетняя Мария-Марфа, и другие, известные по «Летописи Серафимо-Дивеевского монастыря» митрополита Серафима (Чичагова), — мы с отцом Платоном, с чётками в руках, начали выполнять «правило» преподобного Серафима и трижды обошли тихо по канавке вокруг монастыря. Я предполагал испросить себе после обхода многое, как из области духовной, так и материальной.

Но когда, выполнив в конце третьего обхода «канавки» всё правило, я захотел высказать свои сердечные желания, со мной, очевидно, по великой милости преподобного Серафима, произошло чудесное явление. Меня вдруг охватила совершенно особенная духовная, тихая, тёплая и благоуханная радость — несомненное убеждение всем существом в существовании Божию и в совершенно реальном с Ним молитвенном общении. И вот мне стало совершенно очевидно и ясно, что всякая просьба о чём-нибудь земном будет равносильна молитве: Господи, отойди от меня и лиши меня Твоего чудного дара...

И я внутренне горячо обратился к Господу: «Господи, не давай мне ничего, отними от меня всё земное благополучие, только не лишай меня радости общения с Тобой или если это невозможно сохранить навсегда в нашей жизни, то дай мне память сердечную, дай

мне возможность сохранить до смерти воспоминание об этой настоящей блаженной минуте ощущения Твоего Святого Духа!»). Всё меняется по этой сердечной молитве, и И.М.Андреевский пишет: «Вся моя жизнь после моего паломничества в Саровскую пустынь изменилась. Господь отнял от меня, по моей молитве на канавке, все блага земные, но сохранил навсегда память о той минуте, когда, по безграничному милосердию преподобного Серафима, я, грешный, совершенно незаслуженно сподобился пережить в себе тихое, радостное, благое и благоуханное веяние Святого Духа Господня...»

Так произошло то великое событие в жизни писателя, о котором он скажет в своём очерке: «В Дивееве, обходя канавку, родился я духовно»⁹. Так святость озарила всю жизнь человеческую, соединилась она и с последующим творчеством писателя. И.М.Андреевский создаст не одно произведение о православных святых, прежде всего о преподобном Серафиме, с духовных позиций оценит творчество русских литераторов.

При всём обилии замечательных работ, посвящённых преподобному Серафиму, может быть, самые трогательные слова сказал о нём религиозный писатель Евгений Поселянин. Этот духовный автор XX века писал об уникальном жизненном подвиге старца, о его влиянии на приходящих к нему людей, об ответной любви к святому подвижнику. Своё отношение к отцу Серафиму Поселянин охарактеризовал как «восторженное преклонение пред лучезарной святыней души отца Серафима». Он стремился донести до читателей живой образ святого, хотел своими работами помочь читателю «ещё больше полюбить дивного старца Серафима», считал, «что такая любовь не только поможет делу спасения души, но и даст человеку ещё здесь, на земле, ни с чем не сравнимые минуты полного, глубокого и безоблачного счастья»¹⁰.

Кто же он, этот писатель, который так искренне и сердечно любил великого старца Серафима? Его имя — Евгений Николаевич Погожев. Он родился 21 апреля 1870 года в Москве, в семье известного врача-терапевта Николая Александровича Погожева; мать, Лидия Николаевна, была родом из знатной семьи. Учился на юридическом факультете Московского университета. В студенческие годы юный Погожев посетил Оптину пустынь и стал духовным сыном старца Амвросия Оптинского. В 1892—1895 годах он опубликует несколько статей об оптинском подвижнике Амвросии, в 1898 году издаст брошюру об Оптиной пустыни, в 1907 году выпустит книгу «Праведник нашего времени оптинский старец Амвросий». Во многих своих сочинениях Е.Поселянин будет говорить о русских святых и святынях древности, XVIII, XIX веков, последнего времени, скажет немало о русских писателях, которые шли нелёгким духовным путём, — об А.С.Пушкине, А.Н.Майкове, К.Н.Леонтьеве. Особое место в его литературном творчестве займёт описание земной жизни Пресвятой Богородицы и святых Её икон. Е.Поселянин станет активным сотрудником многих православ-

ных журналов: «Русский паломник», «Странник», «Миссионерское обозрение», «Душеполезное чтение», «Свет», а также газет: «Церковные ведомости», «Новое время», «Московские ведомости». И всё это будет выполнением наказа святого старца Амвросия Оптинского писать «в защиту веры, Церкви и народности»¹¹. Е.Поселянин не примет совет оптинского послушника Павла Плиханкова остаться в монастыре, сделаться не «внешним художником», а «внутренним»¹², но его писательское служение станет духовным подвигом. За религиозные убеждения Е.Поселянин будет дважды арестован: в апреле 1924 года его обвинят в принадлежности к контрреволюционной организации и отправят на два года в ссылку в Приангарский район; в декабре 1930 года — снова арест за религиозную деятельность. 10 февраля 1930 года ему будет вынесен смертный приговор, и 13 февраля писателя расстреляют. В 1981 году решением Архиерейского собора Русской православной церкви за границей Евгений Поселянин будет канонизирован в лике мученика и включён в Собор новомучеников и исповедников Российских. Установлен и день его памяти — 30 января. Такова трагическая и счастливая судьба русского писателя, освящённая благословением преподобного Серафима!

Неоднократно бывал Е.Поселянин в местах земных подвигов старца Серафима — в Сарове, Дивееве и ощущал там себя «на земном небе». Эти места всегда живо стояли перед духовным взором писателя, были так ему близки, «словно вросли в сердце», и с трепетом он вспоминал: «Здесь земное было умалено, сглажено, почти отсутствовало. Плоть удручена, вместо роскоши — убожество, вместо мирского шума — тихая жизнь, словно притаившаяся, примолкшая на пороге вечности. И на это умаление, изнеможение всего земного словно спустилось торжествующее небо, громко и ярко о себе свидетельствуя»¹³. А источник этого неземного счастья — святой Серафим! Накануне прославления старца в лике святых в 1903 году, когда вся православная Россия жила ожиданием этого события, Е.Поселянин пишет о батюшке Серафиме несколько статей: «Весть о прославлении старца Серафима Саровского», «Жизненный подвиг старца Серафима Саровского», «Кончина праведных и последние дни земной жизни старца Серафима», «Что оставил по себе старец Серафим», «Легенда о старце Серафиме Саровском, императоре Александре I и императрице Елизавете Алексеевне», «Из последних чудес старца Серафима Саровского», «“Птенцы” старца Серафима Саровского». А перед самим торжеством писатель создаёт небольшой очерк «А Серафим?». Сразу же приковывает внимание это необычное название: оно звучит как сердечное, но требовательное обращение к читателю, как призыв всегда помнить о своём защитнике и помощнике, обращаться к нему в трудных жизненных ситуациях. Автор видит отца Серафима живым, удивительным образом приближает его к читателю. То представляет старца в белом балахончике, с большим медным крестом на груди, материнским бла-

гословием, и отец Серафим бежит навстречу каждому с ласковыми словами: «Гряди, радость моя, гряди ко мне». То видит его стоящим с воздетыми руками на камне в глухом саровском лесу и шепчущим молитву не только за себя, но и за весь мир, а во всём происходящем так ощутима великая тайна богословия! То зрит старца сидящим на большой колоде у дальнего пустыньки и кормящим огромного медведя, который осторожно и бережно принимает угощение из рук батюшки. То повествует о великой встрече святого подвижника с Царицей Небесной незадолго до его кончины: вот раздалось ангельское пение, раздвинулись стены монашеской келии, «и в небесной славе нисходит к “убоному Серафиму” Всесильная Царица земли и неба и долго говорит с ним, как с близким и родным человеком». И как итог этих земных подвигов старца, вся жизнь которого была наполнена любовью, предстает в очерке Е.Поселянина его захороненная часть. Это уже не земной Серафим, старичок в белом балахончике и с большими ногами, сияющий радостью и благодатью, а совсем другой образ: «Там, превыше небес, где непоколебимо стоит утверждённый до начала веков страшный престол Господа Славы, где первые чины ангельские не смеют поднять очей на зрак Вседержителя, — там, близко-близко к великому престолу стоит он, оправданный, венчанный победным венцом, непостижимый Серафим». Он имеет «великое дерзновение у Бога!» И взоры этого небожителя устремлены к живущим на земле страждущим и несчастным, и по-прежнему отец Серафим принимает самое близкое участие в судьбах всех призывающих его людей. А в самом конце очерка как великое откровение звучат удивительные слова автора: «И чем дольше вы думаете о нём, тем светлее и чище становится на душе, — вы точно переродились и на время вернулись назад, в лучшие дни отрочества и юности. <...> Всё, всё нечистое, печальное, тёмное смыто с вашей души, когда вам светит Серафим. И на всё зло в мире, на всякое своё горе вы можете воскликнуть: “А Серафим?”»¹⁴.

Не кончаются обращения православных авторов к чудесному старцу и сейчас. В 2013 году в московском издательстве «Смирение» вышла книга В.Н.Крупина «Пока не догорят высокие свечи...». Там есть коротенькое размышление «Всесветлый батюшка» — всплеск писательской души. И здесь тоже присутствует тема паломничества, только необычного, к преподобному Серафиму. Вот небольшое отрывок из этого трогательного повествования: «Православные паломники знают, как отратно, когда где-нибудь, в дальней поездке, в далёкой от России стране, в церкви, видишь вдруг образ своего святого. То есть они, православные святые, все наши, все общеправославные, но всё-таки встретить привычный лик русского святого — это как улыбка родины.

Такое чувство испытываешь особенно часто в Греции. Её святые... смотрят со стен православных храмов всех греческих церквей. И почти всегда радостно видишь образ

нашего милого, сердечного батюшки Серафима и подходишь к нему, как под благословение.

Очень, очень его чтят, молятся ему. Мало того — любимого всей Грецией Паисия называют греческим Серафимом Саровским. Та же в нём простота, отзывчивость, та же любовь к малым деточкам, то же понимание слабостей, прощение и величайшая молитвенность.

Нет лучшего подарка для православных, живущих по воле Божией не в России, чем образочек, пусть самый скромный, преподобного Серафима Саровского»¹⁵.

В искренних и сердечных рассказах русских паломников о преподобном Серафиме воссоздан духовный облик старца — «земного ангела и небесного человека». У преподобного Серафима есть одна замечательная особенность: он никогда не оставляет своих подопечных, всегда печётся о них. Перед кончиной батюшка наказывал своим «сироткам» — дивеевским послушницам: «Когда меня не станет, вы ко мне на гробик ходите! Как вам время, вы и идите — и чем чаще, тем лучше. Всё, что есть у вас на душе, что бы ни случилось с вами, придите ко мне, да всё

горе с собой-то и принесите на мой гробик! Припав к земле, как живому, всё и расскажите, и услышу я вас, вся скорбь ваша отлетит и пройдёт! Как вы с живым всегда говорили, так и тут! Для вас я живой есть и буду вовеки!»¹⁶. Слова эти обращены не только к дивеевским монахиням, но и к каждому из нас. И сейчас преподобный Серафим благословляет и утешает всех просящих и немощных.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 СВЕНЦИЦКИЙ В., протоиерей. Преподобный Серафим. — Дивеево, 1996. — С. 3—4.
- 2 Там же. — С. 3.
- 3 ВЕНИАМИН (ФЕДЧЕНКОВ), митрополит. Всемирный светильник преподобный Серафим Саровский чудотворец. — М., 2003. — С. 230.
- 4 Молитвослов. Серафимо-Дивеевское правило. — М., 2008. — С. 301—302.
- 5 Преподобный Серафим Саровский в воспоминаниях современников. — М., 2003. — С. 46—47. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.
- 6 НЕВЕРОВ Я.М. О том, что нужно для народного образования в России // Русский

педагогический вестник. — 1857. — № 4. — С. 412—444.

- 7 ХЕТАГУРОВ К. Памяти Я.М. Неверова // Хетагуров К. Стихотворения и поэмы. — М., 2015. — С. 59.
- 8 Цит. по: ГРОМОВА Е. Кодекс Неверова // Ставропольская правда. — 2009. — 11 июня.
- 9 АНДРЕЕВ И.М. К батюшке Серафиму. Путешествие в Саров и Дивеево в 1926 году // В гости к батюшке Серафиму. — М.: Паломник, 2007. — С. 46—65.
- 10 ПОСЕЛЯНИН Е. Преподобный Серафим Саровский чудотворец и русские подвижники XIX века. — М., 2003. — С. 5.
- 11 Там же. — С. 731.
- 12 Там же. — С. 732.
- 13 ПОСЕЛЯНИН Е. На земном небе / Поселянин Е. Три поездки в Саров и Дивеево. — М., 2004. — С. 9—10.
- 14 Серафим Саровский / Задушевное слово о великом подвижнике земли Русской. — М., 2002. — С. 116—117.
- 15 КРУПИН В.Н. Всесветлый батюшка // Крупин В.Н. Пока не догорят высокие свечи... — М., 2013. — С. 222—223.
- 16 Цит. по: ИЛЬИН В.Н. Преподобный Серафим Саровский. — М., Б/г. — С. 33; Нью-Йорк: Путь жизни, 1971.

АЛПАТОВА Татьяна Александровна —

доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы Московского государственного областного университета alpatova2005@rambler.ru

ТРИЛОГИЯ Л.Н.ТОЛСТОГО: СТАНОВЛЕНИЕ САМОСОЗНАЮЩЕГО ГЕРОЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. В статье рассматривается главный герой трилогии Л.Н. Толстого («Детство», «Отрочество», «Юность») как особый тип самосознающего героя, в котором автобиографическое начало соотносится с наиболее обобщёнными закономерностями становления человека. Персонаж такого типа в художественном произведении существует и как самостоятельная личность, и как олицетворение определённой «эпохи» в жизни человека, что напрямую соотносится с замыслом трилогии Толстого, носившей первоначальное название «Четыре эпохи развития».

Ключевые слова: Л.Н.Толстой, трилогия, персонаж, психологизм, самосознающий герой.

Abstract. The article discusses the main character of the L.N.Tolstoy's trilogy ("Childhood", "Boyhood", "Youth") as a special type of "self-aware hero", in which the autobiographical beginning correlates with the most generalized patterns of a person's personal development. A character of this type in the structure of an artwork exists both as an independent person and as the personification of a certain time in human life, which directly correlates with Tolstoy's plot, which original title was "Four Epochs of Development".

Keywords: L.N.Tolstoy, trilogy, character, psychologism, "self-aware hero".

Творчество Л.Н.Толстого воспринимается всеми, кто хотя бы раз прикоснулся к нему, как одно из величайших чудес искусства. Ставшее более жизненным, чем сама жизнь, оно настолько глубоко переплелось с «реальностью», что современники иной раз поддавались иллюзии, будто Толстой — глубокий «старец», «патриарх» русской литературы — был современником Наполеоновских войн, что описанные им персонажи — Андрей Болконский, Пьер Безухов, Наташа Ростова, Анна Каренина, Константин Левин, Дмитрий Нехлюдов — реально существовавшие люди, «плотность вещества» которых делает их едва ли не более убедительными, чем «жизнь» иных иллюзорных личностей, живущих вокруг нас.

Юрий Олеся когда-то сказал, что Толстой до самого возможного и представимого пре-

дела реализовал одну из важнейших задач — и литературы, и писателя: писать так, словно бы до тебя никто не писал. Очевидно, это отвечало глубинным личным установкам Толстого: не полагаться ни на какой чужой опыт, прожить и прочувствовать всё только самому, не доверять сложившимся стереотипам и всегда искать собственную дорогу. Это реализовывалось в творчестве Толстого, и это же раскрывалось в его жизни, — почему, возможно, они в конце концов переплелись столь тесно, и само творчество словно растворилось в страстном порыве к бытию истинному, не искажённому мёртвой, утратившей живую жизнь формой, порыв к которой исключал для Толстого всякий страх — а значит, и всякий компромисс. Внутренняя творческая сила его при этом оказывалась столь велика, что даже не очень важно,

согласимся ли мы с идейной направленностью толстовского порыва к тому, что сам писатель считал истиной. Завораживает та «энергия заблуждения» [4, с. 32], которая одна даёт истинный импульс любому исканию — в том числе исканию творческому.

Осознание человека и мира происходило в творчестве Толстого в несколько этапов. Самые основы его художественной манеры начали формироваться очень рано — Б.М.Эйхенбаум связывал это с началом работы юного Толстого над дневником [5]. Он заводит его в 1847 году и будет вести до последних дней жизни. Самонаблюдение и отчёт в своих поступках, ощущение многоплановости и многослойности каждого жизненного момента — всему этому юный Толстой был обязан своему дневнику. Это отразится и в последующем

творчестве писателя — «человек вообще постигается Толстым прежде всего и лучше всего в нём самом... и потому жизненная задача Толстого решается, среди прочего, и как бесконечное высказывание самого себя, о самом себе... диалог с каждым, кто стремится верить в него» [1, с. 824]. Сыграли свою роль и традиции западноевропейской литературы — в конце сороковых годов Толстой начинает переводить роман одного из основоположников английского сентиментализма, Л.Стерна, «Сентиментальное путешествие», ставшее для всей мировой литературы поистине уникальным опытом постижения внутреннего мира личности, эмоциональной жизни во всём ее разнообразии. Молодой Толстой не довёл свой перевод до конца. Однако художествен-

ный опыт Стерна-повествователя настолько увлёк его, что заставил обратиться к собственному творчеству. Так сентименталистский по своей природе тип психологического самонаблюдения в дневнике, в стернианском «свободном» повествовательном дискурсе стал основой первых опытов Толстого, в итоге реализовавшихся в виде автобиографической трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность».

В первоначальном замысле первая книга Толстого должна была называться «Четыре эпохи развития» и включать также четвёртую повесть — «Молодость». Однако этот замысел не был реализован, и размышления, связанные с последней стадией становления личности, перешли в часть рассказов и повестей Толстого 1850-х годов — «Утро помещика», «Рубка леса»,

«Набег», причём сменился и главный герой: вместо Иртеньева — Нехлюдов (имя самосознающего героя Толстого, возвратившееся позднее в последнем, столь же исповедальном романе «Воскресенье»), не случайно, по мысли О.В.Сливицкой, «Николай Иртеньев — это, условно говоря, собирательный образ любимых героев Толстого в возрасте, предшествующем их романному существованию», а иные, более поздние герои, «проходят через следующие “эпохи развития”» [2, с. 21], соотносимые в том числе и с героем трилогии — первого масштабного произведения Толстого.

Одним из первых опытов сочетания в изображении героя элементов психологической конкретности и обобщения, когда персонаж в одно и то же время и воспринимается как самостоятельная личность, со своим характером, жизненным опытом, судьбой, и оказывается олицетворением некоей «эпохи» в жизни человека, как бы составной частью «соборной» личности, может быть назван роман в стихах А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Это его герои в наших глазах — одновременно «люди» (Ольга — Ленский — Онегин — Татьяна), и при этом они же — «возрасты» человека, когда Ольга оказывается воплощением детской души, Ленский — юности, Онегин — молодости, Татьяна — зрелости. Для Пушкина необходимость в таком олицетворении виделась в том, что сам «Евгений Онегин» в его творческой эволюции — своеобразный «лирический дневник», возможность самонаблюдения на этапе наиболее интенсивного и драматичного внутреннего роста. Николенька Иртеньев в трилогии выполняет довольно близкую роль для своего создателя — Толстого. И пусть герой здесь един, разделение этапов его взросления между несколькими самостоятельными повестями позволяет сделать процесс наблюдения более интенсивным, подчёркивает внутренний драматизм личностного взросления, который Толстой ощущал необыкновенно остро.

