

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**
Балашовский институт (филиал)

Е. И. Алиференко, Л. А. Мельникова,
А. Ф. Седов, Е. А. Ясакова

**ВНУТРЕННИЙ МИР
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ
В ШКОЛЕ И ВУЗЕ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

БАЛАШОВ 2019

В учебном пособии ставится проблема внутреннего мира литературного произведения как феномена, предлагаются образцы литературоведческого анализа применительно к вузовскому и школьному преподаванию литературы. Пособие, иллюстрируя курсы «Теория литературы» и «Методика обучения литературе», адресовано студентам направлений подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование» (профиль «Филологическое образование») и 44.03.05 «Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)» (профили «Русский язык. Литература»).

Рекомендуется к опубликованию в электронной библиотеке Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского кафедрой русского языка и литературы Балашовского института (филиала) СГУ.

Работа представлена в авторской редакции.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ТЕХНОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (НА ПРИМЕРЕ «ПОВЕСТИ О ГОРЕ-ЗЛОЧАСТИИ») (АЛИФЕРЕНКО Е. И.)	12
ГЛАВА II. «ФЕНОМЕН РУССКОСТИ» В РОМАНАХ Э. М. РЕМАРКА «ТРИ ТОВАРИЩА», «ВОЗЛЮБИ БЛИЖНЕГО СВОЕГО» (МЕЛЬНИКОВА Л. А.)	27
ГЛАВА III. «ГОТОВЫЕ ФОРМУЛЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 50–60-Х ГОДОВ XIX ВЕКА (СЕДОВ А. Ф.)	40
ГЛАВА IV. ЭЛЕГИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДАВИДА САМОЙЛОВА (ЯСАКОВА Е. А.)	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	74
ГЛОССАРИЙ	78
ПРИЛОЖЕНИЕ. ЯСАКОВА Е.А. УРОК СЛОВЕСНОСТИ: СТИХОТВОРЕНИЕ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА «ПОЭТУ»	87
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	103

ВВЕДЕНИЕ

«Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале <...> Писатель – пленник собственных предпосылок»

[Эко 1989, 438].

Литературное произведение и действительность – такая проблема встаёт перед любым исследователем словесного художественного произведения, и сказано по этому поводу уже много. Буквально, начиная с Аристотеля, который суть не только литературы (или – «поэзии», как формулировал древнегреческий философ, ибо с термином «литература» он не был знаком по понятным причинам), но и вообще любого искусства сводил к подражанию действительности: *«Эпопея, трагедия, далее, комедия, дифирамбическая поэзия <...> – все вообще состоят в подражании...»* [Аристотель 2001, 468]. Здесь же было указано на различие основных форм этого подражания – то, что мы сейчас называем проза и поэзия: *«Словоподражание подражает только словом, простым либо метрическим»* [Аристотель 2001, 469], а также намечены разновидности мимезиса (подражания) – 1) как он (мир?) есть, 2) как о нём думают, 3) каким он должен быть...

То есть проблему внутреннего мира литературного произведения поставил ещё греческий философ, только его триада не исчерпывает всего многообразия подходов авторов к созданию внутренних миров их произведений.

Но тут возникает резонный вопрос: зачем? Зачем подражать реальному миру? Ибо если результатом «поэзии» является всего лишь подражание (копия), то полученный продукт вторичен и ущербен уже по определению.

Ответ нашего философа гениально прост: *«Врождённо всем людям с детства подражать (тем отличаются они от прочих животных)...*» [Аристотель 2001, 470–471]. Однако данный ответ не снимает невольного логического следствия, проистекающего из исходного тезиса: искусство как подражание природе – вторично, а, следовательно, – дефектно. А если подражание произвольно, то никакой иной цели, кроме бездумного копирования действительности оно не имеет. Но... так ли? Такое возможное логическое следствие снимается Аристотелем учением о катарсисе – некоем очищении (психологическом?, идеологическом?, мистическом?, терапевтическом?), которое является будто бы оправданием необходимости искусства.

Из идеи мимезиса органически вытекают два совершенно противоположных умозаключения, которые в одной и той же работе (!) сформулировал уже не греческий, а немецкий философ: 1) если искусство всего лишь подражание действительности, то оно уже по определению – *«ограничено в своих изобразительных средствах и может создать лишь обманчивую видимость действительности»* [Гегель 1999, 116], 2) но – *«произведение искусства стоит выше любого продукта природы»* как *«продукт духа»* [Гегель 1999, 104].

Так что выбирайте: «выше» или «ниже». И когда-то – выбирали...

Эта странная постановка проблемы – первично искусство по отношению к действительности или вторично – кажется, теперь утратила всю свою остроту и свежесть, ибо вопрос, вроде бы, снят: именно по этим параметрам – «выше – ниже» – искусство и действительность не соотносимы, ибо находятся в разных сферах.

Самое время настало обозначить теперь нашу установку: в качестве объекта анализа авторов данной книги – мир литературного произведения как некое художественное единство. Вот ключевой тезис: *«Внутренний мир*

произведения словесного искусства (литературного или фольклорного) обладает известной художественной цельностью. Отдельные элементы отражённой действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некой определённой системе, художественном единстве» [Лихачёв 1968, 74]. Писатель – не обязательно гениальный, любой! – в качестве основы мира своего произведения сознательно или бессознательно – неважно – создаёт в своём воображении систему временных и пространственных координат, именуемую хронотопом: *«В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном конкретном целом»* [Бахтин 1975, 235]. Это относится не только по отношению к «Человеческой комедии» Бальзака или к «Войне и миру» Л.Н. Толстого, но даже и к рядовому произведению рядового автора, хотя, конечно, художественные миры разных авторов производят разное впечатление и очень даже различным образом вписываются в литературный процесс.

Иногда создатель словесного текста прямо декларирует свои амбиции демиурга* (здесь и далее таким образом обозначаются термины, представленные в «Глоссарии»* в конце книги): даже, можно сказать, что такие декларации давно стали трюизмом... вот, к примеру, одна из них:

Я сам вселенную свою творю

И вымыслов пустяшных

Над нею вешаю зарю [Орлов].

Виртуальный мир литературного произведения создаётся из воспринятых автором и трансформированных им элементов действительности. Потому что... из чего же ещё? Из закоулков сумеречной души данного автора? Но ведь и эти «закоулки» порождены и основаны на впечатлениях действительности. В этом смысле мир реалистического литературного произведения если и чем-то отличается от мира романтического (сентименталистского, классицистического, модернистского), то исключительно амбициями автора,

который постулирует, во-первых, наличие реального мира вне его самого и, во-вторых, свои амбиции изобразить и постичь существенные закономерности этого независимо от него существующего мира...

При этом мир литературного произведения создаётся при помощи Слова – звучащего или написанного.

На гипотетическое возражение, что Слово – есть нечто невещественное, невесомое, эфемерное, можно в свою очередь возразить, что и реальная действительность, её события и материальные памятники со временем тоже воспринимаются как некий миф, различным образом интерпретированный. Временная дистанция во многом уравнивает факт действительности и продукт творческого воображения автора литературного произведения; современный исследователь по этому поводу с некоторой иронией (кому-то может показаться, что не вполне уместной) констатирует: *«В качестве содержания нашего опыта Татьяна Ларина существует также (не правильнее ли тут – «так же»? – АС), а для некоторых даже более реально, как и повседневный сосед по лестничной клетке»* [Никитина 2013, 92]. Только не забудем тут весьма значимую оговорку – *«для некоторых»*. Ибо не стоит преувеличивать степень воздействия словесного художественного образа на прямо-таки поголовно всех субъектов социума, особенно сейчас, в эпоху подавляющего господства средств мультимедиа...

Безотносительно к своему происхождению мир литературного произведения и действительность представляют собой различные сферы, но отнюдь не уникальны случаи, когда читателю хочется каким-то образом приобщиться к миру определённого литературного произведения – психологически отождествить себя с героем (героиней), усвоить фразы и словечки, сделать причёску, заказать костюмчик, как у любимого героя, посетить место действия, разыграть в жизни сюжетную ситуацию любимого произведения. И тогда исследователь констатирует: *«Произведение искусства*

покидает сферу репрезентации, чтобы стать опытом...» [Делёз 1998, 79]. И это отнюдь не только явление нашей современности. Некоторые читатели романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», закаляя свою волю, спали на гвоздях (как Рахметов), читатели повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», проливали слёзы на берегу пруда у Симонова монастыря, в котором якобы утопилась бедная Лиза; сам Карамзин посетил Швейцарию чуть ли не исключительно для того, чтобы прогуляться по берегу Женевского озера и тем самым приобщиться к миру романа Ж.-Ж. Руссо: «В пять часов поутру вышел я из Лозанны с весельем в сердце – и с Руссовою «Элоизою» в руках. Вы, конечно, угадаете цель сего путешествия. Так, друзья мои! Я хотел видеть собственными глазами те прекрасные места, в которых бессмертный Руссо поселил своих романтических любовников» [Карамзин 1988, 214]. И он ведь был не один такой! Местные жители сразу идентифицировали «литературного туриста», один из них «с усмешкой» констатировал, что «барин, конечно, читал «Новую Элоизу», другой показал путешественнику «тот лесок», в котором Юлия поцеловала в первый раз страстного Сен-Пре – автор вообще-то знал, что никакой Юлии в природе не существовало... и тем не менее литературный турист с благоговением «смотрел на каменные утёсы Мельери, с которых отчаянный Сен-Пре хотел низвергнуться в озеро» [Карамзин 1988, 215]. Что это, если не своеобразная попытка читателя приблизиться к миру литературного произведения, как бы попасть в него?

Жан Бодрийяр, пытаясь определить своеобразие современной духовной ситуации, говорил о «симуляции» и «симулякре», суть которых состоит в «ликвидации всех реальных соответствий», в результате чего мир становится только лишь системой знаков. Со временем термин симулякр* стали употреблять в более узком значении: объект, получившийся в результате замещения реальности знаком, или попросту – то, что не существует [См.: Липовецкий 1995, 233]. Однако в мире литературного произведения симулякр

может быть таким же элементом, как и любой другой. К примеру, машина времени, Атлантида, святой Грааль, коммунизм, андрогин и пр. совершенно на равных могут взаимодействовать с такими образами, как подземелье, берёза, голова, бревно и пр. – образами, о которых никакой Бодрийяр, Батай, Делез, Гваттори и Даррида не скажут, что эти объекты не существуют в реальности. И если автор позиционирует очевидный симулякр как нечто реальное – это всего лишь расширяет возможности внутреннего мира литературного произведения сравнительно с причинно-следственно обусловленной и этим самым ограниченной – реальностью.

Возвращаясь к нашему эпиграфу, напомним последний тезис У. Эко (о писателе как пленнике своих предпосылок). Так-то оно так, но... автор может ведь и не соблюдать заявленные им установки, меняя правила игры в процессе самой игры, – конечно, тогда художественный мир литературного произведения может не восприниматься как некая целостность, читатель может отбросить книгу и сказать: «Нет, это не по правилам...». Как если бы в процессе футбольного матча несколько раз изменить правила игры – тогда и результат, и процесс теряют всякий интерес и смысл, но... случаи бывают разные: 1) читатель не замечает изменений правил игры, ракурса повествования, 2) замечает и – воспринимает смену установок как элемент правил. Так, в «Капитанской дочке» повествование изначально как бы ведётся от лица Петра Гринёва, но когда в сцене встречи Марии Ивановны и «незнакомой дамы» герой сообщает нам: «... *солнце освещало вершины лип, пожелтевших уже под свежим дыханием осени*» [Пушкин 2001, 293], мы резонно можем заметить: а г-н Гринёв, который позиционируется тут как повествователь, ведь в это самое время находился в крепости как сообщник Пугачёва, как же он мог видеть эти самые верхушки деревьев, освещённые солнцем в петербургском парке?

Варианты функционирования внутреннего мира литературного произведения исключительно разнообразны, так что анализ различных способов создания подобных миров представляется в связи с этим необычайно продуктивным.

Отдельные аспекты рассматриваемой проблемы будут затронуты ниже в главах данного пособия, дополняющего учебники и учебные пособия по «Теории литературы» и «Методике обучения литературе».

Его содержание сводится к демонстрации разных подходов к анализу художественного текста и их реализации в школьном и вузовском образовании.

Авторы исходят из положения о целостном характере литературного произведения, подчиненности его внутреннего мира законам художественного творчества. В данном случае анализируется влияние на внутренний мир литературного произведения принципов «натуральной школы» (Седов А.Ф.), фольклорной традиции (Алиференко Е.И.), рассматривается попытка писателя выйти за пределы стереотипов читательского восприятия (Седов А.Ф.). На конкретном материале показаны жанровые возможности элегии как литературной формы (Ясакова Е.А.). Культурологический подход дает возможность раскрыть национальные черты в русских героях зарубежной литературы (Мельникова Л.А.). Авторы учебного пособия в определенной степени касаются методического аспекта проблемы. Один из вариантов урока представлен в Приложении (Ясакова Е.А.)

Несмотря на относительную автономность глав книги, в плане постановки общей проблемы она представляет собой единое целое.

В конце пособия в «Глоссарии» дается комментарий к терминам, используемых в анализе литературного произведения.

(А. Ф. Седов)

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аристотель. О поэзии / Аристотель // Антология мировой философии. Античность / ответственный редактор Ю. Г. Хацкевич. – Минск; Москва: Харвест: АСТ, 2001. – С. 468-481.
2. Бахтин, М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
3. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике. В 2 томах. Том. 1 / Г. В. Ф. Гегель. – Санкт-Петербург: Наука, 1999. – 622 с.
4. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. – Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 383 с.
5. Карамзин, Н. К. Письма русского путешественника / Н. К. Карамзин. – Москва: Правда, 1988. – 544 с.
6. Липовецкий, М. Разгром музея: поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 11. – С. 230-244.
7. Лихачёв, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачёв // Вопросы литературы. – 1968. – № 8. – С. 74-87.
8. Никитина, Е. С. Вариант истории нарратива в лицах и без сюжета / Е. С. Никитина // Журнал практического психолога. – 2013. – № 3. – С. 78-94.
9. Орлов, С. С. «Я сам вселенную свою творю...» / С. С. Орлов. – URL: StihiBase.ru/...ja_sam_vselennuju_svoju_tvorju (дата обращения: 20.05.2019).
10. Пушкин, А. С. Капитанская дочка // Проза / А. С. Пушкин. – Москва: АСТ, 2001. – С. 208-306.
11. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы / У. Эко. – Москва : Книжная палата, 1989. – С. 425-467.

ГЛАВА I.
ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ТЕХНОЛОГИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ
(НА ПРИМЕРЕ «ПОВЕСТИ О ГОРЕ-ЗЛОЧАСТИИ»)
(АЛИФЕРЕНКО Е. И.)

Внутренний мир литературного произведения представляет собой художественное целое, определяемое творческими установками автора, поэтикой произведения, функционирующей художественной системой (устной и письменной). Его читательское восприятие исторически обусловлено.

Знакомство с литературой Древней Руси требует понимания законов художественного творчества средневековья. Метатекстовый характер литературных памятников породил связь между разными по жанру и содержанию произведениями, порой «едиными в своей общей теме и сюжете» [Лихачев 1987, 11]. Завершающий русское средневековье XVII век сформировал новый взгляд на писательский труд: в литературе этого периода начинает проявляться авторский индивидуализм, а вместе с ним желание сочинителей уйти от привычных норм письма, что отразилось в первую очередь на их отношении к вымыслу. Если в более ранний период развития литературы правдивость повествования подчеркивалась, например, историческим фактом, то в указанную эпоху вымысел легализуется, и, как следствие, в литературном сочинении начинает формироваться образная, художественная картина мира. Дошедшие до нас тексты этого периода раскрывают авторскую установку на обобщение. Иллюзия правдивости создается фактом обращения к конкретному случаю, типичному жизненному явлению.

Ярким примером происходящих в литературе XVII века изменений служит «Повесть о Горе и Злочастии, как Горе-Злочастье довело молодца во иноческий чин», произведение неизвестного автора. В вузовском изучении принято использовать краткое название – «Повесть о Горе-Злочастии», ее открытие связывают с именем академика А. Н. Пыпина, который обнаружил

текст в 1856 году в Публичной библиотеке Санкт-Петербурга, когда работал с архивными рукописями М. Погодина [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 89].

Литературная находка хорошо изучена: исследователи касались исторической, жанровой основы «Повести», ее поэтики, затрагивали проблему авторства и оригинальности как литературного сочинения [Виноградова 1956].

Включенность «Повести» в вузовскую программу имеет конкретные учебные цели, определяемые необходимостью дать наглядный образец происходящих в древнерусской литературе процессов. Материал данного произведения помогает раскрыть характер литературного творчества переходного периода, наметить истоки художественности древнерусской литературы.

Существующие переводы древнего памятника дают возможность студентам без труда понять его содержание. Технология же творчества, раскрывающая художественную основу произведения, требует дополнительного разъяснения. Цель занятия сводится к попытке доказать его принадлежность к литературной сфере искусства. И в то же время студентам важно понять, что оно выходит за пределы деловой письменности средневековья. Для этого соотнесем содержание «Повести о Горе-Злочастии» с ее фольклорными источниками. Фольклорная стихия повести послужила поводом для целого ряда исследователей [Виноградова 1956] считать ее произведением народного творчества. Так ли это на самом деле?

Сборники народных песен XIX – начала XX веков [1], [4], [5], [8], [9] содержат тексты народных песен о горе и непослушном молодце, содержание которых подтверждает факт использования данного материала автором «Повести о Горе-Злочастии». Слияние двух стихий – книжной и фольклорной – заметная тенденция в литературном процессе XVII века.

Начало «Повести» вписано в традиционную для древнерусских произведений схему: частный случай соотносится с общей историей

человечества. Библейский сюжет о грехопадении первых людей служит нравственным ориентиром сюжета: читатель должен осознать, что любое дело оценивается на небесах, за проступком следует наказание. Авторское отношение к происходящему психологизирует повествование. Писатель не только находит источник человеческого непослушания, но пытается оправдать первых людей. Оказывается, не змей виновник грехопадения Адама и Евы, а *«человеческое сердце»*, которое *«несмысленно и неуимчиво»* [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 5]. В этих словах звучит сочувствие к человеческому роду, жизненный путь которого полон самых разных духовно-нравственных испытаний. Религиозная тема находит светскую интерпретацию, а средневековый литературный дидактизм обретает жизненно правдивую окраску: рассказ о молодом человеке воспринимается как живая, волнующая история. Обращение к библейскому мотиву служит своеобразным художественным приемом, дающим автору возможность вывести из частного случая общее.

История о несчастной судьбе юноши является переработкой отдельных мотивов, взятых из народных песен о горе и непослушном молодце. Мотив родительского наставления гармонично сливается с религиозным началом повести. В литературном варианте он в большей степени соотносится с христианскими заповедями. Из народного источника заимствована тема пьянства (*«Не ходи-тко ты на царев кабак, Не пей чарочки зелена вина»* [Песни, собранные П. Н. Рыбниковым 1989–1991, 479]), понимания своего социального статуса (*«И будешь на почетном на большом пиру, не садись во место большее»* [Песни, собранные П. Н. Рыбниковым 1989–1991, 479]), предупреждение от прелюбодеяния (*«Не водись с женщиной кабацкою»* [Песни, собранные П. Н. Рыбниковым 1989–1991, 479]), *«Не знайся ты, чадо, со жонками со блядками»* [Гильфердинг 1950, №177]). В «Повести» отрицается любая связь с женщиной, если связь с ней не узаконена: *«Не прельщаяся, чадо,*

на добрых красных жен, отеческия дочери» [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 6]. В советах молодцу раскрывается авторский демократизм. Смело звучат слова о человеческом равенстве: *«Не безчествуй чадо, богата и убога, а имей всех равно по единому»* [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 6]. Слова, вписанные в религиозный контекст, напоминают о равенстве людей перед Богом.