В каждой из повестей трилогии «эпоха» жизни героя не просто описывается как цепочка характерных для этого возраста занятий, в повествовании от первого лица не просто воспроизводятся характерные для «детства», «отрочества» или «юности» эмоции, мысли, переживания героя. По словам Б.М.Эйхенбаума, «душевная жизнь ребёнка изображается не как фантастический мир особых неразложимых ощущений и сказочных грез, а наоборот, она разоблачается, становится ясной. Ощутимой и понятной в каждом движении» [5, с. 952]. Каждая из этих «эпох» показана Толстым в момент своего наибольшего драматизма, как боль и внутренняя борьба, неотъемлемые от личностного развития любого человека.

Природа «детства» — его невероятная краткость, стремительность прохождения, буквально обречённость на то, чтобы быть утраченным. В этом смысле детство в трилогии Толстого соотносится с мифологемой «потерянного рая», а наиболее частый мотив, сопровождающий размышления о нём, — мотив смерти, буквально пронизывающий насквозь это толстовское размышление о судьбе человеческого я. Действие повести внешне развивается последовательно (перед читателем по большей части развёрты-



Б.А.Диодоров. Л.Н.Толстой. Илл. к трилогии Л.Н.Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность». 1986

вается поток сознания героя-ребёнка), лишь в немногочисленных авторских фразах читатель видит временную дистанцию: это действительно воспоминание о детстве взрослого человека, усиленная, предельно интенсивная работа памяти, которая позволила воскресить дорогие сердцу образы и картины прошедшего, и главное — образ покойной матери.

«Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений. <...> Неужели жизнь оставила такие тяжёлые следы в моём сердце, что навеки отошли от меня слёзы и восторги эти? Неужели остались одни воспоминания?..» [3, т. 1, с. 43—44].

В размышлениях о детстве Толстой безусловно связывает эту пору человеческой жизни с образом матери; детство продолжается до той поры, пока эта связь не оборвалась. В повести же обрыв её происходит особенно интенсивно, поскольку вызван физической смертью. В сущности, в самой основе сюжета «Детства» мотив смерти представлен необыкновенно широко; буквально с первых страниц читатель и рассказчик снова и снова сталкиваются с незначительными на первый взгляд ситуациями, когда предчувствие этой смерти, упоминания о ней вдруг разрывают вполне размеренное течение повествования. Проснувшийся внезапно, нервный мальчик хочет объяснить свои слёзы — и почему-то придумывает страшный сон именно о смерти матери: «Я сказал ему, что плачу оттого, что видел дурной сон, — будто татапа умерла и её несут хоронить. Всё это я выдумал, потому что решительно не помнил, что мне снилось в эту ночь; но когда Карл Иванович, тронутый моим рассказом, стал утешать и успокаивать меня, мне казалось, что я точно видел этот страшный сон, и слёзы полились уже от другой причины» [т. 1, с. 4]. Сама она, лаская ребёнка, не зная почему, говорит: «— Так ты меня очень любишь? — Она молчит с минуту, потом говорит: — Смотри, всегда люби меня, никогда не забывай. Если не будет твоей мамашки, ты не забудешь её? Не забудешь, Николаенька?..» [т. 1, с. 44]. Своеобразной «репетицией» вечной разлуки с нею становится отъезд детей вместе с отцом в Москву. Там, прочитав на именинах бабушки собственные стихи: «Стараться будем утешать, // И любим, как родную мать...», мальчик испытывает чувство болезненного стыда и недоумения — как мог он написать такое, почему даже помыслил о том, что кто-то, пусть даже бабушка, сможет когда-то встать на место его матери («стих как-то странно оскорблял мой слух... “Зачем я написал: как родную мать? её ведь здесь нет, так не нужно было и поминать её; правда, я бабушку люблю, уважаю, но всё она не то... зачем я написал это, зачем я солгал? Положим, это стихи, да всё-таки не нужно было”...» [т. 1, с. 47]. Наконец, само трагическое событие смерти раскрывается в «зеркала» многочисленных сообщений, рассказов нескольких персонажей — от самого



Б.А.Диодоров. Илл. к трилогии Л.Н.Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность». 1986

героя до нянюшки Натальи Савишны. Смерть матери совершилась; последовавшее почти сразу за этим сообщение о смерти Натальи Савишны («Она совершила лучшее и величайшее дело в этой жизни — умерла без сожаления и страха. Её похоронили, по её желанию, недалеко от часовни, которая стоит на могиле матушки. <...> Иногда я молча останавливаюсь между часовней и чёрной решёткой. В душе моей вдруг пробуждаются тяжёлые воспоминания. Мне приходит мысль: неужели провидение для того только соединило меня с этими двумя существами, чтобы вечно заставить сожалеть о них?..» [т. 1, с. 95]) делает это событие оконча-

тельно неотменимым — и таким образом детство кончается. Уже навсегда.

Герой Толстого в процессе своего становления развивается таким образом, что его я предстаёт в одно и то же время совокупностью абсолютно индивидуальных, непредсказуемых импульсов, и в то же время — это некое странное обобщение психической жизни, свойственное самосознающей личности как таковой. Ключевым эпитетом здесь становится именно указание на самосознание, сознание себя, интериоризацию* фокуса внимания, когда человек не «распыляется» на обстоятельства и события жизни внешней, а, даже активно в ней

*В психологии интериоризацией называют формирование внутренних структур человеческой психики через усвоение внешней социальной деятельности, при освоении жизненного опыта, благодаря чему происходит развитие и становление человека. — Ред.

участвуя, постоянно обращён вглубь, напряжённо чувствует ядро собственной личности, созерцает и наблюдает его. В любых жизненных обстоятельствах такого героя, в сущности, занимает единственный и самый трудный вопрос: «Кто я?» Драматизм, даже трагизм того, что происходит вовне, — в жизненных, семейных, социальных обстоятельствах, не только не отвлекает от поисков ответа на этот вопрос, но даже делает его более интенсивным.

Процесс самосознания, впервые начавшийся в момент, когда заканчивается детство, усиливается и значительно драматизируется в пору отрочества. Для сущностного определения этой эпохи человеческого бытия Толстой находит удивительно удачное определение: «пустыня отрочества». Пустыня — потому что впервые осознавший себя человек наиболее болезненно переживает именно одиночество этого самосознания, — процесса, который и совершается в одиночестве, почему впоследствии всякий самосознающий герой Толстого — Оленин в «Казаках», князь Андрей, Пьер, Левин, Нехлюдов, Позднышев, отец Сергей, Иван Ильич, — оказывается в первую очередь носителем одиночества как особой судьбы, природа которой заключена не во внешних закономерностях, а идёт «изнутри» героя, при том вовсе не обязательно обрывая для него социальные связи и уж тем более не препятствуя ощущению метафизических связей по типу «всё во мне и я во всём» — ср. откровение, посетившее Пьера в плену: «И всё это во мне, и всё это моё, и всё это я!»

Но это переживание всё же — удел внутренне зрелого, взрослого человека. В момент зарождения самосознания, в отрочестве, когда впервые происходит «сознание самосознания», рождается эта двойная перспектива личностного бытия, толстовский герой переживает тяжелейший эмоциональный шок и оказывается в глубоком личностном кризисе — полностью погружаясь в себя и не имея пока опыта взаимодействия с этим непредсказуемым внутренним процессом интериоризированного эмоционально-словесного бытия. Удивительной по силе раскрытия этого состояния становится у Толстого в «Отрочестве» глава «Мечты»: «Я не плакал, но что-то тяжёлое, как камень, лежало у меня на сердце. Мысли и представления с усиленной быстротой проходили в моём расстроенном воображении; но воспоминание о несчастье, постигшем меня, беспрестанно прерывало их причудливую цепь, и я снова входил в безвыходный лабиринт неизвестности о предстоящей мне участи, отчаяния и страха.

То мне приходит в голову, что должна существовать какая-нибудь неизвестная причина общей ко мне нелюбви и даже ненависти. (В то время я был твёрдо убеждён, что все, начиная от бабушки и до Филиппа-кучера, ненавидят меня и находят наслаждение в моих страданиях.) «Я должен быть не сын моей матери и моего отца, не брат Володи, а несчастный сирота, подкидыш, взятый из милости», — говорю я сам себе, и нелепая мысль эта не только доставляет мне какое-то грустное утешение, но даже кажется совершенно правдоподобной. Мне отрадно думать, что я несчастен не потому,

что виноват, но потому, что такова моя судьба самого моего рождения и что участь моя похожа на участь несчастного Карла Ивановича. <...> То я воображаю себя уже на свободе, вне нашего дома. Я поступаю в гусары и иду на войну. Со всех сторон на меня несутся враги, я размахиваюсь саблей и убиваю одного, другой взмах — убиваю другого, третьего. <...> То мне приходит мысль о Боге, и я дерзко спрашиваю его, за что он наказывает меня? «Я, кажется, не забывал молиться утром и вечером, так за что же я страдаю?» <...> То я воображал, что я непременно умру, и живо представлял себе удивление St.-Jérôme'a, находящего в чулане, вместо меня, безжизненное тело. <...> И St.-Jérôme упадёт на колени, будет плакать и просить прощения. После сорока дней душа моя улетает на небо; я вижу там что-то удивительно прекрасное, белое, прозрачное, длинное и чувствую, что это моя мать. <...> Тут я как будто просыпаюсь и нахожу себя опять на сундуке, в тёмном чулане, с мокрыми от слёз щеками, без всякой мысли, твердящего слова: *и мы всё летим выше и выше*. Я долго употребляю всевозможные усилия, чтобы уяснить своё положение; но умственному взору моему представляется в настоящем только одна страшно мрачная, непроницаемая даль...» [т. 2, с. 43—45].

Следующая эпоха человеческой жизни осмысливается Толстым как попытка преодолеть «гипноз» открывшейся внутренней вселенной. Время юности — это прежде всего выход за пределы привычного домашнего круга, резкое расширение социальных связей, осознание взрослеющим человеком своей силы именно во внешнем мире и поиск «себе подобных», начало социализации. С точки зрения эволюции самосознания эта пора может выглядеть и как своеобразная «капитуляция», упрощение внутренней жизни, сложность и разнообразие которой человек словно бы «приносит в жертву» не менее сложным и разнообразным внешним социальным связям, которые делаются для него всё более доступны. Здесь ему открывается то самое «заблуждение», энергия которого и есть, согласно ощущению Толстого, энергия самой жизни.

Для героя повести «Юность» Николеньки Иртеньева таким «заблуждением» становится жизненная философия «*comme il faut*», во имя которой герой старается действовать, по принципам которой он пытается выстраивать собственную жизнь: «Род человеческий можно разделять на множество отделов — на богатых и бедных, на добрых и злых, на военных и статских, на умных и глупых и т. д., и т. д., но у каждого человека есть непременно своё любимое главное подразделение, под которое он бессознательно подводит каждое новое лицо. Моё любимое и главное подразделение людей в то время, о котором я пишу, было на людей *comme il faut* и на *comme il ne faut pas*. Второй род подразделялся ещё на людей собственно не *comme il faut* и простой народ. <...> Моё *comme il faut* состояло, первое и главное, в отличном французском языке и особенно в выговоре. <...> Второе условие *comme il faut* были ногти — длинные, отчищенные и чистые; третье было умение кланяться, танцевать и разговари-

вать; четвёртое, и очень важное, было равнодушные ко всему и постоянное выражение некоторой изящной, презрительной скуки. <...> Странно то, что ко мне, который имел положительную неспособность к *comme il faut*, до такой степени привилось это понятие. А может быть, именно оно так сильно вросло в меня оттого, что мне стоило огромного труда, чтобы приобрести это *comme il faut*. Страшно вспомнить, сколько бесценного, лучшего в жизни шестнадцатилетнего времени я потратил на приобретение этого качества...» [т. 2, с. 172—173].

Так складывается ситуация, в итоге приводящая героя к вполне закономерному на данном этапе финалу. В этом смысле название главы «Я проваливаюсь» вполне символично; речь идёт, разумеется, не только о провале на экзаменах; все столь рьяно отстаиваемые жизненные принципы героя терпят крах; он «проваливается» в философском, сущностном смысле. Но только пережив глубочайшее потрясение этого провала, герой вновь ощущает себя перед новым жизненным этапом — новой «чистой страницей» в развитии собственного внутреннего бытия, воплощением которой в повести становится действительно чистая страница заведённого дневника: «Я думал, думал и, наконец, раз поздно вечером, сидя один внизу и слушая вальс Авдотьи Васильевны, вдруг вскочил, взбежал наверх, достал тетрадь, на которой написано было: «Правила жизни», открыл её, и на меня нашла минута раскаяния и морального порыва. Я заплакал, но уже не слезами отчаяния. Оправившись, я решил снова писать правила жизни и твёрдо был убеждён, что я уже никогда не буду делать ничего дурного, ни одной минуты не проведу праздным и никогда не изменю своим правилам.

Долго ли продолжался этот моральный порыв, в чём он заключался и какие новые начала положил он моему моральному развитию, я расскажу в следующей, более счастливой половине юности...» [т. 2, с. 226].

Так происходит становление самосознания. Так становится человеком. Так становится писателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. ПЛЮХАНОВА М.Б. Творчество Л.Н.Толстого. Лекция в духе Ю.М.Лотмана // Л.Н.Толстой. Pro et contra: Личность и творчество Л.Н.Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. и библиогр. К.Г.Исупова. — СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 2000. — С. 822—857.
2. СЛИВИЦКАЯ О.В. «Истина в движении». О человеке в мире Л.Толстого. — СПб.: Амфора, изд. В.Седова, 2009.
3. ТОЛСТОЙ Л.Н. Полн. собр. соч. / Под общ. ред. В.Г.Черткова. Сер. первая: произведения. Т. 1, 2. — М.: Художественная литература, 1935.
4. ШКЛОВСКИЙ В.В. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. — М.: Советский писатель, 1981.
5. ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Работы о Льве Толстом. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009.

ХАЛИКОВА Наталья Владимировна —

доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры современного русского языка Московского государственного областного университета
vlstd24@gmail.com

ОБРАЗНО-СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА В ИСТОЛКОВАНИИ СОДЕРЖАНИЯ СКАЗКИ М.Е.САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ВОРОН-ЧЕЛОБИТЧИК»

Аннотация. Рассматривается семантика зооморфных единиц «коршун» и «ворон» и концепта «правда» в сказке «Ворон-челобитчик». Предлагается методика анализа образно-символических значений ключевых понятий для произведений со сложной идейной структурой.

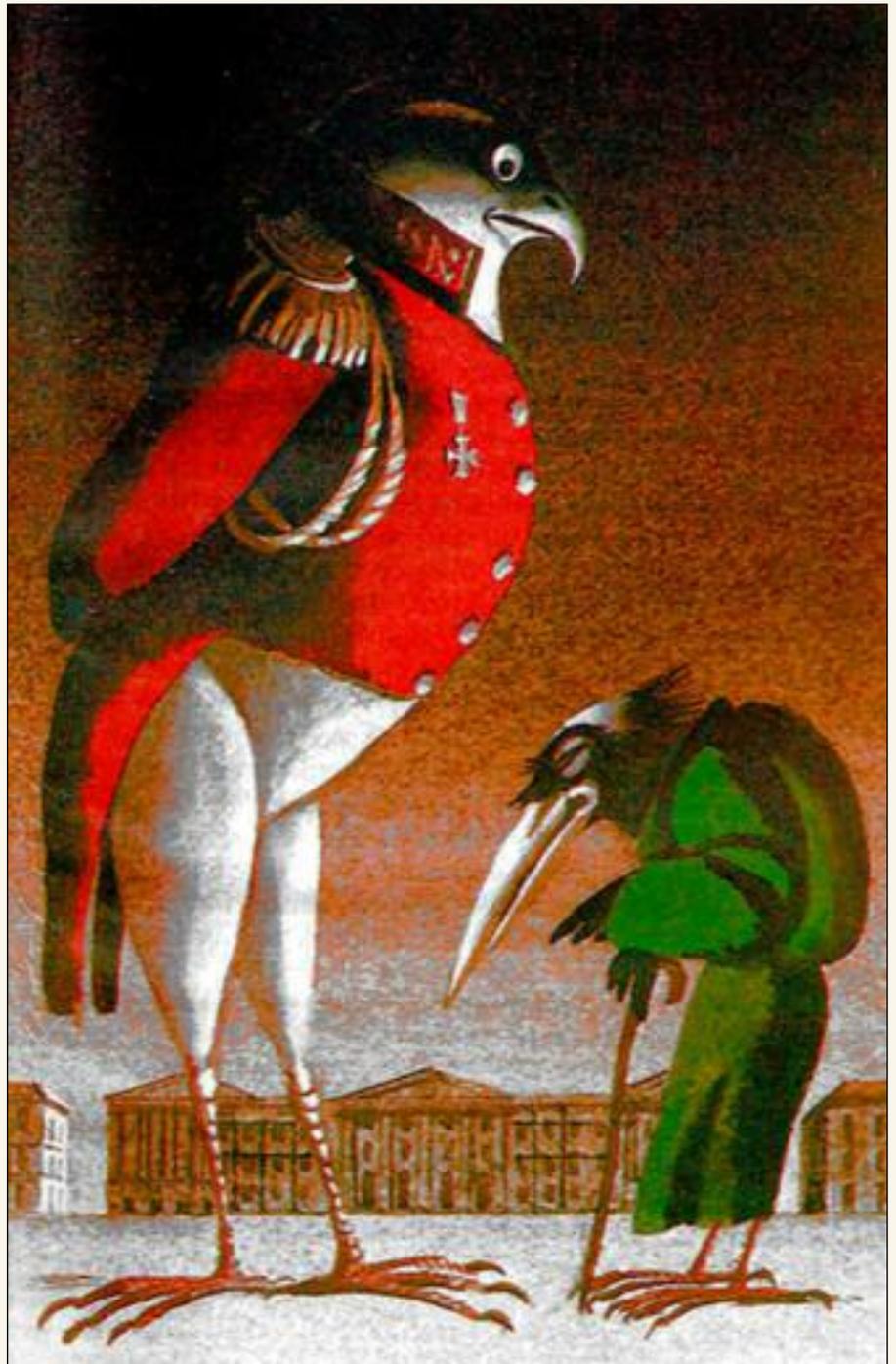
Ключевые слова: образное значение, язык художественной литературы, иносказательность, герменевтика, Салтыков-Щедрин, зоо-образ, концептуальный анализ.

Abstract. The article deals with semantics of the zoo-morphic units “kite” and “raven” and the concept of “the truth” in the fairy tale “The crow that went in search of truth”.

Keywords: figurative meaning, language of fiction, allegorical, hermeneutics, Saltykov-Shchedrin, zoo-image, conceptual analysis.

М.Е.Салтыков-Щедрин всегда был особой фигурой в филологическом культурном пространстве России. В трудный период духовной борьбы и самоопределения общества XIX века он был исключительно заметен, в XX веке возведён на высокий пьедестал социального защитника «угнетённых» и «попираемых», в наше время незаслуженно забывается. Его имя и произведения как никогда удачно подходят сейчас для того, чтобы показать новые методы в исследовании языка художественной литературы, ведь трактовать те же «Сказки», входя в привычную колею классово-социологического подхода, уже невозможно. Заниматься только поэтикой, интеллектуально изощрённым «эзоповым языком» и устаревающими формами напряжённого гротеска на фоне современной социальной прозы без ясно видимой цели неактуально. В школьной практике Салтыков-Щедрин неуклонно становится литературно-музейной реальией. Между тем при правильном герменевтическом подходе сказки подлинного русского писателя являются настоящей сокровищницей для обучения языку художественной литературы, формируют высокие ценности личности, так как относятся к той самой «филологии духа» в понимании Ф.И. Бушлаева и плеяды учёных его времени [1], «филологии как нравственности» М.Л.Гаспарова [2], С.С.Аверинцева, Д.С.Лихачёва и многих других русских филологов-подвижников. Одним из важнейших принципов так понимаемой филологии является историзм: «Наука, имеющая своим содержанием изучение творений человеческого духа в их последовательности, т. е. в их развитии» [3]. Историзм, взятый как система ценностей, объясняется М.Л.Гаспаровым на первый взгляд совершенно парадоксальным образом: «Филология трудна не тем, что она требует изучать чужие системы ценностей, а тем, что она велит нам откладывать на время в сторону свою собственную систему ценностей. Прочитать все книги, которые читал Пушкин, трудно, но возможно. А вот забыть (хотя бы на время) все книги, которых Пушкин не читал, а мы читали, гораздо труднее» [4].

Сказки Салтыкова-Щедрина в этом отношении для нас привычно искажены соци-



С.Алимов. Илл. к сказке М.Е.Салтыкова-Щедрина «Ворон-челобитчик». 1980

альными концептуальными трактовками позднего времени — середины XX века. Так, в комментариях к сказкам в Полном собрании сочинений (1974) можно прочитать о том, что, во-первых, «по цензурной необходимости» наиболее нравственные, подлинно высокие идеи («слова социалистической правды») Щедрин вкладывал в уста своих идейных оппонентов и «мог высказать, лишь обрядившись в одежду своих врагов»; во-вторых, автор не принимает «навязанного конкретно-историческими условиями времени» Евангелия, но почему-то использует «социальный этизм в его евангельской оболочке», тем самым «затемняя подлинный смысл пропагандируемых им идей» [5]. К сожалению, в чуть более приглушённом виде эти определения сопровождают учителя и ученика и сегодня, кочуя с сайта на сайт по бесконечным образовательным просторам Интернета и вызывая некоторое читательское недоумение. Разумеется, цензурные соображения у писателя были весьма вескими, его образы и в 80-е годы XIX века вызвали острые социально-философские споры, но вряд ли его задачей было зашифровать свои идеи для читателя до неузнаваемости. Будем исходить из предположения, что основные идеи сказки должны были быть максимально доступны для просвещённого читателя и представлены ему в ясном виде. Являлись ли они злобой дня или актуальны и в наше время? Попробуем последовательно освободить его текст от более поздних семантических наслоений и восстановить адекватное образно-символическое значение единиц языка художественной литературы.

Выбранная нами для анализа сказка «Ворон-челобитчик» была написана осенью 1886 года и впервые опубликована после цензурных мытарств лишь в 1889 году, уже в год смерти писателя. В примечаниях в Полном собрании сочинений указано, что «образ ворона-челобитчика включается в ряд крестьянских правдоискателей, уже неоднократно появлявшихся в салтыковской сатире (например, в «Истории одного города» и «Похехонских рассказах»)». ПСС. С. 427—429). Однако является ли сказка только лишь индустриальным изображением тяжёлых «судеб крестьянства в царской России» при условии, что реформа 1861 года как историческое событие была уже далеко позади?

Иерархическая модель общества, так тщательно изучаемая писателем, интересовала его прежде всего с позиций философско-этического идеала. Для его выражения он воспользовался категориями и единицами современного ему языка художественной литературы. Прежде всего рассмотрим сам текст как мыслительный тип XX века, «код мысли». Речевая форма жанра сказки-притчи (так же как собственно притчи, басни, аллегории) однозначно трактует её функцию — выражение морально-нравственного императива. Таким образом, следует прежде всего выделить ключевые абстрактные понятия. В сказке «Ворон-челобитчик» таким менталь-

ным концептом является *Правда*. Зооморфный код сказки, присущий всей русской культуре, позволил Салтыкову-Щедрину использовать целостную единицу содержательного плана — семантическое поле «Птицы», где упорядочены образно-метафорические и образно-символические значения основных номинативных единиц — названий действующих лиц и соответствующих им абстрактных значений.

С позиции языка художественной литературы словесный образ вообще и зоо-образ в частности — устойчивая единица этого языка, обладающая системными (парадигматическими) признаками. Например, *коршун*, *ястреб*, *ворон* входят в один семантический ряд с отрицательными коннотациями, а *орел*, *сокол* — в другой, как правило, положительно оценочный.

В языке художественной литературы на протяжении многих десятилетий, столетий формируется образная система: упорядочивается множество единиц (словесных образов). Как и номинации общенародного языка, они укладываются в триаду «форма — значение — функция». Используя устойчивые формы, литература позволяет выразить их прямые и переносные значения, иметь многообразные идиостилевые функции. Предлагаемое нами решение заключается в том, чтобы анализировать функциональные трансформации образных значений традиционных форм. Щедрин избирает форму и структуру сказа, сказки, вводит в неё «образ автора» и несвойственные бытовому дискурсу функционально-стилистические типы речи, которые создают в структуре произведения новый идейный план произведения. Будем предполагать, что, используя образно-символические значения и формы устойчивых поэтических сращений, Салтыков-Щедрин переосмысляет номинативные единицы, выводя из традиционного поэтического дискурса в иной — современной ему публицистической, официально-деловой и общественно-философской речи. Обнажение этого приёма отчётливо видно в сказке «Орел-меченат», где противопоставлены поэтическое — публицистически-философскому: «Поэты много об орлах в стихах пишут, и всегда с похвалой. И статьи у орла красоты неопи-санной, и взгляд быстрый, и полёт величественный. Он не летает, как прочие птицы, а парит, либо ширяет; сверх того: глядит на солнце и спорит с громами. А иные даже наделяют его сердце великодушием. Так что ежели, например, хотя и воспеть в стихах городского, то непременно сравнивают его с орлом. «Подобно орлу, говорят, городской бляха № такой-то высмотрел, выхватил и, выслушав, — простил». Я сам очень долго этим панегирикам верил» (с. 72). Именно орёл-хищник меняет свой поэтический ореол в системе символов «Сказок» с помощью сниженного типа речи: «Выискался, однако ж, орёл, которому опостытело жить в отчужденности. Вот и говорит он однажды своей орлице: — Скучно сам-друг с глазу на глаз

жить. Смотришь целый день на солнце — инда одуреешь» (с. 73).

Предлагаемая методика лингвостилистического анализа апробирована в направленной проектной деятельности школьников старших классов и научной работе студентов-филологов.

Итак, основным вопросом, который вызывает некоторое недоумение у вдумчивого читателя, является персонажная структура ключевого эпизода сказки — разговора хищного коршуна, разбойно властвующего во всём птичьем царстве, со старым вороном-вещуном — о правде: «Так вот что я тебе на твою правду скажу, — молвил коршун, — больше двухсот лет я сижу на этом утёсе и хоть бочком да на солнце смотрю... Но правде и до сих пор ни разу взглянуть в лицо не мог. — Но почему же? — в недоумении каркнул ворон. — А потому, что вместить её птице не под силу» (с. 218). О какой правде идёт речь? Почему всезнающий ворон недоумеет? И зачем в правдоискательстве он надеется поколебать закосневшего в разбоях коршуна?

Мотив искательства у сильного мира сего типичен для русской сказки. Щедрин использует его, конечно, не в прямом значении, не в том же, в каком в бытовой сказке крестьянин идёт к царю или барину, а Иван-царевич к Месяцу или Солнцу. Ищущий всегда лишён в сказке знания и опыта, он наивен или молод, чего нельзя сказать о главном герое — старом и умном вороне. «Земная правда» мужицкого *воронья* с её податями и тяготами жизни действительно перекликается с мотивами «Коняги» или медвежьего царства («Медведь на воеводстве»), действие которых происходит *на земле, в лесу*, но в нашей сказке используется «птичий код» культуры, а художественное пространство организовано высоко над «землей», ближе к «солнцу»: *вершины, скалы, утёсы, верхушки деревьев*. Известно, что слова из речи коршуна «Посмотри кругом... и весь мир сияет!» (с. 218) Салтыков вписал на полях уже вышедшего в свет в 1889 году сборника памяти Гаршина вместо слов: «Коли присплет время, она и сама собой объявится. Тогда, хочешь не хочешь, а отворяй правде ворота! Придёт она, весь мир сияет!» (с. 412). «Ворота» на земле, в своём хозяйстве, вставка же апеллирует к солярной символике общемирового, небесного, внеличного, божественного. В целом это очевидные вещи, но почему эти слова произносит именно коршун — ворону? (Формы *ворон* — *ворона* Салтыков последовательно различает, а значит, они наделены разным символическим значением.)

Устойчивое образно-символическое значение последовательно складывается из нескольких смысловых структур: 1) этимологического значения, первичного образа, мотивирующей «внутренней формы»; 2) базового лексического значения общенародного языка, опорных дифференциальных семантических признаков; 3) устойчивых коннотаций: метафорических, фразеологи-

ческих и паремнологических образных значений; 4) устойчивых поэтических значений, сформировавшихся в древнерусской литературе и поэзии более позднего периода (символов); 5) значений, приращённых в концептуальной картине мира, абстрактной сущности явления.

Рассмотрим с этой точки зрения коршуна и ворона. Семантическая группа «птицы» в классической русской литературе — олицетворение ментального, духа, души, жизни и смерти.

Согласно данным этимологических словарей, *коршун* — искон. Наиболее приемлемо толкование как суф. производного (суф. -ун) от той же основы, что и авест. *karš-* — тащить, волочить». В таком случае коршун буквально — таскающий, вор. Ср. волк [6]. По данным других источников, подчёркивается страшный крик, внезапность появления. «Он тяжёл на лету и охотнее всего хватает цыплят по дворам» [7].

Итак, во внутренней форме образа заложена оценка: «тяжёлая, беспощадная птица-убийца, с громким страшным криком, тащащая добычу, внезапный захватчик».

В многообразных толковых словарях находим и анализируем лексическое значение слова: оно формируется как визуальное перцептивное на основе первообраза: «крупная хищная птица сем. ястребиных. *Коршун* налететь на кого-н.. (стремительно и злобно) [8]. Отмечается размер (крупная птица), цвет (чёрный), повадки (хищная), внешние особенности (с большими крыльями, с длинным загнутым клювом).

На следующем этапе работы стоит объяснить учащимся или подтолкнуть их самостоятельно открыть, что семантика единиц общенародного языка становится формой для нового, поэтического, содержания, которое в процессе исторического развития становится таким же устойчивым и воспроизводимым, как лексическое. Мы исследуем устойчивые парадигмы образных и символических значений по соответствующим словарям [9]. Чёрный цвет птицы, змея, волка и «чёрный бог», нечистый демон земли, смертного, земного оказываются соположны. Им противопоставлены солнце и его сияние.

Особенную помощь оказывает специальный словарь «Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX—XX вв. Выпуск 1. Птицы» (2000), в структуре которого указана устойчивая связь между всеми персонажами сказки: коршуном, кречетом, ястребом, кобчиком — и вороном. В символическое значение номинаций всех хищных птиц в языке художественной литературы входит мифологическая сема «смерть»: *Смерть летает коршуном (Лермонтов)*, кружит вороньей стаей над кладбищем в самой сказке. Приводимая в словаре ссылка на работы А.Н.Афанасьева отсылает к фольклорным символическим значениям образов хищных птиц в загадках о смерти: «Она хвалится, выхваляется, / Что всё видала, / Всего много едала...» [10]. Сравним с текстом Салтыкова-Щедрина: коршун хва-

лится своим положением, тем, что «много на своём веку повидал», он «в данную минуту был сыт». Для современников писателя это была абсолютно прозрачная метафора-мифологема.

В более поздние времена развития языка художественной литературы семантическая образная парадигма (термин Н.В.Павлович) «птица» — «человек» привела к тому, что универсализм зооморфного кода славянской культуры обусловил и функцию обозначения социальной роли человека в иерархической структуре общества. Это привело к развитию фразеологического фонда русского языка: *птица высокого полёта, важная птица, птичка-невеличка* и др. Чем ближе в быту птица находилась к человеку и его жилью, тем ниже становился символизируемый ею социальный статус человека: *ворон считать, белая ворона, палить из пушки по воробьям, синица море подожгла, бывали у вороны большие хоромы, а ныне и кола нет*. Значение вороны и ворона расходятся: *ворон ворону глаз не выклюет, вороном вьётся над кем-либо*. Ворона глупа (сера) и низка, ворон — умён, силен и страшен. Социальный зооморфизм встречаем, например, у В.И.Даля: «А вот и коршун: это суцая гроза крестьян, этот советник казённой палаты; ни курица, ни утица не уйдут от него на мужицком дворе: видит зорко и стережёт бойко; это коршун...» [11]. В сказках Салтыкова ворона сродни зайцу и занимает низшее положение в цепи «земного порядка» и его «злодейств». Так, в сказке «Орёл-меценат» читаем: «Ежели исстари повелось, что волки с зайцев шкуру дерут, а коршуны и совы ворон ошпицывают, то, хотя в таком “порядке” ничего благополучного нет, но так как это всё таки “порядок” — стало быть, и следует признать его за таковой» (с. 58); «Ворона — птица плодущая и на всё согласная. Главным же образом, тем она хороша, что сословие “мужиков” представлять мастерица» (с. 73).

Мифологическое значение вороны-мужика писатель наделяет ироническим звучанием в сказке «Чижиково горе»: «Только ворона-вещунья без пути каркала: “Не будет проку от этого брака! не будет! не будет!” Хотя между людьми ворона и слышит глупую, однако птицы отлично знают, что ежели она каркает, то, значит, есть у неё на то основание» (с. 117). Ворон(а)-вещун и так мифологически наделён сакральным знанием, в отличие от жаворонка, воробья, чайки и пр. Почему же именно он добивается ответа на вопрос о том, будет ли на земле правда?

Художественный концепт *правды-истины* и *правды-судьбы* в представлении наших предков в языческом и религиозном контекстах хорошо исследован в современной лингвокультурологии. Опираясь на талантливый концептуальный анализ Н.Д.Арутюновой [12], внимательно прочитаем заключительный эпизод сказки — монолог коршуна, насыщенный прежде всего абстрактными, вневременными философскими смыслами: «Ежели кто об себе думает, что он правду вместил, тот и выполнить её должен; а мы,

стало быть, не можем выполнить — оттого и смотрим на неё исподлобья. Думается: “Авось-либо она мимо пройдёт!” Коршун на минуту задумался и продолжал: — Жестокое тебе слово ястреб сказал, но правильное. Хороша правда, да не во всякое время и не на всяком месте её слушать пригоже. Иных она в соблазн ввести может, другим — вроде укоризны покажется. Иной и рад бы правде послужить, да как к ней с пустыми руками приступить! Правда не ворона — за хвост её не ухватишь. Посмотри кругом — везде рознь, везде сваря; никто не может настоящим образом определить, куда и зачем он идёт... Оттого каждый и ссылается на свою личную правду. Но придёт время, когда всякому дыханию сделаются ясными пределы, в которых жизнь его совершаться должна, — тогда сами собой исчезнут распри, а вместе с ними рассеются как дым и все мелкие “личные правды”. Объявится настоящая, единая и для всех обязательная Правда; придёт и весь мир осяет. И будем мы жить все вкупе и влюбие. Так-то, старик! А покуда лети с миром и объяви вороньему роду, что я на него, как на каменную гору, надеюсь» (с. 218).

Итак, в заключительном монологе сила и свет Солнца-Истины и Правды-Жизни, которая, как отмечает Арутюнова, «ассоциируется только с теми, кто находится в слабой позиции» [13], чётко противопоставлены хищнической природе («порядку») человека.

Сатира Салтыкова-Щедрина была здесь, конечно, не столь поверхностна, как думали во времена вульгарного социологизма. Образный строй сказки легко перенести на социальные отношения, как в типичной басне. Но функционально-речевыми типами не басьни, но сказки-притчи Салтыков выводит нас в более глубокие, философские слои текста. «Правда», в отличие от «порядка», не есть абсолютное жизненное благо для человека земного, смертного, порочного, хотя бы и самого сильного. Правда — высоко, и «вместить её птице под силу». Человек, ищущий покоя, достатка и земного блага на пути к истине, будет правдой повержен и потому ищет на земле «своей правды». Сама Смерть в лице двух её самых известных представителей — коршуна и ворона — авторитетно выносит суждение о Жизни-правде. Несмотря на то что *истина* — синоним к слову *правда*, эта лексема ни разу не используется писателем. Понятие истины для Салтыкова-Щедрина формируется в языке художественной литературы только в религиозном, строгом христианском контексте, в области Сердца, которого лишена хищная Смерть. Правда же рациональна и относится к области Разума и логики. Свет правды может победить любой вид человеческого невежества, в том числе и социального, но борьба эта жестока, «не на жизнь, а на смерть». Таким образом, целью щедринской сатиры становится плоская, лишённая подлинного христианского смысла, вульгарно социологизированная, своего рода демоническая идеология «революций» и «правдоискательства» конца девятнадцатого столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. НИКИТИН О.В. Филология духа. Фёдор Иванович Буслаев как языковая личность (К 200-летию со дня рождения) // Русский язык в школе. — 2018. — № 5. — С. 79–86.
2. ГАСПАРОВ М.Л. Филология как нравственность // Записи и выписки. — М.: Новое литературное обозрение. — 2018. — С. 201–205.
3. ЗЕЛИНСКИЙ Ф.Ф. Филология (1902). Цит. по: Никитин О.В. Что такое филология? // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. — 2010. — № 1. — С. 27.
4. ГАСПАРОВ М.Л. Указ. соч. — С. 202.
5. БУШМИН А.С. Цит. по: Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20 т. / Ред. коллегия:

- С.А.Макашин (гл. ред.) [и др.]. — М.: Художественная литература, 1974. — Т. 16, кн. 1. Сказки. 1869–1886. — С. 427–431. Ворончелобитчик. — Там же. — С. 210–218. (Далее ссылки на тексты сказок будут приводиться на этот том Собр. соч. с указанием страницы в скобках.)
6. Этимологический словарь русского языка / Н.М.Шанский, Т.А.Боброва. — М.: Прозерпина: Школа, 1994. — С. 150.
7. ДАЛЬ В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М.: Терра, 1994. — Т.П. — С. 171.
8. ОЖЕГОВ С.И. Словарь русского языка. — М.: Русский язык, 1989.
9. КОПАЛИНСКИЙ В. Словарь символов / Пер. В.Н.Зорина. — Калининград: Янтарьск, 2002; Славянская мифология. Энциклопеди-

- ческий словарь. — М.: Эллис Лак, 1995;
- ПАВЛОВИЧ Н.В. Словарь поэтических образов: На основе русской художественной литературы XVIII–XX веков: В 2 т. — М.: Эдиториал УРСС, 1999. — Т. 1.
10. КОЖЕВНИКОВА Н.А., ПЕТРОВА З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. — М.: Языки русской культуры, 2000. — Вып. 1. Птицы. — С. 127.
11. ДАЛЬ В.И. Бедовик (1839): [Электронный ресурс]: http://modernlib.net/books/dal_vladimir_ivanovich/bedovik/read_2/ (дата обращения 9 апреля 2019 г.).
12. АРУТЮНОВА Н.Д. Истина и правда // Язык и мир человека. — М.: Языки русской культуры, 1999. — С. 543–642.
13. Там же. — С. 563.