В создании образа главного героя подчеркивается его социальный статус. Молодец – купеческий сын, не испытывающий недостатка в родительской любви, материальном благополучии. Жизнь в его доме протекает умеренно и спокойно, но внутренняя энергия требует новых ощущений. Завязкой сюжета служат слова, раскрывающие причину непослушания любимого чада:

Молодец был в то время се мал и глуп,

Не в полном разуме и несовершен разумом [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 7].

Ориентируясь на фольклорные источники (например, см. 4, № 177), автор идет дальше народного оригинала: в текст вводится объяснение, почему сын не желал *«покориться»* отцу, а *«матери поклониться, а хотел жити как ему любо»*.

Следующая за этим фраза *«Наживал молодец пятьдесят рублей»* создает образ деятельного молодого человека. В народных песнях о горе денежная тема представлена в двух вариантах: в первом – деньги дают сыну родители, провожая на *«чужую сторонушку»*, во втором – герой самостоятельно наживает себе казну *«бесчетную»*, *«платье цветное»*, *«велик чуден крес»* [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 55]. Автор берет за основу последний вариант, подчеркнув тем самым заложенный в его герое индивидуализм, стремление к самостоятельному принятию решений. Постоянная словесная формула получает, таким образом, более широкое толкование.

Особой ценностной категорией выступает в повести тема дружбы, ее истинное и ложное значение. Она получает наглядное выражение в образе

«названного брата» и соотносится с темой денег: много денег – много друзей. Вера так называемому названному брату подчеркивает неопытность героя и в то же время бесшабашность молодости, желание выйти за границы дозволенного.

В одном из сохранившихся вариантов народных песен о непослушном молодце герой страдает от того, что так и «не нажил себе брата крестового», хотя все остальные жизненные цели им достигнуты. Вера первому встречному приводит к неутешительному исходу. Кабак лишает героя разума и меняет его судьбу. Лексика, звуковая организация эпизода «Повести», где Молодец обретает друга, направлены на оправдание его веры новому человеку, который буквально «прельстил его речми прелестными»: «я сяду стеречь и досматривать, / в головах у тебя, мила друга», «зберу я, мил друг, тебя накрепко, / сведу я тебя к отцу твоему и матери» [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 8]. Названный брат обретает конкретные характеристики человека хитрого, коварного, преследующего свои практические цели.

В фольклорном варианте в роли соблазнителя выступает продажная женщина:

*Из того царева из кабака
Выходила бабища курвяжища,
Турыжная бабища, ярыжная;
Станом ровна и лицом бела,
У ней кровь в лице будто у заяцы,
В лице ягодицы цвету макова ...*

[Песни, собранные П. Н. Рыбниковым 1989–1991, 471].

Именно она приглашает Молодца в царев кабак испить с ней «чарочку зелена вина».

Литературная история выглядит более пристойно и на веселье герой соглашается не сразу, а лишь потому, что «не хотелось ему названова друга

ослушатца» [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 8]. В данном случае податливость молодца объясняется его воспитанием, душевной отзывчивостью, нежеланием обидеть ближнего.

Завязкой сюжета является не столько посещение молодцем кабака, сколько душевное потрясение от пережитого стыда. Желание героя быть самостоятельным, выйти за пределы предлагаемых правил обернулось незнанием жизни, ее подводных камней, он не смог пройти испытание коварством. В повести делается акцент на внутреннем состоянии Молодца: *«закручинился», «стало срамно молотцу появиться / к своему отцу и матери», он сетует на судьбу («житие мне бог дал великое, ясти-кушати стало нечево!»).*

Родительский совет молодцу *«не ходить во царев кабак»* является общим местом народных песен о горе и молодце. Неразумность, непослушание героя проявляется в его желании пойти на чужую сторонушку. Иной мир воспринимается как злобный, выступающий знаком беды. Здесь его встречают и *«турыжная бабица, ярыжная»,* подстрекающая к разврату, и *«голюшки кабацкие»,* снявшие с него *«шубоньку кунью», «шапочку соболиную», «сапоженьки сафьянные», «перчаточки с чистым серебром».*

В народных песнях на данную тему обозначены и другие причины ухода из дома Молодца. Одна из них связана с бедностью и желанием Молодца попытать счастья на стороне [1, № 102], а другая – игнорированием его как личности со стороны окружающих:

Отец и мать молодца

У себя не в любви держ[а],

А и род-племя молодца

Не могут и видети,

Суседи ближния

Не чтут – не жалуют

[Повесть о Горе-Злочастии 1984, 63].

В «Повести» Молодец, потерпев неудачу, испытывает угрызения совести. Стыд заставляет его покинуть родительский дом. Эпизод с пиром, куда попадает герой, разработан в былинной традиции. Автор конкретизирует данную сцену, объясняя гостеприимство пирующих. Этикетность культурной жизни Древней Руси показана в деталях: Молодец *«крестил лицо свое белое», «поклонился чудным образом», «бил челом ... на все четыре стороны»*. Все эти культурные знаки воспитанного человека послужили своеобразным пропуском нищему на пир. Воспитанность гостя явилась для него спасательным средством: за нищим обликом чужие люди увидели человека, попавшего в сложную жизненную ситуацию.

Сцена пира заимствована автором из песенного источника, в котором подробно объясняется, почему нищего странника пригласили на богатый пир.

Автор «Повести» находит слова, вызывающие сочувствие к судьбе героя: *«молодец на пиру невесел сидит, / кручинюват, скорбен, нерадостен»*, ни с кем не общается, объясняя это тем, что нищета *«укротила ... мой речистый язык»*.

Ответ Молодца пирующим дан в стилистике причетного жанра. Синтаксическая организация стиха напоминает причет с его интонацией сетования и жалобы. Объяснение своего «ослушания» эмоционально насыщено и излагается с целью разжалобить слушателя. Лексика в целом, отдельные фразы, словесные формулы соотносятся как с похоронными, так и свадебными причитаниями (*«господь бы на меня разгневался», «ясны очи замутились», «белое лицо унынливо», «печали неутешные», «скорби неисцельные»*).

Причетные интонации усиливают лирическое звучание повести, дают возможность передать внутреннее состояние героя. В отличие от причета, с его обращением к конкретному лицу, слова Молодца адресованы миру, ответ пирующим – это покаяние в грехах, желание обрести себя, свою душу и начать новую жизнь.

Герой пытается избавиться от своей горькой участи, отсюда желание получить дельный совет от гостей пира «как жить во чужих людях»?

Этикетное свадебное обращение невесты «*как жить во чужих людях*», т.е. в другой семье, в повести получает более широкое толкование:

*Скажите и научите, как мне жить
На чужей стороне, в чужих людях,
И как залести мне милых друзей...*

[Повесть о Горе-Злочастии 1984, 10].

Мотив истинного друга выделен автором особо, подводит читателя к мысли о том, что отсутствие дружеской поддержки ведет к одиночеству, что губительно для человека.

Совет Молодцу со стороны гостей пира дан в книжной стилистике. Призывая к смирению, кротости, к уважению к окружающим, к умению держать слово, не изворачиваться, автор затрагивает тему правды. Правда провозглашается нравственным эталоном человека: «*держися истины с правдою, то тебе будет честь и хвала великая*». Так в повести усиливается философское звучание.

В народных песнях советы Молодцу сводятся к обретению материального достатка:

*Поди – задайся ко купцу ко богатому на двенадцать лет:
Наживешь ты денег пятьдесят рублей,
Наживешь ты шубоньку дорогую,
Наживешь сапожки Турец-сафьян
И шапоньку черных соболей*

[Песни, собранные П. Н. Рыбниковым 1989–1991, №86].

Второй раз в «Повести» Молодец получает наставление. Изменение жизненного пространства здесь трактуется негативно. Подчеркивается

значимость связи со своим родом-племенем. Ее нарушение ведет к беде, в данном случае к утрате своего социального статуса.

Образ чужой стороны находит яркое выражение в персонифицированном образе Гора. В отличие от фольклорных источников, Горе появляется в Повести не сразу: автор дает герою возможность обрести свое лицо, место в жизни, средства к существованию. Но материальное благополучие ведет к тщеславию, хвастовство Молодца трактуется здесь как великий грех: *«А всегда гнило слово похвалное, / похвала живет человеку пагуба»*. Как наказание за такое слово к Молодцу привязывается Горе. Данный мотив (хвастовство героя) имеет фольклорные корни и наиболее ярко разработан в былинном жанре.

Появление Гора выступает знаком внутреннего изменения человека, его духовной сущности. В разработке данного образа обыгрывается ассоциативный ряд, связанный с нищетой, болезнью, смертью, пьянством, наготой. Автор опирается на народные песни о горе, где *«лычком Горюшко подпоясано, / Да мочальями перевязано»* [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 67]. Ср. в Повести:

Скоча Горе из-за камени:

Босо, наго, нет на Горе ни ниточки,

Еще лычком Горе подпоясано...

Персонификация Гора не имеет четкой конкретики. Нищенское одеяние контрастирует заложенной в данном персонаже силе, что подчеркнуто сравнением Гора с богатырским миром: *«богатырским голосом воскликало»*. В его характеристике выделены черты привязчивости, изворотливости. Фольклорная концовка варианта песен, где Горе доводит Молодца до могилы, отражена в «Повести» в исходящей от Гора угрозе:

Бывали люди у меня, Гора, ...

до смерти со мною боролися...

нани они во гроб вселилися,

от мене накрепко они землю накрылися

[Повесть о Горе-Злочастии 1984, 12].

В народных песнях о горе традиционно смерть была спасением от жизненных страданий. Автор Повести пошел по иному пути: для усиления реальности происходящего в повествование введены сны героя. Горе является Молодцу во сне и соблазняет его царским кабаком, убеждая, что *«за нагим то Горе не погоница»*. Сон как художественный прием в данном случае – авторская находка, правда, также заимствованная из фольклора.

Традиционным местом народных песен о молодце и горе является упоминание «царского кабака» как места абсолютной внутренней свободы. Плачевный опыт помог Молодцу избежать очередной пьяной ловушки и не поверить сну.

Автор пытается уйти от фольклорного клиширования ситуаций, показывая, что перед нами живой человек, сомневающийся, пытающийся в целом разумно выстроить свой жизненный путь.

Вводимый в сюжет образ Архангела Гавриила подчеркивает религиозность героя: вера в святое слово заставляет его поверить увиденному во сне. Горе в образе Архангела Гавриила убеждает преследуемого стать нищим, ибо им (за мучения великие) открыты врата в рай:

Да не бьют, не мучат нагих-босых

И из раю нагих-босых не выгонят

[Повесть о Горе-Злочастии 1984, 13].

Поверил Молодец словам Гора-Злочастия, но все же, одетая на голое тело *«гунка кабацкая»*, внутренне не успокоила героя. Анализируя, обратим внимание на слова: *«Стало молодцу срамно появиться своим милым другом»* [7, с. 13]. Постоянный эпитет «мил друг» выходит за пределы фольклорной поэтики, его функциональное значение в повести – показать отношение героя к окружающему миру, подчеркнуть его незлобливость. И все же нищета

унизительна для молодого человека; доведенный до отчаяния, он решает утопиться:

Ино лутчи мне жития сего позорного,

Уйду ли я, я у горя злочастного ...

[Повесть о Горе-Злочасти 1984, 13].

Смерть для Молодца – возможность избежать людского осуждения.

Образ Горя семантически неоднозначен. Как источник зла он получает в повести отрицательную маркировку. В то же время данный персонаж выполняет морализаторскую функцию. Как близкий человек он укоряет Молодца:

и как тебе отец говорил,

и как тебе матери наказывала!

О чем тогда ты их не послушал,

не захотел ты им покориться, постыдился им поклониться,

а хотел ты жить, как тебе любо есть

[Повесть о Горе-Злочасти 1984, 14].

Прием градации усиливает ощущение вины сына перед родителями. Непослушание Молодца является лейтмотивом повести. Горе-Злочастие выступает в роли возмездия, понуждает несчастного покориться ему и достигает своей цели. Поклон Горю можно интерпретировать как покорность своей судьбе. Отчаявшемуся, не находящего в себе силы противостоять ее ударам, Молодцу пришлось следовать чужой воле. Внутренний надрыв завуалирован нарочитой веселостью: «*Когда у меня нет ничево, и тужить мне не о чем*». Так же, как Горе, «*пошел-поскочил доброй молодец / по круту по красну по бережку /... идет весел, некручиноват*» [Повесть о Горе-Злочасти 1984, 14].

Образ Горя традиционно рассматривается в трех значениях: судьба человека, двойник героя (его внутреннее Я), дьявольское искушение.

Все названные значения в определенной степени проявляются в развитии сюжета.

Обратимся к эпизоду с перевозчиками. В его источнике – народных песнях – Молодец, понимая, что дошел до дна жизни, решает утопиться. Странника останавливают перевозчики: пожалев, перевозят через реку. Автор «Повести», включив в сюжет данный эпизод, усилил внутреннее его звучание. Для этой цели он обратился к песенной форме: «хорошая напевочка» Молодца передает душевное движение героя, раскаяние и желание вернуться к прежней жизни.

Автор, ориентируясь на фольклорную поэтику, прибегает к приему тройственности: третий раз Молодец получает мудрый совет от добрых людей. Перевозчики, накормив и одев его в «порты крестьянские» (вместо «гунки кабацкой»), дают совет пойти к родителям за прощением и благословением. Пробуждение сознания Молодца, желание вернуться в родительский дом – таков итог полученного совета. Счастливый исход определен посланной судьбой встречей.

Понимание завершающей части повести зависит от того значения, которое мы вкладываем в образ Горя. Если принять за основу его греховную ипостась, искушение, то картина преследования Горем-Злочином Молодца можно трактовать с религиозной точки зрения как проявление дьявольского начала в жизни человека. Само поведение отрицательного персонажа, которое «насмехался», «излукавилось», дает традиционное представление о дьявольской материализации. С ней же соотносится образ так называемого «названного брата», который «прельстил его речми прелесными» и, как дьявол, искушал. На правомерность такой трактовки указывает факт найденного героем «спасенного пути». Монастырь, как святое место, спасает Молодца от Горя-Злочиного. Душа героя получает, таким образом, успокоение, что подтверждается словами:

*Избави, господи, вечныя муки,
А дай нам, господи, светлы рай.*

Во веки веков. Аминь [Повесть о Горе-Злочастии 1984, 16].

В народной трактовке данного эпизода Горе само приводит юношу в монастырь:

*Велит Горюшко итти во честные во монастыри,
Велит Горюшко постричься и посхимитися*

[Песни, собранные П. Н. Рыбниковым 1989–1991, №86].

Монастырь воспринимается как наказание Молодца. Автор пытается уйти от данной ассоциации, но сама линия развития сюжета указывает на то, что помыслы Молодца далеки от монастырской жизни. В связи с этим его спасение выглядит как наказание, тюрьма.

Если образ Гора-Злочастия рассматривать как внутреннее Я героя, то эпизод с преследованием и все его мытарства можно понимать как проявление внутренних устремлений – высоких, духовно-нравственных и низких.

Отсюда заимствованный автором из народного творчества мотив преследования героя превращается в символическую картину, подразумевающую внутреннюю борьбу человека:

*Молодец полетел сизым голубем,
а горе за ним серым ястребом ...
Молодец стал в поле ковыл-трава,
А Горе пришло с косою острою...*

[Повесть о Горе-Злочастии 1984, 16].

Чтобы уйти от греховных мыслей и поступков у Молодца остается один путь – монастырь.

Таким образом, фольклорный источник дал возможность автору использовать традиционные народные мотивы песен о горе и непослушном молодце. Отталкиваясь от них, неизвестный писатель XVII века создает

оригинальное художественное произведение, отразившее процессы, происходящие в литературе этого периода.

С точки зрения современного литературоведения перед нами лиро-эпическая поэма. Психологизм, лирическая стихия «Повести» рождаются влиянием на нее народной песенной поэтики. В данном случае фольклорная художественная система является значимым средством реализации художественного вымысла, в рамках которого ведущее место отведено изображению внутреннего мира героя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа [Текст]: в 3 т. / А. Д. Григорьев; ред. А. А. Горелов. – СПб.: Тропа Троянова. – (Полное собрание русских былин). Т. 3: Мезень: ч. 4 / А. Д. Григорьев. – 2003. – 703 с.
2. Буслаев, Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства [Электронный ресурс] // Русская народная поэзия / сочинение Ф. Буслаева; издание Д. Е. Кожанчикова. – СПб: В типографии товарищества «Общественная польза», 1861. – Том 1. – 643 с. – URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01004437355#?page=1>. (дата обращения 3.06.2019). – Загл. с экрана. – Яз. рус.
3. Виноградова В. Л. Повесть о Горе-Злочастии / В. Л. Виноградова // Труды отдела древнерусской литературы. – М.–Л., 1956. № XII. – С 622-628.
4. Гильфердинг, А. Ф. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года. Т.2. Киж. Выгозеро / А.Ф. Гильфердинг, отв. ред. проф. А. М. Астахова; вступит. ст. В. Г. Базанова; Акад. наук СССР. Ин-т русской лит. (Пушкинский дом). Сектор фольклора. – Изд. 4-е. – Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР, 1950. – 818 с.

5. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым [Текст] / Изд. подгот. А. П. Евгеньева и Б. Н. Путилов. – Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук СССР. [Ленингр. отд-ние], 1958. – 665 с. – (Литературные памятники / Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка).
6. Лихачев, Д. С. Великий путь: становление русской литературы XI–XVII в. / Д. С. Лихачев. – Москва: Современник, 1987. – 299 с.
7. Повесть о Горе-Злочастии / издание подготовили Д. С. Лихачев, Е. И. Ванеева; Академия наук СССР. – Ленинград: Наука, 1984. – 110 с. – (Литературные памятники).
8. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. В 3 томах / под редакцией Б. Н. Путилова. – Петрозаводск: Карелия, 1989-1991.
9. Шейн П.В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Том 1. Выпуск 1, 2. [Электронный ресурс] / материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. – СПб.: Императорская Академия наук, 1898–1900г. – 833 с. – URL: <https://www.prilib.ru/item/323027> (дата обращения 3.06.2019). – Загл. с экрана. – Яз. рус.

ГЛАВА II.
«ФЕНОМЕН РУССКОСТИ» В РОМАНАХ Э. М. РЕМАРКА
«ТРИ ТОВАРИЩА», «ВОЗЛЮБИ БЛИЖНЕГО СВОЕГО»
(МЕЛЬНИКОВА Л. А.)

Творчество немецкого писателя Э. М. Ремарка пользовалось большой популярностью в нашей стране, в определенные исторические периоды он являлся, наряду с Э. Хемингуэем и Р. Олдингтоном, одним из самых популярных зарубежных авторов. Написанный в 1936 году роман «Три товарища» и сегодня входит в список наиболее читаемых книг. Ряд отечественных исследователей уже обращались к изучению различных особенностей его поэтики [Морев 2008, Похаленков 2011].

Рассмотрим особенности репрезентации представленного в данном произведении образа русского эмигранта как носителя типичных национальных ментальных качеств с точки зрения немцев. Тема эмиграции занимает особое место в творчестве Э. М. Ремарка, вынужденного эмигрировать в 1939 году в США. Однако поскольку анализируемый роман увидел свет до его отъезда, наш анализ будет проведен вне контекста биографии писателя.

Представители первой волны русской эмиграции (1917–1940) стали одной из неотъемлемых примет немецкой действительности 1920–1930-х годов, изображенной в романе «Три товарища». Среди персонажей произведения также представлен образ русского ротмистра графа Орлова, соседа одного из главных героев Роберта Локампа по пансиону фрау Залевски, который характеризуется следующим образом: *«кельнер, статист на киностудии, «жиголо» с поседевшими висками. Великолепный гитарист. Ежевечерне он молился Казанской богородице, испрашивая у нее должность администратора в каком-нибудь отеле средней руки. Напившись, пускал слезу»* [Ремарк 1989, 22].