КЛИМЧУКОВА Вера Николаевна —

кандидат филологических наук, заведующая кафедрой русской литературы XX века Московского государственного областного университета klim.vn@yandex.ru

ВЫБОР ЖИЗНЕННОГО ПУТИ ГЕРОЯМИ СБОРНИКА РАССКАЗОВ И.А.БУНИНА «ПОД СЕРПОМ И МОЛОТОМ»

Аннотация. Автор статьи анализирует произведения Бунина эмигрантского периода, которые, за небольшим исключением, в Советской России не печатались, а за рубежом почти не переиздавались. В центре внимания — авторское видение мира, его критический взгляд на будущее родной страны. Весь сборник — свидетельство неприятия Буниним революций вообще, а русской в частности.

Ключевые слова: Бунин, неприятие революции, уходящая Россия, жизнь страны «под серпом и молотом», мастер слова, приём контраста, нравственный выбор героев, через испытания к очищению, проблески надежды и веры в лучшее.

Abstract. The paper analyzes the works of Bunin's emigrant period, which, with a few exceptions, were not published in Soviet Russia, and were almost never reprinted abroad. The focus is on Bunin's vision of the world, his critical view on the future of his country. The entire book is evidence of Bunin's rejection of revolutions in general, and the Russian revolution in particular.

Keywords: Bunin, rejection of the revolution, leaving Russia, life of the country "under the hammer and sickle", master of the word, moral choice of heroes, glimpses of hope.

Факультет русской филологии МГОУ всегда отличался замечательным преподавательским составом. В разные годы у нас работали и продолжают работать высококвалифицированные, влюблённые в науку, не равнодушные к человеку и великому русскому слову люди. Одной из таких была Л.А.Смирнова, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, воспитавшая сотни учеников, преподававшая незабываемые уроки истинной Любви, Добра, трепетного отношения к профессии. Именно Людмила Алексеевна настояла на открытии на нашем факультете таких важнейших курсов, как «Литература русского зарубежья» и «Литературоведческий анализ художественного текста». Эти дисциплины знакомят студентов с принципиально новыми проблемами, возникающими при интерпретации художественного воплощения авторской концепции бытия, формируют ценностное отношение к изучению русской литературы как важнейшей составляющей мирового литературного процесса.

На занятиях преподаватель сосредоточивает внимание на анализе целостного текста, то есть на таком ходе прочтения и осознания произведения, который предусматривает сле-



И.А.Владимиров. Взятие Зимнего дворца. 1917

дование читателя за автором, проникновение в своеобразную структуру того или иного сочинения с философско-эстетических позиций

его создателя, с учётом его неповторимого поэтического, прозаического или драматургического мастерства. В процессе изучения

¹КЛИМЧУКОВА В.Н. Литературоведческий анализ художественного текста: учебно-методическое пособие. — М., 2016.

зримо проявляется, как круг сложных вопросов, волновавших художника, выражается в системе образов, в композиционных, стилевых, языковых конструкциях¹.

Л.А.Смирнова открывала для студентов долгое время закрытые страницы художественного наследия великих русских писателей, «классиков рубежа двух столетий». Творчество И.А.Бунина «подчистили» советские органы по вопросам печати и литературы, что-то изъяли, а кое-что даже подправили, «как недостойное большого писателя».

Прозаик, поэт, переводчик, почётный академик по разряду изящной словесности, первый нобелевский лауреат, Иван Алексеевич Бунин раньше других писателей-эмигрантов получил безусловное признание. Тем не менее существует целый пласт бунинских произведений, которые по политическим причинам до 1990—2000 годов на его Родине не печатались или же печатались с выдирками, существенно искажающими общий смысл и содержание.

В сборник «Под серпом и молотом» вошли очень разные произведения Бунина эмигрантского периода его творчества, которые, за небольшим исключением, в Советской России напечатаны не были, а за рубежом после войны почти не переиздавались. В них нашло отражение авторское видение мира, его критический взгляд на будущее родной страны. Весь сборник — свидетельство неприятия Буниным всяких революций вообще, а русской в частности.

Книга открывается циклом кратких высокохудожественных этюдов под общим заглавием «Под серпом и молотом. Из записей неизвестного». Уезжая на чужбину, Бунин прощается с Россией, с её святынями, национальными памятниками старины, наглядными свидетелями многовекового величия родной земли. Всё заброшено, осквернено устроителями новой жизни, а то и вовсе обречено на гибель. Сознание уходящей навсегда Руси особенно остро воспринимается автором и передаётся читателю. На всех этюдах лежит тончайшая поволока бунинской грусти, грусти о потерянном навсегда, но таком дорогом человеческому сердцу.

Книга отличается не только мастерством слова, но и своеобразным построением, основанным на резких контрастных ситуациях: юродивый, чья душа, исполненная пламенной любовью к Богу, способна растопить ледяные снежные сугробы — и чудовищная картина разорения вотчины царя Алексея Михайловича в селе Измайлово. Могила Гоголя с негасимой лампадкой и милыми неравнодушными старичками — и весенний день на Моховой с каким-то гнусным типом, предлагающим проходим «похабнёвское» и популярное издание Ленина. Жизнь уходящая и жизнь новая... «Всё ещё Русь, Русь. Но уже на исходе, на исходе», — лейтмотив всего цикла [1, 152].

«Notre-Dame de la Garde», рассказ, в котором едущему в железнодорожном вагоне автору открываются два диаметрально противоположных мира: одухотворённый мир француза, читающего вслух «Молитвы Святой Девы Заступницы Нашей», и мир горластой, разнузданной фабричной молодёжи, напе-



И.А.Владимиров. Развлечения подростков. 1921

вающей Интернационал. Увиденное во Франции ассоциируется с происходящими на родине событиями: «Ну, да, вы русский. И я знаю, сколько страданий и гонений терпит теперь Россия» [1, 194]. В эффектной концовке рассказа Бунин вновь использует приём контраста. С одной стороны, вечный мир природы, её красоты, «блеск, лазурь, свежесть морского воздуха, красно-лиловые скалы, синие, синие заливы...», а с другой — непотребное поведение молодых рабочих. «Вдруг раздался треск и сверлящими брызги стекла, — вдребезги рассыпалась бутылка, вылетевшая из окна и ловко угодившая в телеграфный столб... Так забавлялась молодёжь» [1, 195]. Молодёжь французская. Но сколько примеров подобного развлечения российской молодёжи, выросшей «под серпом и молотом», и воспитанных этой молодёжью детей мы до сих пор наблюдаем.

На страницах рассказов цикла нам встречаются герои, уже сделавшие свой выбор. Одни предпочли путь сохранения непреходящих ценностей, христианской веры, нетленной земной красоты и гармонии, другие — бездуховной жизни, подчинившись идолам нового времени. Первая часть сборника — «Из записей неизвестного» — это цикл этюдов, который в газетном варианте Бунин называет «Странствия». И действительно, герой путешествует по святым местам, посещает старинные церкви, монастыри и скиты для того, чтобы душа не огрубела, не очерствела от событий, творящихся в стране, от обилия тех, кто отвергает вечные ценности. И на своём пути он встречает разных людей, но среди них есть те, кто доживает свой век по заветам святой, уже почти навсегда исчезнувшей патриархальной Руси. Таких, как тот старичок, обосновавшийся в подвальном этаже пустого дома. Его маленькая комнатка похожа на келью отшельника: «Весь низок сплошь увешен

яркими лубочными картинками — святые, истязуемые мученики, блаженные и юродивые, виды монастырей, скитов; целый угол занят киотом с блестящими золотыми образами, перед которыми разноцветно теплятся лампадки — зелёные, малиновые, голубые. Запах лампадного масла, кипариса, воска и жар от печки нестерпимые» [1, 137]. Старый человек сознательно ушёл от внешнего мира, остался наедине с собой и с учением Святых Отцов. Именно в его уста Бунин вложил слова Исаака Сирина: «Пёс, лижущий пилу, пьёт собственную кровь и из-за сладости крови своей не сознаёт вреда себе...» — и чудное сказание об Иоанне Многострадальце и о свете скорби, освещающем его путь до самой кончины.

Герои другого этюда записок неизвестного — молодожёны. Пара не совсем обычная: она женщина молодая, а ему лет шестьдесят, хотя человек он очень живой, бодрый, «юношески лёгкий в движениях», оба занимаются русской историей. Эти интеллигентные люди жили в небольшом лесном посёлке в недостроенной бревенчатой избе посреди болот. Муж ходил в довоенных сереньких брюках, на ногах носил лыковые бахилки. Жена одевалась совсем по-крестьянски — тоже бахилки и суровая рубаха, расшитая по рукавам и подолу красными ёлочками. Важно то, что вели они себя так не на показ, а видели в этом свой долг и даже радость. Женщина всё твердила о древней Руси, к которой нам уже давно надо было бы вернуться, о том, что русские пути особые, неисповедимые, о том, что Бог послал нам великую милость — пострадать и в страданиях, как в огне, очиститься.

На пути автора рассказов часто встречались монахи — люди, которые отрелись от всего земного ради служения Господу. В это страшное время они старались сохранить неизменное веками течение жизни, не дать лю-

дям, шествующим под знамёнами с серпом и молотом, надругаться, уничтожить, разграбить то, что создавалось столетиями и всегда служило утешением, опорой для каждого истинно верующего человека. Монахи предстают перед читателями как русские былинные богатыри. «Золотые хоругви, белый престол с образом, белые балахоны возцов и чёрные рясы сопровождающих образ. Все фигуры — и белые и чёрные — сажень ростом, великаны» [1, 149]. Или другие, из Троице-Сергиевой лавры: «Бодро и деловито прошли среди этой орды два рослых монаха: один здоровый мужик в гимнастёрке и грубых сапогах, в чёрной шляпе, другой в рясе — круглолицый красавец Алёша Попович с шелковистой каштановой бородкой, с тёмно-синими, как бы налитыми маслом женскими глазами...» [1, 152].

Автор записок неизвестного встречает на пути своего странствия всё больше тех, кто способствовал уничтожению старой Руси. Это люди в основном молодые, беспринципные, быстро уяснившие для себя выгоду создавшегося положения и беспрекословно подчинившиеся новой власти, так как она даёт им возможность грабить, мародёрствовать, убивать и бесчинствовать. «Недавно посетил нас “землячок”, бывший красноармеец. Дружески сидел с нами, пил чай, вёл беседу. Говорил, усмехаясь, что теперь и отдохнуть можно: “Теперь мы Россию замирили, везде тихо. Я сам в Тамбове не меньше ста душ в

расход вывел...” Он оброс густой красно-коричневой бородой. Круглые прозрачно-коричневые глаза стоят, как у филина. Стриженная голова имеет форму гроба» [1, 139].

Фантазмагорическое сравнение бывшего красноармейца с филином (хищной птицей) и гробом усиливает впечатление от произнесённой им фразы. А красно-коричневая борода подчёркивает дьявольскую сущность персонажа, его звериную природу.

Поражает рассказ о суде над крестьянином Волоколамского уезда, который мальчиком был отдан в обучение к «богомазу», а затем и сам стал «богомазом». В молодости ознакомился с революционной литературой, сделался «убеждённым атеистом», вступил в партию, заслужил среди товарищей глубокое уважение как стойкий и честный коммунист. Он попал под суд за зверское убийство сожительницы, предложившей ему обвенчаться. Детали этого преступления кажутся ещё чудовищнее из-за того, что человек не осознаёт не только тяжести, но и самого совершённого преступления. Он считает, что, устраняя вредный для общества элемент, сделал полезное дело.

Л.А.Смирнова справедливо отметила: «Бунин всегда мечтал о подъёме, нравственной атмосфере. Идея управления государством тёмными, невежественными людьми была для него чудовищной. В социальной борьбе он усмотрел только разрушение, ду-

шевное ожесточение, кровопролитие, падение культуры. Революция действительно принесла эти горькие последствия. Болезненные предчувствия Бунина были во многом справедливы» [2, 147].

«Голос сердца» и «веления совести», желание «углублённого и сущностного отражения жизни» позволили автору книги отразить не только чудовищный, звериный оскал современной жизни, но и указать пути спасения от мира невежества, нечеловеческой злобы и распущенности. И в «Окаянных днях» (обратите внимание, что власти нечистого отведены лишь дни!), и в цикле «Под серпом и молотом» есть проблески надежды, света, веры в лучшее. Люди, сохраняющие нравственные ценности даже в это «смутное» время, способны вынести и перетерпеть много страданий. Испытания эти, страдания ведут через очищение к духовной радости. Это путь к Богу, к Свету, на котором предстоит учиться любить, молиться и постигать тайну праведности.

ЛИТЕРАТУРА

1. БУНИН И.А. Окаянные дни. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1992.
2. СМІРНОВА Л.А. Русская литература конца XIX — начала XX века: Учебник для студентов пед. ин-тов и ун-тов. — М.: Лаком-книга, 2001.

ЩЕДРИНА Нэля Михайловна —

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века ГОУ ВО МО «Московский государственный областной университет»
shchedrina@com

СОЛДАТСКАЯ ПРАВДА О ВОЙНЕ ВИКТОРА АСТАФЬЕВА

К 95-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

Аннотация. В статье рассматривается военная проза Астафьева, представленная повестями и романом «Прокляты и убиты» в русле развития его творчества.

Ключевые слова. Великая Отечественная война, военная проза, Виктор Астафьев, солдат, фронтовик.

Abstract. The article is devoted to Astafyev's military prose, presented by the novel "The Cursed and the Slain" and its role in his work development.

Keywords: Great Patriotic War, military prose, Victor Astafyev, soldier.

В литературе второй половины XX века принято выделять «лейтенантскую» прозу, принадлежащую Ю.Бондареву, Г.Бакланову, Вяч.Кондратьеву, В.Быкову, К.Воробьёву, Б.Васильеву др. Но существует и проза солдатская. Одна из самых значительных фигур её — писатель-фронтовик Виктор Петрович Астафьев, война для которого, как и для всех участников Великого сражения 1941—1945 годов, — событие личное, исторический порог, положивший начало творческой биографии. Художником руководила острая потребность выразить себя-солдата, а также рассказать о трагической судьбе однополчанина, отстоять правду войны перед народом. В.П.Астафьев провидчески замечал: «С течением времени

тема войны не исчерпалась и не упростилась и само слово “война” не исчезло из жизни и сознания людей» [13]. В писателе было бесценное качество — стремление передать «внутреннюю правду» [14, с. 121].

Уже в рассказе «Гражданский человек» («Сибиряк») (1951) прослеживается исполненное горечи авторское заключение о страшных, непоправимых последствиях войны. Трагическое положение бойцов, находящихся в трёхстах метрах от передовой, выявляет эпизод, когда один из новобранцев нерешительно спрашивает бывалого солдата: «Так это уже война?» [2, с. 146].

В «Звездопаде» (1961) представлен новый подход к изображению военного противо-

стояния, отличный от произведений Г.Бакланова, К.Воробьёва, Ю.Бондарева. В этом произведении война показана натуралистично. В повести начинается разговор о трагическом разрешении первой любви, которую «убила» война. По мысли писателя, любовь как высокое чувство требует от человека «сил, ответственности, раздумий и мук» [там же]. Впоследствии мотив «убиенной» любви станет сквозным в творчестве Астафьева.

В «современной пасторали» «Пастух и пастушка» (1967—1971, 1989) Астафьев продолжает эту тему. Он снова заговорил о том, что любовь на войне обречена: «Люди в “Пастухе и пастушке” не вписываются в войну, в эти упрощённые отношения. И высший тон

никак не подходит для той музыки, которая звучала в произведениях о войне» [6, с. 212].

Не случайно последняя глава повести «Пастух и пастушка» называется «Успение». Эпиграф «Есть упоение в бою...» противоречит концепции повести: война разлучает любимых. Пока идёт война, нет места на земле самой сильной человеческой стихии — любви, не будет звучать сиреневая музыка.

Виктор Астафьев был убеждён в том, что «вооружённый человек — это совсем другой человек» [8, с. 191]. Военное лихолетье обрекает его на трагичность существования. Борис Костяев истрачивается на войне, поэтому и умирает. По мысли писателя, покалеченная войной душа ничего не может дать этому миру.

Самая главная книга В.П.Астафьева о войне — роман «Прокляты и убиты» (1990—1994) — итог длительного, мучительно трудного его пути. Все предшествующие произведения, по убеждению художника, явились «заявкой на “главную” книгу о войне, подступом к работе, неотомлимой и неизбежной» [12, с. 6].

Но долгая дорога, длиною почти в четыре десятилетия, вела Астафьева к осуществлению главного замысла — созданию самого эпохального для него произведения о Великой Отечественной войне. В начале 1960-х годов на Вологодчине появляются черновые наброски будущего романа: «Начал работать, а точнее, приступил к книге о войне, к которой шёл давно и готовился долго, потому что сам я участник войны, солдат, и не мог выполнять эту работу скоропалительно, неумело» [5, с. 112]. Грандиозность писательского замысла, его глубина, энергия памяти не давали ощущения творческой успокоенности: «Роман “Прокляты и убиты” — книга жизни всё-таки» [3, с. 8]. Автор объясняет появление произведения тем, что «молчать и врать дальше невозможно» [7, с. 793], что «силы небесные вдохнули... сей замысел» [там же], что «правда... нашла отклик в таких же солдатских сердцах истинных окопников, израненных, надсаженных неслыханной страшной войной» [там же], и «если о ней писать, то только так, как было. Покрывать морализированием и романтикой войну... преступление перед мёртвыми и живыми друзьями» [там же, с. 81]. Астафьев сетовал, как мало сил остаётся на создание книги, но его неоценимый опыт способствовал продвижению работы над романом: «Зато сейчас всё, каждый день сходится в дело и растёт, как дерево, — всё на замысел работает» [8, с. 251]. Он видел свою миссию прежде всего в том, чтобы донести до читателя «ту правду... которую не дали высказать» [17], ощущал себя выразителем воли фронтовиков, их правды.