Приведенное описание примечательно тем, что оно почти не содержит указаний на особенности внешности, упоминаемая деталь «*поседевшие виски*» необходима для того, чтобы дать читателю представление о возрасте этого героя. «Чужесть», инородность данного персонажа той среде, в которой он оказывается, акцентируется, с одной стороны, его принадлежностью к другой нации, с другой – статусом эмигранта. Перечисленные факторы накладывают свой отпечаток на особенности восприятия графа Орлова другими обитателями пансиона фрау Залевски, в том числе и Робертом Локампом, а также поднимают в романе проблему русского национального характера. Необходимо отметить, что «*национальный характер народа – трудно уловимая материя*» [Гачев 2003, 46]. Современные исследователи отмечают тот факт, что «*любая характеристика в этом случае относительна, поскольку может быть без труда опровергнута: этнос слишком многолик, его живой организм постоянно обновляется. Именно поэтому выявление единственных в своем роде качеств какого-либо этноса невозможно в принципе. Мы можем говорить лишь о доминировании тех или иных характеристик в национальном характере, о тенденциях их проявления*» [Лысенкова Чайковский 2012, 150]. Зеленов констатирует, что «*пока не существует перечня признаков русского менталитета, которые <...> обозначают «русскость» человека*» [Зеленов 2017, 46]. Тем не менее на этом этапе суммирования некоторые признаки можно совершенно обоснованно назвать: 1) соборность; 2) духовность; 3) всемирная отзывчивость; 4) русское «авось»; 5) русская «штурмовщина»; 6) универсализм; 7) бескорыстие; 8) терпение; 9) прощение; 10) правдоискательство; 11) совесть; 12) коллективизм; 13) интернационализм; 14) открытость миру; 15) чрезмерность [Зеленов 2017, 46–67].

Рассмотрим особенности немецкого восприятия Орлова как «другого», представленного преимущественно точкой зрения Роберта Локампа, который чаще остальных общается с русским графом. Необходимо учитывать, образ

этого персонажа относится к числу второстепенных в произведении, поэтому в данном случае будет уместно говорить о фрагментарной, частичной репрезентации русского менталитета.

Первоначально в характере Орлова Локамп отмечает: 1) любовь к музыке, хорошее владение музыкальным инструментом; 2) набожность, склонность к молитве; 3) сентиментальность в состоянии алкогольного опьянения.

Обособленность Орлова как представителя другой нации в пансионе несколько раз подчеркивается на протяжении повествования. Когда Роберт внезапно обнаруживает на своей лестничной площадке Пат, прождавшую его там длительное время и потому замерзшую, он, испытывая чувство вины за доставленное ей неудобство, решает обратиться за помощью к Орлову, мотивируя это тем, что «<...> у этих русских всегда есть чай» [Ремарк 1989, 147]. Войдя в комнату к соседу, он наблюдает следующую картину: «Орлов еще не спал. Он сидел перед изображением богородицы в углу комнаты. Икону освещала лампадка. Его глаза были красны. На столе кипел небольшой самовар» [Ремарк 1989, 147]. Выразительные детали, используемые при описании комнаты Орлова, подчинены цели акцентировать национальный колорит этого героя. Получив два стакана чая, сахар и полную тарелку маленьких пирожков, Роберт делает вывод: «Русские привыкли к неожиданностям» [Ремарк 1989, 148]. Опираясь на классификацию Зеленова, данный эпизод можно рассматривать в качестве примера проявления Орловым таких русских ментальных качеств, как духовность, всемирная отзывчивость, открытость миру, бескорыстие.

Реакция русского на сложившуюся ситуацию демонстрирует также его склонность к взаимовыручке, а также предусмотрительность (он одолжил Локампу несколько кофейных зерен, нейтрализующих винный перегар): «Если вам еще что-нибудь понадобится <...> – сказал он. И в эту минуту я

почувствовал в нем подлинное благородство, – я не сразу лягу <...> мне будет очень приятно» [Ремарк 1989, 148].

Дополнительным штрихом, раскрывающим в романе образ Орлова как «другого», становится его поведение в эпизоде обнаружения трупа покончившего с собой Хассе. В данной ситуации он демонстрирует невозмутимость и самообладание: *«Он <...> взялся за дверную ручку, прикрыл дверь, затем обратился к остальным: «Вам лучше уйти. Не стоит смотреть на это, – медленно проговорил он со своим твердым русским акцентом и остался стоять перед дверью» [Ремарк 1989, 247].* Показателем инородности героя в данной среде становится его диалог с казначеем, возмущенным таким поведением иностранца. Реакция Орлова на данные упреки позволяет говорить о наличии у него таких качеств, как терпение, прощение, интернационализм: *«Иностранец <...> Иностранец <...> здесь это безразлично, не в этом дело <...>» [Ремарк 1989, 247].*

Описание убранства комнаты Хассе, в свою очередь, содержит в себе указания на типичные немецкие ментальные качества, а именно педантизм и любовь к порядку: *«на столе с педантичностью были разложены паспорт, сберегательная книжка, четыре бумажки по десять марок, немного серебра и два письма – одно жене, – другое в полицию. Около письма к жене лежал серебряный портсигар и обручальное кольцо. Видимо, он долго и подробно обдумывал каждую мелочь и наводил порядок. Комната была безукоризненно прибрана» [Ремарк 1989, 247–248].*

Предпринятая Локампом попытка сгладить национальные противоречия в отношениях между Орловым и казначеем терпит неудачу. Ответная реакция и реплика казначея в ответ на предложение извиниться перед русским графом отмечена влиянием теории о расовом превосходстве: *«Старик вытаращил на меня глаза. Затем он воскликнул: «Немецкий мужчина не извиняется! И уж меньше всего перед азиатом!» [Ремарк 1989, 249].* Последнее обстоятельство

впоследствии объясняется указанием на продолжительное посещение этим персонажем предвыборных собраний

Как уже отмечалось выше, образ графа Орлова относится к числу эпизодических в романе. Однако некоторые стороны его жизни и биографии все же получают освещение в ходе повествования. Род деятельности и причины, по которым ему пришлось эмигрировать, прямо не называются, но некоторые сведения становятся известны во время диалогов с Робертом. Созданию психологического портрета Орлова способствует при этом использование выразительных психологических деталей. Так, к примеру, в романе упоминается о том, что он бледнеет, когда, идя по улице, слышит, как шофер запускает мотор грузовика и дает сильный газ на холостых оборотах. В ответ на расспросы Роберта о причинах подобной реакции, он рассказывает краткую предысторию своей эмиграции: *«Когда в России расстреливали моего отца, на улице тоже запустили мотор грузовика, чтобы выстрелы не были так слышны. Но мы их все равно слышали <...> С моей матерью меньше церемонились. Её расстреляли рано утром в подвале. Брату и мне удалось бежать. У нас еще были бриллианты. Но брат замерз по дороге»* [Ремарк 1989, 267].

Дальнейший комментарий героя относительно произошедших событий сводится к рассказу о том, что его *«отец был до войны командиром казачьего полка, принимавшего участие в подавлении восстания. Он знал, что все так и будет, и считал это, как говорится в порядке вещей. Мать придерживалась другого мнения»* [Ремарк 1989, 267]. При этом граф Орлов уходит от прямого ответа на вопрос о том, какого же мнения придерживался он сам. Разговор Локампа и Орлова прерывает появившаяся довольно полная, элегантная блондинка лет сорока. Ключевой характеристикой этой героини становится указание на то, что *«по её слегка расплывшемуся безумному лицу было видно, что она никогда не знала ни забот, ни горя»* [Ремарк 1989, 267], последнее

свидетельствует о том, что её образ выступает в качестве контраста к положению и настроению Орлова и Локампа.

Таким образом, эмиграция накладывает трагический отпечаток как на жизнь героя, так и на его образ мыслей. Русский граф превращается в Германии в наемного танцора в отеле, назначение которого состоит в том, чтобы развлекать публику (эта способность перестроиться и сменить род деятельности, в свою очередь, говорит о его универсализме). Он боится давать оценку политическим событиям, происходящим в его стране, даже находясь за её пределами.

На основании всего выше сказанного можно заключить, что образ русского эмигранта занимает особое место в системе персонажей анализируемого романа, хотя и не относится к числу главных. С одной стороны, он необходим для формирования объективного социального среза немецкой действительности тех лет, одной из составляющей частей которой были русские эмигранты. С другой стороны, этот вынужденный статус, обусловленный историко-политическими причинами, необходим для того, чтобы акцентировать инородность, чуждость этого героя среде именно как представителя другой нации. В силу последнего в его характеристиках содержатся приметы ярко выраженного национального колорита, свидетельствующие о том, что этот человек, сменив место жительства и род деятельности в силу ряда обстоятельств, тем не менее продолжает оставаться носителем своей неповторимой русской ментальности и культуры. Описание привычек героя, его поведения в различных ситуациях позволяет констатировать у него наличие следующих русских ментальных качеств: духовность, всемирная отзывчивость, открытость миру, терпение, прощение, универсализм, интернационализм. Писатель подчеркивает положительные черты этого персонажа: благородство, готовность к неожиданностям, способность в нужный момент прийти на выручку, проявить выдержку,

невозмутимость и хладнокровие в критических ситуациях. Отсутствие развернутых описаний внешнего облика Орлова, наличие выразительных деталей, фиксирующих его психологическое состояние в разные моменты, можно рассматривать в качестве указания на доминирование в представлении и восприятии этого героя психологического портрета над внешним [Мельникова 2018, 161].

Образы русского эмигранта графа Орлова и немца Роберта Локампа объединяет сходный тип мировосприятия. Трагизм мироощущения персонажей объясняется эмиграцией и военным опытом соответственно. Каждый из них оказывается жертвой не зависящих от них факторов, обусловленных ходом исторического развития. Однако идеалы товарищества, взаимной поддержки и выручки оказываются одинаково важны и значимы для них, несмотря на национальные различия.

В художественном мире романа Э. М. Ремарка «Возлюби ближнего своего» («Liebe deinen Nächsten», 1940) русские являются неотъемлемой составляющей эмигрантской действительности, в которую погружаются немецкие герои. Национальная пестрота системы персонажей подчеркивается уже в самом начале произведения в эпизоде, когда в пределах пространства камеры заключения оказываются представители различных национальностей: русские, немцы, поляки и другие. Русский персонаж Черников выделяется среди остальных, как своим поведением (в противоположность доминирующему у большинства заключенных настроению нервозности и напряженности он спокоен и дружелюбен), так и относительно узаконенным статусом эмигранта ввиду наличия у него так называемого «нансеновского паспорта». Обладание этим документом дает ему определенные преимущества, что и отмечает его польский сосед по камере: *«Среди безродных вы – аристократ»* [Ремарк 2018, 21]. Устами центрального персонажа Штайнера Ремарк дает логическое объяснение данному обстоятельству, формулируя тем

самым коренное различие между русскими и европейскими эмигрантами: *«Вы были первыми. Мир встретил вас с величайшим состраданием. А на нашу долю выпала лишь малая доля сочувствия»* [Ремарк 2018, 21]. По отношению к другим задержанным Черников проявляет такие качества, как открытость и широту души, он дружелюбно угощает их водкой, которая, в данном произведении, хотя и в меньшей степени, чем других романах Э. М. Ремарка является одним из неперенных культурных атрибутов «русскости». В поведении Черникова, несмотря на наличие паспорта, отсутствует снобизм: покидая камеру, он прощается с остальными эмигрантами как со старыми знакомыми.

По отношению к Штайнеру Черников демонстрирует способность к взаимовыручке и поддержке. Во время встречи в кафе с ним по поводу возможности получения поддельных документов он замечает: *«У нас вероятное всегда невероятно»* [Ремарк 2018, 63]. При этом он не требует благодарности за свои услуги: *«Люди помогают друг другу, когда это возможно. Ведь сам в любую минуту можешь оказаться в таком же положении»* [Ремарк 2018, 64]. Э. М. Ремарк не акцентирует внимания на каких-либо внешних особенностях Черникова, его национальная принадлежность становится ясна лишь по наличию русского акцента. Отсутствие портрета, по-видимому, подчеркивает типичность этого персонажа. Осведомленность Черникова в вопросах оформления документов объясняется тем, что *«русские эмигранты уже пятнадцать лет жили без подданства. В этом они были опытнее немцев»* [Ремарк 2018, 61]. Черников сообщает Штайнеру информацию о том, можно ли в Вене раздобыть фальшивые документы как лучше это сделать.

Помимо Черникова, в романе представлены и другие образы русских персонажей – русского профессора, отбывающего заключение в одной камере с

Керном в венской тюрьме и Лило, сотрудницы аттракционов Потцлоха в пригороде Вены.

Образ русского профессора не получает в романе подробного раскрытия. Этот герой не назван по имени, из фактической информации о нем сообщается лишь то, что он прибыл из Казани и осужден за бродяжничество. Его портрет-представление также оказывается достаточно скуп на детали: *«Профессор был очень худ. Тюремный костюм болтался на нем, как балахон. У него была рыжая спутанная борода и детское лицо с голубыми глазами»* [Ремарк 2018, 193]. Итоги общения с этим человеком становятся судьбоносными для Керна – профессор обучает его французскому языку, знания которого очень помогут в последующем этому персонажу во время его пребывания в Париже. Начало их занятий русский профессор наделяет символическим смыслом, подчеркивающим незначительность их национальных различий и сходство систем ценностей эмигрантов: *«Начнем с самого прекрасного и самого напрасного слова на земле, – сказал он с очаровательной улыбкой и без всякой иронии, – со слова «свобода» – “la libert”»* [Ремарк 2018, 193].

Образ Лило является самым развернутым из образов русских в романе. С ней периодически общаются оба центральных персонажа. Внешность данной героини производит неоднозначное впечатление на Керна: *«Узкое и правильное лицо обрамляли черные волосы, расчесанные на пробор. Она выглядела, как итальянка, но по-немецки говорила с акцентом, характерных для «славян»»* [Ремарк 2018, 156]. Указание на особенности произношения в последующем становится лейтмотивной деталью для раскрытия образа Лило. Несмотря на то, что Лило уже двадцать лет живет без родины, она сохраняет верность некоторым русским традициям и привычкам. На обед она готовит горячие пирожки, которые Штайнер считает священным национальным кушаньем русских. В общении с Керном Лило демонстрирует проницательность, знание психологии и физиогномики. Пытаясь успокоить Керна, волнующегося за

участь Рут, она замечает: *«Вы не должны тревожиться за Рут. Она не пропадет <...> Я хорошо разбираюсь в человеческих лицах»* [Ремарк 2018, 209]. Особенности восприятия Керном Лило постепенно формируют у читателя представление о ней, как о тоскующей по родине на чужбине эмигрантке: *«<...> взглянув на мрачное, овеванное какой-то нездешней печалью лицо русской, он запнулся и ничего не сказал. Рядом с этим все казалось мелким и незначительным»* [Ремарк 2018, 209].

Лило также дает верную психологическую характеристику Штайнеру, констатируя при этом основное различие между ним и русскими мужчинами: *«<...> ты – или дикий, или равнодушный, или смешиливый, или храбрый, – кажется, ты это так называешь. Только все это не то <...> это – боязнь отдаться чувству. Боязнь расплакаться. Боязнь не быть мужчиной. В России мужчины умели плакать, и все же оставаться мужчинами и быть храбрыми. А твое сердце никогда не растворилось в чьем-то без остатка»* [Ремарк 2018, 298–299].

Когда Штайнер решает покинуть Австрию, Лило снова вспоминает о русских обычаях и указывает на парадоксальность натуры Штайнера: *«Я дам тебе в дорогу хлеб и соль, как в России, и благословлю тебя, прежде чем ты уйдешь. Ведь ты и беспокойность, и неподвижность»* [Ремарк 2018, 299].

Поведение Лило во время прощальной трапезы вызывает у Штайнера неожиданные ассоциации: *«Узкими руками цвета бронзы она нарезала ему мясо. Ее собранное лицо было непроницаемым, и Штайнеру казалось, будто перед ним какой-то оживший библейский персонаж»* [Ремарк 2018, 299]. Можно предположить, что посредством данного сравнения писатель, с одной стороны, подчеркивает уникальность личности Лило, с другой – намекает на неестественность ее поведения и внутреннюю чуждость той среде, в которой она оказывается, несмотря на то, что она замечательно справляется со своими обязанностями в заведении Потцлоха. Лило тяжело переживает разлуку со

Штайнером и во время расставания он отмечает, что *«в ее глазах была какая-то слепая пустота, точно она ничего не видит и уже пребывает в полном одиночестве»* [Ремарк 2018, 299]. Прощаясь с ним, она говорит несколько слов по-русски, дает ему соль и хлеб и дает последний напутственный совет, который также несет в себе отпечаток влияния русских традиций: *«Съешь его в дороге – чтоб твой хлеб на чужбине не был горек»* [Ремарк 2018, 300]. Ремарк не то, чтобы изобретает, но существенно трансформирует реальный русский обычай, однако хлеб-соль в России вручают молодожёнам или почётным гостям – при встрече, а не в дорогу дают.

Таким образом, галерея русских в романе «Возлюби ближнего своего» представлена тремя персонажами: Черниковым, Лило и оставшимся не названным профессором из Казани. Все они непосредственно взаимодействуют либо с одним, либо с обоими центральными персонажами – Штайнером и Керном. Русские показаны преимущественно с положительной стороны. Несмотря на их юридические преимущества – наличие «нансеновского паспорта» и удостоверения, дающего право официально работать – их поведение лишено высокомерия. В то же время писатель старается избежать их идеализации. Так, он показывает, что стремление помочь не является каким-то исключительным качеством, присущим именно русским. Это общая черта многих эмигрантов, независимо от их национальности. Наиболее выразительно это выражает точка зрения немца Биндера, который в ответ на попытку Керна поблагодарить его за оказанную помощь протестующе заявляет: *«Это само собой разумеется среди людей, оказавшихся на дне. В среде нелегальных эмигрантов чувство товарищества развито почти так же, как между преступниками»* [Ремарк 2018, 222].

В данном произведении, в отличие от других романов Э. М. Ремарка (например, «Жизнь взаимы, или У неба любимчиков нет», «Тени в раю»), не затрагивается проблема гетеростереотипов. В романе не встречается

рассуждений других персонажей о характерных чертах поведения русских. Сюжетная линия взаимоотношений Лило и Штайнера лишь частично затрагивает проблему русских традиций и обычаев. Это связано с тем, что русские персонажи в данном произведении носят статус эпизодических. Их образы подчинены, в первую очередь, цели создания единой панорамной картины эмигрантской действительности и отчасти для раскрытия характеров отдельных немецких героев, в частности, Штайнера и Керна. Предметом пристального внимания писателя русская ментальность не становится, однако посредством образа Лило писатель контурно намечает проблему загадочной русской души.

Примечательно, что если в образах Черникова и безымянного русского профессора акцентируется их типичность, наличие индивидуальных деталей сведено к минимуму, то в образе Лило, напротив, заостряется национальный колорит. По мере раскрытия характера данной героини писатель обращает внимание, как на положительные (доброта, стремление помочь, прийти на выручку, терпение, проникательность), так и на отрицательные (тоска, склонность к предрассудкам) качества русского национального характера. Упоминания о возникших у Штайнера во время прощального общения с Лило ассоциациях с библейским персонажем представляется возможным интерпретировать как свидетельство о склонности писателя к мифологизации «загадочной русской души».