Писатель, по убеждению А.И.Солженицына, «переполнен всем пережитым настолько неисчерпаемо, что должен был испытывать человеческое бессилие выразить всю эту зачеловечность» [18, с. 7]. Астафьев не мог в себе нести тяжёлый груз войны, память о ней надо было выплеснуть на страницы книги: «И всё не умолкает во мне война, сотрясая уста-



В.П.Астафьев. 1945

лую душу. Багровый свет пробивается сквозь немую уже толщу времени, и, сплюснутая, окаменелая, но не утерявшая запаха гари и крови, клубится она во мне» [9, с. 11].

В одном из писем В.Астафьева писателю В.Быкову содержится важное авторское пояснение к «прочтению» «Прокляты и убиты»: «Сейчас уж кажется, что там был кто-то другой, отдалённо на тебя похожий, — иначе с ума ведь можно сойти, перегружая и без того перегруженную память сверхтяжестями и сверхмуками. Если наткнёшься на ненависть мою открытую, на то и на тех, кто нас обманывал, посылавших на муки и смерть, написанную “в лоб”, не очень художественно, знаю, ты мне простишь эту святую ненависть» [7, с. 609].

«Эта главная книга жизни требовала не только выношенности, но и практической подготовки, исторической перспективы» [9, с. 11], — подчёркивал автор. В.Астафьев изучал архивные документы, исторические справки, мемуарную литературу, хронику военных лет. «Тема войны для меня — святая тема, и хочется, чтобы писалась трепетно, с болью и святым уважением к тем людям, с которыми я воевал и которых прихотилось мне хоронить вдоль долгих дорог войны» [5, с. 112], — признавался автор. Художник подчёркивал, что роман о войне требует напряжения всех его сил, «за меня “мою войну” никто не напишет, за нас, людей, никто не оставит страшную надвигающуюся грозу» [12, с. 6]. В предисловии к сборнику военных рассказов писатель говорит о «Прокляты и убиты»: «Трудно мне писать о войне, хотя “во мне” книга о войне, о “моей войне” идёт и идёт своим ходом, не умолкая, не оставляя меня и мою память в покое» [там же].

«Прокляты и убиты» дописывались в годы перестройки. И Астафьев через автора-повествователя активно «внедряет» свою точку зрения не только на Великую Отечественную войну, но и на всю российскую историю в целом, в том числе на современную действительность. В.Я.Курбатов назвал это произведение «самой мучительной в русской литературе книгой» [16, с. 58].

Главное в произведениях В.П.Астафьева о войне — осмысление трагической участи солдата, бывшего фронтовика. В основе романной фабулы «Прокляты и убиты» лежит ситуация войны, разрушения мира. В первой книге «Чёртова яма» писатель раскрывает испытание новобранцев на гуманность в условиях «своего» мира «чёртовой ямы» — (землянки, «подземельной» казармы), пребывание в которой сродни пещерной жизни. Оно превращает человека в зверя, недаром мотив «поедания» друг друга уже заложен в эпиграфе романа. Отсюда исходят и голод, и холод, поиск еды — все человеческие муки.

Во второй книге «Плацдарм» изображена битва за Днепр, переправа как вселенская катастрофа, в метафорическом смысле как переход границы от жизни к смерти. Вторая книга выросла из мысли Астафьева о том, что новобранцы были не готовы к войне. Голодных, завшивевших ребят кинули на плацдарм как живой отвлекающий щит.

Точка зрения Астафьева-солдата на войну находится в центре романа «Прокляты и убиты». В нём запечатлена народная трагедия, отразившаяся в судьбах солдат. Новобранцы 21-го полка, призывники 1924 года рождения только успели вступить в пору юности. В начале «Прокляты и убиты» среди всех новобранцев, ехавших к месту назначения, выделен автобиографический герой Лёшка Шестаков. А уже в четвёртой главе романа обозначено место нахождения подразделения, где происходят события первой книги «Чёртова яма» — станция *Бердск* и *21-й полк*, который доукомплектовывался прибывшими из Казахстана призывниками. В «Автобиографии» Астафьев называет то же место. После окончания в 1942 году железнодорожной школы проработал он по распределению на пригородной станции Базаиха составителем поездов, оттуда добровольцем ушёл на фронт, «угодил... в *21-й стрелковый полк*, располагавшийся *под Бердском* возле Новосибирска» (курсив наш. — Н.Щ.) [1, с. 10].

С самого начала романа и до конца писатель не упускает из виду героя, делая его свидетелем и участником всего происходящего, одновременно героем-наблюдателем, задача которого — сохранить память о войне. Свои самые глубокие внутренние переживания и личный военный опыт автор воплотил в этом герое. Ему отведена в романе особая связующая роль между различными типами солдат.

Лёшка Шестаков сразу же ощутил в «чёртовой яме» растворение в общем пространстве, пишет Астафьев: «Сам по себе он уже ничего не значит, себе не принадлежит... есть буря, есть поток, в которые он вовлечён, и шагать ему, и петь, и воевать, может, и умереть на фронте придётся вместе с этой всё захлестнувшей усталой массой, изрыгающей песнозаклинание, призывающей на смертный бой одной мощной грудью страны» [10, с. 10].

Боец осознаёт свою «малость», неспособность противостоять исторической мощи момента, в который он погружён, понимает, что «только строим, только рекой, полковод-

ем возможно прорваться к краю света, к какой-то совсем иной жизни... ради которой веки вечные жертвовали собой и умирали люди по всей большой земле» [там же].

Затем писатель-психолог, наблюдая за переменами в своём герое, говорит о том, что Лёшкой Шестаковым овладела «покорность судьбе», «вялое согласие со всем происходящим» [там же]. С психологической точки зрения утрата своего я ради спасения Родины придаёт внутреннему противостоянию особую роль. Но верх берёт «дыхание настоящей жизни», которое всеми силами призывало «несогласие с омертвелым покоем, сковавшим Божий мир» [там же, с. 8]. Сердца новобранцев стискивали «безвестность, недобрые предчувствия и этот вот хриплый ор под грохот мёрзлой солдатской обуви» [там же, с. 9].

Униженные советским режимом, подавленные бесправием, солдаты не могли противостоять новым законам социалистического общежития. Астафьев в ретроспективном повествовании даёт отдельным штрихом семью Лёшки Шестакова, мало чем отличающуюся от других семей того времени. Отец Лёшки был из ссыльных спецпереселенцев, «большой, угрюмый мужик, из хлебобоба переквалифицировавшийся в рыбака» [10, с. 179]. «Как и многие спецпереселенцы, по-

терявшие место своё на земле, детей, жён, борясь со своей губительной отсталостью, неистребимой тягой к земле, к крестьянскому двору, к труду, имеющему смысл» [там же], старший Шестаков, насильно оторванный от земли, не прожил свою жизнь достойно и счастливо, и сама внезапная, преждевременная гибель явилась логическим завершением горемычной судьбы.

На войне Лёшка с огромной теплотой вспоминал отца: «Что унёс в своей скрытной душе отец — вызов, бунт, непокорность или так никому и не высказанную доброту?» [10, с. 181]. Существование в «чёртовой яме» новобранца Шестакова обострило у него чувство нежной любви и сильной привязанности к своим сёстрам. С особым лиризмом писатель передаёт нахлынувшие чувства бойца, тайно целовавшего дорогое письмо и плакавшего над ним. Ему «почудилось даже, что последнее письмо имело запах, ощутимо пахло детским тёплым дыханием, слабым молочным духом вейло» [10, с. 187].

Кульминационные сцены романа тоже даны через переживания Шестакова. Тяжело воспринял он смерть братьев-близнецов, «чудовищные прегрешения и преступления этих двух совсем оочевневших парнишек, самих их... ошеломили обвинительными словами» [10, с. 208]. А за семью Снегирёвых стало в

сердце «томливо... видно, на все оставшиеся дни та вина за убиенных братьев Снегирёвых, мать их и отца, за всех невинно погубленных людей» [10, с. 246].

В конце первой части романа «Чёртова яма» именно Лёшка Шестаков заметил на улице бабу с коромыслом и ведрами на плечах. Увидев уходящую на фронт колонну солдат, она вдруг поняла, что совершила непоправимое: пустые ведра не к добру. Женщина «на мгновение обмерла, закрыла вскрикнувший рот ладонью и, круто повернувшись,хватила обратно, со звоном бросила ведра... охлопала себя... ничего, дескать, не было, никаких пустых ведер... женщина оберегала воинство от лихих напастей» [10, с. 308]. Не столько заглаживая свою вину, сколько по старому русскому православному обычаю она, «размашисто, будто в хлебном поле сея зерно, истово крестила войско вслед — каждую роту, каждый взвод, каждого солдата осеняла крестным знаменем русская женщина по обычаю древлян, по заветам отцов, дедов и Царя Небесного, напустуя в дальнюю дорогу, на ратные дела, на благополучное завершение битвы своих вечных защитников» [10, с. 307].

Не все герои «Плацдарма», призванные защищать родину, выдержали непомерный груз войны. Отчаянно сражаются на плацдарме Щусь, майор Зарубин. Лёшка Шестаков тащит на себе истекающего кровью Колю Рындина, Лёха Булдаков оказывает ему первую помощь, не жалея своего пакета, который представлял известную ценность на поле сражений. Чувство единения солдата с солдатом, готовность отдать хлеб, табак — на войне всё в цене — руководит такими людьми. Проявление бескорыстия в экстремальных условиях — это тоже, по мысли В.Астафьева, подвиг воина. Братство на войне писатель считает исполнением христианского долга перед ближним.

В чудовищных условиях лучшие бойцы пытаются сохранить в себе человеческое достоинство. Шестакову поручают переправить связь, отправиться на смертоносный берег. Он «нашаривал, нащупывал взглядом в тёмном земляном отверстии майора» [10, с. 515], но «взгляд майора погас — отвернулся он от своего солдата?.. Майор... предоставил солдату всё решать самому... не судья он ему сейчас», «пусть решает совесть и что-то ещё такое, чему названия здесь, на краю жизни, нет» [там же]. Потрясает психологическое противоборство между солдатом и майором, изображённое Астафьевым. Герой романа оказывается перед выбором, хотя заведомо знает, что поступит по совести: «сочувствие, помощь друг другу, главное — работа... смертельная работа настолько сблизила их, что памяти этой хватит на всю жизнь. И вот войдёт в эту память худенькое, сволочное. Ведь он майора втягивает... в сделку вступить, ложь сотворить, а она, эта ложь, угнетать будет не одного Лёшку и... сделает к нему отношение майора совершенно иным. Этаким вежливым, спокойно-холодным» [там же]. Писатель подчёркивает в Лёшке внут-



Виктор Петрович Астафьев с женой Марией Семёновной. Оба прошли войну

ренную силу, нет, не боязнь не выполнить приказ, а боязнь потерять доверие к себе. На поле битвы такие воины, как защитник Шестаков, принимают весь непосильный груз войны, участие в которой они не могут предотвратить.

На плацдарме солдат Лёшка Шестаков осознаёт в себе всё нарастающее чувство духовного опустошенности: «...не изведанное до сего дня, пустынное, беспросветное одиночество давило его... воеет сердце от запустелости. <...> И близость боя, возможность умереть не страшит, даже как бы тихо, ненавязчиво манит, сулит от всего избавление» [10, с. 530—531].

С психологическим проникновением в природу переживаний солдата выполнен образ Лёшки Шестакова, раскрытый в лирическом и исповедальном ключе. А рядом с этим героем — автор-повествователь, бичующий социалистическую систему: трагические судьбы ковались серпом и молотом большевистскую «кузницы», в которой людям «душу выпростали, подчинили, оглушили, осквернили» [10, с. 723].

В других героях: противоречивом Лёшке Булдакове, интеллигентных Феликсе Боярчике и Ашоте Васконове, русском богатыре Коле Рындице, «битом-недобитом» новобранце Петьке Мусикове, мужественных и наивных братьях Снегирёвых — Астафьев, будучи знатоком солдатской души, изображает представителей разных социальных слоев, являющих собой народную массу. История родного отечества, а также беды, испытания, выпавшие на долю самого писателя, определили пафос романа «Прокляты и убиты». По мнению В.Я.Курбатова, «эта книга суждена была России, и она могла появиться только здесь» (курсив автора) [16, с. 58].

Третью ненаписанную книгу «Прокляты и убитых», которая значилась по замыслу, условно говоря, составили страницы повестей и публицистики, отмеченные автобиографической полнотой, ведь жизнь писателя вобрала в себя историю страны. Человек и государство — тема, объединяющая роман и повести «Так хочется жить» (1995), «Обертон» (1996), «Весёлый солдат» (1998), рассказ «Пролётный гусь» (2000).

В этих произведениях судьба солдата-победителя, освободившего мир от фашизма, тоже пронизана трагизмом, несмотря на то что война позади. «Писать о послевоенной жизни ещё тяжелее, чем о войне» [13]. «Борьба за выживание после войны в каких-то своих измерениях была пострашней самой войны» [там же], — подчёркивал автор.

Основная мысль Астафьева в произведениях последних лет состояла в том, что война для участника Великой Отечественной не закончилась: «До сих пор валяются по русским лесам и болотам косточки незахороненных воинов... До сих пор болят старые раны солдат и плачут русские горькие вдовы. Значит, и для них война не кончилась! Чувство вины перед павшими на войне у совестливых людей не прошло, значит, мучает совесть живых» [4, с. 3].

В повестях «Так хочется жить», «Обертон», «Весёлый солдат» реализуется один сюжет: возвращение солдата с фронта, госпиталь, путь домой, послевоенное обустройство. В третьей части романа должны были развернуться человеческие судьбы, драматически перенёсшие военные и послевоенные невзгоды, несущие свой крест и общую ношу.

«Весёлый солдат» близок астафьевским героям из романа «Прокляты и убиты», а также к героям из повестей — Коляше Хахалину, Сергею Слюсарёву-Слесарёву и другим персонажам. Прошедшая война оставила в израненной душе «весёлого солдата» груз усталости, «непреодолимое чувство тоски и печали», и он не знал, «как жить с этим грузом? Куда его девать?» [2, с. 123].

При вручении Астафьеву посмертно премии Солженицына В.Курбатов говорил о настроении писателя, не покидавшем его: «Виктор Петрович впервые сказал нестерпимое, что с войны вообще нельзя вернуться» [16, с. 59]. Это главный итог размышлений Астафьева, составивших основу произведений о войне.

Мысль о «невозвращении» с военной страды звучала и раньше, ещё в «Оде русскому огороду»: «Память моя, сотвори ещё раз чудо, сними с души тревогу, тупой гнёт усталости, пробудившей угрюмость и отвращающую сладость одиночества. И воскреси — слышишь? — воскреси во мне мальчика, дай успокоиться и очиститься возле него. Ну хочешь, я, безбожник, именем Господним заклиная тебя стану, как однажды, оглушённый и ослеплённый войною, молил поднять меня со дна мёртвых пучин и хоть что-нибудь найти в тёмном и омертвелом нутре?» [9, с. 12]. Писатель просит у жизни возродить в себе мальчика, который раньше в нём жил, в чудном и уютном крестьянском мире детства, запечатлённом в «Последнем поклоне». Тот мир — воплощение гармонии, опора существования для хрупкой и наивной жизни мальчишки, ведь «там, на плацдарме, осталась половина меня — моей памяти, один глаз, половина веры, половина бездумности, и весь полностью остался мальчик, который долго во мне удобно жил, весёлый, глазастый и неунывающий...» [15, с. 23].

В течение всей жизни, ощущая тяжесть исторической вины, Астафьев задавал себе один и тот же вопрос: за что погибли? Прошедшая война — это чудовищное преступление против человечества, и нет ей прощения. 9 мая 1945 года для него не стало датой окончания военного противостояния, потому что все последующие десятилетия, по мнению художника, существовала угроза возврата фашистской идеи: «Наверное, всё-таки мы сами виноваты во всех наших бедах и злоключениях, нам и гореть в фашистском кострище, если всё же не опомнимся» [там же, с. 364—365].

Солдатская проза В.П.Астафьева о Великой Отечественной войне — это литература, обнажившая бездны трагической истории страны, это постижение глубин народной трагедии, вызванной критическими поворотами российской истории. В ней он заявил о праве ветеранов на правду, отстоял их честь.

В произведениях Астафьева сконцентрированы духовный опыт художника, нравственные и эстетические убеждения, философия жизни и творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. АСТАФЬЕВ В.П. Автобиография // Стародуб: Астафьевский ежегодник: материалы и исследования. Вып.1. — Красноярск, 2008. — С. 10.
2. АСТАФЬЕВ В.П. Весёлый солдат. Повесть; Варианты; Отрывки; Пьесы; Киносценарии. Собр. соч.: В 15 т. — Красноярск: Офсет, 1998. — Т. 13. — С. 7.
3. АСТАФЬЕВ В.П. Время расплаты // Красноярский рабочий. — 1996. — 3 февраля. — С. 8.
4. АСТАФЬЕВ В.П. К жизни — без врага и без ненависти. Анкета ЛГ // Литературная газета. — 1995. — 9 мая. — С. 3.
5. АСТАФЬЕВ В.П. На Вологодчине // Астафьев В.П. Собр. соч.: В 15 т. — Красноярск: Офсет, 1998. — Т. 12. — С. 112.
6. АСТАФЬЕВ В. П. «Настоящему искусству надо учиться...». Интервью писателя для китайских читателей (село Овсянка, 16 августа 1998 года) // Стародуб: Астафьевский ежегодник: материалы и исследования. Вып. 1. — Красноярск: Изд-во Сиб. гос. фед. ун-та, 2009. — С. 212.
7. АСТАФЬЕВ В.П. Нет мне ответа... Эпистолярный дневник 1952—2001. — Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. — С. 794.
8. АСТАФЬЕВ В.П. Цит. по: Курбатов В.Я. Нечаянный портрет. Время в зеркале одного дневника. — Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. — С. 191.
9. АСТАФЬЕВ В.П. Ода русскому огороду // Астафьев В.П. Восьмой побег: Повесть, рассказы. — М.: Эксмо, 2007. — С. 12.
10. АСТАФЬЕВ В.П. Прокляты и убиты. — М.: Эксмо, 2005. — С. 793. В дальнейшем текст романа и комментарии цитируются по этому изданию, страница указывается в скобках.
11. АСТАФЬЕВ В.П. Сибиряк // Астафьев В. Печальный детектив. Роман, рассказы, новеллы, очерк. — Ленинград: Лениздат, 1989. — С. 146.
12. АСТАФЬЕВ В. Сквозь время и годы // Астафьев В. Военные страницы: повести и рассказы. — М.: Молодая гвардия, 1986. — С. 6.
13. АСТАФЬЕВ В. П. «Я — последний, кто разочаруется в человеке // Известия. — 1997. — 6 декабря.
14. БАСИНСКИЙ П. ...И его армия // Новый мир. — 1996. — № 1. — С. 121.
15. Крест бесконечный. В. Астафьев — В. Курбатов: Письма из глубины России. — Иркутск: Издатель Сапронов, 2002. — С. 364—365.
16. КУРБАТОВ В.Я. Последняя Победа. Слово о Викторе Астафьеве при вручении премии А.И.Солженицына // Студенческий меридиан. — 2009. — № 7. — С. 58.
17. МИТРОФАНОВ Г. О романе «Прокляты и убиты» // Из фондов радио «Град Петров». — Студия «Град Петров», 2007.
18. СОЛЖЕНИЦЫН А.И. Виктор Астафьев. Из «Литературной коллекции», 2005 // Литературная газета. — 2009. — 27 апреля. — С. 7.