Все вышесказанное позволяет заключить, что составляющими русской национальной идентичности в романе «Возлюби ближнего своего» становятся язык (у Черникова и Лило отмечается наличие особого русского акцента, Лило произносит несколько слов по-русски), фольклор (исполняемые Лило русские и цыганские песни), обычаи, традиции, отдельные качества характера. Все это позволяет сделать вывод, что в данном произведении на примере раскрытия

образов трех второстепенных персонажей писателю удастся создать у читателя представление о многомерности феномена «русскости».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гачев, Г. Ментальности народов мира / Г. Гачев. – Москва: Эксмо, 2003. – 544 с.
2. Зеленов, Л. А. Русский дух / Л. А. Зеленов, А. С. Балакшин, А. А. Владимиров. – Нижний Новгород, 2017. – 122 с.
3. Лысенкова, Е. Л. Художественный перевод в контексте пространства и времени / Е. Л. Лысенкова, Р. Р. Чайковский // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 2s (18). – С. 147-156.
4. Морев, Д. А. Берлин как текст в метаромане В. Набокова и Э. М. Ремарка: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Д. А. Морев. – Москва, 2008. – 193 с.
5. Похаленков, О. Е. Концепт «враг» в творчестве Эриха Марии Ремарка и советской «лейтенантской» прозе 1950-60-х гг.: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / О. Е. Похаленков. – Смоленск, 2011. – 224 с.
6. Ремарк, Э. М. Три товарища / Э. М. Ремарк. – Душанбе: Адиб, 1989. – 352 с.
7. 100 самых читаемых книг по результатам опросов [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.livelib.ru/selection/537122-100-samyh-chitaemyh-knig-po-rezultatam-oprosov> (дата обращения: 12.02.2018).
8. Ремарк, Э. М. Возлюби ближнего своего / Э. М. Ремарк. – Москва: АСТ, 2018. – 444 с.

ГЛАВА III.
«ГОТОВЫЕ ФОРМУЛЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
50–60-Х ГОДОВ XIX ВЕКА
(СЕДОВ А. Ф.)

В научном наследии А. Н. Веселовского есть одна статья... даже как бы и не статья вовсе, а черновик, который при жизни учёного не был известен, но текст дождался своего часа, в своё время он был опубликован, теперь его тиражируют и комментируют, у комментариев этих уже своя история. В. Б. Шкловский и К. Леви-Строс, В. Пропп и М. Л. Гаспаров, Е. М. Мелетинский и Ю. М. Лотман различным образом интерпретировали главную мысль учёного – его основополагающую концепцию – о соотношении мотива и сюжета в словесном художественном произведении, однако положение, которое Веселовский сформулировал в виде вопроса... точнее – в виде ряда вопросов со многими оговорками, формулировал, как бы что ли сомневаясь и не доверяя полностью логике своих рассуждений... и – некоторым образом преодолевая внутреннее сопротивление, – так вот, данное положение пока что, как нам представляется, должным образом не оценено. Приведём его в сокращении (хотя даже в сокращении фрагмент будет великоват): *«Дозволено ли <...> поставить вопрос о типических схемах <...>, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением <...>? Современная <...> литература с её сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности по-видимому устраняет самую возможность подобного вопроса, но когда для будущих поколений она очутится в такой же далёкой перспективе, как для нас древность <...>, явления схематизма и повторяемости водворятся на всём протяжении»* [Веселовский 1989, 300–301].

В сущности, вопрос риторический, и ответ исследователя ясен из самой формулировки.

Да, вполне возможно представить сущность творческого процесса при создании словесного произведения искусства как взаимодействие в сознании художника впечатлений действительности и т.н. «готовых формул», имеющихся в его сознании (жанровых стереотипов, культурных образцов различного рода, традиционных сюжетных ситуаций, стихотворных размеров и пр.). Данная корректировка учения Аристотеля о мимезисе представляется весьма продуктивной и – верной. Но... почему непременно надо ждать, когда современная литература окажется в далёкой временной перспективе? Так ли уж сложна современная литература сравнительно с литературой древней? Нам представляется, что данный подход вполне применим как при изучении произведений фольклора, так и при интерпретации классических и даже самых что ни на есть современных произведений.

Наряду с другими прочими подходами...

Относительно *«сложной сюжетности»* произведений современной литературы – право же, она не более сложна, чем литература древности, да и *«фотографическое воспроизведение действительности»* столь же присуще ей, сколько видения визионера* или всякого рода словесные конструкции абсурдистского типа.

Так, если обратиться к творчеству Ф. М. Достоевского, а конкретно – к произведениям рубежа 50-60-х гг. XIX века, то в некоторых повестях и романах писателя можно увидеть и добросовестное следование привычным для литературы данного периода «готовым формулам», которые организуют впечатления действительности, но и наряду с этим в других произведениях появляются попытки иного подхода – попытки создания художественных миров на грани правдоподобия, в которых реалии действительности преломляются неожиданно и парадоксально через культурные образцы

(которые, по сути, ведь тоже – «готовые формулы»). Эти две тенденции в середине 60-х годов органически сливаются потом в первом романе «великого Пятикнижия» – «Преступлении и наказании», романе, который публика и критика оценили если и не вполне адекватно, то уж, во всяком случае, высоко.

Что же касается реакции критики и читающей публики на романы и повести писателя периода рубежа конца 50-х – начала 60-х годов, то весьма симптоматичным представляется сопоставление двух произведений Достоевского критиком «Отечественных записок» А. Ленивцевым (А. В. Эвальдом) в обзоре русской литературы «Недосказанные заметки» («Отечественные записки», 1863, № 2), в котором одно произведение данного периода он превознёс, а другое заклеил: *«Кто хочет видеть в литературе всю благодетельную сторону знания жизни, <...> тот пусть сравнит два последних произведения: «Село Степанчиково» и «Записки из Мёртвого дома». Сколько в первом натянутого мелодраматизма, сколько в последнем материалов истинной драмы...»* [Цитируется по: Достоевский 1972, 506]. Приведённый тезис представляется чем-то бóльшим, чем мнение критика, тут скорее можно говорить о зафиксированном общем мнении.

Уже через пять лет, как бы продолжая тенденцию «Отечественных записок», Л. Н. Толстой в одной из своих статей ставил «Записки из Мёртвого дома» в такой контекст: *«Начиная от «Мёртвых душ» Гоголя и до «Мёртвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»* [Толстой 1955, 115]. Суждение в чём-то верное, а в чём-то сомнительное. Хотя бы применительно к роману, который отнюдь не исчерпывается его модификацией, традиционно называемой семейным романом. Роман как вид эпического рода на всём протяжении литературного процесса постоянно производил (и производит!) всё новые и новые свои жанровые разновидности, и

все констатации «смерти романа» оказываются несостоятельными: просто некоторые его разновидности перестают быть актуальными.

Применительно к «Запискам из Мёртвого дома» можно сказать, что это «роман-очерк» – и это вполне привычная для своего времени жанровая форма, аналогичная «Губернским очеркам» М. Е. Салтыкова-Щедрина да и «Севастопольским рассказам» Л. Н. Толстого. Спрашивается, почему одна «готовая формула» (семейный роман) нехороша, а другая (роман-очерк) прекрасна?

Новая для середины XIX века жанровая форма была порождена т.н. «натуральной школой», которая предусматривала изображение социального опыта человека, взаимоотношений личности и общества, – тогдашнее новое слово русской (и европейской) литературы, хотя уже тогда для многих читателей и критиков формула «человек есть продукт социальной среды» оказывалась принципиально недостаточной, а, следовательно, – дефектной, ибо она снимала вопрос о моральной ответственности человека и игнорировала проблему выбора персонажем между различными альтернативами. Тем не менее, можно сказать, что «Записки из Мёртвого Дома» для своего времени оказались, как выразился бы современный критик, – «в тренде» (или, если уж попросту сказать, – дорога ложка к обеду).

«Готовая формула», имя которой роман-очерк, в русской литературе очень быстро была освоена и стала привычной («автоматизировалась», как сказал бы Ю. Н. Тынянов), но сейчас речь не о том.

Само название романа (повести?) – «Село Степанчиково и его обитатели», на первый взгляд, нацеливает читателя на «готовую формулу» натуральной школы – роман-очерк, который призван воспроизвести некий «определённый участок жизни», при этом *«воспроизводит его статистически-точно, избегая смешения»*, исследователь определяет такой подход как *«локализация второго рода»* (по месту, соответственно, локализация первого

рода – по профессиональному признаку) [Развитие реализма... 1972, 272]. Но если читатель захотел бы узнать, сколько десятин пахотной земли в имении отставного полковника Ростанева, какую сельскохозяйственную культуру преимущественно выращивали на этих землях, каково поголовье скота и конкретно крупного рогатого скота, то из романа он об этом мало что узнает (разве что, вроде бы, овёс там сеют да сад имеется при усадьбе). Впрочем, автор сам корректирует заявленную в заглавии «готовую формулу»: «Из записок неизвестного». Точка зрения молодого образованного горожанина, который овёс от пшеницы отличить не может (да и не пытается), даёт читателю субъективную картину нравов... не столько села, сколько усадьбы и её обитателей – господ, дворовых людей, приживалов и гостей.

Любопытно отметить, как в редакциях различных журналов отнеслись к роману. «Русский вестник» сразу и безоговорочно отверг, «Современник» выставил невыгодные условия, редактор «Отечественных записок» (журнал, в котором и был напечатан роман) А. А. Краевский соотнёс произведение с некоторыми фактами биографии Гоголя (подогнал под «готовую формулу»), Фома напомнил ему *«Н В. Гоголя в грустную эпоху его жизни»* [Цитируется по: Достоевский 1972, 502]; в дальнейшем Тынянов в своей статье «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» конкретизировал фразу Краевского, убедительно показав, что во многих речах главного героя пародируются положения книги Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». Саму манеру поведения Фомы в доме Ростанева Тынянов трактовал однозначно: *«Фома в семействе Ростаневых ведёт себя, как Гоголь в семье Аксаковых»* [Тынянов 1977, 310]. Некоторые свидетельства мемуаристов-современников это подтверждают: *«Чувство глубокого, беспредельного уважения семейства Аксаковых к таланту Гоголя проявлялась во внешних знаках с ребяческой наивной искренностью, доходящей до комизма. Перед его прибором за обедом стояло не простое, а розовое стекло; с него начинали подавать кушанье; ему*

подносили любимые им макароны для пробы, которые он не совсем одобрил...» [Панаев 1951, 278]. Некоторые – но не все. Зачастую Гоголь в личном общении вёл себя вполне адекватно: «...ни одной эксцентрической выходки, ничего такого, что подавляло бы, стесняло собеседника, в чём проглядывало бы сознание превосходства над окружающими; не замечалось в нём также ни малейшей тени самообожания...» [Толченков 1951, 217]. Другие мемуаристы всё же фиксируют определённые моменты «самообожания» у Гоголя, но это скорее не самообожание, а спокойное сознание своего значения как писателя. Если верить одному такому мемуаристу, который совершенно искренне при личном общении назвал главу о Плюшкине в «Мёртвых душах» «гениальной вещью», Гоголь якобы спокойно ему ответил: «*Поверьте, что и другие не хуже её...*» [Анненков 1951, 299].

Так что однозначно трактовать «Село Степанчиково» как только лишь пародию и непременно на «Гоголя в грустную пору его жизни» было бы... не то, что уж вовсе неверным, но как бы это сказать? Не исчерпывало бы всего пафоса произведения и даже всех реплик главного героя. В дальнейшем исследователи увидели в романе сюжетное сходство с мольеровским «Тартюфом» (но и разницу увидели – Фома не банальный мошенник и не соперник в любви, у него иные комплексы, в романе совершенно иная развязка сравнительно с мольеровской комедией), а претенциозная фраза героя «*Я знаю Русь, и Русь меня знает*» [Достоевский 1972, 68] восходит и вовсе не к Гоголю, а к роману Н.А. Полевого «Клятва при гробе господнем», фраза в устах героя Достоевского превратилась в смешной, дискредитирующий произносящего афоризм, но в романе Полевого она выглядит гораздо приличнее [см.: Достоевский 1972, 511].

Адресатов пародийных реминисценций в романе довольно много, большинство из них обстоятельно прокомментированы, даже те из них, которые автором «Села Степанчикова» субъективно не были осознаны, ибо

культурные и литературные традиции *«приходят в произведения литературы, иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов»* [Бахтин 1975, 397]. Если угодно, это можно назвать «память жанра».

В частности, в романе «Село Степанчиково» тот же самый М. М. Бахтин обнаруживает актуализацию древней культурной традиции – увенчание и развенчание карнавального короля – Фомы Фомича, который из приживала и шута сделался вдруг властителем дум обитателей усадьбы, а потом оказался «развенчан», как и положено «карнавальному королю»... но у Достоевского развенчанный король оказывается... увенчанным вновь и продолжил царить в усадьбе и её окрестностях даже после своей кончины. Так что карнавальная традиция если и возрождается, то – *«она по-своему осмысливается, сочетается с другими художественными моментами...»* [Бахтин 1972, 273]. Конкретно в данном случае «развенчание» Фомы Фомича происходит лишь тогда, когда он как бы «переходит красную линию» – говорит гадости про Настеньку, возлюбленную героя: *«...из наивиннейшей доселе девицы вы успели сделать развратнейшую из девиц!»* [Достоевский 1972, 139], чего гусар Ростанев вынести не может по благородству своего характера и попросту выбрасывает зарвавшегося обличителя из своего дома, но... читатель напрасно думает, что это финал. Фома снова воцаряется в доме Ростанева, и – *«созидает всеобщее счастье»* [Достоевский 1972, 145], благословляя брак героя и Настеньки, всех прощая и вновь становясь всеобщим центром внимания. Карнавал продолжается? Но... какой же это карнавал? Карнавал конечен, а тут вся жизнь становится карнавалом, что в принципе невозможно: Карнавал ощущается как Карнавал лишь на фоне Официоза (или, если угодно, Праздник есть Праздник лишь на фоне будней)...

Это в пьесе Мольера Тартюф разоблачён, и справедливость торжествует, нормальный порядок восстановлен; а в романе Достоевского мошенник (но Фома не мошенник, тут нечто иное) так и продолжает царить в усадьбе

Ростанева... и даже после своей смерти: над могилой *«гения добра» «стоит драгоценный памятник из белого мрамора, весь испещренный плачевными цитатами и хвалебными надписями»*, супруги Ростаневы регулярно *«благоговейно заходят, с прогулки, в церковную ограду поклониться Фоме»* [Достоевский 1972, 163, 165].

Когда Бахтин трактует героя Достоевского в качестве «карнавального короля», он всё же оговаривает, что ему *«нельзя дать однозначного завершающего определения»* [Бахтин 1972, 280–281]. Но «загадку Фомы» пытаются разгадать сначала герои романа, а потом уже критики. Версия Мизинчикова о том, что *«генеральша находилась в непростительной связи с Фомой Фомичом»* [Достоевский 1972, 11], дальнейшим ходом повествования не подтверждается, однако она не вовсе глупая, мы ещё к ней вернёмся. Версия «Фома – мошенник» опровергается неожиданным отказом героя принять от Ростанева пятнадцать тысяч. Версия повествователя: *«Фома Фомич есть олицетворение самолюбия самого безграничного <...> при самом полном ничтожестве»* [Достоевский 1972, 11] дополняется им же далее – бывший шут ставший деспотом, эта версия кое-что объясняет, но далеко не всё.

В 1882 году уже после смерти писателя народнический критик Н. К Михайловский, пытаясь определить место Достоевского в литературном процессе, обратился к роману «Село Степанчиково и его обитатели». С вполне понятными оговорками критик сопоставил автора романа и его героя: *«И если я сопоставляю Достоевского с его же созданием, Фомой Опискиным, то, конечно, очень хорошо понимаю, что первый умён и талантлив, а второй глуп и бездарен»*. Смысловую доминанту образа героя Михайловский определил как *«жизненная ненужная жестокость»* и утверждал, что это свойство характера Фомы *«отражается в литературной деятельности Достоевского»* [Михайловский 1956, 339]. И уже без всяких оговорок критик назвал свою статью «Жестокий талант».

Но позвольте, Фома отнюдь не всегда любит мучить окружающих! Он готов ведь и «созидать всеобщее счастье» – причём, с тем же удовольствием! На дядюшкиной свадьбе, которую он благословил, слегка подпив, г-н Опискин «принялся острить и подшучивать», а далее – «в кратких, но сильных словах изобразил он достоинства Настеньки и провозгласил тост...» [Достоевский 1972, 158]. Так что герой Достоевского отнюдь не всегда наслаждается самим процессом мучительства, главное для него другое – чтобы он оставался в центре внимания, именно он, а никто иной! В отличие от маститого критика персонажи романа более верно понимают Фому, который позавидовал именинам маленького Илюши и... сам захотел быть именинником. Сестра Илюши Сашенька обличает Фому, но пройдёт время и она, как и остальные обитатели усадьбы, склонится перед «властителем дум».

А когда «мучитель» буквально заставляет своего «друга» назвать себя «ваше превосходительство», то его мучительство вовсе не бесцельно: хоть на секунду, хоть в глазах одного собеседника стать тем, кем он никогда не станет в этой жизни – вот смысл его требования! Фома может испытывать мазохистское наслаждение и от самоунижения – этот аспект характера героя Михайловский благополучно игнорировал – самоунижение, которое очень органично и мгновенно переходит у него в самовосхваление.

Михайловский совершенно справедливо видит некие черты Фомы Фомича в характере и творчестве Достоевского. Только вот Федор Михайлович в конце своей жизни в полной мере получил то, о чём тщетно мечтал «пророк из Степанчиков» – литературную репутацию, успех «Дневника писателя», триумф пушкинской речи.

Если бы народнический критик прочитал двухтомник «Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников» (по вполне понятным причинам ему это сделать не довелось), надо полагать, он бы обратил внимание на некоторые сигналы... Ну вот, к примеру: «Вчера был наш вторник. Гости оставались до

трёх часов. Обыкновенно у нас до трёх часов не засиживаются, но тут было нечто особенное...» [Штакеншнейдер 1990, 359]. «Властитель дум» гостей салона Ф. М. Достоевский *«изумительно»* прочитал «Пророка». *«Причудливый и тонкий старик»* [Штакеншнейдер 1990, 360], – констатирует внимательная дама (хозяйка салона), и тут же замечает по поводу отказа Достоевского уступить просьбе одной из дам почитать ещё: *«...когда она отвернулась и пошла к своему месту, я заметила в его взгляде, которым он её провожал, недоумение и сожаление: «зачем, дескать, ты рано отошла, не дала мне ещё немножечко поломаться? Я бы согласился»* [Штакеншнейдер 1990, 361].

Наблюдение умной петербургской дамы куда точнее и глубже, чем грубое уподобление автора «Села Степанчикова» одному из героев романа. Действительно, в 70-е годы позапрошлого века Достоевский примерял на себя роль Учителя Жизни для всей культурной России – иногда у него это выходило довольно успешно, апофеоз – речь на открытии памятника Пушкину, но понятное дело, что для Михайловского такой Учитель Жизни неприемлем.

Трактовать же образ Фомы Фомича только лишь как пародию и даже непременно на какого-то конкретного деятеля, конечно, возможно, и это будет даже иногда вполне доказательно (как у Тынянова), а иногда не очень доказательно (как у Михайловского), только вот стоит попытаться увидеть его более глубокий обобщающий смысл, кажется, вовсе не отмеченный комментаторами. Фома Фомич – идеолог и звезда литературно-философского салона. Смешного. Провинциального. Во многом – убогого. Но в селе Степанчиково действуют те же самые законы формирования общественного мнения, какие действовали в России (да что там – в Европе!) в XVIII–XIX вв., а, в известной степени, и сейчас...

Что такое литературно-философский салон? Вот вам одно из определений: *«Собрание избранных лиц в частном доме»* [Литературный салон]. Понятное дело, что целью такого собрания оказывается не только

совместный приём пищи, флирт или карточная игра (хотя и то, и другое, и третье в некоторых салонах имели место). «Избранные лица» реализовывали возможность «запасть сведениями» об актуальных вопросах общественной жизни, обсудить новый роман популярного автора или политическую брошюру, отреагировать каким-то образом на свежие европейские или даже там мировые новости, познакомиться с гостем салона – писателем, политическим деятелем, путешественником или иным выдающимся в своём роде человеком, послушать его суждения о мире.

Иногда в салоне царила Хозяйка – мадам Рекамье, мадам де Сталь, Зинаида Волконская, А. Я. Панаева, Е. П. Ростопчина (о которой М. Лермонтов оставил такие строки:

Я верю: под одной звездой

Мы с вами были рождены;

Мы шли дорогою одною,

Нас обманули те же сны [Лермонтов 1972, 100]).

Очень уж серьёзно к таким признаниям относиться не стоит – это скорее элемент салонной игры: Хозяйка делает комплименты приглашённой Знаменитости, провоцируя и ожидая ответный комплимент в свой адрес. Тут могут возникать помимо литературных отношений какие-то моменты лёгкого флирта. А могут и не возникнуть, тут уж как игра пойдёт.

В «Селе Степанчиково» как бы Хозяйкой салона оказывается безумная генеральша, матушка полковника Ростанева, хотя какая она там Хозяйка, скорее пародия на неё; как уже было сказано, предположение г-на /Мизинчикова, что «генеральша находилась в непозволительной связи с Фомой Фомичом» [Достоевский 1972, 11], оказалось неверным, но и не вовсе глупым: элемент обожания салонной знаменитости со стороны Хозяйки и прочих дам есть необходимый элемент существования салона, и в романе Достоевского он намечен в смешной и уродливой форме.

Русская литература XIX века и культивировала салонную культуру, и всяческим образом подобные салоны разоблачала: так, в «Войне и мире» Л. Н. Толстой иронически изобразил два конкурирующих салона – мадам Шерер и мадам Безуховой, Хозяйку одного из них Лев Николаевич соотнёс... с хозяином прядильной мастерской, который, *«посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, торопливо идёт, сдерживает или пускает его в надлежащий ход»*, так и Анна Павловна *«словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину»* [Толстой 1958, 16, 17].

И. С. Тургенев в «Рудине» изобразил провинциальный салон г-жи Ласунской, тут прямо на глазах читателей происходит закат Звезды Салона г-на Пигасова и восхождение новой Звезды – Рудина, впрочем, новому властителю дум тоже недолго пришлось царить; но самое злое разоблачение и салонных дам, и салонного идеолога можно увидеть в одном из стихотворений Д. Давыдова (имена реальных адресатов памфлета известны и прокомментированы, но сейчас не об этом речь):

...И превыспренный конгресс

Двух графинь оглохших

И двух жалких баронесс

Чопорных и тощих

<...>

И в очках сухой паук –

Длинный лазарони,

И в очках плюгавый жук –

Разноситель вони;

<...>

Старых барынь духовник,

Маленький аббатик,

Что в гостиных битъ привык

В маленький набатик [Давыдов 1977, 62-63].

Читатели и критики восприняли манипуляции Фомы Фомича персонажами романа как некий психологический эксцесс, связанный с моментами биографии одного писателя (Гоголя), между тем формат литературно-политического салона многое объясняет в общественно-политической жизни России, и если Михайловский в чём-то был прав, утверждая, что сам Достоевский в какой-то степени оказался подобен своему герою, то ведь и Михайловский тоже достаточно успешно в редакции «Отечественных записок» играл роль Учителя Жизни молодого поколения, а уже в XX веке революционные фомы фомичи (помощники присяжных поверенных, недоучившиеся семинаристы и пр.) оказались не только идеологами, но и такими шустрыми практиками, воплотившими в реальность свои идеи и даже – в точности, как герой Достоевского – кое-кто из них удостоились после своей кончины Мавзолея и ритуального поклонения – современников, и даже потомков. Сравним с финальными сценами романа: «драгоценный памятник белого мрамора» на могиле, благоговейные регулярные поклонения Настеньки и / Егора Ильича, припоминания ими каждого слова почившего Учителя / Жизни, а также: «Его вещи берегаются как драгоценность» [Достоевский 1972, 165]. На возможное гипотетическое замечание, что писатель в мыслях не имел, что духовная власть Фомы Фомича каким-то образом распространится за пределы села Степанчиково, можно ответить, что талантливое произведение искусства – в чём и есть его главная ценность! – способно соотноситься с новой эпохой, в которой оно может быть прочитано по-новому.

Можно сказать, что XX век в интеллектуальном смысле стал во многом временем фом-фомичей, которые вышли за пределы салонов и которые стали

воплощать свои фантазии в реальной жизни, то культивируя кукурузу в Архангельской области, то воюя с абстрактным искусством, то занимаясь построением социализма в отдельно взятом африканском племени...

Среди адресатов литературной полемики в романе помимо увиденного и доказанного Гоголя был и Некрасов, и стоящее за ним целое литературное направление – натуральная школа. Комментаторы это обстоятельство только лишь констатировали [см.: Достоевский 1972, 505, 516], но истинный смысл ревизии писателя основополагающих идей «натуральной школы» относительно природы человека и возможности исправления человеческого общества ими был проигнорирован (не будем вдаваться в предположения, по каким причинам).

Достоевский делегирует рассуждения на данную тему своим героям, которые оказались вполне друг с другом согласны, что *«в самом падшем создании могут ещё сохраниться высочайшие человеческие чувства»*, что *«нельзя презирать падших, а, напротив, должно отыскивать и восстанавливать»*, герой далее *«воспламенился и рассказал даже о натуральной школе, в заключение же прочёл стихи:*

Когда из мрака заблужденья...» [Достоевский 1972, 160–161].

В процитированном героем программном стихотворении Некрасова очень понятно и наглядно выражена концепция человека, которую культивировали писателя «гоголевского направления» (натуральная школа): 1) человек по своей природе добр и хорош, 2) плохим его делают обстоятельства, 3) стоит изменить обстоятельства (в случае некрасовского стихотворения – помочь проститутке вырваться из публичного дома) – и человек может пробудить добрые начала в самом себе.

Но ведь этот самый человек даже при самой благоприятном изменении обстоятельств может ведь и не... но об этом говорить было как-то не принято.

Пикантность ситуации заключается в том, что рассуждения о возможности перерождения человека происходят у героев романа по поводу забавного и беспробудного пьяницы Коровкина: *«Ведь вот, например, Коровкин, <...> все мы давеча смеялись над ним. А ведь это, может быть, непростительно... ведь это, может быть, превосходнейший, добрейший человек; но судьба... испытал несчастья...»* [Достоевский 1972, 160]. Впрочем, *«из мрака заблужденья горячим словом убежденья»* на г-на Коровкина герои романа повлиять не пытаются – эксперимент остаётся на уровне гипотезы, ситуация некрасовского стихотворения достаточно профанирована уже самим сопоставлением.

И после этого Достоевский смел предлагать свой роман для напечатания в «Современнике»!

Герои романа отнюдь не глумятся над натуральной школой, только вот ситуация выстроена так, что данная концепция человека... как бы это сказать? – не отторгнута вовсе, но уже представляется наивной и сомнительной. Помимо всего прочего и данное обстоятельство стало причиной не то, чтобы уж полного неприятия романа, но трактовки его как всего лишь набора психологических курьёзов.

Достоевский быстро исправился и последующие его произведения – «Записки из Мёртвого Дома», «Униженные и оскорблённые» в плане внутреннего мира и концепции человека не вызвали подобных нареканий критики и читателей, а имели основательный и заслуженный успех.

«Фотографический реализм» в духе натуральной школы, собственно, писатель никогда не отрицал полностью, но в дальнейшем – в романах «Великого Пятикнижия», в литературных экспериментах «Дневника писателя» («Бобок», «Сон смешного человека») внутренний мир литературного произведения к фотографическому реализму свести полностью уже невозможно, причем, в процессе школьного (да что там, и вузовского!)

преподавания некоторые элементы внутреннего мира произведений Достоевского иногда трактуют только лишь в качестве способов психологического анализа внутреннего мира героев, что верно только лишь отчасти: пространство «Преступления и наказания» это и т.н. «Петербург Достоевского» (район Сенной площади), но и евангельский топос (история Лазаря), и видения визионера (заражение человечества идейными трихинами) – формально визионер тут герой (Раскольников), с точки зрения «фотографического реализма натуральной школы» тут не придерёшься: герою снится сон, а во сне мало ли что может присниться... впрочем, тут Достоевский отнюдь не уникален: и Обломову (И. А. Гончаров «Обломов») снится сон, а уж Вере Павловне (Н. Г. Чернышевский «Что делать?») целых четыре (!) сна. Не одному Достоевскому было тесно в границах «фотографического реализма», их преодоление и мотивировка этого преодоления... скорее даже не «преодоление», а расширение этих границ – оказались сходными.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Анненков, П. . Из «Замечательного десятилетия» / П. В. Анненков // Н. В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. – Москва; Ленинград: Государственное издательство детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1951. – С. 300-302.
2. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1972. – 470 с.
3. Бахтин, М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
4. Веселовский, А. Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва: Высшая школа, 1989. – С. 300-307.

5. Давыдов, Д. Современная песня // Стихи и проза / Д. Давыдов. – Москва: Детская литература, 1977. – С. 60-64.
6. Достоевский, Ф. М. Село Степанчиково и его обитатели // Полное собрание сочинений. В 30 томах. Том 3 / Ф. М. Достоевский. – Ленинград: Наука, 1972. – С. 5-168.
7. Лермонтов, М. Графине Ростопчиной // Стихотворения. Поэмы. Маскарад / М. Лермонтов. – Москва : Художественная литература, 1972. – С. 100.
8. Литературный салон. – URL: excursusart.rtu>svetskaya...literaturnye-salony.html (дата обращения: 11.10.2019).
9. Михайловский, Н. К. Жестокий талант / Н. К. Михайловский // Ф. М. Достоевский в русской критике. – Москва: ГИХЛ, 1956. – С. 306-385.
10. Панаев, И. И. Из «Литературных воспоминаний» / И. И. Панаев // Н. В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. – Москва; Ленинград: Государственное издательство детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1951. – С. 276-281.
11. Развитие реализма в русской литературе. В 3 томах. Том 1 / ответственный редактор К. Н. Ломунов. – Москва: Наука, 1972. – 349 с.
12. Толстой, Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» / Л. Н. Толстой // Л. Н. Толстой о литературе. – Москва: ГИХЛ, 1955. – С. 115-124.
- Толстой, Л. Н. Собрание сочинений. В 12 томах. Том 4. Война и мир / Л. Н. Толстой. – Москва: ГИХЛ, 1958. – 366 с.
13. Толченков, А. П. Гоголь в Одессе / А. П. Толченков // Н. В. Гоголь в русской критике и воспоминаниях современников. – Москва; Ленинград: Государственное издательство детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1951. – С. 303-312.

14. Тынянов, Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва: Наука, 1977. – С. 198-226.

15. Штакеншнейдер, Е. А. Из «Дневника» // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 томах / Е. А. Штакеншнейдер. – Москва: Художественная литература, 1990. – Том 2. – С. 359-376.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

ГЛАВА IV.

ЭЛЕГИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДАВИДА САМОЙЛОВА (ЯСАКОВА Е. А.)

Творчество Давида Самойлова – выдающегося поэта второй половины XX века – принято интерпретировать как обладающее безусловной эстетической ценностью, но достаточно элитарное, обращенное к истинным любителям и знатокам искусства слова. Его часто ставят в один ряд с такими крупными лириками 60–70-х годов прошлого века, как Борис Слуцкий, Арсений Тарковский, Юрий Кузнецов и другими авторами, юность которых была опалена войной. Это ему принадлежат знаменитые строки:

*Сороковые-роковые,
Свинцовые-пороховые...
Война гуляет по России,
А мы такие молодые!*

Уже в предвоенные годы стихи Д. Самойлова становятся известны довольно большому кругу московской университетской молодежи, а после Великой Отечественной войны получают самую высокую оценку А. Ахматовой, С. Маршака, Н. Заболоцкого. Десятки его стихов становятся песнями, и среди них – «Песенка гусара», которую многие считают народной.

У Д. Самойлова мы обнаруживаем дар настоящего художника: все, что его окружало, что составляло жизнь страны, определяло облик эпохи, переплавлять в горниле поэзии, превращая обыденное в прекрасное.

При этом Д. Самойлов – видный теоретик литературы [см.: Самойлов Книга о русской рифме 2005]. Его поэтический лексикон включает слова и понятия, обозначающие разнообразные жанры. Например, «Сказка» («Мальчик строил лодку...») (1955), «Солдатская песня» (1956), «Старая песня» (1957), «Романс» («Прости-прощай! – мелодию такую...») (1958), «Легкая сатира» (Торопимся, борясь за справедливость...») (1969), «Баллада разлук» («Когда-

нибудь, когда-нибудь, мой друг...» (1969), «Вторая легкая сатира» («Мой недоброжелатель! Как ни ползай...» (1970), «Заздравная песня» (1970), «Балканские песни» (1970–1973), «Пярнуские элегии» (1976–1977), «Баллада» («– Ты моей никогда не будешь...») (1982), «Песенка гусара» (Когда мы были на войне...») (1982), «Ода» («России нужны слова о России...») (1982), «Романс» (Поворожи, цыганка...») (1984), «Баллада о конце света» (1946, 1986), «Песня ясеневое листка» (1986), «Андалузская баллада» (1986) и др.

Не только в заглавиях и «подзаголовках», но и в тексте самих стихов Самойлова присутствуют жанровые обозначения. А иногда «частое в неспециальном значении слово стих обнаруживает «мерцающее» значение термина, означающего стихотворную строку: «Вдруг странный стих во мне рождается...» [Бойко, 49]. «Свободный стих», «Два стихотворения», «Три стихотворения» и т.д. Есть отдельные вещи, которые называются одинаково, и таким образом между ними устанавливается оригинальная поэтическая переключка.

Особое место в творчестве Д. Самойлова занимает элегия. Можно сказать, что буквально всю его лирику пронизывает элегическая нота.

С самого момента своего возникновения на русской почве элегический жанр обогащался традициями народной «жалостливой» песни». Первые опыты в этом жанре мы обнаруживаем уже в русской поэзии XVIII века. В начале XIX столетия к нему обращались К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, постоянно наполняя сложным психологическим содержанием. Не случайно В. Г. Белинский назвал элегию «ультраромантическим» родом поэзии.

А. С. Пушкин поднял элегию на новую высоту, нивелировав ее жанровые ограничения. Пушкинской элегии посвящены специальные исследования выдающихся литературоведов XX века. Б. В. Томашевский в книге «Пушкин» выделяет такие тематические разновидности жанра: «сюжетная элегия» («Клеопатра»), «руристическая (т.е. сельская) элегия («Деревня»), «историческая

элегия» («Андрей Шенье») [Томашевский 1961, Кн. II, 357, 364, 385]. К. Н. Григорьян в книге «Пушкинская элегия» выделяет и другие ее разновидности: «социальная элегия» («Во глубине сибирских руд», «Клеветникам России»), «пейзажная элегия» («Туча», «Кавказ»), любовная элегия («Ненастный день потух...») и т.д. [Григорьян 1990, 92].

Из этого следует, что любое лирическое стихотворение, окрашенное в печальные тона, заключающее в себе размышление, можно отнести к жанру элегии. Однако зачем в таком случае поэт намеренно маркирует некоторые тексты, вынося в качестве заголовка их жанровое наименование? Например, в алфавитном указателе произведений, вошедших в 1–10 тома Собрания сочинений А. С. Пушкина [Пушкин 1981, Т.10, 442] есть несколько «Элегий», к которым в скобках дано еще одно название по первой строке. Например, «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...»), «Элегия» («Я видел смерть. Она в молчанье села») и т.д.

Обратимся к «Элегии» Д. Самойлова (1948, 1956). Насколько в этом произведении автор продолжает литературную традицию? Какие особенности жанра мы можем обнаружить в данном тексте?

Две даты, поставленные поэтом, свидетельствуют о том, что для автора это стихотворение является важным, в каком-то смысле – программным. В книге «Счастье ремесла» [здесь и далее цитируем по сборнику: Самойлов Д. Счастье ремесла 2013] «Элегия» («Дни становятся все сероватей...») входит в раздел «Я надеюсь и жду», в котором собраны произведения, написанные в период с 1946 по 1954 год. Контекст позволяет нам определить общее настроение, сопутствующее созданию «Элегии», лучше понять его мотивы, систему смыслов, правильно их интерпретировать.

В 1946 году написаны такие программные вещи, как «Я верю в нас. И это свято...», «Ты не торопи меня, не трогай...», «И вдруг такая тьма наступит...».

Все они имеют жанровые признаки элегии. Это стихи о поэзии, о рождении Слова, о том, из чего оно проистекает.

В стихотворении «Я верю в нас. И это свято...» использованы образы обновляющегося природного мира: вздущиеся весенние овраги, бурлящие снега, пруды, которые сливаются в озера, отражающиеся на их поверхности скворечни и деревья. Такой прием позволяет поэту сказать о том, что источник творчества находится там же, где источник самой жизни. Рождение нового времени, рождение нового звука, рождение самой мечты – это начало долгой дороги, сопровождаемой болью и муками, требующей напряжения всех сил, призывающей к бескомпромиссной борьбе не только с явным, но и скрытым злом, с разного рода соблазнами.

Пушкинская мысль о том, что путь к истине в творчестве возможен только через страдание, у Д. Самойлова получает новое образное выражение, но звучит так же убедительно, как и у того, к творчеству и личности которого он обращается на протяжении всей своей жизни:

*Висят деревья вверх ногами,
Кричат в деревне петухи.
Родится истина нагая
И начинаются стихи.
Вот так и мы. И это свято.
Измучив рифмами мечты,
С войны пришедшие солдаты,
Прорвем плотины немоты [Самойлов 2013, 62].*

Элегия «А вдруг такая тьма наступит...» пронизана экзистенциальным страхом — глубокой тревогой, чувством мучительного психологического дискомфорта.

*А вдруг такая тьма наступит,
Где ни любви, ни веры – нет.*

*Одно в небесной черной ступе
Существование планет.
И время – длительность простая,
И страсти – выдумка моя,
И счастье – видимость пустая
Для оправданья бытия [Самойлов 2013, 73].*

И все-таки поэт преодолевает это состояние. Он говорит, что нельзя отказываться от идеала, от мечты, от творчества.

*Сухая плоть стихотворенья,
Пространство, ставшее строкой,
Сулит осмысленность творенья
И мягкость глины под рукой [Самойлов 2013, 73].*

Поэт – демиург, он создает свой мир, в огромной степени влияющий на тот, в котором живут люди, и делает его лучше. В этом заключается его миссия на земле.

Если же иметь в виду вторую дату, то «Элегию» следует поместить в раздел «И где-то возле сорока...», включивший в себя стихотворения с 1955-го по 1964 год. В это время Д. Самойловым написаны «Сказка» («Мальчик строил лодку...»), «Из детства» («Я маленький, горло в ангине...»), «Зрелость» («Приобретают остроту, / Как набирают высоту...»). Очевидно, что «Элегия» создается в непростой для поэта период, который традиционно связывается с психологическим кризисом возраста – сорокалетием человека:

*Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал.
Я любил, размышлял, воевал... (1960–1961)*

В это время тема детства, времени, памяти становится главной в лирике Самойлова. Его герой — взрослый человек, всматривающийся в собственное «я». В стихотворении «Из детства» он видит себя в образе ребенка, которому впервые открылась великая тайна: в мире все соединено воедино, и он,

маленький мальчик – часть этого мира, в котором, например, больное горло — не просто причина пребывания в постели, но и повод увидеть снегопад за окном, услышать Пушкина в исполнении отца, пережить состояние, которое древние называли катарсисом.

Я – маленький, горло в ангине.

За окнами падает снег.

И папа поет мне: «Как ныне

Сбирается вещей Олег ...».

Я слушаю песню и плачу,

Рыданье в подушке души,

И слезы постыдные прячу,

И дальше, и дальше прошу [Самойлов 2013, 129].

В первой строфе, которая прекрасно рисует ситуацию, заключается важная мысль: боль, страдание становятся проводниками к высотам духовного прозрения. Эту мысль поддерживает и сама организация стихотворного текста: сочетание ассонанса (жалобно звучащая, благодаря долгому [а] фраза: «Я – маленький») и аллитерации (грохочущие, передающие першение в горле, надсадный кашель [грл – нг]: «горло в ангине»). Это с одной стороны. А с другой — волшебные ассоциации, соединяющие дольний мир с его страданиями, которые выпадают даже безгрешным душам, и горний мир, с его умягчающим горенье горла и сердца пушистым, мягким снегом, соединяющим небеса и землю.