Никитин Олег Викторович —

доктор филологических наук, профессор кафедры истории русского языка и общего языкознания Московского государственного областного университета
olnikitin@yandex.ru

САМООЧИЩЕНИЕ ДУХА: ПУБЛИЦИСТИКА В.И. БЕЛОВА КАК СЛОВЕСНЫЙ РОДНИК

Аннотация. В статье осмысляются художественно-публицистические очерки и эссе В.И. Белова, в которых писатель остро ставит проблемы современной действительности и показывает себя мыслителем-полемистом, болеющим за коренные ценности культуры, веры и языка русского народа. В работе представлены некоторые типичные для В.И. Белова словесные модели и выражения, выделяющие его слог в потоке литературной публицистики и показывающие мастерство народного бытописателя в создании живых, эмоциональных, насыщенных смыслом образов бесконечно любимой им Родины.

Ключевые слова: публицистический стиль, разговорный язык, народность, текстология, социальный рисунок, слово, языковая экспрессия, неология.

Abstract. The article deals with publicistic essays by V.I. Belov, in which writer raised problems of modern reality and showed himself as a polemic thinker, rooting for the fundamental values of culture, faith and language of the Russian people. The paper presents Belov's typical verbal patterns and expressions that distinguish his style and shows his writing skills in the creating emotional images of his beloved homeland.

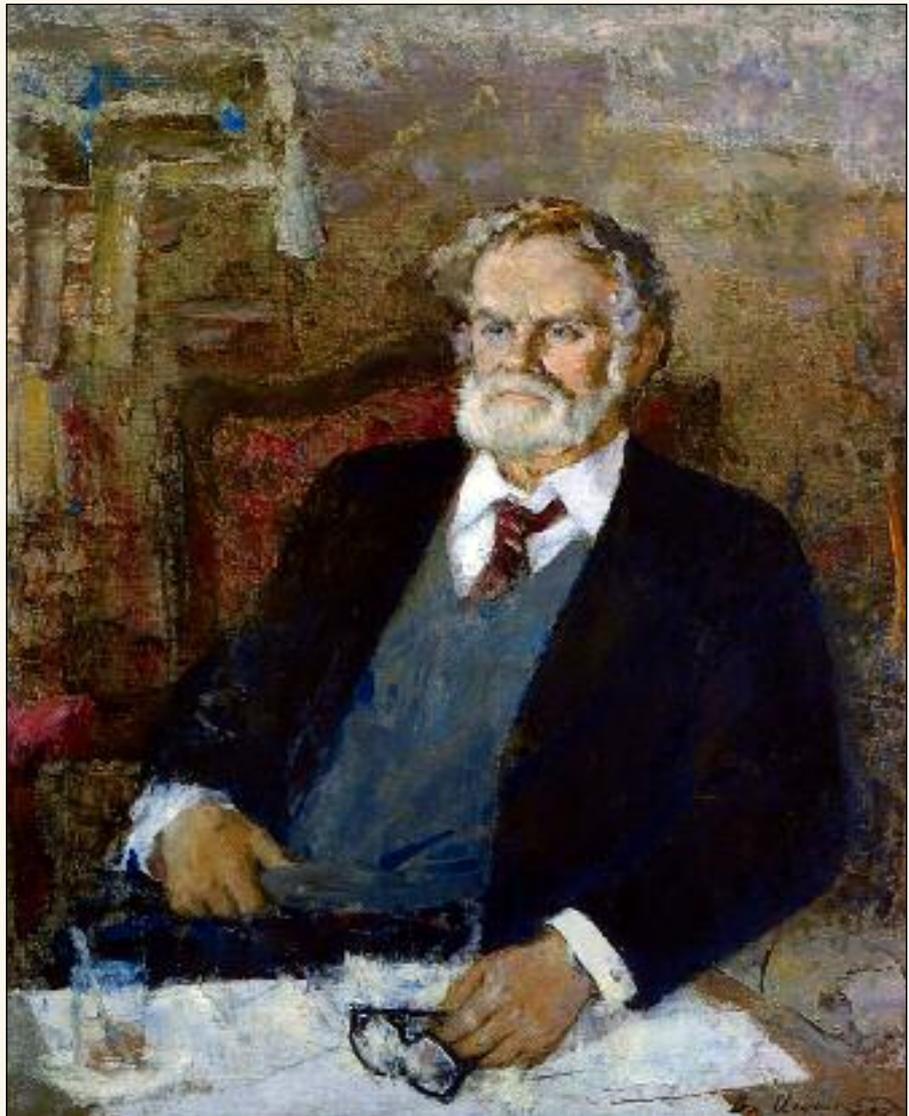
Keywords: journalistic style, spoken language, nationality, textology, social picture, word, linguistic expression, neology.

Время не та категория, которой можно манипулировать безнаказанно. Время подобно живой природе, оно способно к самоочищению, если не перегружено ложью и тайнами, как вода и земля могут быть перегружены химией и отбросами нашей деятельности. Мы ещё не дожили до критической точки, хотя перегруз уже чувствуется. Есть ещё возможность освободиться от исторической лжи, заполнить временные провалы в памяти. Пока есть жизнь, будет и правда.

В.И. Белов. Ремесло отчуждения

Творчество самобытного русского писателя В.И. Белова литературоведы скорее всего могут разделить на этапы, жанры, выделить в нём те или иные тенденции и заимствования, увидеть эволюцию мастерства вологодского самородка. Здесь действуют особые каноны классической науки. Но В.И. Белова, от корня русского, «неприкаянного», всегда смотрящего вглубь пёстрых картинок жизни, невозможно оценивать обычными методами, вживляя в сознание филологов новомодные семы и концепты. Мир его публицистики особый. Это — брошенная, искореженная Россия, со страдальческим, но светлым лицом, своими идеалами, героикой и страшными недугами, которые никогда не могут победить истинного духа народа. Один из очерков он закончил такими словами: «Грандиозный самообман русского человека, сотворившего попытку выжить не только без царя, но и без Бога, медленно, однако же неуклонно рассеивается. Переболев едва ли не всеми болезнями мира, он, русский человек, только начинает медленно выздоравливать, начинает трезветь, осмыслять собственный путь и судьбу.

Родина, не дай же себя обмануть, «внемли себе!» [3: 142].



В.Игошев. Портрет В.И. Белова. 1997

В этих словах писателя не только выражено его отношение к осиротевшему народу, но и содержится призыв к самоочище-

нию и возрождению духа — тот самый неброский лад, который лелеял в своём сердце писатель.

В.И.Белова по праву называют одним из самых ярких представителей так называемого «вологодского» текста — того пространства, которое таит «в себе загадку русской истории и духовности, самой души России» [5: 3]. В публицистике этот незаметный сторонним цвет родной природы выступает порой в трагических красках современной действительности. Но сквозь беловские раздумья всегда просачивается неугасимая вера.

В.И.Белов в своих словесных интонациях бывает очень резок, но всегда справедлив и никогда не лукавит: «Россия всё-таки существует. Тогда на чём она держится? Не на одних же бутылках? Правительство, ободрённое юристами и шустрими академиками, ежегодно выплачивает нашему народу на десятки миллиардов рублей одурманивающего ядовитого пойла. А Россия все ещё на своих ногах» [3: 21].

«Публицист считает, — пишет в статье об изучении этого непростого жанра в школьном курсе литературы учительница из Вологды Е.В.Седунова, — что отлучение от труда, а значит, и от привычных нравственных ценностей происходит по вине власти, которая не желает видеть в этом проблему» [4: 33]

Публицистические тексты создавались В.И.Беловым не для литературной забавы. Это настоящее оружие против «образованщины» и фальшивых вывесок и лозунгов. Все его высказывания очень полемичны: писателю необходимо достучаться до сердца каждого гражданина, пробудить в нём самосознание, укрепить волю, заставить поверить в свои силы. Оттого, наверно, В.И.Белов часто задаёт вопросы, будто обращается к другу, полемизирует с ним, увещевает его, укоряет в ошибках и... прощает: «Откуда свалилась на нашу бедную голову атомная промышленность?» [3: 31]; «Чем мы будем оправдываться перед будущими непредсказуемыми жертвами?» [3: 33]; «Но у кого власть, я спрашиваю вас?»; «Спросить бы, кто верит в объективность этих опросов?» [3: 73] и т. д.

В речевых «дуэлях» В.И.Белова участвуют как реальные (большой частью), так и художественные герои: «Где достать кошелёк Гаврилову, если даже обычный доильный аппарат я не мог достать ни в Москве, ни по-за Москвой? С министрами дело имел, с самым высоким начальством» [3: 46]. Пушкин, митрополит Филарет, Горбачёв, Ельцин, Яковлев, Айтматов, Шукшин, Рубцов, Толстой, Ильин, снова Горбачёв, Жириновский, Шеварднадзе... На одной чаше весов — правда и совесть, на другой — неоязычество.

В.И.Белов был свидетелем и участником многих исторических событий и воспринимал этот бурный поток преобразований сквозь зеркало родной земли, над которой постоянно устраивает эксперименты, «модернизации» и «перестройки».

Наиболее типичными словами и выражениями для В.И.Белова в таком контексте стали такие: *демократы, депутаты, домо-рошенная развлекаловка, разноцветные журнальчики, новая иерархия ценностей, неоязычество, горбачёвская мондиалистская перестройка, откормленная оппозиция* и т. д. А с другой стороны — «глухая далёкая моя родина», где «совесть всегда здорова и либо она есть, либо — нет. Сколько же художественных хитростей свершено в литературе, сколько фальшивых художественных приёмов существует на свете!» [3: 105].

Показательно, что в публицистике он не обошёл и проблем языка, которому навязывают иностранные изобретения: «Обычная говорильня называется нынче дебатами, всем понятные слова “болтовня” и “трёп” уступили непонятному, зато поининому звучащему: “прения”» И далее: «Дебаты! Казалось бы, как набатно звучит и как благородно. Но... увы, увы мне, бедному депутату. Ежели есть дебаты (во множественном числе), то, по свойствам нашего языка, должно быть и единственное число, и тут уже действительно я приближаюсь к сатирическому ехидству» [3: 49].

Проницательный взгляд, тонкий слух и природное чутьё исконной народной речи не позволяли В.И.Белову закрывать глаза на языковые изобретения, путь даже на первый взгляд вроде бы обычные. Но за словом писатель всегда видел дело. А если вместо него пустота, то здесь он начинал бунтовать, взрываясь от каждой фальшивой интонации и вида в этом не только смысловую подмену, а духовную. Приведём показательный фрагмент из очерков В.И.Белова: «Один депутат за три минуты своего выступления слово “проблема” ухитрился произнести более тридцати раз. Десять раз в минуту! Другое излюбленное депутатское и министерское выражение — это “вопрос”. “Вопросы”. Интересно, что было бы, если бы принять такое, к примеру, постановление: “Слова “вопрос” и “проблема” разрешается использовать не больше одного раза в каждом выступлении”? Думаю, что желающих делать доклады сразу бы прибавилось» [3: 49].

Одним из первых в эпоху начала очередного перекраивания ценностей России В.И.Белов говорил о «ремесле отчуждения» — проблемах бюрократии и экологии [2], он пытался объяснить, что такое *гумус* и *технический комфорт*, почему «земля отчуждена от человека» [2: 10], что бумага (документ) — это не простой юридический текст, а маскировка, за которой «прячется нечистая совесть» [2: 16].

Он постоянно в своих нелёгких раздумьях о судьбах России возвращался на Родину, и его публицистический стиль начинал «оттаивать»: «Вдалеке звучно ныряют в воду гагары, озеро нестерпимо блестит на солнышке. Оно то золотисто-стальное, то густо-синее, то почти белое, в зависимости от силы ветерка» [1: 62].

Но и здесь мы видим ту же духовную оппозицию: *колхоз — Госплан, министерство; памятники национальной культуры — проектировщики*. Все эти реформаторы культуры рушат, по мнению В.И.Белова, художественную и историческую ценность ландшафтов: «В городском строительстве господствует стремление *сравнять* и *выпрямить*. Происходит в прямом смысле нивелирование живописных подъёмов и спусков, городских холмов и речных берегов» [1: 193]. Особенно остро он воспринимал такие невзгоды современной цивилизации, когда писал о своей малой родине — Вологодчине. Его словесные стрелы метки и остры, но в то же время подсказывают, жалеют, уговаривают, раз облачают, горя об утраченном.

В наших заметках о словесных родниках публицистики В.И.Белова мы только наместили русло филологического и культурно-исторического исследования его полемических очерков и выступлений, где проявляется другая ипостась таланта писателя: он будто выпрыгивает из костюма литератора-классика и становится обычным собеседником. Ещё и поэтому В.И.Белов уникален как мастер словесных «интервенций» в культурное пространство эпохи, которое для него было едино и распространялось на всех граждан страны без разделения на сословия, города и мундиры.

В публицистике В.И.Белова нет сложных, придуманных фраз и конструкций. Все они ясные, часто патетические, с чёткой постановкой вопросов и без излишнего украшения.

Публицистика В.И.Белова — это всегда личные откровения писателя о безудержном мире человеческих страстей, разрушающих традиционный уклад жизни с его земными поклонами, настоящими красками и запахами, чистым небом — свободой и преданностью русского человека, разрываемого противоречиями новолетий и поиском смысла жизни. Сквозь писательский оптимизм прорывается незаживающая рана страданий, которая идёт изнутри его мудрого сердца, тоскующего по народности в том её смысле, который когда-то был определён романтиками XIX века. Народность — это *национальный дух*. Народность — это *самобытность*, выражение дум, чаяний и стремлений человека. Народность — *гармония веры и духа*. Как здесь не вспомнить М.М.Пришвина, возглашавшего это так ясно и по-человечески открыто и наивно: «Я расту из земли, как трава, цвету, как трава, меня косят, меня едят лошади, а я опять с весной зеленею и летом к Петрову дню цвету».

У В.И.Белова своя интонация: она сквозит и волнуется за каждого человека, оторванного от своих корней, и за родную землю с её брошенными угодами, сёлами и беззвучием запустения. «Мы называем землю матерью, матушкой, кормилицей, поём ей гимны и славословим. Это лишь на

словах. На деле мы поступаем с ней безнравственно и жестоко, мы давно забыли, что она живая. Как всё живое, она ждала милосердия. Но произошло отчуждение. Вместо любви и милосердия земле было уготовано презрение и равнодушие. Ныне человек не только травит её химией изнутри, но и калечит физически: топит, сверлит, роет, терзает гусеницами, то есть наносит ей раны физически, раны в прямом смысле» [2: 8].

В.И.Белов в полемических раздумьях бывает и резок, но справедлив. Его колкое перо направлено против искусственного мира, где царят другие законы. Он как бы изнутри его разглядывает, расшатывает и выворачивает наружу. В таких случаях писатель бывает очень афористичен: «Бюрократ — это чиновник с расплывчатыми обязанностями. Он оправдывает своё безделье мифической общественной необходимостью» [2: 38]. Или: «Бюрократ испытывает жажду иметь заместителя, но заместитель-то тоже ведь не прочь иметь заместителя. Заместителю необходим свой заместитель, на худой конец помощник, а помощнику тоже нужна секретарша» [там же]. И наконец: «Бюрократическая организация — это коллективная безответственность, она гарантирует защиту каждому её члену. Словно грибница в болотной почве, невидимая обычным глазом, она самостоятельна и независима» [там же: 38—39].

Во многих своих репликах В.И.Белов не щадит тех, кто властными полномочиями губит народность: «Гриппозное состояние чиновничьего ума вызывает вирусом гигантомании...» [там же: 53].

На первый план здесь выступают у писателя социальные противопоставления: *бюрократическая обезличка — земля-матушка, пасынки — родные сыны* [там же: 40].

Это явление гигантомании, по мнению В.И.Белова, у нас почти во всём: «В стране созданы если не сотни, то, во всяком случае, десятки научно-исследовательских институтов. Количество академиков, профессоров, кандидатов, старших научных сотрудников и лаборантов измеряется шестизначными числами. Но чем бы измерить нам качество всей этой грандиозной научной армии?» [2: 82—83].

Довольно часто в его публицистической интонации возникают сниженно-разговорные элементы вроде *посеет шалый-валей, паскудит свалкой* [там же: 40]. Но они не намеренно включаются автором в повествование. В.И.Белов не играет ими как мастер-литератор — он живым словом показывает лицо действительности.

Кажется, что В.И.Белов обращает внимание на все признаки «отчуждения», чему он посвятил одну из своих публицистических книг, а это слово в его устах стало символом разрушения национальной культуры, истории, быта, традиционного землепашества и, конечно же, языка. Он чувствовал

его на своём природном уровне, не дозволит внедрить внешнее, неживое: «Аббревиатуры с началом на “Ц” у нас в большой моде. Дом литераторов не какой-нибудь, а Центральный, есть ЦДРИ, ЦДКЖ и прочие дома. А центральных союзов просто не счесть. И все эти центровки пишут директивы, указания, инструкции, рассылают рекомендации на места» [там же: 43]. *Концентрация, регламентация, централизация, организация* становятся у В.И.Белова почти ругательными словами с бескультурными смыслами.

Ещё пример: «Нерусское слово “досье” почему-то так и просится на язык. Хотя оно родственно больше не журналистской, а прокурорской терминологии, я не могу называть по-другому полпуда разных документов, связанных с поворотом северных и сибирских рек» [там же: 54]. Писатель называет их презрительно *поворотчиками* [там же: 55], *перебросчиками* [там же: 57]. А других, кто травит землю химией, — *поливальщиками* [там же: 82].

Публицистика В.И.Белова — это особый вид литературы — размышления, философствования, обращение к прошлому и через него придирчивый беспокойный взгляд в настоящее и предупредительный — в будущее. Для него важны не только события как факты непростой истории коренной земли. Он рассказывал о людях и говорил о них с таким теплом и трепетом, уважением и любовью, что даже полемический запал не мог укротить писательского свободолюбивого нрава. Совсем по-другому он рассуждал о политиках и всей той ококультурной жизни, с которой столкнулся в Москве в надежде как-то повлиять на умы просвещённых депутатов. И там он всегда обращался к деревенской жизни. В его наблюдениях, порой таких безыскусственных и «простеньких», столько отеческой мудрости, юмора в то же время боли за своих земляков, столетиями пахавших и оберегавших родной край от безумств инородцев и разрушительных сил «новой жизни».