Образ поющего отца (не матери!) рядом со страдающим мальчиком на фоне окна с падающими с небес пушистыми хлопьями в сознании внимательного и чуткого читателя рождает чувство, которое облегчает, облагораживает и возвышает каждого человека – сопричастности нашей единственной жизни, нашей неокрепшей души, нашего брэнного тела Творцу и Вечности.

Важно, какие именно строки поет папа. Он произносит пушкинские стихи, в которых ключевыми становятся слова «как ныне» и «вещий Олег». Явленные в бездне времен: вещий Олег, волхвы, хазары, Царьград и, наконец, сам Пушкин – взывают к ребенку, становятся сиюминутным переживанием, рождают слезы восторга и умиления.

Во второй строфе важны рифмы. Именно на них падает смысловое ударение: плачу — душу — прячу — прошу. В тексте это четыре глагола действия, которые сами по себе чрезвычайно информативны. Однако если глагол «душу» прочитать с ударением на первый слог, то он преобразится в существительное «душу». Этот эксперимент открывает возможность более глубокого проникновения в суть третьей строфы, завершающей картину:

Осеннюю мухой квартира

Дремотно жужжит за стеной.

И плачу над брэнностью мира

Я, маленький, глупый, больной [Самойлов 2013, 130].

Мы ощущаем динамику наблюдаемого мира, который движется: выше – шире – глубже. Это ритм пространства. Наблюдаемый внешний мир превращается в мир пережитый, внутренний. А в жизни все, даже самое величественное и прекрасное, имеет предел.

Элегия Д. Самойлова «Из детства» открывает глубокую философскую мысль о брэнности мира. Именно ее оплакивает ребенок в этом стихотворении.

Жанр – категория литературной памяти, а жанровое обозначение произведения обращено к памяти читателя и предполагает знание определенной литературной традиции. «Поэтический словарь» А. П. Квятковского в статье, посвященной жанру элегии (греч. *elegeia*, от *elegos* – жалобная песня) подробно описывает варианты его эмоционального содержания: *«лирический жанр античной поэзии, стихотворение, проникнутое смешанным чувством радости и печали или только грустью, раздумьем,*

размышлением, с оттенком поэтической интимности» [Квятковский 1966, 350]. М. Л. Гаспаров указывает, что классическая элегия, как правило, небольшого объёма, *«медитативного или эмоционального содержания (обычно печального), чаще всего – от первого лица, без отчетливой композиции»* [Гаспаров 2001, стб. 1228–1229].

Таким образом, название стихотворения, указывающее на жанр, определяет наши ожидания, подготавливая к восприятию текста. Мы настраиваемся на философские размышления поэта о прошлом, о времени, о красоте, о поэзии, о любви. Однако автор с первых же строк вступает с нами в своеобразную игру: опираясь на традиционную жанровую форму, обновляет ее, подчиняя своей художественной задаче – высказаться о том, что волнует его более всего.

«Элегия» Д. Самойлова состоит из четырех неравных частей и имеет лирический сюжет. В первой части поэт описывает осенний городской пейзаж за окном, который характеризуется эпитетом «обычный» («Обычный пейзаж!») А настроение, пронизывающее это описание, можно охарактеризовать по-пушкински – «унылое» («Унылая пора!»).

Дни становятся всё сероватей.

Ограды похожи на спинки железных кроватей.

Деревья в тумане, и крыши лоснятся,

И сны почему-то не снятся.

В кувшинах стоят восковые осенние листья,

Которые схожи то с сердцем, то с кистью

Руки. И огромное галок семейство,

Картаво ругаясь, шатается с места на место.

Обычный пейзаж! Так хотелось бы неторопливо

Писать, избегая наплыва

Обычного чувства пустого неверья

*В себя, что всегда у поэтов под дверью
Смеётся в кулак и настойчиво трётся,
И чёрт его знает – откуда берётся!* [Самойлов 2013, 97].

Главную особенность данного текста определяет его язык: он не отделен от повседневной речи, а является ее частью так же, как и творчество неотделимо от повседневных деталей реального мира, личного и чужого опыта, знаний и переживаний.

В «Элегии» Самойлова мы слышим авторский голос, проникнутый самоиронией. Лирический герой – Поэт, тяжело переживающий кризисное состояние «неверия» в себя и ценность своего творчества. Уныние, сон души, апатия – вот что характерно для его внутреннего состояния.

И все же Поэт, хоть и повторяет слово «обыкновенный», сам замечает много необычного: например, листья похожи на кисти руки, а семейство галок ссорится и ругается между собой, как люди, и даже «неверье» имеет способность ехидно над ним издеваться.

Уже первая часть стихотворения заключает в себе множество аллюзий, возникающих во время чтения, которые связывают сознание читателя как с современным восприятием действительности, так и с «пушкинским временем», пушкинской «Осенью». Но если для пушкинской элегии характерен ямб, то Самойлов выбирает для стихотворения некрасовский трехсложный размер – амфибрахий с варьирующимся количеством стоп. Каковы задачи искусства? Возможны ли гармонические отношения художника с окружающим миром? Это главные проблемы и пушкинской «Осени», и некрасовской «Элегии» (написана шестистопным анапестом), и стихотворения Самойлова.

Внутренний кризис, переживаемый поэтом, усугубляется в связи с противоречиями с окружающим миром. «Обычная осень» не способна пробудить вдохновение, избавить лирического героя от «неверья в себя», подарить блаженное состояние творческого полета, когда *«скрипели гусиные*

перья / И словно гусей белоснежных страницы, / Летели исписанные страницы» [97].

Во второй строфе намечается еще и внешний конфликт с окружающими людьми.

*Но в доме, в котором живу я – **четырёхэтажном**, –*

Есть множество окон. И в каждом

Виднеются лица:

Старухи и дети, жильцы и жилицы,

И смотрят они на мои занавески,

И переговариваются по-детски:

*– **О чём он там пишет? И чем он там дышит?***

Зачем он так часто взирает на крыши,

Где мокрые трубы, и мокрые птицы,

И частых дождей торопливые спицы? [Самойлов 2013, 97–98].

Лирический герой, Поэт, вынужден жить в *одном доме* (в одном мире) с другими людьми. Обыкновенные читатели («толпа») транслируют житейские истины, банальности. И при этом считают себя вправе диктовать Поэту, поучать его, судить о его творчестве. Он страдает оттого, что возможно бесцеремонное проникновение в его мир. Возникает образ *занавески*, сквозь которую стремятся заглянуть любопытные обыватели. Но это смешная преграда создает лишь кажущуюся обособленность, потому что не спасает от детского любопытства «толпы»: он видит чужие лица, слышит недоумевающие голоса.

Также некоей преградой в тексте становится неудобное слово «*четырёхэтажном*», явно отсылающее нас к Маяковскому:

В улицах

*люди жир продырявят в **четырёхэтажных** зобах,*

высунут глазки,

*потертые в сорокгодовой таске, —
перехихикиваться,
что у меня в зубах
— опять! —
черствая булка вчерашней ласки [Маяковский 1996, 167].*

Кроме того, в данном фрагменте возникает еще одна реминисценция. У

Окуджавы так:

*каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить... (курсив мой – Е.Я.) [Окуджава 1998, 283].*

А вот герой Самойлова угодить пытается. Он переживает из-за разлада с окружающими людьми, со своими потенциальными читателями.

В этом произведении автор прибегает к монтажным приемам. Изображение в тексте строится в полном соответствии с взглядом лирического героя. Так, в тексте «Элегии» происходит смена общего, среднего и крупного планов изображения. Сначала возникает картина городской осени за окном, затем мы как бы со стороны разглядываем дом, в котором живет наш поэт, и людей, населяющих этот дом. И наконец, в третьей части стихотворения крупным планом дается картина воображаемой встречи лирического героя с жильцами. Она построена как диалог, но понимания между теми, кто его ведет, нет. Персонажи говорят как бы на разных языках. Это пародия на интеллектуальную дискуссию, которая одновременно и смешная, и грустная.

Герой-Поэт не сомневается в *праве любого человека потребовать* от него творческий отчет:

*А что, если вдруг постучат в мои двери
и скажут: – Прочтите.*

Но только учтите,

Читайте не то, что давно нам известно,

А то, что не скучно и что интересно...

– А что вам известно?

– Что нивы красивы, что люди счастливы.

Любовь завершается браком,

И свет торжествует над мраком... [Самойлов 2013, 98].

Однако когда герой начинает читать свое произведение, фабула которого расходится с ожиданиями слушателей, его перебивают, выражают недовольство и безжалостно критикуют:

Сосед заявляет, что так не бывает,

Нарушены, дескать, моральные нормы

И полный разрыв содержания и формы...

– Постойте, постойте! Но вы же просили...

– Просили! И просьба останется в силе...

Но вы же поэт! К моему удивленью,

Вы не понимаете сути явлений,

По сути – любовь завершается браком,

А свет торжествует над мраком [Самойлов 2013, 99].

Конечно, здесь при желании можно заметить сатиру на советскую действительность, вспомнить, что в условиях цензуры, идеологических требований, воплотившихся в методе социалистического реализма, художнику трудно ожидать свободного самовыражения. Но множество аллюзий, связывающих «Элегию» Самойлова с творчеством классиков, позволяет прийти к выводу о том, что со времен Пушкина, Некрасова, Маяковского в отношениях «поэта и толпы» ничего не изменилось. И этот факт не имеет отношения к политике и общественному строю.

В «Элегии» поэт ставит ряд важнейших вопросов для каждого художника, в какое бы время он ни жил. Что такое творчество? Каким должно

быть Слово? В чем заключается тайна поэтического высказывания? Каковы задачи искусства? Почему Поэт и Читатель не всегда понимают друг друга? Но ответа на эти вопросы не дает. Возможно, потому, что однозначно ответить на них невозможно. Не случайно композиция «Элегии» Самойлова кольцевая. В финале произведения картина повторяется.

Таким образом, автор, играя с читателем, одновременно ведет игру и с собственным художественным текстом. Фикциональность подчеркивает условность вымышленного внутритекстового мира. Однако налет «карнавализации»* не умаляет серьезности авторских интенций в стремлении проговорить жизненную ситуацию, в которую он попал и которая его волнует.

В финальной части этого произведения содержится важная мысль, которую сформулировал в статье «Жанры в пространстве культуры и вне ее» В. С. Вахрушев: *«Если искусство способно эстетически преобразовать любой материал, то это значит, что в последнем заложен эстетический потенциал»* [Вахрушев 2005, 5].

В. С. Вахрушев дает такое определение жанра: *«Это идея, порождающая модель таких явлений и процессов, которые обладают двойной функцией, они самоцельны (это их игровой аспект) и в то же время направлены на познание и пересоздания жизни...»* [Вахрушев 2005, 6]. «Элегия» Д. Самойлова – замечательно иллюстрирует это утверждение.

Уникальная эрудиция В. С. Вахрушева позволяла рассматривать литературный жанр в макро-системе (ядро-прототип), микрокосме (организм-текст), макрокосме (история-Вселенная). Им доказано, что жанровое явление – модель, обладающая важными функциональными характеристиками: любой жанр функционирует как игра и направлен на познание и пересоздание жизни. Из этого следуют две базовые функции, определяющие различие двух видов жанров: *«1) субъективных (жанры, творимые людьми в науке, искусстве и*

т.д.); 2) объективных (жанры, рождаемые самой жизнью)» [Вахрушев 2003, 22].

«Элегия» Д. Самойлова дает автору возможность отразить важнейшие для него жизненные и творческие проблемы, связав их воедино. «Жизнь и поэзия – одно», – сказал когда-то Жуковский. Элегия – это и есть жизнь.

*На улице осень... И окна. И в каждом окошке
Жильцы и жилицы, старухи, и дети, и кошки.*

<...>

А может быть, правда – задача поэта

Упорно доказывать это:

Что любовь завершается браком,

А свет торжествует над мраком [Самойлов 2013, 99].

Поэт преодолевает состояние уныния, он продолжает поиски смысла в творчестве, не отказывается от своей мечты, которая содержится в нашей повседневной жизни. Так, в стихотворении «А вдруг такая тьма настанет» он восклицает:

Но нет! Нельзя, нельзя, нельзя же

Навек отречься от мечты.

*Нельзя в **обыденном** пейзаже*

Искать лишь смертные черты [Самойлов 2013, 73].

А в дневнике появляется такая запись: «Но у меня счастливая натура. Однажды утром я проснулся – проснулся зрячим. Старые стихи облетели, как сухая листва осенью. И я почувствовал на себе новые почки, как дерево весной. А ведь истина была так проста: говорить самое простое, думать о самом главном, о том, о чем пишут в газетах, о том, чем живут каждый день. Людям нужно показывать, что это поэтично» [Самойлов 2002, 245].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бойко, С. «Дивный выбор всевышних щедрот...»: филологическое самосознание современной поэзии / С. Бойко // Вопросы литературы. – 2000. – № 1 (январь-февраль). – С. 44-73.
2. Вахрушев, В. С. Жанры в пространстве культуры и вне ее / В. С. Вахрушев // Жанры в пространстве культуры: сборник статей. – Балашов, 2005. – С. 4-20. – (Весы: альманах гуманитарных кафедр Балашовского филиала Саратовского университета имени Н. Г. Чернышевского, № 30).
3. Вахрушев, В. С. Образ. Текст. Игра. Часть 2: очерки по теории литературы: учебное пособие / В. С. Вахрушев. – Балашов: Николаев, 2002. – 128 с.
4. Гаспаров, М. Л. Элегия / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / главный редактор и составитель А. Н. Николюкин. – Москва: Интелвак, 2001. – Стб. 1228-1229.
5. Григорьян, К. Н. Пушкинская элегия / К. Н. Григорьян. – Ленинград: Наука, 1990. – 255 с.
6. Жанровая поэтика лирики (элегия): поэтическая саморефлексия в лирике В. Ф. Ходасевича // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сборник статей по материалам IV международной студенческой научно-практической конференции, № 4. – URL: <https://sibac.info//archive/humanities/4.pdf> (дата обращения: 04.09.2019).
7. Квятковский, А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 376 с.
- Окуджава, Б. Чаепитие на Арбате: стихи разных лет / Б. Окуджава. – Москва: Корона-Принт, 1998. – 576 с.
- Пушкин, А. С. Собрание сочинений. В 10 томах. Т. 10 / А. С. Пушкин. – Москва: Правда, 1981. – 390 с.
- Самойлов, Д. С. Поденные записки. В 2 томах. Том 1 / Д. С. Самойлов. – Москва: Время, 2002. – 451 с.

Самойлов, Д. С. Поденные записки. В 2 томах. Том. 2 / Д. С. Самойлов. – Москва: Время, 2002. – 416 с.

Самойлов, Д. С. Счастье ремесла: избранные стихотворения / Д. С. Самойлов. – Москва: Время, 2013. – 784 с.

Самойлов, Д. Книга о русской рифме / Д. Самойлов. – Москва: Время, 2005. – 400 с.

Самойлов, Д. Памятные записки: сборник / Д. Самойлов. – Москва: Время, 2014. – 706 с.

Томашевский, Б. В. Пушкин. В 2 книгах. Книга 2: материалы к монографии (1824–1837) / Б. В. Томашевский. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР. – 1961. – 575 с.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. Чернышевского

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тезис о том, что любой создатель словесного художественного произведения имеет дело с окружающей его действительностью и – вольно или невольно – исходит из неё в своём творчестве, в принципе, верен, однако, как говорится, дьявол скрывается в деталях...

1. На бытовом уровне этот аристотелевский тезис порождает традиционное обывательское представление о специфике писательского творчества: подглядел и описал то, что подглядел. При этом вовсе игнорируются направление авторского интереса, интерпретация увиденного (услышанного) и порождающий характер мира литературного произведения, который вовсе не обязательно будет непременно «правильной копией» действительности. А если «неправильной»? Или вообще – не копией, а неким симулякром? Однако образ, за которым не стоит реальность (одно из определений симулякра), возможен только в теории информации, а в искусстве подобные образы (святой Грааль, коммунизм, философский камень и пр.) могут обрести столько смыслов... В мире художественного произведения может появиться такой симулякр, как Лилипутия (Свифт), градоначальник Органчик – некий гибрид человека и механизма (Салтыков-Щедрин), кентавр, разумный океан; в таком мире иногда *«Всходит месяц обнажённый / При лазоревой Луне»* (Брюсов), во Второй мировой войне побеждают... Германия и Япония (Ф. Дик «Человек в высоком замке») да мало ли... Оппозиция «правда – ложь» (столь существенная для теории информации) в произведении искусства снимется игровой установкой (а давайте представим мир, в котором разумом обладают деревья?, почему нет, да наплевать, что так не бывает, ну а если?). Даже отсутствие смысла у подобного образа есть некий определённый смысл (так, ноль в системе натуральных чисел есть некое определённое ничто).

2. Достаточно часто не литература подражает жизни, а наоборот – жизнь довольно убого подражает литературе. Вот, к примеру, пьеса Л. Н. Толстого «Живой труп», в основу которой легло реальное судебное дело супругов Гиммер. В реальности супруг спился, попал на «дно жизни» и по просьбе жены симулировал самоубийство, чтобы его супруга имела возможность выйти замуж второй раз. Обман случайно был обнаружен, и супруги предстали перед судом, только никакого самоубийства симулянта не было, дело завершилось для семейства благополучно и вообще реальные личности не очень-то психологически походили на сценических персонажей толстовской пьесы. Сам автор понимал, что данный жизненный факт очень даже мог быть порождён литературным произведением и даже представлял – каким именно. Понимал – и не скрывал этого, иронически акцентируя в тексте, предвосхищая тем самым «глубокие» догадки зрителей и критиков: *«Читал ты «Что делать?»», – спрашивает героя... цыганка Маша (персонаж пьесы), которая если и читала этот роман, то не очень все идейные и сюжетные перипетии помнит, но одну «готовую формулу» отлично усвоила: «Скучный это роман, а одно очень, очень хорошо. Он, этот, как его, Рахмонов, взял да и сделал вид, что он утопился»* [Толстой 1959, 139]. Да не «Рахмонов», Маша, а «Лопухов» – скажет более или менее квалифицированный читатель. И, наверное, так оно и было у начитанных реальных супругов Гиммер: мнимое самоубийство мужа давало возможность «вдове» снова выйти замуж, как и Вере Павловне из романа Чернышевского. Но и «Что делать?» тут не последняя инстанция, а всего лишь одна из модификаций древнего мотива («готовой формулы») – «муж на свадьбе жены», который можно увидеть ещё в «Одиссее» Гомера. Так что обывательское представление о том, что писатель подглядывает и подслушивает, а потом отражает – довольно наивно, хотя вовсе отбрасывать его не следует...

Ещё один случай: «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Помимо реальных исторических фактов, которые были в распоряжении Пушкина-историка, в

своём романе (или повести, это как уж вам угодно) Пушкин-прозаик актуализировал известную вальтерскоттовскую схему – пара добродетельных влюблённых (Гринёв и Маша), ложный герой (Швабрин), исторические лица, которые находятся на периферии сюжета, счастливый финал (хеппи-энд). Кому интересно, могут сравнить «Капитанскую дочку» и роман В. Скотта «Роб Рой» в плане функционирования «готовых формул». А то, что Пушкин иронически снизил «хеппи энд» – потомки Маши и Гринёва «благоденствуют», владея одной лишь маленькой деревенькой – вряд ли так уж они «благоденствуют», забыла императрица наградить влюблённых – следует отнести на счёт пушкинского реализма*...

3. Субъективно наш гипотетический автор (либо столь же гипотетический теоретик) может полагать, что окружающая его действительность никак не влияет на его творчество, которое якобы представляет собой эманацию его мятущейся души либо – специфическое выражение тёмных (или светлых – не принципиально) закоулков его подсознания. Однако сама душа автора-творца, сами закоулки его подсознания при ближайшем рассмотрении оказываются продуктом всё той же действительности. Понятно, что автор может действовать и по принципу «пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что», но в итоге неведомое «туда» окажется хотя и виртуальным, но вполне определённым. В этом смысле весьма любопытны попытки Л. Н. Толстого определить жанровую природу написанного им произведения («Война и мир»): *«Это не роман, ещё менее поэма, ещё менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось»* [Толстой 1955, 115]. Колумбы литературы тоже иногда плывут в Индию, а попадают в Америку. Кстати, в редакции «Русского вестника» никаких проблем с жанровой идентификацией «Войны и мира» не испытывали – «роман» и всё тут, современное определение – «роман-эпопея» – это именно жанровое

уточнение, указание на некую разновидность данного типа романа в ряду иных прочих (детективный, приключенческий, эпистолярный, фантастический и пр.).

Конечно, возможности литературоведческого анализа не безграничны. И от субъективных ошибочных (и даже глупых!) умозаключений никакой исследователь не застрахован. Но иногда самоуничижение литературоведа в этом осознании ограниченности своих возможностей доходит до крайности: *«Разумеется, нет и не может быть двух идентичных прочтений одного художественного текста. Даже у одного и того же читателя каждое новое прочтение не тождественно предыдущим, поскольку помимо объективных предпосылок, заключённых в тексте, художественное восприятие определяется и множеством субъективных предпосылок»* [Тюпа 2006, 13]. Как будто наш гипотетический исследователь находится на необитаемом острове и в распоряжении его находится лишь одно произведение. Такая уникальная ситуация для деконструкции* в принципе возможна, но реально возможно ли совпадение впечатления от произведения у группы читателей? У значительной части читающего социума? Возможно ли соотнесение интерпретации произведения с иными интерпретациями, с иными произведениями? Возможно ли, что читателю будет интересна интерпретация данного произведения данным исследователем?

На все четыре выше заданных вопроса авторы данной книги дают один короткий ответ – да...

(А.Ф.Седов)

ГЛОССАРИЙ

Визионер – (от лат. «visio» – видение) – человек или

- испытывающий галлюцинации, или
- с ярким творческим воображением, или
- способный увидеть будущее, или
- контактирующий со Сверхъестественным.

В аспекте нашей темы – создатель мира литературного произведения, не ориентированного на сознательное отражение действительности: не наблюдатель и регистратор, а пророк и фантазёр (Данте в «Божественной комедии», И.В. Гёте во второй части «Фауста», М. Лермонтов в «Демоне» и т.д.). Но и в данном случае элементы действительности, так или иначе, даже помимо индивидуальной воли творца в художественном мире произведения присутствуют, потому что попробуйте придумать словесное художественное произведение, в котором дело происходит нигде и в котором не присутствует человек (либо как объект изображения, либо со своим образом мира). Не получится.

Глоссарий – (от лат. «glossarium») – собрание глосс. Соответственно – **глосса** – толкование незнакомого слова древним переписчиком рукописи на полях или даже в самом тексте рукописи. Теперь глоссарием называют специализированный словарь в какой-то отрасли наук. В нашем случае, глоссарий – вспомогательный элемент данной книги, ориентированный на интеллектуальный уровень современного студента-филолога, который может быть уверен, что термин, представленный в данном «Глоссарии», будет употребляться авторами только в указанном значении.

Деконструкция – стратегия интерпретации текста, заключающаяся (Ж. Деррида «О грамματοлогии», 1967) в

- понимании при включении объекта (текста) в новый контекст,

- разрушении стереотипов – тривиальных представлений, навязанных репрессивной стратегией автора,
- провокации, высвобождающей скрытые смыслы текста, автором не осознаваемые,
- выявлении иерархии оппозиций,
- проникновении в текст через «слабые места» – оговорки, ошибки, семантические нюансы.

В сущности, такую стратегию использовал Д. И. Писарев, анализируя роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в своей статье «Базаров» сразу декларировал, что он видит то, что просвечивает, а не то, что автор хочет показать... только ни Писарев не знал, что он культивирует деконструкцию, ни Деррида не ведал, что изобретает велосипед...

Демииург – изначально в Древней Греции – 1) человек, что-то делающий своими руками (горшок, мотыгу, плащ); потом – 2) мастер своего дела (в отличие от дилетанта); Платон в диалоге «Тимей» создал миф о Демииурге, некоем божестве, создавшем чувственно постигаемый Космос из Хаоса независимой от него материи, которая при создании даже сопротивлялась Идее, так что создание (наш с вами Космос) изначально пока что недовоплощено... В христианской философии – один из эпитетов Бога-Творца (только православные богословы термин этот стараются не употреблять, ибо его языческая природа очевидна). Сейчас демииургом называют создателя чего-либо (не обязательно это непременно человек, к примеру: пчела – создатель мёда, гимнастика – создатель здоровья и пр.). Создателя литературного произведения (автора) можно уподобить демииургу, даже где-то Богу-Демииургу, создателю Вселенной, хотя это скорее метафора (как и многие другие литературоведческие термины)...

Карнавализация (в литературе) – культурная традиция, в основе которой – **карнавал**: народный праздник, дозволенный Официозом в определённых

временных и культурных границах; вдохновенный гимн Карнавалу находим во многих работах М.М. Бахтина, вот, к примеру: «...мироощущение, освобождающее от страха, максимально приближающее мир к человеку и человека к человеку (все вовлекаются в зону вольного фамиллярного контакта), с его радостью смен и весёлой относительностью, противопоставит только односторонней и хмурой официальной серьёзности...» [Бахтин 1972, 273–274] и далее в этом роде на две страницы. Карнавал снимает социальную напряжённость, на время легализует нарушение запретов (в частности, непристойности, связанные с областью телесного низа, выпивкой, ненормативной лексикой). В литературе карнавализация реализуется в некоторых жанрах (анекдот, новелла, комедия и пр.) – иногда даже помимо воли авторов. К примеру, в книге Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» герои обсуждают важную с их точки зрения проблему: чем лучше подтираться (и приходят к выводу, что – гусёнком). Понятное дело, что эта дискуссия происходит в процессе выпивки и поедания... лучше даже сказать – неумеренного пожирания грубой еды (типа требухи, кровяной колбасы, сала и пр.).

Реализм (в искусстве) – общее название целого ряда направлений (критический, ренессансный, просветительский, магический, социалистический, античный и пр.), базовый тезис которых состоит в признании объективности и независимости от создателя художественного произведения окружающего его мира. Верное (правдивое, адекватное) изображение этого мира признаётся художниками-реалистами главной задачей искусства. В нашумевшей когда-то (середина 60-х годов прошлого века) книге Р. Гароди «О реализме без берегов» (русский перевод в 1966 г.) автор делает забавную методологическую ошибку, полагая, что если предметом искусства всегда является реальность (а это действительно так безотносительно к субъективным установкам творца), то и всё искусство (и Кафку, и Пикассо!)

следует считать реалистическим. Но если всё искусство реалистическое, то необходимость в термине «реализм» отпадает, ибо он тавтологичен по отношению к термину «искусство»? И как быть тогда с субъективными установками авторов (групп авторов), которые прокламируют то или иное видение мира, те или иные способы создания художественных произведений, ту или иную систему долженствований и запретов? Перефразируя Гароди, можно сказать, что термин «реализм» если имеет смысл, то лишь тогда, когда он – «в берегах», и никак иначе. И только в исторически-конкретном виде (критический, просветительский и пр.). Очень последовательной (и малопродуктивной) представляется стратегия автора «Словаря культуры XX века» В. Руднева, который с лёгкостью необыкновенной сбрасывает реализм с «Парохода Современности»: *«нелепый термин»*; сама статья «реализм» *«написана лишь для того, чтобы убедить читателя никогда этим термином не пользоваться»* [Руднев 1998, 253]. Как странно, сам автор в той же самой книге пользуется данным термином в его традиционном значении... и даже в той же самой статье! У термина «реализм» ещё много значений: так, реалистом в быту называют человека, который не имеет иллюзий относительно устройства мира и своих возможностей, он ставит и решает только выполнимые задачи (если кредит берёт, то знает, как отдавать будет). В средние века имела место любопытная дискуссия между философами номиналистами и реалистами... но данный аспект к тому значению термина, в котором он используется в данной книге, отношения не имеет... Обычный читатель называют реалистом писателя, который изображает жизнь в формах самой жизни, ориентируясь при этом на восприятие обычного человека (Тургенев?, Чехов?, Флобер?).

Симулякр – с точки зрения семиотики и теории информации – дефектная копия реальности или же – **самодостаточная знаковая система, не имеющая соответствий в реальном мире**. Термин появился ещё в античности,

актуализирован в прошлом веке Ж. Батаем, Ж. Делезом, и Ж. Бодрийяром, который даже икону считает симулякром (!), ибо «зримая машинерия икон подменяет <...> сверхчувственную идею Бога», а также наметил фазы трансформации образа-копии в симулякр: 1) образ отражает фундаментальную реальность, 2) образ маскирует и искажает фундаментальную реальность, 3) образ маскирует отсутствие фундаментальной реальности, 4) образ не имеет отношения к какой бы то ни было реальности [см.: Липовецкий 1995, 233]. С нашей точки зрения, в искусстве такой образ (№ 4) невозможен. Дайте публике знаковую систему, не имеющую отношения к реальности, а уж она-то (публика) некий смысл ей непременно придаст (либо отбросит за ненужностью). Теория информации может сколько угодно третировать подобные образы, отрицая их связь с реальностью, но в художественном мире литературного произведения вновь и вновь будут появляться феи и летающие ковры, машины времени и говорящие птицы, а герои будут искать (и, главное, находить!) Святой Грааль, портал времени, зачарованное царство и пр. Даже само отсутствие смысла становится смыслом – т.н. «эффект чёрного квадрата»*...

«Чёрный квадрат» – картина К. С. Малевича, авторское название «Чёрный супрематический квадрат» (1915 г., есть версия, что первый вариант написан в 1913 году, позже автор создал совместно с учениками ещё три варианта не совсем идентичные по размерам полотна и квадрата). Смысл? Даже так – смыслы? Извольте:

- неизбежная конечность творчества (есть легенда, что под чернотой первого «Квадрата» осталась картина, забракованная автором);
- «икона футуризма» (выражение искусствоведа А. Бенуа);
- главное не написать картину, а как её продать или, по-другому, – всё дело в имидже произведения, этакий гениальный блеф, супершарлатанство,

технология которого состоит в том, чтобы эпатировать* зрителей, вбросить публике симулякр, пускай сами находят смысл;

– художественная декларация конца искусства (наподобие поэмы футуриста В. Гнедова «Конец искусства» – несколько страниц белой бумаги после названия, а читал свою поэму автор, по рассказам мемуаристов, так: важно произносил заглавие и на фоне последующей паузы делал два жеста правой рукой – сверху вниз и – слева направо);

– если долго глядеть на картину, то некоторые начинают видеть «нечто» [10 смыслов «Чёрного квадрата»].

Если верить «Википедии», то один из вариантов «Чёрного квадрата» в авторском исполнении (?) был принят самарским отделением «Инкомбанка» в 1993 году как залог под кредит. Кредит, естественно, возвращён не был, но банк не пострадал: картина была куплена русским меценатом В. Потаниным за миллион долларов (!) и подарена Государственному Эрмитажу. Что-то уж больно похоже на байку или на анекдот... Кстати – и анекдот в тему. *Картину Малевича «Чёрный квадрат» шесть раз похищали из музея. Но каждый раз к моменту открытия музея сторож Иванов успевал восстановить шедевр...*

Эпатировать – от «эпатаж» («èpatage», фр. – «подножка»), до 1830-х гг. – арготизм, после – в составе фразеологизма, девиз некоторой части романтиков: «èpatage les borgeois» («встряхнём буржуев»); сейчас этот термин определяют как умышленное деяние, противоречащее правилам и нормам общества с целью привлечь к себе внимание. Эпатаж можно квалифицировать просто как форму девиантного поведения, своеобразное психопатическое отклонение, игнорируя возможный эстетический и культурный смысл. Однако более продуктивным будет всё же рассматривать внешний вид и особенности поведения представителей некоторых направлений в искусстве (особенно это касается деятелей модернизма и постмодернизма) как некий сознательный способ обратить на себя внимание публики, вырвать её из состояния перманентной

скуки и сна. И тогда русские футуристы громко заявляют о том, что хотели бы скинуть Пушкина и Достоевского с «Парохода Современности», сюрреалисты устраивают пародийные похороны «кадавра» («труп» вполне пока ещё живого А. Франса), панки надевают рваные джинсы и делают себе причёску «ирокез». Но эстетический эпатаж – штука обоюдная. Если в компанию панков придёт некий джентльмен в цилиндре, фраке, в белой рубашке и с галстуком-бабочкой и начнёт читать оду Ломоносова на день восшествия Елизаветы Петровны, не исключено, что в данном социуме это будет воспринято как эпатаж; ой, да что там «если»: вот Есенин и Мариенгоф именно в цилиндрах (которые были совершенно не востребованы в советском закрытом распределителе, куда, по легенде, оба поэта пришли с запиской от знакомого партийного начальника, чтобы им выдали что-нибудь из одежды) эпатировали советскую публику. Есенин даже акцентировал этот эпатаж в одном из своих стихотворений 1922 г.:

*Я хожу в цилиндре не для женщин –
В глупой страсти сердце жить не в силе –
В нём удобно, грусть свою уменьшив,
Золото овса давать кобыле»* [Есенин 1966, 64].

Но... кого собственно эпатирует Сергей Александрович, когда предлагает использовать старорежимный цилиндр для кормления родной крестьянской лошади? Правильно: тех, кого уже нет или же они – далече. Ну и мудро, а то ведь запросто можно нарваться на безумного чекиста, который отреагирует при помощи «маузера» на данный головной убор, восприняв его как на атрибут «проклятой контры»... Ибо всякий эпатаж имеет свои границы. Впрочем, тот же самый чекист вполне может одобрить вышеприведённую фразу, восприняв глумление над атрибутом прошлого как признак «своего парня» («*Я ли вам не свойский? / Я ли вам не близкий?*») [Есенин 1966, 193]). В смысле эпатажа по

отношению к советскому социуму гораздо более вызывающим представляется известное четверостишие Б. Л. Пастернака:

*В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
– Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?* [Пастернак 1988, 56].

Летом 1917 года, когда стихотворение было написано, приведённое четверостишие автором не ощущалось как очень уж эпатажное, а вот уже потом, в советском социуме...

(А. Ф. Седов)

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. 10 смыслов «Чёрного квадрата». URL: www.adme.ru/.../ (дата обращения: 15.05.2019).
2. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1972. – 471 с.
3. Есенин, С. Стихотворения. Поэмы / С. Есенин. – Москва: Художественная литература, 1966. – 318 с.
4. Липовецкий, М. Разгром музея: поэтика романа А. Битова «Пушкинский дом» / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 11. – С. 230-244.
5. Пастернак, Б. Л. Про эти стихи // Стихотворения и поэмы / Б. Л. Пастернак. – Москва: Художественная литература, 1988. – С. 56-57.
6. Руднев, В. Реализм // Словарь культуры XX века / В. Руднев. – Москва: Аграф, 1998. – С. 252-255.
7. Толстой, Л. Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» // Л. Н. Толстой о литературе: статьи, письма, дневники / сост.: Ф. А. Иванова [и др.]. – Москва: ГИХЛ, 1955. – С. 115-124.

8. Толстой, Л. Н. Живой труп // Собрание сочинений. В 12 томах. Том. 12 / Л. Н. Толстой. – Москва: ГИХЛ, 1959. – С.95-163.

9. Тюпа, В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – Москва: АCADEMIA, 2006. – 336 с.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ясакова Е.А. Урок словесности: стихотворение Варлама Шаламова «Поэту»

Урок по стихотворению В. Шаламова «Поэту» в одиннадцатом классе позволяет учителю раскрыть идейное содержание и художественное своеобразие поэтики В. Шаламова на примере одного стихотворения. В процессе проникновения в художественный мир произведения школьники развивают навыки смыслового чтения лирического текста. Этот урок – размышление о времени, о стихах и о том, что помогло поэту выжить в нечеловеческих условиях.

Изучению произведения на уроке предшествуют индивидуальные и групповые задания, способствующие целенаправленному проникновению в текст. Дома учащиеся должны прочитать стихотворения: А.С. Пушкин «Поэту» («Поэт! не дорожи любовью народной...»); М.Ю. Лермонтов «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»); Н.А. Некрасов «Поэту» Памяти Шиллера. («И доблести?.. Век «крови и меча!»); А. Блок «Поэты» («За городом вырос пустынный квартал...»); А. Ахматова «Поэту» («Он, сам себя сравнивший с конским глазом...»); М. Цветаева «Поэты» («Что же мне делать, слепцу и пасынку...»); выделить в тексте этих произведений строки, которые бы в наибольшей степени отражали авторскую позицию.

Эпиграфом к уроку послужили слова самого В. Шаламова: *«Время сделало меня поэтом, а иначе чем бы защитило».*

На этапе мотивация учебной деятельности педагог сообщает тему и цели урока, а затем ведет беседу, которая подготавливает школьников к серьезному разговору о поэзии. Старшеклассники вспоминают своих любимых поэтов, делятся своими читательскими впечатлениями, читают стихи.

Учитель читает отрывок из эссе Варлама Шаламова «Стихи в лагере» (на каждом столе лежит распечатка текста): *«Однажды меня вызвали к начальнику района на квартиру, как сообщил денщик-дневальный Богданова. Я остался ждать на кухне. Ждал недолго. Вышел розовощекий, отглаженный, в сером отличном костюме, в меховых унтах, и оглядел меня с ног до головы профессиональным взглядом. В руках он держал два конверта, вскрытых, конечно, как и полагалось по правилам. Сердце мое забилося, дышать стало трудно.*

– Вот письма тебе. Посмотри, твои ли?

Богданов протянул к моему лицу конверты, не выпуская их из рук. Это были письма от жены, первые письма со дня ареста более двух лет назад. Это был знакомый почерк. Почерк моей жены. Я протянул руку.

– Твои? – спросил Богданов, не выпуская конвертов из пальцев.

– Мои.

– Что надо сказать?

– Мои, гражданин начальник.

– Теперь смотри, фашистская морда!

Богданов разорвал оба письма в мелкие клочки и бросил их в мусорное ведро.

– Вот твои письма! Пошел вон.

Вот это и было мое единственное личное общение с начальником Черноозерского угольного района Богдановым поздней осенью 1939 года.

Зимой 1939 года в поселок – в двадцати километрах от «трассы» – пришел человек в зимнем «материковом пальто». Пришел он ночью и вызвал начальника. Богданов пригласил человека к себе, но тот отказался войти в квартиру Богданова. <...> Ночевал пришедший на столе в конторе, а со следующего утра Богданов начал сдачу дел новому начальнику. Фамилия его была Плуталов. Это был лучший наш начальник. Вот при нем я и проводил на

Черном озере свои «опросы», которые в разных случаях жизни, при разном социальном составе отвечающих давали один и тот же результат.

Вопросы эти вот какие:

Какое стихотворение вспоминалось раньше всего?

Какой поэт раньше всего запомнился?

Правда ли, что запоминается самое простое в литературе и это самое простое и есть самое высокое, самое лучшее?

Чтение вслух классиков».

Учитель просит ребят, обратившись к этому тексту еще раз, ответить на вопрос: «Какую информацию о жизни и личности В. Шаламова мы можем из него извлечь?»

Школьники говорят о том, что в 1939 году Шаламов находится в лагере, который располагается где-то на Севере или в Сибири. Он работает в угольной шахте.

Шаламов вспоминает эпизод из своей лагерной жизни, который поражает своей бессмысленной жестокостью. Начальник лагеря по фамилии Богданов по отношению к заключенному применяет изощренную психологическую пытку. Обращает внимание то, что Богданов «розовощекий», ухоженный, в теплой, добротной одежде. Конечно, эти детали не случайны. Мысленно мы представляем себе изможденного, больного, плохо одетого и обутого заключенного.

Но Шаламов говорит и о «хорошем начальнике» Плуталове, честном человеке (характерно, что он не захотел даже ночевать в доме прежнего начальника, а устроился в конторе, на столе). При нем Шаламов имел возможность думать не только о сне и еде, но и о поэзии...