Порой В.И.Белову хочется пожить в той детской сказке и навсегда остаться в мире радости, света — земного счастья. Этим проникновением в глубину внутреннего мира обычного человека, несмотря на резкий и даже иногда непримиримый словесный ряд выступлений и полемических этюдов писателя, проникнуто всё его творчество. Оно дышит раздирающими современный мир противоречиями и успокаивается лишь тогда, когда В.И.Белов видит родные просторы — леса, поля, реки, покосившиеся храмы, старые остывшие избы. И в них, он точно знает, живёт тепло отчего дома — та самая сказка, которая обязательно должна повториться снова.

В заключительной части приведём ещё одно высказывание Мастера. Оно снова точно попало в цель:

«Размышляя о странностях, происходящих с сельским хозяйством, вспоминаю

сюжет одной русской народной сказки. Сталкиваясь с обезличенным, ускользающе неопределённым злом, сказочный герой нарушает запрет проникновения в тайну и, пользуясь запретным ключом, открывает комору. Ту самую, входить в которую было никому не позволено. Что же он там увидел? А увидел он двух “звирей”: сначала коня, потом льва. Оба-два на цепи. В зубах коня торчит кусок мяса, а из пасти льва клок сена. Постигнув секрет разлада, герой делает очень немного: он всего лишь устраняет нелепость, возвращая сено коню, а мясо льву. “Звири” глотают еду и тотчас без посторонней помощи сами освобождаются от цепей. Надо ли добавлять, что они верой и правдой служат сказочному герою?..

При виде студентов, одетых в фирменные куртки стройотрядовцев, я всегда вспоминаю эту сказку. Ведь студент на то и студент, чтобы учиться (студентов в царское время не брали в армию). У нас даже профессора и доценты, вместо того чтобы создавать малую механизацию, сами убирают сено и копают картошку» [там же: 52].

Изучение публицистических произведений В.И.Белова только начинается, как приходит осознание того, что из нынешней литературы с её щедрыми конкурсами и пафосными мероприятиями, воспевающими не всегда заслуженно нынешних «корифеев» писательского ремесла, незаметно уходит жанр полемических социально-философских заметок о жизни в русской глубинке. Её словно забыли, и как она теперь существует — никого не касается. Это та территория для многих столичных писателей «первого ряда», которая находится за пределами понимания их «элитарности». Мода на деревенскую публицистику прошла. Культурная перестройка села и сохранение устоев народной жизни, о которых так беспокоился писатель, почему-то не являются актуальными в нынешней парадигме словесного творчества. Но для В.И.Белова-провидца Русская земля, в каком бы забыты она ни находилась, всегда священна. В ней он видел источник возрождения духа и черпал свой удивительный талант.

ЛИТЕРАТУРА

1. БЕЛОВ В.И. Раздумья на Родине: Очерки и статьи. — М., 1986.
2. БЕЛОВ В.И. Ремесло отчуждения. — М., 1988.
3. БЕЛОВ В.И. Внемли себе. Записки смутного времени. — М., 1993.
4. СЕДУНОВА Е.В. Изучение публицистики В.И.Белова в школе // Литература в школе. — 2017. — № 9. — С. 31—35.
5. СУДАКОВ Г.В. Проза В.И.Белова как образец «вологодского» текста // Литература в школе. — 2017. — № 9. — С. 2—7.

ШАТАЛОВА Ольга Викторовна —

доктор филологических наук, профессор, декан факультета русской филологии Московского государственного областного университета
 oshatalova@rambler.ru

РОЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В НРАВСТВЕННОМ ВОСПИТАНИИ ШКОЛЬНИКА

Аннотация. В статье рассматриваются изобразительно-выразительные средства, художественные приёмы, представленные в повести Владимира Николаевича Крупина «Большая жизнь маленького Ванечки». Выявляются основные, знаковые для русского человека, символы и образы, показанные в этом произведении. Определяется роль художественного текста в нравственном воспитании личности.

Ключевые слова: В.Н.Крупин, символы, образы, изобразительно-выразительные средства, внеклассное чтение.

Abstract. The article discusses the graphic-expressive means and artistic techniques presented in the V.N.Krupin's novel "Big Life of Little Vanechka". Symbols and images shown in this work are very meaningful for Russians. The importance of books in the moral education is determined.

Keywords: V.N.Krupin, symbols, images, expressive means, extracurricular reading.

И всегда мне хочется, чтобы в наших семьях были такие минуты, а может, и часы чтения, когда взрослые читают, а деточки слушают.

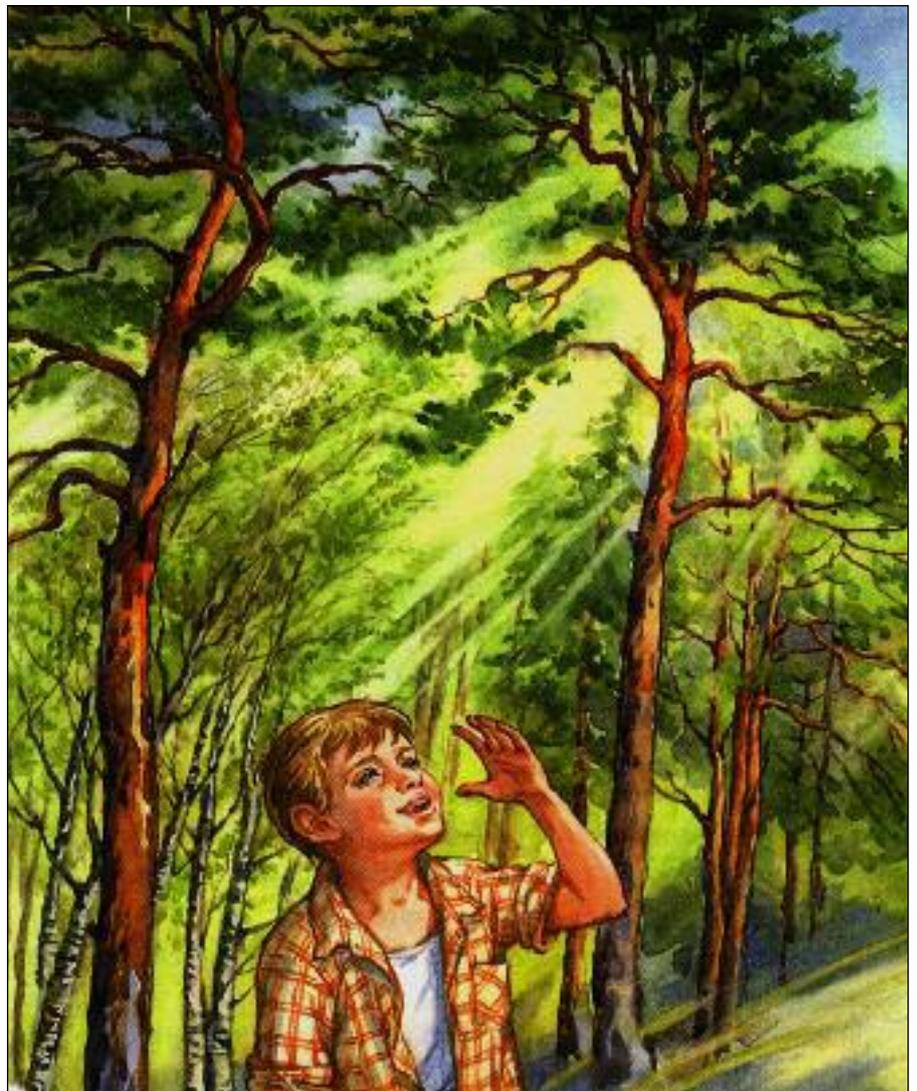
В этом редчайшее единение душ и сердец.

В.Н.Крупин

Сегодня актуальным остаётся вопрос о том, что читает подрастающее поколение. Без чтения художественной литературы невозможно постичь окружающий мир, именно чтение является средством приобретения новых знаний. Через книгу, через художественный текст можно воздействовать не только на умственное развитие учеников, но и на нравственное развитие личности. Только хорошая книга может стать настоящим собеседником. Только хороший текст, понятный, полезный, правильный, учит школьников умению обращаться к литературе по разным жизненным вопросам.

Большую роль в повышении читательского интереса играет внеклассное чтение, которое продолжает формировать у детей умение думать над прочитанным текстом, расширяет их читательский кругозор, а также помогает развивать отношение к книге как к культурно-общественной ценности. Учителю, у которого есть право выбирать тематику уроков внеклассного чтения, необходимо учитывать, что литературный материал для детей, подростков и юношества должен быть уникальным и по языку, и по содержанию. На наш взгляд, такой книгой, познавательной, полезной, написанной чистым русским языком, и является повесть в рассказах В.Н.Крупина «Большая жизнь маленького Ванечки».

Было бы неправильно считать, что повесть о мальчике Ване обращена только к детям младшего возраста. Для совсем юных читателей важным моментом считается выбор произведения, так как в духовный мир ребёнка должно войти самое ценное, то, что будет развивать его дальнейшие умственные и эстетические начала. Но не случайно книга названа «Большая жизнь маленького Ванечки». Да, герой Крупина маленький, но в его жизнь вовлекается и старший брат Коля, и младшая сест-



М.Фёдорова. Илл. к повести в рассказах В.Н.Крупина «Большая жизнь маленького Ванечки». 2017

рёнка Лена, и вообще вся семья. Жизнь маленького Ванечки полна событий, вмещает открытие большого мира людей, природы, братьев наших меньших; жизнь семьи, отношения трех её поколений, детские радости и горести Вани, его размышления и взросление. Это действительно большая жизнь, то есть ёмкая,

глубокая и сознательная. Это время становления личности, возведения её фундамента, на котором стоит будущая судьба человека. В идеале эта повесть может сослужить добрую службу при прочтении её и в средних, и старших классах. Дети любого возраста любят вспоминать себя маленькими. Как и взрослые.

И несомненна польза от совместного чтения родителей и детей о первых шагах по жизни мальчика Вани. Читатели, подростки и старшеклассники, будут сравнивать своё детство и детство маленького Ванечки, чувства Вани и свои в его возрасте, отношения в семье Державиных и в своей семье. И все эти сравнения, несомненно, будут полезны и будут способствовать формированию у юных читателей идеала семьи и человеческих отношений.

Поэтический язык русского писателя В.Н.Крупина характеризуется обилием различных символов, образов, в которых отражается художественный мир не только самого автора, но и в целом русского народа. Так, центральными символами, которые связывают в единое целое смысловые нити всей повести, являются символы **семьи, хлеба, русской печки, русской бани** и др. Эти символы постоянно перекликаются, дополняют и обогащают друг друга.

Так, например, в создании символа **семьи** в повести значимыми становятся портреты деда, отца, бабушки, мамы. Здесь мы не видим классического описания внешности, одежды, особенностей характера, но через реплики, адресованные героями друг другу, через поступки и взгляды автор показывает образцовые (нормальные!) отношения, которые должны царить в каждой семье. Главный герой — Ванечка. А его окружают любящие и любимые родные люди. Какими же языковыми средствами передаёт автор эту любовь?

Мама. Материнское отношение к детям передаётся вербальными единицами, а именно словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «— **Миленький Ванечка, спи. Спи, братец Иванушка.** Мне ещё надо к сестричке **Алёнушке.** [Ваня:] — Ты её больше любишь. — Я вас всех люблю, — говорит мама, — но **Леночка маленькая**», а также путём включения в текст прямой речи и соответствующих слов автора: «**“Дети, дети, куда вас дети?” — так весело и ласково говорила нам мама;**»; «— Ты у нас **самый сладкий,** — объяснила мама». Любовь к детям автор передаёт, описывая невербальное поведение: «**Наконец-то к Ване приходит мама, гладит его по голове и совсем не строго спрашивает...**»; «Она [мама] берёт веточку, на которой сидят крохотные серенькие зайчики, и проводит ею по ладошке, по щеке»; «**Бедная мама все глаза проглядела, Ваню дожидаючи. Всего исцеловала, а когда узнала, что Ваня один пришёл, заплакала.**». Любовь к мужу сообщается автором имплицитно. Он не использует определённых изобразительно-выразительных средств, но в рассказе «Папино письмо» есть буквально одна строчка, которая и передаёт все чувства между родителями Вани. Получив письмо от мужа, мама «**даже есть перестала, всё сидела и читала, а потом и на работу [письмо] с собой взяла.**».

Папа. Особые отношения между отцом и сыном автор передаёт путём включения в текст такого простого, но сильного по содержанию диалога: «[Ваня:] — Плохо без друзей. [Отец:] — **Давай я тебе буду другом.** [Ваня:] — Ты не друг, ты папа. [Отец:] — **Давай я буду и папой и**

другом. Отец — не только друг, он — учитель. Учитель, который учит самому простому: видеть мир и чувствовать, понимать его. Кто, как не отец, поможет разглядеть всю красоту расвета: «**Сегодня Ваню разбудил отец. И не просто разбудил, а прямо взял и выхватил из сна. Ваня очнулся на руках у отца. — Смотри, Иванушка, как солнце поднимается!**» И как просто показана в повести ответная любовь сына к отцу: «**Папа учился заочно в институте и уехал на зимнюю сессию. Это слово Ваня не любил, он скучал без отца... Ване так не хватало папы.**». Уважительное отношение между супругами выражает автор простыми словами: «**После обеда папа не дал маме мыть посуду, помыл сам... а мама прилегла отдохнуть.**».

Бабушка. Любовь бабушки к Ванечке передаётся словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «**Поешь, миленький, поешь;**»; «**Беги, Ванюшка, беги, выпусти их.**». Удивительной в языковом плане является речь бабушки. Она наполнена обращениями, которые свойственны добрым сказочным персонажам, бабушка с любовью обращается к печке, к растениям. Например: «**До чего ж ты, наша печка-матушка, хороша да тепла, да как я без тебя за лето соскучилась!**»; «**Что ж ты, морковка, так захудала, это кто ж тебя душит, это кто твои соки пьёт?**»; «**И тебе стыдно должно быть, хвоци, и тебе, вьюнок.**». Продолжая фольклорные традиции, В.Н.Крупин через речь бабушки передаёт всю красоту русской народной речи (повторения, разговорные частицы, междометия и т. п.): «**Руки, руки мои, уж какие-то вы стали нецепкие, нехваткие. Не виню я вас; всяко вам доставалось...**»; «**Ох, поясница ты моя, поясница, да как тебе не болеть: и со стога-то я падала, и на реке с багром и в лесу с топором сколь рабатовала, ой, не отказывай, дотерпи до вечера, невестушка тебя разотрёт!**»; «**Ох, голова ты, голова дырявая. Забыла ведь куриц выпустить...**».

Дедушка. Прямая речь деда использована автором для глубокого и объективного раскрытия его характера. Это человек, который прошёл всю войну, который выжил, выстоял, не сломался, и он, обращаясь к Ване, использует именно фронттовую лексику: «**[В бане] Ну-ка, ну-ка, солдат, не гнишь под огнём, иди на передовую! — позвал дедушка.**». Дедушка — это человек, привыкший всю жизнь трудиться. Этому и учит он своего внука: «**Дедушка даёт Ване настоящий рубанок, кладёт поверх Ваньных рук свои, и они вместе строгают доску. И Ваня успокаивается. Хорошо с дедушкой,**»; «**Дедушка хвалил Ваню за выносливость.**».

Ваня. Вербальными и невербальными средствами автор передаёт детскую любовь и уважение к своим близким: к старшему брату («**Он хороший, Коля**»), к своей младшей сестрёнке («**К тому же надо было пожалеть Алёнушку, она пошла впервые, в младшую группу...**»). Как и Ваня, его младшая сестра любит своих родных. Когда Ваня соревновался с Витей (кто больше съест рябиновых ягод), «**в судьи назначили Лену:**»; «— **Проиграл! — закричала Лена. Она болела за брата.**».

Любовь Вани к матери, его трепетное, нежное чувство к самому дорогому человеку

на земле показано автором очень просто: «**Ваня поглядел на маму и вдруг понял, что впервые видит её спящей. Он сел рядышком и стал отгонять от маминого лица комаров.**». Гордость за своих близких передаётся разными языковыми единицами («— **Моя бабушка пекла! — хвалился Ваня,**»; «...**дедушка ещё только-только начал париться, и Ване бросать дедушку никак нельзя — он нужен старому солдату**»).

Это небольшое произведение можно назвать своего рода энциклопедией, в которой отражены разные стороны русской жизни. Здесь и обращение к русским сказкам, к сказочным персонажам: «**Мальчик Ваня очень любит, чтобы ему читали сказки. Он думает, что всё, что происходит в сказках, происходит с ним. Это он всегда побеждает и Змея Горыныча, и Бабу-ягу, ведь он смелый. Из-за сказок и ещё из-за того, что у Вани есть сестра Алёнушка, его стали звать братцем Иванушкой;**»; «**Выучивает наизусть, берёт в руки книжку и как будто бы читает: “Сивка-Бурка, вещая каурка, стань передо мной, как лист перед травой!”;**»; «**Ваня сидит на печке и выдумывает про себя, что он — Емеля и что его печка может сама ездить по улицам;**»; «...Ваня думал, что это **козлик Серебряное копытце из сказки;**»; «**Ване очень хотелось поест ватрушки, но он себе так на это говорил: “Не садись на пенёк, не ешь пирожок!”.**». В этих рассказах описание и русских календарных праздников, и обрядов, которые с ними связаны. Например, праздники, связанные с уборкой урожая (**дожинки, обжинки**, где большое внимание уделялось последнему снопу, который украшали лентами и цветами: «**а подарен он будет лучшему работнику на праздник последнего снопа, на дожинках**»). А как просто, лаконично и ясно описаны обряды, связанные с Вербным воскресением и последующими весенними календарными праздниками: «**Вербные веточки не выбрасывали так просто. Они очень живучие, и их втыкали во влажную землю на берегу. Другими веточками выгоняли в поле коров. Дедушка сказал, что таков старый крестьянский обычай.**».

В рассказах не только упоминаются русские народные сказки, русские народные обычаи и обряды, тут мы находим и упоминания о детских пионерских лагерях, о пионерских играх, которые были любимы ребятами целого поколения: «**Они пожалели, что Коля уехал в пионерский лагерь, вот бы пригодился;**»; «**Видел брата Колю, который в лагере с настоящим автоматом играл в военную игру “Зарница”;**»; «**По деревьям лазить, в войну играть. В прытки, в пятнашки, в класки прыгать умеет.**».

Уникален и язык этой повести в рассказах. Автор использует целый ряд изобразительно-выразительных средств:

— живые формы разговорной речи, просторечия, которые в контексте становятся эстетически значимыми единицами: **молотит** в значении «ест»: «**Смотри, как Коля молотит, скоро отца перерастёт;**»; **рожа** в значении «лицо»: «**Но Ваня честно сказал, что слёзы не в счёт, а только кривая, сморщенная рожа;**»;

вёдро в значении «тёплая, ясная сухая погода»: «Ваня поймал божью коровку и спрашивает её: “Божья коровка, дождь или вёдро?”»;

— диалектные единицы: **паУты** — так в некоторых областях России называют оводы и слепней: «Несмотря на жару, сильно донимали комары и пауты»; **заугоду** в значении «сколько угодно, угодно, любо, желательно»: «Кушайте заугоду, — угощала бабушка»; **голик** — «веник без листьев из сухих прутьев»: «Листья веника постепенно отпадут, и веник превратится в голик и переедет в сени»;

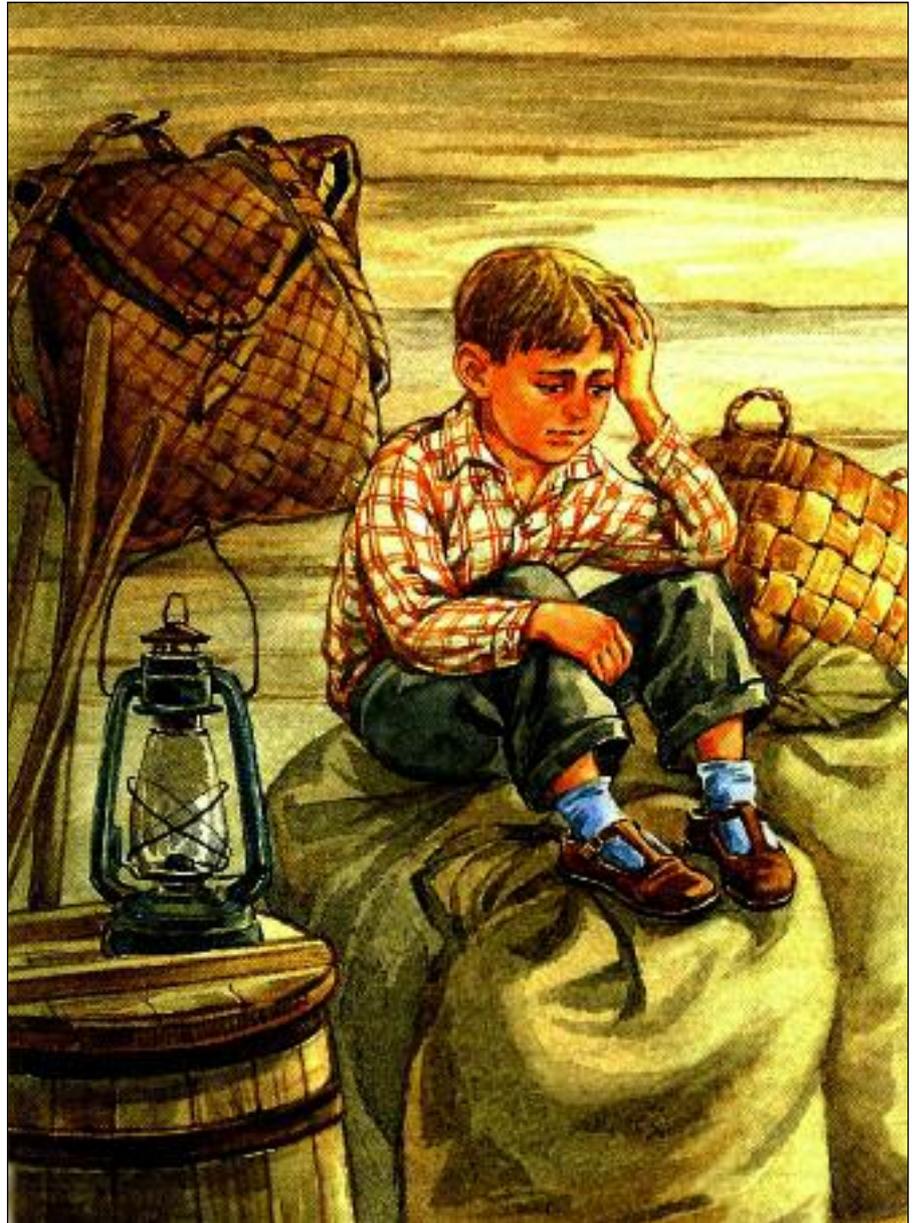
— метафоры: почки вербы — серенькие зайчики: «Она берёт веточку, на которой сидят крохотные серенькие зайчики, и проводит ею по ладошке, по щеке»; автор использует в одном предложении целый ряд метафор: «Деревья зашумели над Ваней. Зашумели совсем по-разному: весело плескались длинные ветви берёзы, радостно хлопала серебряными ладошками листьев осина, гудела ель, а самое высокое из всех деревьев — сосна напряжённо звучала всем стволом, это она приносила звук сверху, с самого неба»;

— сравнения: жаворонки как колокольчики — «Жаворонки в небе зазвенели, будто колокольчики»; родник как зеркало — «Казалось, что в роднике тёмная вода, но нет, вода была чистейшая, это на дне были тёмные листья, и родник был как зеркало»;

— синонимические ряды: «Ваня долго не мог привыкнуть, что её называют по-разному: ива, ветла, раkitник, тальник, краснотал... А это всё верба», «В окне за домами, за красной рябиной, было розовое, а внизу ярко-алое небо».

Основную цветовую гамму составляют зелёный и жёлтый цвета. Зелёный цвет подсознательно ассоциируется с природой и гармонией, с жизненной силой и энергией. Жёлтый — это цвет радости, тепла, богатства, оптимизма. «Сейчас Ваня гордо катил свою тачку по твёрдой тропинке среди **зеленеющей ржи**»; «Они оба стояли в тёплой, **зелёной от травы** луже и радовались»; «Вскоре вербные серёжки становятся пушистыми, **желтеют** и, осыпаясь, **золотят скатерть**»; «Весной они досыта наедались сверихи — нежных, покрытых **жёлтыми** лепесточками сосновых зародышей». Через всю повесть проходит центральной линией сочетание зелёного и жёлтого: «**Зеленеющие** заречные луга дымились под **солнцем**». Автор передаёт цвет через номинации (солнце, небо, трава, колосья, зерно, лепёшки, масло, мёд): «Ваня стоял среди огромного **зелёного поля** под огромным **голубым небом** и старался не жмуриться посмотреть на **солнце**»; «Эту грудку колосьев обмолотили отдельно, и ребята своими глазами видели тоненькую струйку **золотистого тёплого зерна**, которое они спасли»; «И когда явились первые **золотистые**, громко трещащие, гжучие **лепёшки**, то на столе их с почётом встречали тарелки со сметаной и **топлёным маслом**, вазочки с **мёдом** и с различными вареньями».

В повести В.Н.Крупина уместилась целая гамма запахов, характеризующих мир русского



М.Фёдорова. Илл. к повести в рассказах «Большая жизнь маленького Ванечки». 2017

человека. Это запахи леса, смолы, сена: «Сразу **запахло лесом**»; «Если днём пилили дрова, то на валенках остаются опилки и на печке **пахнет смолой**»; «Сидели на свежем, **душистом сене**». Запахи выступают в качестве символического языка. Ольфакторная* образность является важнейшим средством создания жизнеутверждающего мира, мира детства.

*Ольфакторный (лат. olfactorius — благовонный, душистый, обонятельный) — относящийся к области восприятия запахов. [Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов. — М.: Эксмо, 2006].

Таким образом, художественный текст представляет собой «сложное языковое пространство, в котором воплощается психология автора, это уникальное явление человеческого сознания, где соединяются деятельность, творчество и культура поколений, которое содержит речевое сообщение человеческой личности о каком-либо фрагменте его мыслимого мира» [Шаталова, 2009: 335]. Повесть Влади-

мира Николаевича Крупина «Большая жизнь маленького Ванечки» буквально пропитана любовью к родной земле, к родному дому, к России. В ней так доступно для читателя передаются основные человеческие заповеди: почитай отца своего и мать свою («[Ваня] окончательно решил, что он плохой, что старшие правильно его ругают, что жить так дальше нельзя»), не кради («Не твоё, и пусть сто лет лежит, пусть сгниёт, а не трогай!»), не лги. На наш взгляд, эта книга должна занять своё достойное место в школьной программе.

ЛИТЕРАТУРА

1. КРУПИН В.Н. Большая жизнь маленького Ванечки: повесть в рассказах. — М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2017.
2. ШАТАЛОВА О.В. Концепт «бытие» в русском языке: дис. д-ра фил. наук по специальности 10.02.01 — русский язык: защищена в МГОУ 09.04.2009; утв. 19.02.2010. М., 2009.

РОДНОЙ, ЕДИНСТВЕННЫЙ, ЛЮБИМЫЙ

С детства я «имел одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть» — стать писателем, больше никем. Понимал, что надо учиться писать. А где учиться? Как где? Только в Литературном институте. Ещё до призыва в армию подал документы, послал стихи и рассказы на творческий конкурс. И... конкурс не прошёл.

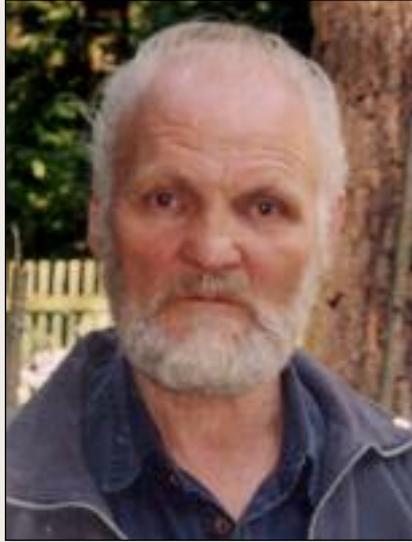
Мечта о писательстве не ослабевала, сочинял и в армии. И вновь, заканчивая трёхлетнюю службу, послал уже новые работы на творческий конкурс. Так полагалось. И... снова не прошёл.

Но, слава Тебе, Господи, что не был принят. Как можно выучить кого-то на писателя? Потом я уже сам преподавал в литинституте и понимал, что знания, полученные мною в МОПИ (Московском областном педагогическом институте им. Н.К.Крупской, ныне МГОУ), ничем не ниже уровня знаний выпускников литинститута. А по ходу жизни был знаком и с выпускниками многих престижных вузов: МГИМО, ВГИКа, ГИТИСа, разных академий. Самоуверенность у них, бывало, зашкаливало. Вдобавок студенты там были нередко так называемые дети. Дети родителей-начальников, приближённых к властям. А мы учились на преподавателей литературы и русского языка в средней школе, звёзд с неба не хватало, но учились охотно, даже радостно.

И ещё важно сказать, что областной наш пед был местом ссылки свободолюбивых, смелых, самостоятельно мыслящих преподавателей московских гуманитарных вузов. Была среди них даже шутка, переделанная из фронтовой: «Ниже кандидата не разжалуют, дальше МОПИ не сошлют».

О, какая у нас была профессура! У.Р.Фохт, Г.Л.Абрамович, А.М.Новикова, Г.А.Хабургаев, А.В.Кокорев, В.Н.Богословский, Н.А.Кондрашов, З.Т.Гражданская, А.Ф.Иванова, Н.И.Кудряшов, А.В.Дудников, П.А.Лекант, А.А.Журавлёва, М.Ф.Тузова...

Вообще в моей судьбе всё было счастливо. До армии два года поработал литсотрудником районной газеты, ходил пешком по деревням и лесочулкам, трудился слесарем по ремонту сельхозтехники, сделал попытку поступить в Уральский (Свердловский) университет на журфак, но не прошёл по конкурсу, а на следующее лето съездил даже в Горький (Нижний Новгород) сдавать вступительные экзамены в институт инженеров водного транспорта. Коротко объясню: меня измучила обяжаловка районной газеты, в которой более требовали писать от имени трудящихся. Подал заявления



об уходе. И вот закрыл глаза, раскрыл справочник для поступающих в высшие учебные заведения и наугад ткнул пальцем: институт водного транспорта. Приехал в Горький, походил по городу, вышел к Волге, посидел на берегу и сочинил: «Не хочу я сотни дней ходить в аудитории и учить осадку в реках парходную: я хочу войти в литературную историю, а не в водную».

Так что только через шесть лет после школы пришёл я в наш любимый, единственный, самый что ни на есть замечательный Московский областной пединститут, на лучший в нём факультет — филологический.

И теперь я понимаю, что и Москва с её огромными арсеналами культуры, которые в те годы мы энергично осваивали, и филфак с его умными, строгими преподавателями, с его дружной атмосферой общения и взаимопомощи ставили мне голос, учили отделять зерно от плевел. А освоение золотых богатств классики русской и мировой не позволяло быть заносчивым.

В родном вузе произошло и главное событие в моей жизни, как и в жизни каждого мужчины, — женитьба. На однокурснице.

В судьбе моей Надежды многое было, как у меня: с малых лет любила книги, ещё до открытия детской библиотеки стояла первая у её дверей, любимым предметом в школе была «Литература», к написанию сочинений относилась ответственно и трепетно. Но в отличие от меня, в детстве играла в школу, заводила тетрадки воображаемых учеников и журнал, собирала летом дворовую малышню, читала им книжки и проводила конкурсы. И поступила в наш МОПИ. Мы встретились на втором курсе после её перехода на

дневное, а в конце третьего курса поженились. И было это 53 года назад. А кажется, что только вчера...

Прошло более полувека, как мы вышли из нашего МОПИ (ныне МГОУ). Но мы помним лекции наших преподавателей, даже их голоса, манеру проведения семинаров и коллоквиумов, горячие споры при обсуждении стихов в литобъединении «Родник», наши рукописные журналы «Молодо-зелено» и «Кто во что горазд», нервную взвинченность зимних и летних сессий, песни у костра в подмосковных колхозах, пионерские лагеря...

И через десятилетия не оставляет меня ощущение, что я оказался здесь не случайно, что я искал именно свой вуз, шёл к нему, но и МОПИ ждал меня, принял как сына, стал вторым родным домом и настоящим моим Университетом.

И вот вы держите свершённый коллектив авторов МГОУ (многие его выпускники), номер журнала, в котором жена моя уже более тридцати лет является главным редактором. И хочется, чтобы этот номер читатель воспринял как наш низкий поклон светлой студенческой юности. И как пример служения филологической науки МГОУ родному русскому языку, русской и мировой литературе, учителям русского языка и литературы.

Я прихожу в учебный корпус на Бауманской, в главный корпус на ул. Радио или приезжаю на станцию Перловскую, где расположилось одно из зданий нашего вуза, и радостно ощущаю, что дух жажды знаний, бывший при нас, жив, он остался, он виден в лицах студентов, в неисчислимых мероприятиях общественной и научной жизни. Конференции, симпозиумы, круглые столы, курсы, самодеятельные и творческие коллективы — всего так много! Вглядываешься в лица этих юношей и девушек-красавиц и понимаешь: есть на кого Россию оставить

И ещё об одной большой радости скажу: вновь открыт и освящён прекраснейший храм в главном, Демидовском, корпусе нашего университета. Каждый раз прихожу сюда, ставлю свечи у икон и желаю долголетия и благоденствия преподавателям и студентам, родному навсегда вузу, в котором нас учили любить Россию и защищать её словом и делом.

Сердечно!
Вечный студент МОПИ (МГОУ)
Владимир Крупин

Уважаемые читатели, авторы журнала!

Присылаемые вами статьи обязательно должны быть с пометкой:

«Только для журнала "Литература в школе"».

Все аббревиатуры должны быть расшифрованы при первом употреблении в тексте.

При цитировании необходимо делать библиографическую ссылку. Ответственность за правильность данных, приведённых в библиографических ссылках и приставном списке литературы, несёт автор. При отсутствии библиографических ссылок и приставного списка литературы статья не рассматривается.

За фактический материал статьи несёт ответственность автор.

Редакция оставляет за собой право сокращения материалов.

К статье необходимо приложить аннотацию и ключевые (опорные) слова, а также указать e-mail.

Пожалуйста, не забудьте прислать сведения о себе:

- Фамилия, имя, отчество.
- Место жительства (республика, край, область, город) и код региона.
- Дата и место рождения.
- Паспортные данные (серия, №, кем и когда выдан).
- ИНН, № пенсионного страхового свидетельства.
- Образование (вуз, специальность, год окончания).
- Учёная степень и звание (если имеется; год присуждения или присвоения — в скобках).
- Домашний адрес с почтовым индексом.
- Домашний телефон с кодом города, мобильный телефон и E-mail.
- Место работы или учёбы (наименование организации и подразделения — факультета, кафедры, отдела).
- Должность; время работы на данной должности.
- Служебный адрес с почтовым индексом.
- Служебный телефон (с кодом города).
- Предполагаемая дата защиты (для соискателей).
- Научный руководитель или консультант (фамилия, имя, отчество, учёная степень и звание — для соискателей).

Вниманию соискателей на учёную степень!

Согласно требованиям ВАК необходимо указать:

- почтовый адрес вуза или места работы (с индексом); телефон, адрес электронной почты;
- **на русском и английском языках:** фамилию, имя, отчество, должность, учёную степень, учёное звание, заглавие статьи, аннотацию (2—4 предложения), ключевые слова (максимум 5).

Помимо ссылок на источники необходимо поместить в конце статьи библиографический список.

Рассматриваются статьи при наличии положительной рецензии кафедры, на которой защищается соискатель (или научного руководителя), и рецензии независимого эксперта (авторитетного учёного в соответствующей области) по запросу редакции.

Плата с соискателей на учёную степень за публикацию не взимается.

ДОРОГИЕ ЧИТАТЕЛИ!

**НЕ ЗАБУДЬТЕ ПРОДЛИТЬ ПОДПИСКУ
НА ЧЕТВЁРТЫЙ КВАРТАЛ 2019 ГОДА!
СТАНОВИТЕСЬ НАШИМИ АВТОРАМИ!**

C O N T E N T S

OUR SPIRITUAL VALUES

MAGAZINE "LITERATURE IN SCHOOL" IN THE MOSCOW STATE REGIONAL UNIVERSITY

Science for school

L.F.KOPOSOV —

Interdisciplinary communication in the educational process at the Faculty of Russian Philology 2

E.N.KOLOKOLTSEV —

"...to sort out epigraphs..."
The role of epigraphs in the interpretation of the plot and images in A.S.Pushkin's "The Queen of Spades" 3

E.A.VALKOVA —

Representation of the mythological principle in the artistic space of A.S.Pushkin 9

I.A.KISELEVA —

Reading M.Y.Lermontov's "Borodino" (1837) as a spiritual experience of acquiring a patriotic feeling 12

K.A.POTASHOVA —

The value of Rembrandt's artistic experience for the development of M.Y.Lermontov as a portraitist.
Xth Grade 15

T.K.BATUROVA —

"When Seraphim Shines on You" 19

T.A.ALPA TOVA —

L.N.Tolstoy's Trilogy: the formation of the self-aware hero in Russian literature 24

N.V.KHALIKOVA —

The figurative and symbolic meaning of a word in the interpretation of the content of the tale of M.Y.Saltykov-Shchedrin "The crow that went in search of truth" 28

V.N.KLIMCHUKOVA —

The choice of the way of life for the heroes of I.A.Bunin's short stories "Under the hammer and sickle" 31

N.M.SHCHEDRINA —

Victor Astafyev's soldier truth about the war.
To the writer's 95th anniversary 33

O.V.NIKITIN —

Self-purification of the spirit: the journalism of V.I.Belov 37

O.V.SHATALOVA —

The role of the artwork in the students moral education 40

V.N.KRUPIN —

Native, unique (the only), favorite 43