Даже в крайне жестоких условиях существования автор этого эссе старается быть справедливым по отношению к другим людям. Мы не

чувствуем его озлобленности, наоборот, он сохраняет такие качества, как стойкость, порядочность, наблюдательность, интерес к искусству.

На этом этапе урока уместно обратить внимание учеников на портрет писателя и попросить найти такие эпитеты, которые бы с наибольшей точностью характеризовали этого человека.

На доске появляется запись: «суровый взгляд, уставший человек, ранние морщины, одухотворенное лицо, тяжелый опыт, выстраданная мудрость» и др.

Теперь школьники готовы к восприятию трагической биографии Варлама Шаламова, крупнейшего русского поэта и писателя XX века. Демонстрируется заранее подготовленная учителем и учениками выставка книг В. Шаламова и презентация «И это было не во сне», идет осмысление эпитафии и целеполагание: «Как вы понимаете слова В. Шаламова? Попробуйте сформулировать цели и задачи нашего урока». Старшеклассники предполагают, что сегодня на уроке им предстоит поразмышлять о том, что значило творчество для В. Шаламова, и познакомиться с его лирикой. Они готовы рассуждать о времени, в котором жил поэт, и о том, что помогло ему выжить в нечеловеческих условиях.

На следующем этапе урока необходимо актуализировать опорные знания. Работа проводится по итогам домашнего задания. Учитель предлагает сводную таблицу, которая демонстрируется при помощи проектора.

А.С. Пушкин «Поэту»	Ты царь: живи один. Дорогою свободной Иди, куда влечет тебя свободный ум, Усовершенствуя плоды любимых дум, Не требуя наград за подвиг благородный.	В стихотворении поэт противопоставляется «холодной», бесчувственной «толпе». Автор декларирует внутреннюю свободу художника, который должен следовать своему призванию. Поэт должен быть готов к испытаниям во имя высокого искусства, т.к. «толпа» может быть несправедливой и даже жестокой: «пускай толпа его бранит / И плюет на алтарь, где твой огонь горит, / И в детской
------------------------	--	---

		резвости колеблет твой треножник».
М.Ю. Лермонтов «Поэт»	Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк! Иль никогда, на голос мщенья, Из золотых ножен не вырвешь свой клинок, Покрытый ржавчиной презренья?..	В этом стихотворении автор сопоставляет поэзию и оружие, слово и кинжал. По его мнению, поэт должен вернуть себе право будить совесть и «воспламенять бойца для битвы». В этом Лермонтов видит главное предназначение поэзии.
Н. А. Некрасов «Поэту»	Толпа гласит: «Певцы не нужны веку!» - И нет певцов... Замолкло божество... О, кто ж теперь напомнит человеку Высокое призвание его?..	В этом стихотворении звучит мысль о том, что главная миссия поэта – напоминать человеку о его высоком призвании, противостоять веку «крови и меча», когда героем часто становится палач. Только поэт способен вернуть в мир красоту, любовь и гармонию.
А. Блок «Поэты»	Пускай я умру под забором, как пёс, Пусть жизнь меня в землю втоптала, - Я верю: то бог меня снегом занёс, То вьюга меня целовала!	В этом стихотворении звучит пушкинская мысль о богоизбранности поэта. Поэт в обыденной жизни может быть даже хуже прочих обывателей, «...но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел».
А. Ахматова «Поэту»	Он награжден каким-то вечным детством, Той щедростью и зоркостью светил, И вся земля была его наследством, А он ее со всеми разделил.	Это стихотворение посвящено Б. Пастернаку. В нем А. Ахматова отмечает чудесную особенность художественного зрения настоящего поэта, его способность творить так же, как окружающая нас природа.
М. Цветаева «Поэт» («Что же мне делать, слепцу и пасынку...»)	Что же мне делать, певцу и первенцу, В мире, где наичернейший – сер! Где вдохновенье хранят, как в термосе! С этой безмерностью В мире мер?!	Это одно из стихотворений цикла, который называется «Поэт». В нем звучит мысль о том, что поэт находится в вечном конфликте со своим временем и миром, который требует от художника усредненности, конформизма вплоть до отказа от того, что составляет суть его мировоззрения.

В результате наблюдений учащиеся приходят к выводу, что все эти тексты объединяют жанровые особенности послания. А.С. Пушкин в своем стихотворении скорее рефлексивен, размышляя о своей собственной позиции как художника. Поэтому в его стихотворении Поэт – собирательный образ.

Н. А. Некрасов дает пояснение – «Памяти Шиллера». Хотя и его позиция понятна. В этом стихотворении он говорит не столько о Шиллере, сколько о любом другом поэте, для которого главное – нести в мир гармонию и бороться со злом.

В стихотворении А. Ахматовой дан узнаваемый поэтический портрет Бориса Пастернака, который, по мнению автора, в наибольшей степени воплощает черты настоящего художника.

Стихотворение А. Ахматовой дает учителю возможность перейти к истории отношений Варлама Тихоновича Шаламова и Бориса Леонидовича Пастернака.

В эссе «Кое-что о моих стихах» В. Шаламов вспоминает о том потрясении, которое он испытал, впервые прочитав книгу Б. Пастернака «Сестра моя – жизнь». Это было в 1932-ом году. А в 1933-ом он впервые услышал Пастернака, когда тот выступал на литературном вечере в клубе при МГУ. «И чтение, и ответы, и сама внешность Пастернака были самыми подлинными. Это был самый подлинный поэт», – вспоминает об этом событии Шаламов спустя тридцать лет. Здесь же он признается и в том, что Пастернак оказал решительное влияние на его поэтическую манеру.

В этом эссе Шаламов говорит о рождении лирического стихотворения, как о великом чуде. После тяжелейших работ в золотодобывающих шахтах и угольных забоях он работал фельдшером хирургического отделения в Центральной больнице для заключенных в поселке Дебин, что в четырехстах километрах от Магадана. С 1949 года, несмотря на изнуряющую работу, недоедание и холод, его настиг мощный лирический поток: «Писал я всюду: и

дорогой – до больницы было по ключу двенадцать километров, и ожидая начальство, получая лекарства...

Едва заканчивалось одно стихотворение, как начиналось другое, дрожало в мозгу третье и четвертое. Обессилив, с усталыми мышцами руки, я бросал работу. <...>

Величайшей удачей, почти чудом, я считал самую возможность записи этих стихотворных строк...»

Пастернак был первым, к кому В. Шаламов обращается со своими стихами еще с Колымы, и первым, к кому он пришел 13 ноября 1953 года, на следующий день по приезде в Москву после восемнадцати лет лагерей и ссылки. Более того, Шаламов живет стихами Пастернака в течение двадцати каторжных лет. Он видит в Пастернаке поэта и человека близкой судьбы, все понимающего с полужвука-полуслова. Долгое время они переписываются. И за первым письмом от Пастернака Шаламов отправляется за полторы тысячи километров в морозы свыше пятидесяти градусов.

Пастернак открывает Шаламову самое важное, самое ценное в себе и искусстве, в русской литературе, которой жертвенно служил всю свою жизнь. Уже в первом письме признанный поэт дает высокую оценку дара Шаламова, отмечая в его лирике острую наблюдательность, музыкальный дар, восприимчивость к «осязательной, материальной стороне слова».

Прежде чем выступить перед школьниками с выразительным чтением, учитель просит их прокомментировать свои читательские ожидания, исходя из названия стихотворения и открытий, которые они сделали, перечитав известные произведения русских лириков с таким же названием.

Подытоживая высказывания школьников, педагог говорит о том, что стихотворение Варлама Шаламова необходимо рассматривать в контексте русской поэтической традиции, однако при этом нужно помнить важное,

выстраданное поэтом утверждение: «...Стихи не рождаются от стихов. Стихи рождаются только от жизни».

Выразительное чтение стихотворения учителем – чрезвычайно важный этап урока, так как именно проникновенное чтение, когда верно расставлены все смысловые акценты, подготавливает детей к глубокому анализу. И только после этого школьники читают произведение самостоятельно (распечатанный текст стихотворения перед каждым учеником).

ПОЭТУ

В моем, еще недавнем прошлом,
На солнце камни раскаля,
Босые, пыльные подошвы
Палила мне моя земля.

И я стонал в клещах мороза,
Что ногти с мясом вырвал мне,
Рукой обламывал я слезы,
И это было не во сне.

Там я в сравнениях избитых
Искал избитых правоту,
Там самый день был средством пыток,
Что применяются в аду.

Я мял в ладонях, полных страха,
Седые потные виски,
Моя соленая рубаха
Легко ломалась на куски.

Я ел, как зверь, рыча над пищей.
Казался чудом из чудес
Листок простой бумаги писчей,
С небес слетевший в темный лес.

Я пил, как зверь, лакая воду,
Мочил отросшие усы.
Я жил не месяцем, не годом,
Я жить решался на часы.

И каждый вечер, в удивленье,
Что до сих пор еще живой,
Я повторял стихотворенья
И снова слышал голос твой.

И я шептал их, как молитвы,
Их почитал живой водой,
И образком, хранящим в битве,
И путеводною звездой.

Они единственную связь
С иною жизнью были там,
Где мир душил житейской грязью
И смерть ходила по пятам.

И средь магического хода
Сравнений, образов и слов
Взыскующая нас природа
Кричала изо всех углов,

Что, отродясь не быв жестокой,
Успокоенью моему
Она еще назначит сроки,
Когда всю правду я пойму.

И я хвалил себя за память,
Что пронесла через года
Сквозь жгучий камень, вьюги заметь
И власть всевидящего льда

Твое спасительное слово,
Простор душевной чистоты,
Где строчка каждая – основа,
Опора жизни и мечты.

Вот потому-то средь притворства
И растлевающего зла
И сердце все еще не черство,
И кровь моя еще тепла.

Учитель предлагает старшеклассникам последовать совету Варлама Шаламова, который считал, что нужно читать, «читать, зачитываться до наркоза и потом искать причину этого гипнотического воздействия стихотворений».

В течение урока стихотворение читается и перечитывается несколько раз. Школьники пробуют сформулировать несколько фраз, в которых бы отразилось их первое впечатление от этого стихотворения. В тетрадях появляются записи: «Это стихотворение волнует до глубины души»; «Варлам Шаламов заставляет вспомнить о трагических эпизодах истории нашей страны»; «Произведение мощно воздействует на чувства читателя, вызывает яркие эмоции и заставляет думать»; «Стихотворение В. Шаламова «Поэту» стоит в одном ряду с лучшими произведениями русских лириков прошлого, которые размышляли о роли искусства в жизни человека и общества»; «Финальные строки этого тяжелого, трагического стихотворения звучат жизнеутверждающе»; «Это стихотворение действительно оказывает «гипнотическое» воздействие на читателя, его хочется читать и перечитывать много-много раз...».

Учащиеся обращают внимание на то, что стихотворение В. Шаламова «Поэту» написано четырехстопным ямбом. Это излюбленный размер русских поэтов. Им написаны пушкинские «Евгений Онегин», «Полтава», «Медный всадник». Этим же размером написана поэма «Мцыри» М. Ю. Лермонтова.

Четырехстопный ямб – интонационно необычайно разнообразный и богатый. Он дает самые невероятные сочетания. Звучанию стихотворения В. Шаламова четырехстопный ямб придает трагическую окраску, впечатление напора и силы. Этому же способствует и чередование женских и мужских рифм.

Учитель напоминает, что особое внимание любого читателя заслуживают рифмующиеся слова, потому что именно они заключают в себе главное содержание. На это указывал и сам поэт. У него есть стихотворение, которое так и называется – «Некоторые свойства рифмы». В нем В. Шаламов называет рифму инструментом волшебной науки, которая изучает законы построения мира, прибором, при помощи которого мы можем понять потаенный разговор вселенной. Там есть такие строки:

Все, что в памяти бездонной
Мне оставил шар земной,
Ты машиной электронной
Поднимаешь предо мной.

Чтоб сигналы всей планеты,
Все пространство, все века
Уловила рифма эта,
Зарожденная строка.

Поводырь слепого чувства,
Палка, сунутая в тьму,
Чтоб нащупать путь искусству
И уменью моему.

Аналитическая работа над текстом стихотворения сочетается с небольшим исследованием. Учитель предлагает выписать из стихотворения «Поэту» рифмующиеся слова и объединить их по темам (на этом этапе также можно использовать различные цветные маркеры, с помощью которых

выделяются на бумаге слова, которые, по мнению школьников, объединяются в единую тематическую группу).

Подводя итог работы, школьники делятся своими открытиями: «Среди рифмующихся слов есть такие, которые относятся к одному тематическому полю, обозначающему явления природного мира. Это «земля, мороз, лес, вода, звезда, лед, грязь, небеса». Есть группа слов, имеющих отношение к телесной жизни человека, к его физическому облику: «подшвы, виски, усы, пища, рубаха». Слова: «правота, удивленье, молитва, чистота, мечты, образок» – лексика, относящаяся к духовно-нравственной жизни человека. Слова: «пытка, ад, слезы, зло» – создают ужасную, бесчеловечную картину бытия.

Далее определяются ключевые слова или рифмы. Школьники приводят примеры: «избитых – пыток», «правоту – в аду», «удивленье – стихотворения», «живой – твой», «слово – основа», «чистоты – мечты».

Продолжая наблюдения над лексикой этого стихотворения, ученики обнаруживают слова, которые помогают поэту выразить свое отношение ко времени: «прошлое, день, вечер, месяц, год, час, срок, год». В данном случае слова «прошлое» и «года» можно трактовать как контекстные антонимы. Они не только отражают авторское отношение ко времени, но и помогают прочертить вектор его художественного зрения – вперед в будущее.

На следующем этапе анализа внимание концентрируется на образе лирического героя. Лирический герой проявляет себя прямо и определенно – он говорит «я». Дети приходят к выводу, что автор и лирический герой – одно лицо.

На следующем этапе работы с текстом можно использовать прием «Кластер» или «Денотатный граф». Из текста стихотворения выписываются все глаголы, которые поясняют действия лирического героя. По окончании работы и обсуждения в тетрадях появляются такие записи: «Я стонал, обламывал слезы; я искал правоту»; «я от страха мял виски»; «я ел, как зверь, рыча над

пищей»; «я пил, как зверь, лакая воду»; «я жил, я жить решался; удивляясь тому, что жив», «я повторял стихотворенья и снова слышал» голос поэта; «я шептал стихи, как молитвы».

Школьники приходят к общему мнению о том, что лирический герой этого стихотворения – человек, прошедший невероятные по своей жестокости испытания. Это очень сильный, мужественный человек, сумевший сохранить себя, свой внутренний мир благодаря огромной потребности не только в пище, воде и тепле, но и в «правде». В «аду» он жаждал духовной пищи, и его собственная память, которая хранила в себе множество прекрасных слов любимых поэтов, стала для него источником жизни. Это было чудо, «удивленье». Именно стихи стали для лирического героя «живой водой», их он повторял, как молитвы. Для него они стали и «образком», и «путеводной звездой».

Необходимо обратить внимание школьников и на композицию стихотворения. Стихотворение состоит из четырнадцати строф, которые условно можно разделить на две группы. В первой части произведения (I–VI строфы) главная тема – «расчеловечивание» человека, противостояние человека и окружающего мира, который использует все возможные средства, чтобы человек перестал быть самим собой, превратился в «зверя»; во второй (VII–XIV строфы) – то, что спасает человека, становится основой его внутреннего мира, дарит надежду на спасение.

В эссе «Кое-что о моих стихах» Варлам Шаламов писал: «Общение с природой меня привело к выводу, что в человеческих делах нет ничего, чего не могла бы повторить природа, чего не имелось бы в природе». Учитель предлагает перечитать первую часть стихотворения и подумать, насколько содержание первой части соответствует данному утверждению?

В начале стихотворения рассказывается о том, как беспощадна была природа к лирическому герою. Все готовило ему гибель: раскаленная солнцем

земля, сжигающая подошвы ног, мороз, вырывающий ногти «с мясом». От такого холода замерзали даже слезы. Это был ад на земле. Но силы природы могли стать орудием пытки только из-за злой воли человека.

Во второй части стихотворения о природе говорится в связи с поэзией, которая помогает человеку выжить в условиях «ада на земле». Здесь используются эпитеты – «взыскующая», «жестокой», олицетворения – «природа кричала изо всех углов», природа «назначит сроки».

Здесь целесообразно обратиться к словарю и выяснить толкование слова «взыскующий». В стихотворении В. Шаламова природа, «отродясь не быв жестокой», «взыскует» не Бога, а человека, который бы нашел «упокоенье» (покой) и понял «правду» (истину).

Итак, в стихотворении возникает образ Поэта, который обладает таким важным качеством, как «душевная чистота». Лирический герой стихотворения В. Шаламова, вспоминая любимые стихотворные строки, чувствовал себя под их защитой. Они были для него «живой водой», «образком, хранящим в битве», «путеводной звездой», указующей путь в грядущее. Они были «единственной связью с иною жизнью». Слово Поэта стало основой и опорой «жизни и мечты».

Аналитический разбор произведения завершается его выразительным чтением учениками и рефлексией.

Подводя итог, учитель снова обращается к эссе В. Шаламова «Кое-что о моих стихах». В нем есть такие строки: «Каждый грамотный человек держит в памяти большое количество стихотворений, чужих стихов самого разного тона. В зависимости от потребности, от состояния души, память поднимает в сознании то одну строфу, то другую. И дело ограничивается чтением наизусть знакомых отрывков, которые понадобились настроению. Пушкин ли это, Фет, Пастернак или Некрасов — это все равно. Если же чувство не находит отклика в чужих стихах, не находит выхода в чужих стихах — пишутся свои...».

Конечно, лагерная жизнь и страшный тюремный опыт, который получил В. Шаламов, заставили его обратиться к собственному творчеству. Он нашел свою, выстраданную поэтическую интонацию, создал свою образную систему, которую не спутаешь ни с чьей другой. И заплатил за это очень высокую цену. Его стихи – «всегда многосмысленные, аллегоричные – и в то же время наполненные безусловной и точной, не замечаемой никем другим реальностью из бесконечного мира – еще не познанного, не открытого, не прочувствованного». Это дневник его души, его завещание, его правда.

Литературоведы, исследователи творчества В. Шаламова часто пишут о том, что эта правда невыносима для современного читателя, потому что автор «Колымских рассказов» лишает нас всяческих иллюзий о пределах нравственного падения и душевного растреления человека, который по той или иной причине попадал в условия лагерного «ада». Но так ли это?

Стихотворение, которое мы прочитали, говорит о другом. Его глубинная идея в концентрированном виде содержится в последней, финальной строфе:

Вот потому-то средь притворства
И растлевающего зла
И сердце все еще не черство,
И кровь моя еще тепла.

Мы слышим жизнеутверждающую интонацию: жизнь продолжается. Завет Б. Пастернака, который сформулирован в стихотворении «Быть знаменитым некрасиво», безусловно, отозвался в этих строках:

Другие по живому следу
Пройдут твой путь за пядью пядь,
Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,

Но быть живым, живым и только,

Живым и только до конца.

В качестве домашнего задания школьники получают темы для сочинений-эссе: «Для поэта нет мертвой природы – минерал и сорванный цветок полны живой жизни» (В. Шаламов); «Время сделало меня поэтом, а иначе чем бы защитило» (В. Шаламов); «Когда пишется стихотворение, то кажется, что не только поэт живет жизнью камня, но и камень живет жизнью поэта» (В. Шаламов); «Могут ли ... стихи помочь жить в житейски-обывательском смысле?» (В. Шаламов); «Только величайшая искренность, величайшая отдача, капли чистой крови могут родить стихотворение» (В. Шаламов); «Не утешайтесь неправотою времени. Его нравственная неправота не делает еще Вас правым, его бесчеловечности недостаточно, чтобы, не соглашаясь с ним, тем уже и быть человеком» (Б. Пастернак).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алиференко Елена Ивановна – доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Балашовского института (филиала) ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского».

Мельникова Любовь Александровна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка и литературы Балашовского института (филиала) ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского».

Седов Алексей Федорович – доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Балашовского института (филиала) ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского».

Ясакова Екатерина Александровна – доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Балашовского института (филиала) ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского».