

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
СОВРЕМЕННОГО  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

**Сборник научных статей  
аспирантов**

**Москва  
Российский университет дружбы народов  
2014**

УДК 082(063)  
ББК 83  
А43

Утверждено  
РИС Ученого совета  
Российского университета  
дружбы народов

*Выполнено в рамках инициативной НИР № 050108-0-000*

Научный редактор –  
доктор филологических наук, профессор *А.Г. Коваленко*

Ответственный редактор –  
доктор филологических наук, ассистент *К.Н. Галай*

А43      **Актуальные проблемы современного литературоведения** : сборник научных статей аспирантов / науч. ред. А. Г. Коваленко ; отв. ред. К. Н. Галай. – Москва : РУДН, 2014. – 76 с.

ISBN 978-5-209-06329-2

Сборник содержит статьи аспирантов филологического факультета Российского университета дружбы народов. Тематика работ – теория и история русской литературы, зарубежная литература. Сборник является наглядным представлением того, над чем работают в настоящее время аспиранты кафедры русской и зарубежной литературы.

Предназначен для студентов, аспирантов, научных работников.

УДК 082(063)  
ББК 83

ISBN 978-5-209-06329-2

© Коллектив авторов, 2014  
© Российский университет дружбы народов,  
Издательство, 2014

## Оглавление

<b>Будехин С.Ю.</b>	Кровавая трагедия «Тит Андроник» в контексте современной культуры	<b>4</b>
<b>Герасимова М.А.</b>	Хаос пространства и бытия в творческом мире А.П. Платонова	<b>9</b>
<b>Каримиан Ф.</b>	Общественно-политические предпосылки активизации интереса к восточной теме в русской литературе II-й половины XVIII века	<b>13</b>
<b>Кочергина В.В.</b>	Интертекстуальное поле игры в диалогии Льюиса Кэрролла и в романе Джона Фаулза «Маг»	<b>24</b>
<b>Кунцевич Д.В.</b>	Декаданс и символизм – проблема дифиниции	<b>29</b>
<b>Леонова В.В.</b>	Князь Игорь Новгород-Северский: историческая личность и литературный образ	<b>35</b>
<b>Мельников Е.С.</b>	Политика террора в стихотворениях М.А. Волошина	<b>48</b>
<b>Пападопулу И.</b>	Столкновение двух миров в новелле «Пирсы Валтасара» Фазиля Искандера	<b>52</b>
<b>Токаренко А.А.</b>	Сознание творческой личности как лейтмотив прозы В.С. Маканина	<b>59</b>
<b>Чиж Н.П.</b>	Особенности комического изображения маленького человека в рассказах-анекдотах Аркадия Аверченко	<b>65</b>
<b>Эсмаили С.</b>	Герой малой прозы В. Шукшина в условиях межкультурного конфликта города и деревни	<b>70</b>

## **Кровавая трагедия «Тит Андроник» в контексте современной культуры**

Будехин С.Ю.

Во второй половине 1580-х на волне популярности произведений жанра «кровавых трагедий» из-под пера тогда еще молодого драматурга Уильяма Шекспира выходит «Печальнейшая римская трагедия о Тите Андронике» («The Most Lamentable Romaine Tragedie of Titus Andronicus»). Еще при жизни великого драматурга пьеса вызывала бурные споры в театральной среде, а спустя много лет Т.С. Элиот назвал «Тита Андроника» «одной из самых глупых и скучных пьес из когда-либо написанных» [2]. Другие утверждали, что пьеса вовсе не принадлежит перу Шекспира, или, что Шекспир «написал ее, когда был еще молод и нуждался в деньгах» [3]. Тем не менее, большинство критиков признают, что «Тита» написал Шекспир, однако считают эту пьесу «белой вороной» в ряду других произведений великого классика. Такое отношение литературоведов к «Титу Андронику» неудивительно, ведь пьеса изобилует кровавыми расправами и зловещим насилием.

В течение пьесы мы видим, как князя готов Аларбуса приносит в жертву богам римский полководец Тит Андроник, который чуть позже зарежет своего сына Мутия, брат императора Бассиан будет убит, дочь Тита Лавиния будет изнасилована и изуродована, сыновья Тита Квинт и Мартиус казнены по ложному обвинению, Тит убивает сыновей Таморы Димитриуса и Хирона, а их головы запекает в пирог, который будет подан на стол Таморе, Тит убивает Лавинию и Тамору, император Сатурнин убивает Тита, а затем погибает сам, Аарон будет похоронен заживо.

В этой пьесе Шекспир обнажает все уровни социального насилия: религиозное насилие, насилие в семье,

политическое насилие, сексуальное насилие, карательное насилие. Четырнадцать убийств, тридцать четыре трупа, три отрубленные руки, один отрезанный язык» - такое количество «крови» не могло оставить равнодушными ни критиков, ни простых зрителей.

И все же, несмотря на негативные отклики литературных критиков, «Тит Андроник» - не незрелое произведение Шекспира, а скорее вступительное. Шекспир взял от предшественников все необходимые атрибуты «кровавой трагедии» и умножил их в несколько раз лишь за тем, чтобы изобразить угрозу бесконечной частной мести, которая без вмешательства закона лишь набирает обороты и, как лавина поглощает всех, кто оказывается у нее на пути. «Тит» наглядно показывает, как быстро частная месть может выйти из-под контроля, если закон будет стоять в стороне. Месть никогда не уравнивает и не примеряет враждующие стороны, а лишь предоставляет возмездие одной из сторон. Это возмездие вызывает встречное возмездие. Разжигание конфликта «око за око» вскоре образует полноценную «кровавую вражду» между кланами (семьями, этносами), к которым принадлежат преступник и жертва. В пьесе «Тит Андроник» мы видим, как кровавый цикл насилия начинается с ритуального убийства римским полководцем Титом князя готов Аларбуса, впоследствии в него оказываются вовлеченными все действующие лица.

Долгое время вплоть до середины XX века эта чрезмерно «кровавая трагедия» Шекспира находилась в тени. В 1958 году британский режиссер Питер Брук рискнул поставить эту пьесу. По причине обилия сцен насилия в пьесе он распорядился, чтобы во время спектакля у театра «дежурила скорая помощь» [4]. Сэр Лоуренс Оливье, сыгравший Тита, вспоминал, что в период постановок «Тита Андроника» «каждый вечер, по меньшей мере, три зрителя падали в обморок» [4].

И тем не менее, будучи якобы неподходящей для сцены пьесой, «Тит» приковывал внимание публики Ренессанса и Реставрации. В 1594 году «Тит Андроник» стал самой кассовой постановкой, а если выразиться языком современной массовой культуры, то можно без сомнения назвать его блокбастером. Именно постановка «Тита Андроника» впервые познакомила английскую публику с драматургом Уильямом Шекспиром.

Разрыв между коммерческим успехом пьесы и негативным отношением критиков к ней литературоведы объясняют, в первую очередь, указывая на то, что Шекспир сыграл на страсти толпы к вкусу «крови и кишок», собрав публику вокруг своей пьесы так же, как ее собирают публичные казни или травля медведей. Кольридж пишет, что «Тит» был, «очевидно, предназначен для возбуждения толпы своими сценами крови и ужаса» [5]. Это же мнение о пьесе Шекспира вышло на первый план в девятнадцатом веке, когда «Тит» был или вовсе запрещен, или агрессивно выхолощен цензурой. Например, сцены с похищением Лавинии, были признаны «буквально непостановочными» [4].

В последние десятилетия наблюдается возрождение интереса к оригиналу пьесы. Знаменитый британский шекспировед Джонатан Бейт писал: ««Тит Андроник» Питера Брука с Лоуренсом Оливье в роли Тита был одним из величайших театральных опытов 1950-х годов» [4]. Кроме того, в американской прессе постановка была названа блестящей и высоко оценена театральными критиками. Совсем недавно, фильм Джули Тэймор «Титус» («Titus», 1999) с Энтони Хопкинсом в главной роли тоже получил признание критиков (N.Y. Times, Dec. 24, 1999), а количество научных работ, посвященных «Титу Андронику» неуклонно растет в последние десятилетия.

Восторженное отношение современной публики к «Титу» пришло на смену критической и осуждающей позиции пуританской морали Викторианства, становясь все

ближе к той оценке, которая преобладала у елизаветинской публики. То же самое можно сказать и о современной точке зрения на весь жанр, к которому принадлежит пьеса Шекспира.

Не будет преувеличением сказать, что «трагедия мести», или «кровавая трагедия» была доминирующей формой трагической драмы в елизаветинский период. Также не будет преувеличением назвать «трагедию мести» одной из доминирующих форм трагической драмы в наши дни. Взглянув только на фильмы последних десятилетий, мы обнаружим огромное количество картин, подтверждающих значимость мотива отмщения для современной культуры. В подтверждение этому можно привести наиболее известные картины: «Убить Билла», «Олдбой», «Город грехов», «Сочувствие госпоже Месть», «V - значит вендетта» и т.д.

Возникает справедливый вопрос, почему «Тит Андроник» и «трагедия мести» вновь, как и в XVI-XVII в.в. вызывают такой живой интерес у публики. На этот вопрос можно было бы ответить критическим замечанием Кольриджа, что массовый зритель (толпа) не может не воспылать при виде насилия и пошлости. Однако это замечание больше дополняет вопрос, чем отвечает на него. Что же сегодня так привлекает молодые поколения в изображениях жестокости и кровопролития, и почему эти же картины в основном не вызывают интереса у наших более старших современников? Вероятно, причинами такого расхождения во вкусах могут быть культурная и социальная обстановки, в которых формировалась каждая конкретная личность. Современный взгляд на «трагедию мести» так сильно приблизился к точке зрения елизаветинского общества в том числе, потому что современное общество все отчетливее ощущает хрупкость и зыбкость законности.

Естественно, закон во все времена по разным причинам не мог обеспечить полноценной справедливости и защиты, однако до начала активной глобализации отдельным

государствам, по крайней мере, удавалось создать видимость социальной защищенности. В глобализованном обществе с появлением информационных технологий власти и закону не хватает средств и сил, чтобы контролировать весь этот необъятный сектор. Данный факт, а также ряд других современных социальных аспектов дает человеку ощущение практически неограниченной свободы, а обратной стороной этой свободы является чувство незащищенности.

Огромное информационное пространство, а кроме того, неограниченный доступ к оружию (во многих странах разрешена продажа огнестрельного оружия) создали такую атмосферу, в которой даже частная месть может иметь катастрофические последствия. По этой причине в наше время «трагедия мести» обретает особую актуальность.

### **Литература**

1. William Shakespeare, «The most lamentable romaine tragedie of Titus Andronicus», 1594.
2. T.S. Eliot, “Seneca in Elizabethan Translation,” in Selected Essays 51, 67 (1964) (1932).
3. Philip C. Kolin, «Titus Andronicus and the Critical Legacy, in Titus Andronicus: Critical Essays» 3, 3-4 (Philip C. Kolin ed., 1995).
4. Jonathan Bate, Introduction, in Shakespeare «The most lamentable romaine tragedie of Titus Andronicus» 5 (Jonathan Bate ed., 2006) (1594).
5. Samuel Taylor Coleridge, «Lectures and notes on Shakespeare and other English poets» 9 (T. Ashe ed., 1883).



## **Хаос пространства и бытия в творческом мире**

**А.П. Платонова**

Герасимова М.А.

Творчество Платонова можно считать квинтэссенцией мировосприятия человека перелома. Герои художественных произведений Платонова находятся в пограничном состоянии абсолютно на всех уровнях бытия. Исследователи М.М.Голубков, С.Пискунова отмечают, что герои Платонова принадлежат к «третьей культуре», культуре «примитива», которая находится между верхом и низом общества, между городом и деревней, не принадлежит ни тому, ни другому, и своих собственных устоев, традиций по сути не имеет, но находится в состоянии некоторой подвешенности между двумя другими пластами культуры, пластами общества.

Всё это – люди переломной эпохи, для которых потеряны вечные ценности жизни, потеряны всякие ориентиры в их существовании. Герои Платонова утратили представления о том, где добро, где зло, что смешно, а что трагично. Чувство потерянности, неприкаянности и одиночества – вот то главное ощущение, которое возникает при соприкосновении с художественным миром рассматриваемого писателя. Героев одолевает постоянное чувство смятения и беспокойства. И каждому из них нужно обязательно найти какую-то свою занятость, чтобы от этого чувства избавиться.

Особенно отчётливо это видно в романе «Чевенгур», где у каждого героя имеется своя идея-фикс, каждый чем-то одержим. У Захара Петровича постоянно должны быть заняты руки, ему всё время необходимо что-то мастерить, и его «ничто особо не интересовало — ни люди, ни природа, — кроме всяких изделий». Безымянный машинист был страстно привязан к паровозам и «считал, что людей много, машин мало; люди — живые и сами за себя постоят, а

машина — нежное, незащитное, ломкое существо. А приёмные родители Саши были одержимы «умножением детей».

«Чем-нибудь надо человеку наполнять свою душу, и если нет ничего, то сердце алчно жуёт собственную кровь», — думает Чагатаев, главный герой повести Платонова «Джан». И в «Котловане» Вошев ищет истину, а каждый из рабочих землекопов «придумал себе идею будущего спасения отсюда — один желал нарастить стаж и уйти учиться, второй ожидал момента для переквалификации, третий же предпочитал пройти в партию и скрыться в руководящем аппарате — и каждый с усердием рыл землю, постоянно помня эту свою идею спасения». Каждый ищет свою цель, своё занятие, и удивляет, насколько же эти занятия разнятся одно с другим.

Каждый из героев стоит особняком, хотя они и могут заниматься одним делом, например, рытьё котлована, организация коммунизма, но при этом мысли, взгляды одного человека очень далеки от мыслей и взглядов другого человека. Абсолютная разобщённость — вот что про них можно сказать.

И тем же свойством наделено и само мироощущение и мировосприятие каждого из героев. Так, про Чепурного, председателя чевенгурского ревкома, находим: «он вбирал в себя жизнь кусками, — в голове его, как в тихом озере, плавали обломки когда-то виденного мира и встреченных событий, но никогда в одно целое эти обломки не слеплялись, не имея для Чепурного ни связи, ни живого смысла». Но так же жизнь воспринимало и большинство других платоновских персонажей.

И сама художественная структура произведений тоже подвержена этой разобщённости. Хотя текст идёт, как правило, сплошь, без какого-либо разделения на главы, без упорядоченности, повествование при этом ведётся отнюдь не последовательно, текст Платонов выстраивает необычным для нас образом, он наделен свойством «клиповости», как

характеризует его А.Н. Варламов. Нет последовательности, нет размерности повествования, есть лишь отдельные фрагменты, отдельные ситуации, отсутствие переходов между которыми также говорят нам о хаосе происходящего.

И это состояние хаоса проявляется абсолютно на всех уровнях, в самых разных областях. Не упорядочено, не линейно время повествования (особенно отчётливо это заметно в «Чевенгуре», где есть немало пробелов между разными годами), не последовательны также порой и перемещения в пространстве героев Платонова. В мире этого писателя нет никакой упорядоченности, есть лишь хаос времени и всего бытия.

Дисгармоничность проявляется и в самом языке Платонова, его стиле, он кажется нам сложным и порой непонятным. Часто в одном предложении мы можем встретить слова, семантические поля которых очень далеки друг от друга: «Около отхожего места сидел старик и ел хлеб» - в «Чевенгуре», «Фома Пухов <...> на гробе жены вареную колбасу резал» в «Сокровенном человеке». В одной фразе соседствуют слова, «чужие» друг другу, как чужды друг другу и герои Платонова. Место действия, человек и то, чем он занят – всё вместе это создаёт непривычный для нас образ. Возникают необычные, специфичные для Платонова сочетания слов: «сухое напряжение сознательности», «излишек жизни», «вещество существования», «тоскующий труд», «призрачная», «скучная» природа. Платонов словно насильно выстраивает эти слова рядом, против естества самого языка, также искусственно складываются и события в его произведениях, они кажутся порой ирреальными. И столь же неестественно соседствуют друг с другом и представленные герои, а по сути своей они все очень сильно разобщены.

Платонова называют (Е.Яблоков и др.) первым представителем постмодернизма, который появился раньше, чем сам этот термин и само это течение, и в таком подходе

есть своя логика. Его творчество нельзя трактовать с позиций реалистической литературы, в нём нет последования канонам какого-либо литературного направления XVIII-XX веков. Скорее его можно отнести к концу XX века и к нашей эпохе. Писатель опередил своё время. На наш взгляд, в нём можно найти многие черты постмодернизма, и хаос бытия произведений Платонова как раз отвечает данной эстетике. Изображённая им действительность очень далека от реальной жизни, в ней нет причинно-следственных связей, поведение героев выбивается из привычного нам мира логических связей, весь мир показан в необычной манере. Разрушена классическая реалистическая литературная модель, Платонов создал свой собственный мир, и это мир абсолютного хаоса на всех уровнях бытия. Постмодернизм считается закономерным следствием литературно-критической ситуации рубежа 1980-1990-х годов, а творчество Платонова можно считать закономерным следствием всеобщего кризиса (жизни, мысли, искусства), случившегося 60 лет раньше. Созданный Платоновым мир лишён первоосновы бытия, в нём нет традиций и устоев, а потому он очень непрочен, неустойчив, подвижен. Разобщённость элементов созданного писателем мира проявляется во всём, от чуждости героев друг другу до своеобразия самого языка. Деконструкция мира приводит ко всеобщему хаосу, ко всеобщей трагедии. Но есть ли выход из этой трагедии? Вопрос остаётся открытым.

### **Литература**

1. Андрей Платонов – писатель и философ: Материалы дискуссии // Вопрос философии. 1989. № 3. – С. 32.
2. Голубков М.М. Русская литература XX века. После раскола. – М., 2002.
3. Платонов А.П. Собрание сочинений. – М., 2009.

**Общественно-политические предпосылки  
активизации интереса к восточной теме в  
русской литературе II-й половины XVIII века**  
Каримиан Ф.

«Столетье безумно и мудро». Этими словами характеризовал XVIII век А.Н. Радищев. Антонимическое сочетание «мудрости»-величия века и «безумия»-ложных представлений об этой «мудрости», воспроизведённое в стихотворении одного из именитых писателей «осмнадцатого столетия», остаётся дискуссионной проблемой до нашего времени. В современной науке специалистами различных областей знания предпринимается попытка восстановить исторический, политический, философский и культурный контекст второй половины XVIII века.

А.Н. Радищев описывал XVIII-е столетие в одноименной оде как современник и очевидец политический и культурных событий времени правления Екатерины Великой. Однако предпосылки общественной ситуации, сложившейся в Российской империи к концу века, имеют свою предысторию.

В послепетровскую эпоху носителями верховной власти в России оказывались «случайные» правители. Это обстоятельство было предопределено законом Петра I о престолонаследии от 5-го (16-го по н.ст.) февраля 1722 г., отменившим и прямое наследование по старшинству, и соборное избрание. По этому указу власть отдавалась на волю монарха, который сам назначал преемника. Указ, поскольку великий император скончался без наследного волеизъявления, предрешил причины правительственного

династического кризиса в России: за последующие после его смерти пятнадцать лет, до воцарения Елизаветы Петровны в 1741 году, сменилось пять императоров, ни один из которых даже отдалённо не соответствовал своей роли и месту в государственной системе.

Случайным оказалось и правление Петра III как мимолётный эпизод в истории России и, вместе с тем, серьёзная государственная проблема.

Тема «Пётр III – Екатерина» всегда привлекала внимание и историков и писателей. «Образ Петра III, предстающий перед потомками со страниц воспоминаний современников, вызывает противоречивые эмоции. На российский престол в самом конце 1761 г. поднялся 35-летний человек – нервный, впечатлительный, невоздержанный в своих порывах и увлечениях. Он не знал и не любил страну, которой ему предстояло править, и ему в голову не приходило, что по отношению к этой стране у него есть какие-то обязанности, а её народ – не просто толпа подданных» [2].

Екатерина II завершает своим правлением «случайные» царствования в XVIII веке; она провела продолжительное (34 года) и необычайное царствование, сотворив эпоху, названную в истории её именем.

28 июня 1762 г. в России произошёл дворцовый переворот, возведший Екатерину на российский престол. Она использовала ситуацию общественного недовольства безумным правлением мужа. Июньские события 1762 г. привели к значительным изменениям всего уклада русской жизни. На смену средневековому сознанию пришло из Европы мировоззрение Нового времени, где оно постепенно развивалось со времён Возрождения. В европейской политической жизни в это время распространённым становится учение французских философов, публицистов, писателей, поставивших своей задачей просветить широкие круги населения, дискредитировать феодализм, показать

возмутительную деятельность церкви, деспотизм власти феодального монарха. Славу приобретают Вольтер, Монтескье, Дидро, Гельвеций, Гольбах, Д'Аламбер, Руссо и др. Проповедь французских просветителей звучала далеко за пределами их отечества. Просветительство становилось распространённым явлением в России.

Екатерина, прекрасно осознавала, что идеи просвещения находят широкий отклик в умах передовой российской интеллигенции. И она начала завоевание авторитета монархини, живущей в век Просвещения. Получив власть не по закону наследования, Екатерина не имела прав на титул императрицы: она должна была признать себя регентом при несовершеннолетнем наследнике. Однако Екатерина короновалась в статусе императрицы, поэтому ей необходимо было убедить общественность в своей состоятельности, нужно было продемонстрировать ожидаемую от подданных политическую лояльность и прогрессивную позицию.

Однако, как образно охарактеризовал сложившуюся после дворцового переворота ситуацию Ст. Рассадин, в России «семена нововременного сознания попали в плохо приспособленную почву, их прихватило русским морозцем, и всходы они дали своеобразные» [4]. И всё же многие основополагающие представления этого мировосприятия сохранились по сей день не только в России, но и во всём мире. Так, например, именно к XVIII веку восходит идея правового государства, многие представления о демократии и свободе личности, о взаимоотношении личности и государства, об обязанностях правителя перед народом.

«При изучении екатерининского царствования, – пишет автор книги «Под сению Екатерины» А.Б. Каменский, – бросается в глаза резкий контраст между декларативными заявлениями «просвещённой» монархини, щедро рассыпанными как в официальных документах, так и в личных бумагах, и её реальной политикой. «Гартюфом в

юбке и короне» назвал Екатерину II А.С. Пушкин. Пятью словами великий поэт, обладавший удивительным даром исторического видения, выразил то, что профессиональные историки излагают в длинных статьях и монографиях. И во всех этих работах, написаны ли они апологетами или обличителями Екатерины, сквозит плохо скрываемое раздражение. Ибо апологеты никак не могут примирить слова императрицы с её делами, а обличителям никак не удаётся уличить её в каких-либо страшных злодеяниях. Первые исходят из того, что все заявления Екатерины искренни и она на самом деле стремилась действовать так, как говорила. Вторые убеждены, что императрица постоянно лгала, фарисействовала и не только не пыталась при этом воплотить свои заявления в жизнь, но делала всё наоборот» [2].

Екатерина была весьма дальновидным политиком и свою деятельность начала, по оценке Пушкина, с «фиглярства в сношениях с философами её столетия». Дальновидность императрицы сказалась прежде всего в том, что она сумела во всей сумме прогрессивных идей французских просветителей увидеть самую выгодную для неё сторону, а именно: идеализм мировоззрения, который определил формирование их политической концепции – мечты о совершенном, просвещённом монархе. Именно на этой теоретической основе Просвещения и построила Екатерина свою политику овладения общественным мнением – европейским и русским. «Царице казалось, – писал Н.Я. Эйдельман, – что ввиду отставания России от Франции и других европейских стран ещё не скоро появятся такие опасные «спутники прогресса», как стремление к свободе, ненависть ко всем формам деспотизма. Поэтому, хорошо зная, что Вольтер и Дидро враги своего короля, своей церкви, что они уже отсидели в французских тюрьмах, Екатерина тем не менее надеялась, что в России они не скоро найдут столь же дерзких последователей; зато покамест их



ум и влияние, их «прирученные идеи» могут быть использованы для укрепления просвещённого самодержавия» [6].

Императрица действовала продуманно и решительно. Уже в первый же год своего царствования она успешно наладила личные связи с французскими философами, представив в переписке себя их послушной ученицей и последовательницей. Заявления её подкреплялись практическими действиями. К примеру, все просветители хотели быть советчиками при государе. Екатерина, затеяв переписку с Вольтером, Дидро, Даламбером, приглашает любого из них в Россию, ко двору, изъявляет желание отдать своего сына, будущего императора, на воспитание. Просветители с восторгом отзывались о деятельности императрицы. Широко известны цитаты из переписки Екатерины с французскими корреспондентами, к примеру, желание Дидро «простираться у ног» русской царицы и Вольтера «созидать» ей «алтари». Однако принять предложение должности воспитателя престолонаследника никто из них не решился. В России побывал только Дидро, и то благодаря или вопреки особым обстоятельствам.

Показательна история покупки Екатериной библиотеки Дидро. Нуждающийся в средствах философ, не найдя среди своих соотечественников желающих приобрести его единственную ценность, обратился со своей проблемой к российской императрице, которая ответила воистину царским жестом. «Она не только покупает библиотеку за пятнадцать тысяч ливров,.. но оставляет пока что книги в пользовании бывшего хозяина, назначив одновременно Дидро своим библиотекарем с ежегодным жалованием в тысячу ливров» [6]. Реакция «просвещённого» сообщества, естественно, была однозначной: щедрость и великодушие, с одной стороны, и уважение и почитание, с другой, вызвало восторг от благородного поступка российской монархини. Авторитет «просвещённой» императрицы был завоёван.

Неоднозначная трактовка темы «Екатерина и французские просветители», согласно которой её интерес к Просвещению носил скорее лицемерный, чем искренний характер, возникла потому, что «декларации, щедро рассыпавшиеся ею налево и направо, находятся в явном противоречии с её действиями» [2]. К концу царствования, как подметила Л.А. Чёрная, «идея «общего блага» превратилась в затёртую монету, которой государственная власть пыталась купить покорность и терпение народа. Однако затёртой монета становится от частого употребления, и именно это действительно произошло в период правления Екатерины, но в начале его императрица, несомненно, верила в возможность благоденствия всех подданных» [5].

Первое предприятие, которое организовала Екатерина с целью овладеть общественным мнением подданных-россиян, был созыв комиссии по составлению нового Уложения (фактически, новой конституции). Комиссии предстояло воплотить безупречно продуманную идею, поскольку государыня, а не комиссия – тот мудрый, просвещённый, необходимый народу законодатель. Так родился знаменитый «Наказ» Екатерины II – один из уникальных документов эпохи:

«Власть без народного доверия ничего не значит для того, кто хочет быть любимым и славным; этого легко достигнуть: примите за право ваших действий. Ваших уставов благо народа и справедливость, неразлучные друг с другом. Свобода, душа всех вещей! Без тебя всё мёртво. Я хочу, чтобы повиновались законам, а не рабов...» [4].

Прочитрованы строки знаменитого «Наказа» Екатерины для будущих депутатов Уложенной комиссии, который являет собой непревзойдённый образец вольнодумия.

На поверку же оказалось, что и «Наказ», и последующие документы, и церемония выборов, и бездарная работа комиссии – всё это было показным, двусмысленным действием, ни к чему не обязывающим и, в итоге, провальным.

«Почти одновременно с «Наказом» Екатерина издаёт ряд указов отнюдь не в духе просвещённой монархии. 14 декабря 1766 г. был подписан Манифест о созыве в Москве «демократически» избранной комиссии по работе над Уложением. А 22 августа следующего года государыня издаёт указ «О бытии помещичьим людям и крестьянам в повиновении и послушании у своих помещиков и о неподавании челобитных в собственно Ея Величества руки». Далее следуют указ за указом: «Провинившихся холопов присылать в Адмиралтейскую коллегию с тем, чтобы отдать в каторжные работы на толикое время, на сколько помещики их похотят». За первое нарушение – каторжные работы, за второе – публичное телесное наказание и год каторги, за третье – снова пороть и в каторгу навечно» [4].

Работа «Уложной комиссии» оказалась несостоятельной. Естественно, в радикально настроенных кругах русской интеллигенции возникало сомнение в искренности прогрессивных настроений «просвещённой» монархии, впечатление, что комиссия была нужна императрице как средство для достижения определённых политических целей – прежде всего, создания себе авторитета идеальной правительницы. На поверку, торопиться с выработкой законов она не спешила, поощряла более славословие в свой адрес, чем конструктивные действия. После двух месяцев работы комиссии стало ясно, что работа депутатов абсолютно неэффективна. Екатерина медлила, откладывала рассмотрение предложений, вносила изменения в Наказ, которые следовало изучать и т.п. Вся эта рутина длилась ещё несколько месяцев, и, наконец, в декабре 1767 г. Екатерина приказала работу комиссии прекратить.

Чтобы сгладить ситуацию, отвести разговоры по поводу роспуска комиссии, императрица предприняла новый «либеральный» жест: она объявила свободу слова в печати, анонимную бесцензурную критику, и сама взялась руководить журналистикой.

С начала 1769 г. начинает выходить сатирический журнал «Всякая всячина», издателем которого официально считался секретарь Екатерины Козицкий, но всем было понятно, что фактическим учредителем и автором статей являлась государыня, маскирующаяся под псевдонимом «прабабка».

В первом же номере журнала Екатерина раскритиковала работу комиссии, сняв с себя всю ответственность и переложив «головную боль» на депутатов. Она опубликовала статьи «Дядюшка мой человек разумный есть» и «Молодые люди всего желают отведать», а также «Сказку о мужичке», где изложила свой взгляд на причины провала Уложенной комиссии.

В одном из номеров журнала императрица выступила с «руководящим пособием» для «правнуков», декларируя те правила, которым следовало бы им руководствоваться в вопросах критики человеческих недостатков:

- «1. Никогда не называть слабость пороком;
2. Хранить во всех случаях человеколюбие;
3. Не думать, чтоб людей совершенных найти можно было и для того
4. Просить Бога, чтоб дал нам дух кротости и снисхождения» [1].

При таком понимании функции сатиры допустимость критики социальных пороков практически сводилась на нет.

«Всякая всячина», – отмечал А.В. Западов, – рекомендовала журналистам толковать о достоинствах правительства и не расписывать дёгтем недостатки русской

жизни: «Добросовестный сочинитель, – говорилось в одной из статей журнала, – изредка прикасается к порокам, чтобы тем под примером каким не оскорбить человечество: но располагая свои другим наставления, поставляет пример в лице человека, украшенного различными совершенствами, то есть добронравием и справедливостью; описывает твёрдого блюстителя веры и закона, хвалит сына отечества, пылающего любовью и верностью к государю и отечеству, изображает миролюбивого гражданина, верного хранителя тайны...» [1].

Один за другим стали появляться в столицах сатирические журналы, так называемые «летучие листки»: «И то, и сё» (Чулков), «Ни то ни сё в прозе и стихах» (Рубан), «Поденьшина» (Тузов), «Полезное с приятным» (Румянцев), «Смесь» (Сичкарёв), «Адская почта, или переписка хромого беса с кривым» (Эмин), «Трутень» (Новиков). Обратим внимание, что за исключением двух последних журналов, все названия являются вариацией декларированной «прабабкой» «причёсанной» критики: о всякой всячине, о подёнщине, о приятном с полезным, о том - о сём, о ни том - ни сём... – то есть, ни о чём важном и существенном. О насущных проблемах заявил только Н.И. Новиков.

Весь опыт истории культуры свидетельствует, что наиболее естественное положение творческой личности – это оппозиция к власти. Степень оппозиционности может быть различной, но как только художник начинает воспевать власть и подпевать власти, он перестаёт быть творцом, а выполняющая социальный заказ культура превращается в конъюнктуру. Чем больше государство вмешивается в жизнь своих граждан, чем больше оно стремится регламентировать их жизнь, тем острее противостояние конъюнктурного заказа и личностного самовыражения.

Н.И. Новиков, активно выступивший против «безличной» критики, навязчиво рекомендуемой «Всякой

всячиной», противопоставил свою общественную позицию, альтернативную екатерининской декларации. «Трутень» оказался первым оппозиционным изданием по отношению к правительственной «указующей» линии. В журнале публиковались острые, едкие, нелюбимые материалы, изображающие действительность в сатире, отличной от декларативной – без «духа кротости и снисхождения». Новиков своими остроумными публикациями сумел возбудить недоверие к искренности «прабабки», чем вызвал её гнев. Спровоцированная Новиковым полемика между «Трутнем» и «Всякой всячиной» – опубликование журналистом писем Правдолюбова и Чистосердова и отповедь на них «прабабки» («На ругательства, напечатанные в «Трутне», мы отвечать не хотим, уничтожая оные»); последующий, отнюдь не сатирический, а представляющий реальную картину жизни крепостной деревни материал «Копии переписки дворян с помещиками» – привела к дискредитации в глазах общественности «демократической» затеи Екатерины с анонимной бесцензурной критикой.

Именно Н.И. Новиков впервые использовал сатирическую аллегорию – маску «восточного» прикрытия истинной ситуации правления «просвещённого» монарха в русской литературе. Будучи образованным интеллигентом и, безусловно, начитанным «вольтерианскими» произведениями, он сумел обернуть их идею в сторону критики отечественной власти. После «Трутня», в 1770 г., Новиков предпринял попытку издания сатирического журнала «Пустомеля», который был запрещён после выхода второй «книжки», содержащей публикацию под названием «Завещание Юнджена, китайского хана, к сыну».

«Восточная» аллегория в повествовательной прозе екатерининского времени с подачи, безусловно, французских просветителей, прежде всего, Вольтера, но, одновременно и со смелого почина Новикова, «определилась сразу как жанр

идеологический, разрешавший наиболее общие и в то же время злободневные философские вопросы, с одной стороны, и как сатирический жанр, с другой. Успеху «восточных» повестей способствовал ряд обстоятельств. Во-первых, условные восточные одежды были удобны по цензурным соображениям; во-вторых, сам метод изображения западного мира через восприятие наивного восточного жителя был на руку писателю-просветителю. Это был идеальный для просветителя способ анализировать явления жизни с точки зрения разумности и естественности. В-третьих, маскировка под модный жанр облегчала широкую популяризацию философских идей» [3]. Восточная повесть в русской прозе второй половины XVIII в. приобретает весомую литературную популярность и весьма широкий общественный резонанс.

### **Литература**

1. Западов А.В. Новиков. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 1968
2. Каменский А.Б. Под сению Екатерины. Вторая половина XVIII века. С.-П.: Ленииздат, 1992.
3. Кубачёва В.Н. «Восточная» повесть в русской литературе XIII - начала XIX века // XVIII век. Сб. 5. М.; Л., 1962.
4. Рассадин Ст. Сатиры смелый властелин. Книга о Д.И. Фонвизине. М., Книга, 1985.
5. Чёрная Л. А. От идеи служения государю» к идее «служения отечеству» в русской общественной мысли второй половины XVII – начала XVIII в. // Общественная мысль: исследования и публикации. М., 1989. Вып. 1.
6. Эйдельман Н.Я. Мгновенье славы настаёт. Год 1789. Л., Ленииздат, 1989.

## **Интертекстуальное поле игры в дилогии Льюиса Кэрролла и в романе Джона Фаулза «Маг»**

Кочергина В.В.

Использование литературных аллюзий, их наличие в тексте того или иного произведения говорит о приверженности писателя к постмодернистской прозе. *Интертекстуальность* является её знаковым элементом. Сам же Фаулз не раз упоминает, что старается «держаться в стороне от литературного Лондона» [2] и каких-либо направлений в искусстве. В своём эссе «Франция современного писателя» он говорит о себе следующим образом: «Предполагаю, что я обладаю обширными знаниями о современном романе, о теории литературы и обо всём, чего я на самом деле совершенно не знаю или о чём знаю так мало, что это от незнания не отличишь» [4]. Писатель, скорее всего, лукавит, *играет* с читателями и исследователями его творчества, в частности. За автора красноречиво говорят его романы, выдавая в нём человека энциклопедически образованного. Так или иначе, но аллюзивность произведений Джона Фаулза очевидна и не вызывает сомнений. Текст Фаулза – это осознанный диалог с предшествующей эпохой, ведущийся необычайно красноречиво, изобретательно, остроумно. Его произведения насыщены многочисленными культурологическими, мифологическими, философскими, литературными, музыкальными и живописными аллюзиями. Разнообразные слои, составленные из мифов античности, многочисленные параллели с классиками мировой литературы тесно переплетаются между собой, образуя сложную многоуровневую ткань его романов.

Отдельно можно выделить аллюзию, соотносящую всё происходящее в романе Фаулза с атмосферой произведений Льюиса Кэрролла. Постромантические сказки отличаются



крайней оригинальностью, заключённой во внешней абсурдности сюжетной линии. Между «Магом» и сказками о девочке, побежавшей за белым кроликом и попавшей в волшебный мир зазеркалья, есть много общего.

Сказочная диалогия Л.Кэрролла («Алиса в стране чудес» и «Алиса в зазеркалье»), написанная в жанре *нонсенса*, основывающаяся на пародии, игре с читателем, создающая свою особую реальность, отчётливо перекликается с темами и художественными приёмами романа Фаулза. Конечно, эти тексты обусловлены различным историко-культурным контекстом, эпохой, к которой принадлежат писатели. Но типологическая общность Льюиса Кэрролла и Джона Фаулза раскрывается в мировоззренческом и эстетическом комплексе идей.

В основе сюжета диалогии Кэрролла лежит распространённый в литературе *мотив сновидения* как одной из форм нонсенса, создающий обстановку «реальной нереальности». Жизнь по Кэрроллу – есть сон, где задачи героя стряхнуть с себя мнимые, обуревающие человека кошмары, пробудиться для подлинной жизни, возвратив гармонию искажённому, абсурдному миру. В «Маге» таким миром, противопоставленным миру реальности, становится пространство острова Фраксос, где происходят превращения и метаморфозы Николоса Эрфе. И этот мир становится для героя гораздо более важным и значимым, чем мир Англии и повседневной жизни. «...Бурани принадлежит мне одному, и я не собираюсь им делиться» [3]. И в том и в другом случае граница – это герметически замкнутое пространство – ограда от реального мира. Эта ограниченность пространства, полная отрешённость героев от знакомого им понимания мира помогает героям найти себя, открыть свою сущность, узнать своё предназначение, постичь истину при условии минимального вторжения извне. Духовные и интеллектуальные совершенствования героев подсказывают определение жанра диалогии об Алисе и романа «Маг» как

романа-воспитания. Роман-воспитание, каким он предстаёт у Кэрролла и Фаулза, наполнен непредсказуемыми поворотами сюжета, содержит элементы детектива и фантастики. Линия повествования определяется путешествием героя по пути самопознания к обретению себя как личности.

Выделение границ игрового мира является приглашением к игре: Алиса, следуя за Белым Кроликом «вниз по кроличьей норе», попадает в сказку; а для Николаса своеобразным «пригласительным билетом» является звучащая музыка, услышав которую герой понимает, что «вступил в зону чуда». Даже последняя фраза первой части в преддверии попадания Николаса на загадочную виллу звучит так: «...и тут начались чудеса» [3].

Ощущение потерянности, которое испытывают герои, попав в незнакомый для них мир, отражает конфликт столкнувшихся пространств, решить который может лишь знание правил как *мира игры*, так и внешнего мира. Это позволяет предположить, что в обоих произведениях пространство игры имеет чёткую структуру, а выявление этой структуры подчёркивает воспитательную функцию игры, её метатекстуальный характер, раскрывающий сам механизм игрового текста в процессе его создания.

В тексте «Мага» встречаются как имплицитные, так и эксплицитные аллюзии на тексты Кэрролла: «...счастливое, освежающее одиночество Алисы в Стране Чудес» [3], кремовая перчатка, найденная Николасом у ворот виллы, напоминает о перчатке, потерянной Белым Кроликом, «настоящая Алиса, длинноволосая, в матроске, выглядывает из-за двери, словно она спряталась, а ищут её не там, где надо», «призрачная усмешка Чеширского кота», «И вся королевская конница, и вся королевская рать...» [3].

В своём романе Фаулз играет и с образом главной героини Кэрролла. В тот самый день, когда Николас получает предложение о работе на греческом острове Фраксос, он встречает девушку по имени Алисон. Родиной

Алисон было австралийское местечко Алис-Спрингс - «ручьё слёз» (вспомним о ручье из слёз, в котором чуть не утонула Алиса Кэрролла!) Образ Алисон сразу же ассоциируется с водой, слезами, водной стихией. Не успевает она зайти на вечеринку, как сразу же заявляет: «Умру, если не приму ванну» [3]. Она часто плачет, ворует из магазина спиртное, как кэрролловская Алиса всегда интересуется, «не порет ли она ерунду», и напоминает повзрослевшую Алису в Стране Чудес. Но с одной существенной разницей: в «Маге» Алисон из главного персонажа превращается в функциональный. Теперь она сама олицетворяет собой то самое зазеркалье, в которое попадает Николас. Даже описание её внешности воспринимается, как различные зеркальные отражения.

«Хрипловато улыбаясь, стояла в дверях в белом худенькая, невинная, продажная, грубая, нежная, бывалая, неопытная»

«Порой казалась настоящей уродкой, но всего одно движение, гримаса, поворот головы - и уродства как не бывало» [3]

Таковыми же зеркалами являются для Николаса и близняшки Лилия и Роза. Их жестокое обращение с ним лишь «зеркалит» собственную жестокость Николаса по отношению к Алисон. И именно она является той отправной и конечной точкой, к которой вернётся «обновлённый» Николас. Он должен пройти долгий путь, чтобы увидеть свой край свежим взглядом, что и произойдёт – герой вернётся в Лондон, вернется к Алисон, олицетворяющей собой «родное» пространство. Алиса в сказке Кэрролла является неким путеводителем по чудесной стране; обыгрывая эту модель, Фаулз наделяет свою героиню сходными полномочиями. Алисон пробуждает Николаса, открывает ему глаза на истинные ценности: её беззаветная любовь оказывается большим чудом, чем все таинственные приключения на острове. Если «Маг» является и романом-

воспитанием тоже, то роль Алисон – быть учительницей, музой, Ариадной, дающей путеводную нить.

В финале романа «Маг» прослеживается кэрроловский мотив заточения, суда, казни и возвращения к реальной жизни. Николас присутствует на суде, где он выступает в роли обвинителя и обвиняемого, в роли жертвы и палача. Над героем вершится феерический суд с использованием карнавальных костюмов, масок и сказочных персонажей. Это последнее испытание героя, по окончании которого процесс нравственного перерождения заканчивается. Возвращение в привычный мир сопровождается у героя чувством потерянности и опустошённости, раскаянием перед Алисон, но в то же время, он начинает осознавать всё произошедшее с ним. Этот мотив возвращения к реальной жизни, сочетаясь с мотивом пробуждения от сна, составляет финал «Алисы в зазеркалье».

Таким образом, роман «Маг» построен на многочисленных литературных аллюзиях, одной из которых является творчество Кэрролла. Льюиса Кэрролла и Джона Фаулза отделяет друг от друга разный историко-культурный контекст. Писателей объединяет отношение к миру как хаосу. Игра у Кэрролла существует ради самих правил игры, ради игрового действия и победы. Игра Фаулза – необходимое условие творчества. Писатель играет с читателем, провоцирует его, проверяет свободу мысли, подводя к истинному смыслу с помощью иллюзорного. Идеи и мотивы творчества писателей различны, но и объединяет их способ создания художественного мира произведения. Композиция и сказки, и романа строится по принципу закрытой системы, строго организованной, имеющей свои правила. Мир, в который попадают герои – это множество локальных пространств, мало чем похожих друг на друга и следующих без всяких переходов один за другим, и в сумме составляющих пространство произведения. И, несмотря на отдалённость эпох, разделяющих писателей в историко-

культурном плане, для них характерна общность эстетических приёмов и восприятие мира как закрытого пространства игры.

### **Литература**

1. Carroll L. Alice's Adventures in Wonderland. Penguin, London, 2005.
2. Фаулз Дж. Аристос, СПб., Симозиум, 2003.
3. Фаулз Дж. Волхв, М., Эксмо, 2013.
4. Фаулз Дж. Кротовые норы, М., Махаон, 2002
5. Философский энциклопедический словарь, М., Сов. Энциклопедия, 1983.

### **Декаданс и символизм – проблема дефиниции Кунцевич Д.В.**

Эпоха конца XIX – начала XX века была временем, с одной стороны, политической реакции, а с другой – подготовки к подъёму освободительного движения. Всё отчётливее ощущалась неизбежность надвигающихся коренных перемен в жизни общества. Было необходимо создать новый поэтический язык для передачи иного душевного состояния и мировосприятия. С исторической точки зрения это было время всяческих реставраций и стилизаций.

Как в России, так и во Франции, довольно сложно провести чёткую границу между символистами и декадентами, но перед ними всеми была поставлена задача – сломить Натурализм и создать новый «вкус», который подходил бы современным требованиям. Как пишет Бажу: «Натурализм был явным отображением нечистокровного, лживого общества, названного республиканцем. Натурализм

его представляет таким, какое оно есть» [2]. Это была не эволюция, а революция.

Русский декаданс – как, впрочем, и французский – с самого зарождения не был вполне однородным течением. Начальный период характеризуется отрицанием классового подхода к общественной жизни, религиозно-нравственными исканиями. Декаданс мыслился деятелями нового сознания не как литературная школа, а как орудие познания сокровенной сущности мира и основа общественной жизни.

Е. Дюжардан говорил: «Декаденты были предшественниками символистов, но многие из символистов начинали с того, что были декадентами. И Декадантзм не делал ничего другого, кроме эфемерного клочкотания, предвещающего новое поэтическое направление – символизм» [3]. Г. Пиле так же считает, что «Декадантзм и символизм не являются двумя различными школами, они лишь два этапа одного направления» [9].

В действительности, границы, которые разделяют эти два направления, почти незаметны. Журналы *La Plume*, *La Vogue*, *Le Mercure*, *La Revue blanche* печатают на одних страницах, как символистов, так и декадентов.

Общим у них было преклонение перед теми из писателей старшего поколения, которые не получили достаточного одобрения со стороны современников: Вилье де Лиль-Адан, Верлен и Малларме.

А. Бажу в своей брошюре «Школа декаданса» говорит о том, что Верлена и Малларме нужно воспринимать, как единственных инициаторов долгих, изнурительных трудов над собой, чтобы потом можно было создавать новые жанры письма. Также он говорит следующее о Бодлере: его «по праву можно назвать предшественником. В «Цветях зла» мы находим зачатки тех красот, которым мы поклоняемся; особенно идеи, которые предшествуют концепциям декадентской школы» [2].

Впрочем, Верлен, как и Малларме были, возможно бессознательно, инициаторами реакции декадентов. Они считали себя заклятыми врагами Натурализма, хотя всё ещё уважали творчество Золя.

Сам Золя произнёс следующие, весьма характерные слова о молодых поэтах Франции, желающих «заменить» старое поколение: «В противовес огромной позитивной работе последних пятидесяти лет, указываю на неопределённую принадлежность к группе «символистов», прикрывающейся несколькими бездарными стихами. <...> ... нам предлагают неясное щебетанье, грошовые, скверные стишки, сочинённые трактирными завсегдатаями... Все эти молодые люди, которым от тридцать до сорок лет, занятые в столь важный момент исторической эволюции идей подобными глупостями, подобным ребячеством, кажутся мне ореховыми скорлупками, пляшущими на водопаде Ниагары» [6].

Иннокентий Анненский в своей «Книге отражений» пишет следующее: «В первый раз <...> поэтов назвал декадентами Поль Бурд в газете «*Le Temps*» от 6 августа 1885 г. А спустя несколько дней Жан Мореас отпарировал ему в газете же «*XIX siècle*», говоря, что если уж так необходима этикетка, то справедливее всего будет назвать новых стихотворцев *символистами*» (Анненский И.Ф., 1979). Уже в 1886 году Ж.Мореас опубликовал статью под названием «Литературный манифест. Символизм» («*Un Manifeste littéraire. Le Symbolisme*») в «*Le Figaro*», где сформулировал основные принципы направления, опираясь на суждения Ш.Бодлера, С.Малларме, П.Верлена, Ш.Анри и др. Его манифест, где впервые чётко и последовательно были сформулированы принципы нового искусства, – это констатация уже свершившегося факта, теоретическое обоснование уже произошедшего перелома: «Мы уже предложили название символизм, как единственное

способное разумно описать современные стремления души в искусстве. Это название может быть сохранено» [7].

После выхода в свет статьи Мореаса началось состязание: «Анатоль Байу, Рене Гиль заступились за декаданс. Конкуренты обнаружались как во Франции, так и за рубежом. В России Зинаида Венгерова включила Верлена, Малларме, Рембо, Лафорга и Мореаса в заметку, опубликованную в 1892 г. в «Вестнике Европы» и озаглавленную «Поэты-символисты во Франции». Год спустя, на этот раз в «Северном вестнике», Усов посвятил «Несколько слов о декадентах» тем же Верлену, Малларме, Рембо и Бодлеру» [12].

Поэты, начинавшие как декаденты, довольно легко (в некоторых случаях на время, а в некоторых – навсегда) переходили в символистский «лагерь» или подпадали под его влияние.

Многие резко отзывались о новом литературном направлении, подчёркивая, что ничего особо нового декаденты не придумали, – это лишь окончание или вершина предыдущей школы. В них прочитывали Мопассана, выводили Золя, Флобера, Бальзака. Декаденты воспринимались как продолжатели направления «чистого искусства», с оговоркой, что эстетизм декадентов носит крайний, даже болезненный характер. Если для «чистого искусства» характерен культ прекрасного, то декаденты эстетизируют всё – даже безобразие, аморализм и сатанизм. Как говорит В. Розанов в своих «Критических этюдах»: «Декадентство – это ultra без того, к чему оно относилось бы; это – утрировка без утрируемого; вычурность в форме при исчезнувшем содержании: без рифм, без размера, однакоже и без смысла "поэзия" - вот decadence» [10]. Он же называет декадентство не столько поэзией, сколько стихотворческим искусством, чрезвычайно резко отделяющимся по форме и



содержанию от всех когда-либо возникавших видов литературного творчества.

Содержание поэтического мира многих новых дерзких русских поэтов не сводилось к подражанию французским декадентам, они пытались найти собственный путь самоопределения поэзии, свою эстетическую позицию. Они старались приблизить поэзию к современности, т.е. рисовать мир таким, как он отражается в душе современного человека. Тем не менее, очень сложно говорить о русских поэтах не обозначив до этого линию развития творчества французских авторов.

А. Волынский в своей статье «Декадентство и символизм» писал: «Декадентство, как оно явилось во Франции (у нас его не было, были плохие подражания, не заслуживающие внимания) – лишь неумелый, ранний, болезненный протест против слишком упорного материалистического и натуралистического настроения в искусстве. Декаденты бегут в «чистое» искусство (без символизма), в звуки, в индивидуализм, который тоже отрицает символизм. Декадентство родилось, стремилось к смерти и умерло. Декадентство боялось разума, чистоты понимания» [6]. Это означало, что декадентство было протестом против старых философских воззрений, а символизм стал переработкой художественных впечатлений в новом свете. Ниже Волынский добавляет: «Ещё не создав новых словесных выражений для тонких чувственных восприятий, декадентство быстро расплывается в символизме, который не идёт никакими исключительными путями, но ищет простой и ясной для всех правды» [6].

Петербургский журнал «старших символистов» «Северный вестник» сам уже с середины 1890-х гг. вел борьбу с декадентством, а В. Брюсов, отнюдь не случайно назвавший себя и своих немногочисленных соратников «русскими символистами», а отнюдь не «декадентами» в 1894 году заметил: «Я считаю нужным напомнить, что язык

декадентов <...> вовсе не составляет необходимого элемента в символизме <...> Символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть» [8].

Современный учёный В. Кулешов утверждает в своём учебном пособии: «Символизм был одной из форм декаданса, его «слагание» было процессом «доразложения» русской либеральной буржуазии, боявшейся революции и пролетариата. Формализм был результатом всех эстетических представлений символистов» [4].

Как пишет Л. Сабанеев в своих воспоминаниях «Мои встречи. Декаденты»: «В те годы их (*декаденты*) только так и называли. Это уже потом их вежливее стали именовать «символистами» [5].

Важно то, что и декаденты и символисты стремились убрать границы между жизнью и литературой, чтобы создать свою новую жизнь.

### Литература

1. Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979.
2. Бажу А. Декадентская школа. – Париж: Леон Ванье, 1887. – Bажу А. L'école décadente. – Paris : Léon Vanier, 1887.
3. Дюжардан Е. Малларме, один из своих. – Париж: А.Мессэн, 1936. – Dujardin E. Mallarmé par un des siens. – Paris : A.Messein, 1936. - P. 211.
4. Кулешов В.И. История русской критики XVIII – начала XX веков; Учеб. Для студентов филол. спец. ун-тов и пед. ин-тов. – 3-е изд., испр. И доп. – М.: Просвещение, 1984.
5. Крейд В. Воспоминания о Серебряном веке. – М.: Республика, 1993.
6. Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. Vom Symbolismus zur Oktoberrevolution – Munchen : Slavische Propylaen, 1969.

7. Мишо Г. Поэтическое послание символизма. – Париж, Низэ, 1947. – Michaud G. Message poétique du symbolisme. – Paris : Nizet, 1947.
8. От издателя // Русские символисты. – М., 1894. Вып. 1.
9. Пиле Г. Литература конца века с 1884 по 1898. – Париж: Библиотека Вьюбер, 1994. – Peylet G. La littérature fin de siècle de 1884 à 1898. – Paris: Librairie Vuibert, 1994.
10. Розанов В.В. Критические этюды. Декаденты. – Спб., 1904.
11. Шпет Г.Г. Сочинения. – М.: Изд-во Правда, 1989.
12. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж.Кассу, П.Брюнель, Ф.Клодон и др.; Науч. ред. и авт. послесл. В.М. Толмачёв; Пер. с фр. – М.: Республика, 1999.

**Князь Игорь Новгород-северский:  
историческая личность и литературный  
образ  
Леонова В.В.**

Встречаясь с князем Игорем Святославичем на страницах «Слова», при всей полноте предстающего перед нами образа мы, не углубляясь в недра «давно минувших дней», с трудом можем себе представить, каким он был и какую жизнь вел до своего «бесчестного» похода, события которого легли в основу произведения. Исследователь памятника А.О. Шелемова в статье «Путь и распутье Игоря: духовный облик героя» отмечает, что «образы главных персонажей в летописи и в «Слове» могут быть сопоставимы типологически, но они далеко не тождественны, не

идентичны. В «Слове о полку Игореве» поэтическая образность, языческая по своему происхождению, воплотилась столь же последовательно, как и христианская символика Божественной воли нашла свое выражение в летописных повестях» [1].

Князь Игорь Святославич, из рода князей Черниговских, появился на свет в 1150 г. и в 28 лет занял княжеский престол в Новгороде-Северском. Будучи же князем Черниговским, Игорь вёл жизнь, подобающую его статусу и соответствовавшую духу междоусобиц, разлитому по всей Руси. Старой традицией князей Чернигова было установление и налаживание в рамках дружественно-родственных отношений тесных связей с кочевниками. Игорь исключением не стал. Другим русским княжествам подобная «практика» не была свойственна. Князь Игорь Святославич был на дружеской ноге с «окаянным» и «трижды проклятым» как в «Слове», так и в летописях, Кончаком. В летописных источниках об этом союзе упоминается весьма поверхностно. В «Слове о полку Игореве» определенная информация об этом также не изобилует подробностями. Сведения о подчеркнута формальных родственных связях Игоря и Кончака можно получить из следующих строк, описывающих ход битвы русской дружины с «погаными»: «сваты попоиша, а сами полегоша за землю Русскую». И ни одного намека на возможную былую дружбу новгород-северского князя с Кончаком.

За 5 лет до неудачного похода новгород-северского князя на половцев, отношения Игоря и Кончака были партнерскими и даже дружескими. Тогда же Игорь, его братья и дружественные им половцы под предводительством Кобяка и Кончака отправились на Смоленское княжество, где, состоялось сражение их войск с полками Давыда Ростиславича. Затем, возглавив половецкие войска, он двинулся на Киев, где и отвоевал княжеский престол для

Святослава. «Игорево» половецкое войско перешло в оборону Днепра, однако изгнанному из Киева Рюрику Ростиславичу всё же удалось разбить половцев. Несколькими годами позже Кончак нападает на Русь: Игорь осуществляет поход на половцев, во время которого он напрочь ссорится с князем Владимиром Переяславским. Причиной их разлада стал вопрос о том, кому из них «наперед» ехать. Разгневавшись на Игоря, возжелавшего себе и своей дружине воинских почестей, князь Владимир повернул свои полки назад и разорил новгород-северские земли Игоря Святославича.

Уже в 1183 князем Игорем овладела идея завоевания себе и своей дружине воинской славы и почёта в походах, отделившись в этом деле от других князей. Тем временем у Днепра Галицкие, Переяславские, Киевские и Волынские войска разбили половцев, что встревожило Игоря и еще более укрепило его желание организации собственных походов, которые, как он рассчитывал, принесли бы ему честь и невиданную воинскую славу. Узнав о походе других князей в сторону земли Половецкой, Игорь с братом Всеволодом осуществил собственный поход на половецкие кочевья по реке Мерлу, который окончился удачно. Этот успех, возможно, окрылил Игоря еще больше, внушив ему идею о необходимости более существенного похода на «поганых». Немаловажный факт биографии Игоря – участие его в одной из княжеских усобиц, когда им был разорён, сожжён дотла и разграблен город Глебов. Жестоко Игорь расправился с городом и с его ни в чём не повинными жителями.

Тем временем великий князь киевский Святослав в очередной раз одерживает победу над «погаными», что, возможно, было причиной сепаратного похода Игоря на половцев. Ипатьевская летопись, как бы обходя разъяснения мотивов Игоря, красноречиво повествует о его отказе выдвинуться под знаменами Святослава в общерусском

походе на половцев [2]. В историко-аналитическом плане этот отказ может трактоваться лишь в качестве эгоистичного желания единоличной славы. У летописца были иные задачи и иные соображения на данный счет: он оправдывает князя Игоря, отказавшегося идти на половцев в общем походе. Будучи синкретическим жанром, летопись включала в себя не только погодные записи краткого и сухого информационного содержания, но и яркие описания, повести, поучения. Летописный рассказ о неудачном походе новгород-северского князя Игоря Святославича отличается от идентично синхронных текстов своей законченностью и очевидной литературной обработкой. Политическая направленность «Слова о полку Игореве» и летописного рассказа Ипатьевского свода одинаковы – порицание княжеских усобиц, а также любовно-укоризненное отношение к новгород-северскому князю Игорю. Летопись в отличие от «Слова» лишена столь ярких художественных достоинств и потрясающего воплощения жизненных образов, однако изобилует христианской риторикой, что тоже является одним из наиболее принципиальных ее отличий от поэтического текста об Игоре в походе.

23 апреля 1185 г. дружина вассального новгород-северского князя выступила в поход против половцев. 1 мая, после семидневного передвижения войска к половецкой территории, произошло солнечное затмение. В «Слове» этот астрономический факт приобрел символическую знаковость астрального предзнаменования. Согласно историческим источникам, затмение застало дружину Игоря на берегу Донца. Тревожное состояние людей в момент затмения усугублялось и поведением всполошившихся птиц и животных, перепуганных столь грозным явлением природы. В описании знамения и летописной повести вторят Карамзин и Соловьев: «Как дошли они до реки Донца, время было уже к вечеру, Игорь взглянул на небо и увидел, что солнце стоит точно месяц. «Посмотрите-ка, что это значит?» – спросил он

у бояр и дружины. Те посмотрели и опустили головы. «Князь! – сказали они потом, – не на добро это знамение». Игорь отвечал им на это: «Братья и дружина! Тайны божии никто не знает, а знамению всякому и сему миру своему бог творец; что сотворит нам бог, на добро или на зло наше». Сказавши это, Игорь переправился за Донец и пришел к Осколу, где два дня дожидался брата Всеволода, который шел иным путем из Курска...» [3]. Скорее всего, причиной отказа новгород-северского князя Игоря Святославича повернуть полки назад и прервать поход была не только его гордость и жажда прославиться на всю Русь воинскими подвигами, а также желание разбить кочевников и покончить с набегами половцев на Русь. Автор "Слова" намеренно переносит затмение в самое начало похода, в то время как, согласно летописям, оно произошло через неделю после выступления на степь. Литература, в том числе и античная, и средневековая располагает упоминаниями различного рода знамений, выраженных мрачными явлениями природы и неизменно сулящими беду. В литературе они занимают особое место и, как правило, по эффекту и значению должны отождествляться с вещими снами или волшебными предсказаниями. За толкованием предзнаменования должны последовать соответствующие действия – отказ от задуманных планов. Князь безрассудно пренебрег страшным предзнаменованием. Дабы объяснить истинные мотивы поступка Игоря, автор приводит страстный монолог князя, обращенный к воинам [4], сквозь который можно проследить цель создателя «Слова» в плане создания образа Игоря – внушение симпатии к личности князя читателю, воодушевление читателя патриотическим порывом Игоря пасть в жестоком бою или же с победою испить шелоном Дону.

Уже 10 мая войска Игоря и его союзников встретились с первым на пути половецким кочевьем. Всё население этого кочевья «от мала до велика» заслонило собой свои кибитки,

что не спасло половцев от разгромного поражения. После первой победы войска Игоря и союзников остались коротать ночь в степи. Автор "Слова" с упоением описывает добычу русичей, радуется вместе с участниками похода красоте и богатству ее. Двойственно значение принятого решения Игоря: он мог бы не послушать Святослава и Всеволода и избежать несчастной битвы с половцами. Нельзя однозначно утверждать, что приняв другое решение, Игорю и его дружине удалось бы избежать беды. Автору «Слова» известен ход дальнейших событий: рисуя картину накануне трагической битвы, он не «противится» грядущему и убеждает нас в необходимости поверить в созданный им психологический портрет Игоря.

На следующий день, в субботу к месту ночлега новгород-северского князя Игоря и его дружины подоспел Кончак с объединенными половецкими силами и окружил войска русичей. «...Свѣтаючи же суботѣ, начаша выступати полци половецкии, акъ боровѣ, – возвещает Ипатьевская летопись, – изумѣшася князи рускии, кому ихъ которому поѣхати: бысть бо ихъ бе-щисленое множество» [2]. Три дня на берегах Каялы длилось ожесточенное сражение, в ходе которого Игорь был ранен в левую руку, но, согласно свидетельствам современников и летописному Ипатьевскому своду, самоотверженно бился с половцами. Создатель произведения об Игоре походе показывает устоявшееся равновесие: настолько же жесток и кровав бой, насколько праздничен и торжественен. Игорь – губитель своего войска? Возможно. Но он, равно как и Кончак, не является губителем всей Руси, т.к. главная ее гибель заключается в братской вражде и усобицах. Автор «Слова» хоть и укоряет Игоря в том, что он подобно другим князьям стал «крамолу ковать», однако отзывается о нем и в момент трудной битвы, и до нее, и после только в любовном тоне, сострадательном,



сочувствуя судьбе его и его войска. Игорь как герой «Слова» в битве являет собой идеал князя, представленный некогда Владимиром Мономахом в «Поучении»: он мечется, пытаясь остановить бросившиеся в бегство с поля боя войска, спешит на помощь Всеволоду. В момент наивысшего накала создатель «Слова о полку Игореве» прибегает к литературному приему, нехарактерному для той эпохи – он вводит отступление. Автор создает особый фон, на котором оплошности Игоря выглядят не такими уж серьезными, умело показывает и доказывает, что и до Игоря князья славились неразумностью решений, которые впоследствии сводили их раньше времени в могилу, создавая подобный фон, он как бы обеляет Игоря, растушевывает тяжесть его деяния.

Наутро, когда исход трехдневной сечи был уже предрешен, к Игорю Святославичу пришло, наконец, прозрение и раскаяние, в том числе и за Глебов. Летописец изображает Игоря не просто глубоко раскаивающимся человеком, признающим свой грех и молящим у Бога о его искуплении, но и князем в первую очередь религиозным, истинным христианином, на что следует обратить особое внимание, так как «Слово» вовсе не выставляет Игоря в прямом религиозном аспекте и не стремится показать его приверженность к Богу. Карамзин же практически не затрагивает возможной религиозности Игоря и его раскаяния в самый момент пленения. Он показывает лишь образ воинственного, доблестного князя. Соловьёв же вторит летописи и изображает Игоря, полного раскаяния и просящего у Бога искупления [5].

Игорь вопрошает в отчаянии, где его оружие, где кони, дружина, брат любимый, племянник и сын. Может показаться странным, как Князь Игорь в один ряд с дорогими ему людьми мог поставить оружие и коней. Это объяснимо: оружие имело не только материальную, но и духовную ценность, символизировало силу и княжеское могущество.

Игорь пленен и находится в душевных муках за землю Русскую. Сочувственно и по-прежнему любовно отзывается о нем автор «Слова». Сочувственно в «Золотом Слове» говорит о нём и Святослав, хотя доподлинно известно, что отношения между ними оставляли желать лучшего. Автору это не важно, с его позиции выгоднее показать отношения между великим князем киевским и Игорем Новгород-Северским именно такими, какие он и демонстрирует в «Слове». Данная модель отношений вполне оправдана на страницах произведения и служит поставленной автором задаче – доказательству необходимости объединения русских князей перед самым нашествием татаро-монголов. Автор «Слова о полку Игореве» намеренно избегает описания пребывания Игоря в плену у половцев. Возможно, это было продиктовано определенными целями, преследуемыми автором Игоревой песни: к примеру, оставить «за кадром» вполне комфортные условия жизни Игоря в половецком плену, а также избежать возможного намека на прежнюю дружбу и сотрудничество князя с Кончаком. В «Слове» вместо возможного описания занятий Игоря в плену у Кончака, представлено «золотое слово» Святослава, за которым следует плач жены Игоря, Ярославны, представляющий собой не то молитву, не то заклинание. Зато летопись изобилует обрисовками жизни Игоря у Кончака: «...Половци же, аки стыдящися воевьдьства его, и не творяхуть ему, но приставиша к нему сторожовъ 15 от сыновъ своихъ, а господичичевъ пять, то тѣхъ всихъ 20, но волю ему даяхуть: гдѣ хочеть, ту ѣздящеть и ястрябомъ ловящеть, а своихъ слугъ съ 5 и съ 6 с нимъ ѣздящеть. Сторожевѣ же тѣ слушахуть его и чьстяхуть его, и гдѣ послашеть кого — бесъ прѣ творяхуть повелѣное им. Попа же бяшетъ привелъ из Руси к собѣ со святою службою, не вѣдѣшетъ бо Божия промысла, но творящеться тамо и

долго быти» [2]. Такое отношение половцев к Игорю обусловлено не только их преклонением перед его доблестью и княжеским статусом, но и подтверждает прежние дружеские связи князя с половецким ханом Кончаком. Стоит сказать о религиозных мотивах в обрисовке образа Игоря в «Слове», а точнее о практически полном их отсутствии. В образе князя возможные религиозные мотивы роли бы никакой не сыграли, поскольку автору задачи самого произведения и раскрытия их через образы героев виделись несколько иными. Упомянем об отождествлении князя Игоря с Иисусом Христом и с блудным сыном, которое утверждает Гаспаров в контексте предполагаемой им концепции смерти/воскресения, но которое при этом неубедительно.

Весной уже 1186 Игорь бежал из плена – 11 дней брел князь по укротным речным зарослям и, наконец, вернулся на родину. В отличие от повествования Карамзина и Соловьева, в Ипатьевской летописи представлено «олитературенное», образное и красочное описание побега князя Игоря из половецкого плена, изобилующее религиозными подробностями, предшествовавшими побегу. В «Слове» религиозному антуражу в преддверии побега Игоря не уделено такого внимания, как в летописном Ипатьевском своде, однако гениальный древний автор приводит поэтичный и красочный эпизод разговора Игоря с Донцом, символически дружественным князю и русичам. В «Слове» дата побега Игоря не приводится, в отличие от летописи, где это событие соответствует некоей недатированной пятнице.

«Игорь спить, Игорь бдить, Игорь мыслию поля мѣрить отъ Великаго Дону до Малаго Донца» – так описывает автор «Слова» оставшееся время до побега Игоря из плена при содействии половца Овлура [4]. Дальнейший побег Игоря от половцев представляется как нечто не просто таинственное и почти мифическое, а как смелое деяние покаявшегося героя,

идушего по пути исправления, осознания вины и её искупления. Неоднозначный анализ побега князя Игоря из половецкого плена проводит исследователь «Слова», филолог и семиотик, Б.М. Гаспаров: «А Игорь князь поскочи горнастаемъ къ тростию, и бѣлымъ гоголемъ на воду, възврѣжеса на брѣзь комонь, и скочи съ него босымъ влькомъ, и потече къ лугу Донца, и полетѣ соколомъ подь мьглами, избивая гуси и лебеди завтраку, и обѣду, и ужинѣ. Коли Игорь соколомъ полетѣ, тогда Влуръ влькомъ потече, труся собою студеную росу: претръгоста бо своя брѣзая комоня» [4]. Гаспаров предлагает прямое отождествление образного поэтического отрывка с идеей причисления новгород-северского князя к оборотням. «Характеристика князя Игоря как оборотня в наиболее явном и развернутом виде представлена в сцене его побега из плена... – пишет исследователь, – весь побег изображен как серия превращений, которые... придают бегству необыкновенную быстроту. В это волшебное бегство-превращение встраивается конкретная (по-видимому, достоверная) деталь: Игорь и Овлур загнали своих коней, и поэтому Игорь превращается в сокола, а Овлур – в волка» [6]. Однако представление об Игоре как оборотне, а тем более предлагаемое Гаспаровым соотнесение новгород-северского князя с Всеславом Полоцким, другим героем «Слова», в действительности слышим чародеем и волколаком, неприемлемо и невозможно. Во-первых, ни в летописных источниках, ни в устном народном творчестве нет упоминаний о возможных способностях Игоря Святославича к ликантропии -- ни колдуном, ни оборотнем он не слыл в отличие от полоцкого князя Всеслава. Во-вторых, Игорь не только не был оборотнем в реальности, но и не изображается таковым и в «Слове», а «поскочи горнастаемъ къ тростию», «бѣлымъ гоголемъ на воду», «скочи съ него босымъ

влькомъ», «полетѣ соколомъ подь мъглами» – не более чем цепь красочных сравнений, приведенных неизвестным автором для выражения большей экспрессии сцены побега Игоря с отражением языческих мотивов, связанных с т.н. тотемными животными. В подкрепление точности метафор и сравнений, представленных в данном отрывке «Слова», учёный-исследователь Сумаруков в своей работе приводит следующее: «Горноста́й – небольшой пушной зверек, размером меньше белки. Обычно он обитает по берегам рек и озер, поросших тростником и камышом. Прекрасно плавает. Активен в сумерки и ночью. В образе горноста́я, в его поведенческих особенностях, удивительно полно сосредоточены характерные действия, которые совершал Игорь, начиная свой побег... Белый гоголь... хорошо плавает, прекрасно ныряет. Сравнение Игоря с гоголем оказывается вполне удовлетворительным: Игорь быстро и незаметно перебрался на противоположный берег к поджидавшему его Овлуру» [7]. Перед нами предстает не оборотень, а ловкий и умелый, физически хорошо сложенный воин, который плавает и ныряет подобно гоголю, который быстр, как сокол и прыток, как горноста́й. Если ориентироваться на мнение Гаспарова, оборотнями можно считать не только Игоря и остальных героев «Слова», но и многих других литературных персонажей, причем не только той поры, но и последующих веков, что в корне неправильно.

После соответствующей красочной подводки автор памятника представляет читателю разговор Игоря с Донцом (языческий по сути), который «одобряет» рискованную попытку Игоря к бегству. Здесь решается судьба Игоря как личности в «Слове». Игорь продолжает свой путь. Ещё более интересным образом дело обстоит с маршрутом, по которому возвращался незадачливый новгород-северский князь на родную землю. Автор «Слова о полку Игореве», летописец, а следом и историки, провозглашают конечным пунктом

бегства Игоря Киев. Летописный Игорь сначала шёл пешком до города Донца, оттуда – в свой Новгород-Северский, затем из Новгорода он отправился к своему брату Ярославу в Чернигов, прося помочь ему с обороной Посемья, и только потом он взял курс на Киев. Автор «Слова» сразу же после разговора новгород-северского князя с Донцом направляет его в Киев. Согласно версии Г.В. Сумарукова [7], князь преследовал материально-практическую цель: получить от жадного купечества Киева всё, что ему необходимо было для восстановления войска, в чем ему Святослав и Рюрик, к слову, помочь отказались, а помощь Ярослава в Чернигове могла оказаться недостаточной. Д.С. Лихачёв по-другому объясняет мотив Игоря ехать к Пирогощей [8]: он предположил, что новгород-северский князь мог дать обет отправиться в случае своего освобождения из половецкого плена на поклонение к богородице, а Пирогощая как раз и являлась богородицкой церковью. Но сам Лихачёв отмечает, что никаких указаний на данный обет нет в летописях.

Образ **князя Игоря**, воспроизведенный на страницах памятника неизвестным автором, есть не что иное, как литературное новаторство. В этом автор «Слова о полку Игореве» предвосхитил своих литературных наследников. Ведь создание характеров в «Слове», главным образом, князя Игоря – явление для той поры уникальное. Как предмет рассмотрения человек был интересен впоследствии во времена средневековья на Руси только в контексте жанра жития. Поэтому портрет Игоря Святославича, в первую очередь, как личности, портрет психологический и глубокий, выражающий его духовный мир, его страсти, качества, переживания и страхи – это своеобразная революция в литературе того времени. При этом очевидны различия Игоря-персонажа «Слова» и летописного образа новгород-северского князя. Во-первых, отношения Игоря и его двоюродного брата великого князя Святослава Киевского в «Слове» идеальны, Святослав обращается к нему и к

Всеволоду «о, моя сыновчя!», однако, согласно летописи они были враждебны. Во-вторых, в «Слове» князь Игорь Новгород-Северский представлен храбрым воином, готовым самоотверженно сражаться за землю Русскую, летописный же Игорь довольно тщеславен, действовал он преимущественно в своих интересах, поэтому и двинулся в 1185 году в сепаратный поход на половцев, а общерусских походов на недругов старался избегать. Лояльный Игорю летописец Рюрика (дуумвира и недоброжелателя Святослава Киевского) временами обеляет Игоря. В-третьих, плененный половцами новгород-северский князь становится объектом сочувствия неизвестного автора памятника Древней Руси, летописец подобного не проявляет, рассказывая подробно о пребывании Игоря в плену, где ему были созданы вполне комфортные условия. В-четвертых, в обрисовке летописного образа князя Игоря присутствует явная религиозность (раскаяние в плену), в то время как на страницах «Слова о полку Игореве» религиозные мотивы в отношении князя присутствуют окказионально.

### Литература

1. *Шелемова А.О.* Путь и распустье князя Игоря // *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy*. Czestochowa, 2003.
2. Летописная повесть о походе князя Игоря // *Памятники литературы Древней Руси. XII век*. М., 1980.
3. *Карамзин Н.М.* История Государства Российского. Т. III. Гл. III. М., 1991.
4. Слово о полку Игореве. Библ. поэта. Малая серия. Л., 1990.
5. *Соловьёв С.М.* Сочинения. В XVIII кн. Кн I. История России с древнейших времён. Т. II. Гл. VI. М., 1988.
6. *Гаспаров Б.М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000.
7. *Сумаруков Г.В.* Кто есть кто в «Слове о полку Игореве». М., 1983.

8. Лихачёв Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978.

## **Политика террора в стихотворениях**

**М.А. Волошина**

**Мельников Е.С.**

Даже в кругу радикально настроенных лиц не признавался тот факт, что идеи “террора ради террора” в период революций и войн начала XX в. впитываются в само общество, заражая его иррациональными страстями. Сегодня уже очевидно, что нынешний век этих бесовских страстей также совсем не чужд. Это в конце девятнадцатого столетия Толстой мог сказать: *“Все бедствия... не бесполезны и ведут человечество... к совершенствованию”*. Сегодня же цепи радикальных течений настолько сковали цивилизацию и культуру, что даже славянская почва вполне охотно перенимает террористический опыт нового тысячелетия: чего только стоят события в братской Украине. Бедствия двадцать первого века грозят привести человечество не к совершенствованию, а к окончательному забвению под разрушительной поступью экстремизма.

Нынешние события с редкой наглядностью показывают, как мало уроков вынесло человечество из воспалённого и растерзанного двадцатого века. Гром от междоусобиц, начатых десятилетия и даже века назад, всё ещё катится по земному шару, стремительно пополняя списки террористических направлений и организаций на Ближнем Востоке, в Европе, Африке – наконец, здесь, на славянских землях. И будто нарочно вторя лозунгам вековой давности, экстремисты третьего тысячелетия делают ключевым положением своих идеологий «освобождение»



своих наций, «возвеличение» и «возвышение» родных стран, «борьбу с игом» захватчиков.

Словно не было стольких попыток объяснить ошибки усобиц и революций, не допустить возвращения этих пагубных явлений в настоящем и будущем: новый миллениум начинается с образцового воспроизведения самых кровопролитных и грандиозных ошибок двадцатого века, выполненных старательной ученической рукой. Сама реальность ставит перед современным человеком ключевую задачу: помочь гуманистической философии выстоять в нынешнюю эпоху иконоборчества, возвести новые столпы и опоры, которые поддержали бы разъедаемую террором цивилизацию и культуру. С филологической точки зрения это означает предельно тщательный поиск путей к возвращению мирных и человеколюбивых идеалов в само полотно современной культуры. Подобно центральной библейской фигуре, Иисусу Христу, мир двадцатого века принёс колоссальные жертвы ради благополучия и процветания цивилизации. Миссия нынешних поколений – оправдать эту жертву самой своей жизнью.

В этом свете творческое наследие М. А. Волошина приобретает всё большую важность и показательность: гуманистическая энергетика его стихотворных произведений сегодня не просто оправдывает возвращение самого имени Волошина из литературоведческого забвения, в котором оно пребывало столько десятилетий, но и призывает к коллективной памяти человечества, со всей наглядностью демонстрируя те уроки, которые нам всё ещё предстоит извлечь из истории.

Любому филологу, знакомому с творчеством М. А. Волошина, известно, что один из важнейших этапов в духовном паломничестве поэта был отмечен выходом сборника стихотворений «Неопалимая купина», который может претендовать на звание одного из центральных не только в творчестве, но и в философии автора. Редкой

демонстративностью отличаются даже названия стихотворений, вошедших в сборник и в своей противоречивости отражающие хаотичность, парадоксальность всей русской усобицы. «Русь гулящая» здесь соседствует со «Святой Русью», «Реймская Богоматерь» с «Террором», а «Родина» – с «Демонами глухонемыми».

Тревога за человека и его совесть – вот что объединяет эти антиномичные стихотворения, причём объединяет в несоизмеримо большей степени, чем какие-либо метафизические, лексические или даже художественные пересечения. Пожалуй, именно это качество – искренняя, душевная боль за нравственный мир современников и потомков – служит связующей нитью между эпохой бунтов и войн Волошина и разгулом экстремизма в начале третьего тысячелетия. При всём формальном различии наших эпох и та, и другая выступают в роли конечных звеньев одной цепи, сковывающей мировой дух.

Из стихотворений Волошина хорошо видно, как важно философии, порождённой кровопролитным веком, не слиться с разрушительными идеологиями террора и междоусобицы, а найти путь к преодолению этого духовного бесовства. С трагической показательностью уязвимость человека для пагубного воздействия экстремистских течений продемонстрирована в стихотворении «Терминология». Волошин как никто другой знал, что современная речь отражает народную мысль текущей эпохи, национальный взгляд на культуру и мир. И вот – наполняется русский язык хлесткими, молодцеватыми и в то же время какими-то пристыженными словцами и оборотами наподобие «разменять», «взять на мушку», «списать в расход» – выражениями, предназначение которых в том и заключается, чтобы спрятать за непрозрачными и абстрактными образами ужасающую семантику этих слов. В этом стихотворении автор показывает, какой слой ярких лексических красок

потребовался приверженцам радикальных движений, чтобы отвлечь общественное внимание от самого ядра террористических актов – насильственного лишения жизни, кровопролития и принуждения.

Сегодня, пережив не один раскол в народном самосознании, не одну войну, две из которых названы мировыми, крах двух держав и гибель множества деятелей культуры от рук собственных соотечественников, мы начинаем забывать магистральную тему этики Максимилиана Волошина: завещание, сформулированное поэтом в призыве “в каждом разбойнике” видеть и чтить “распятого в безднах Бога” [3].

По мысли Волошина, кровопролитие и террор невозможно преодолеть без осознания богоборческого начала этих явлений. Кровопролитие есть воплощённая бездуховность, неумение оценить и почувствовать важность нравственной стойкости. Без признания богоборчества террористов невозможно обнаружение точек опоры, которые помогли бы удержать беснующееся общество – одержимых людей, которые, по меткому выражению современницы Волошина, поэтессы Анны Ахматовой, “не хотят признавать себя в зеркале”.

Волошин не раз подчёркивал, что не верит “наивным формулам войны за прекращение войны”. Как здесь не вспомнить его прогноз: “Не в первый раз, мечтая о свободе, мы строим новую тюрьму”. Едва ли какой-либо другой образ или мотив повторялся в творческом наследии автора чаще, чем вера в преодоление бесовства светом человеколюбия. Волошин ни на мгновение не забывал, что любая война есть вражда между братьями и любая пролитая кровь, по существу, есть кровь наших братьев, а духовно – наша собственная кровь. Не станем забывать об этом и мы.

## **Литература**

1. <http://philosophy.ru/library/tolstoy/tol.html>
2. В о л о ш и н М. Избранные стихотворения. М., 1988.
3. Волошин М.А. Поэту / М.А.Волошин // Волошин М.А. Избранные сочинения / сост. А.В.Лаврова. – М.: Сов.Россия, 1988.
4. Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. Вып. 2. СПб., 1999.
5. Волошин М. Россия распятая: сборник статей и стихов. М., 1992.

### **Столкновение двух миров в новелле «Пиры Валтасара» Фазиля Искандера Пападопулу И.**

В прозе Искандера, и особенно в романе «Сандро из Чегема», в цикл которого входит новелла «Пиры Валтасара», впервые опубликованной на Западе в 1973 году, а в России только в 1989 году, доминируют два основных приема: включение мифа в ряд литературных аллюзий и использование рода как модели мира. Писатель выстраивает сложную иерархию персонажей с использованием архетипических моделей [2]. Примечательно, что действие большинства новелл происходит на пиру. Мифологема «жизнь – пир» относится к архетипам мирового фольклор [2]. Но писатель не ограничивается ее фольклорной трактовкой. Образ пира имеет настолько же фольклорное, насколько и литературное происхождение, в котором отразилась модель поведения человека того времени, так как

пир – это неотъемлемая часть абхазской (и кавказской в целом) культуры.

Неслучайно выбрано писателем само заглавие новеллы «Пир Валтасара», которое свидетельствует об ироническом мироощущении и оценки Искандера исторического развития в эпоху сталинизма, которое сводится к мифу о царе Валтасаре. Согласно Библейской книге Даниила, Валтасар был последним халдейским правителем Вавилона. Согласно мифу, в ночь взятия Вавилоны персами, на устроенном Валтасаром пиру, он святотатственно использовал для еды и вина священные сосуды, взятые его отцом из Иерусалимского храма. В разгар веселья на стене появились таинственные слова: «Исчислено, взвешено, разделено». Эти слова по толкованию пророка Даниила, как послание Бога Валтасару, предсказали скорую гибель царя и его царству. В ту же ночь Валтасар погиб. Следуя за мифологемой «пира во время чумы», где разворачивается шумное празднование накануне беды, в переносном смысле, читатель может трактовать избранное заглавие как намек писателя на обреченность сталинской власти на ее крушение, поскольку советская власть святотатствует над сакральным патриархальным строем вековой абхазской традиции.

В романе «Сандро из Чегема», построенным по цикловой модели, связующим звеном структуры произведения (новелл) служит образ главного героя – дяди Сандро. В образе Сандро соединены черты многих персонажей. Его герой – типический плут, веселый обманщик, но вместе с тем мудрый шут, вечный защитник чести и справедливости, как типический представитель кавказских моральных ценностей. В этом смысле художественная функция Сандро совпадает с функцией *плута, шута, дурака* в ранних формах романа как литературного жанра вообще.

Народная смеховая стихия становится лишь одной из составляющих творчества писателя, другая связана с

народным эпосом. Искандер в своем творчестве, по словам Ивановой И. «воссоздает в своих текстах праздничный, пиршественный аспект карнавального гротеска: в его прозе постоянны сцены пиров и застолий, его сквозной герой – одновременно великий плут и великий тамада» [3]. Но повествование о карнавально-праздничном мире разворачивается на фоне самых тяжелых десятилетий советской истории – годы господства сталинизма. Именно *совмещение исторического плана с разомкнутой в вечность стихией народного пиршества и создает гротескный эффект.*

Гротеск – это эстетическая категория, вид художественной образности, комически или трагикомически обобщающий и заостряющий жизненные отношения посредством причудливого и контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры, гиперболы и алогизма. Гротескный образ вызывает одновременно у читателя чувство неудобной причудливости и эмпатической жали. Помимо общепринятого понимания гротеска как эстетической категории, французский ученый Реми Астриук доказывает, что гротескное мироощущение является основополагающим экзистенциальным опытом. Р. Астриук понимает гротеск, как важную, и, возможно, универсальную, антропологическую категорию, которую общество использует для концептуализации инаковости, изменения, несхожести с нормой. В данном контексте существуют три основных троп гротеска: двойственность, гибридность, метаморфоза.

В творчестве Искандера мы находим первое выражение гротеска – двойственность мира. С одной стороны, традиционный патриархальный мир Абхазского народа, с другой – новый мир советского строя и коммунистической идеологии. Искандер нам показывает, что структура родового общества, устоявшаяся веками, незыблема, она идеал, гарантирующий нормальную жизнь каждого человека

в Абхазии. Советская иерархия, с другой стороны, возникает не естественно. Особенно остро этот контраст наблюдается в новелле «Пир Валтасара», где происходит столкновение этих двух параллельных миров – тоталитарного и патриархального на пиршественном вечере, устроенном в Гаграх для Сталина и его номенклатуры.

Каждый из этих миров является воплощением постоянства и неизбежности, следовательно, они могут сосуществовать только параллельно, не вмешиваясь и не влияя первый на второго, но в реальной жизни не происходит установления гармонии между двумя мирами, таким образом, для читателя усиливается драматизм произведения:

*«Чегемцы проходили ускоренный курс исторического развития. Делали они это с некоторой патриархальной неуклюжестью. С одной стороны, у себя дома в полном согласии с ходом истории и решениями вышестоящих органов (в сущности, сам ход истории тогда был предопределен решениями вышестоящих органов) они строили социализм, то есть вели колхозное хозяйство. С другой стороны, выезжая в город торговать, они впервые приобщались к товарно-денежному капиталистическим отношениям.» [1].*

Парадокс искандеровского цикла состоит в том, что эпический сюжет, построенный вокруг коллизии «народный мир в эпоху исторического безумия» по словам Лейдермана, движется по двум параллельным, но противоположно направленным руслам. Так, например, когда дядя Сандро, переместившийся в город, становится комендантом ЦИКа, по определению самого Нестора Аполлоновича Лакобы, главного государственного деятеля советской Абхазии, Сандро распоряжался гаражом, а том числе и личным «бьюиком» Лакобы:

*«В такие времена, бывало, наркомы и другие ответственные лица просили у дяди Сандро этот самый*

*«бьюик» для того, чтобы съездить в деревню на похороны родственника, отпраздновать рождение или свадьбу или в крайнем случае собственный приезд. Прикатить в родную деревню на личной машине Лакобы, которую все знали, было вдвойне приятно, то есть политически приятно и приятно просто так» [1].*

Здесь явно прослеживается отношение простого народа к власти. Народ, и главным образом сам дядя Сандро, воспользуются новой властью для того, чтобы продолжать вести свой традиционный, патриархальный образ жизни. В их общественном строе, самыми значимыми жизненными моментами продолжают быть рождение, оплодотворение, смерть – это нечто естественное, дано людям от своей природы, в отличие от «бьюика», который является плодом современной, не естественной «цивилизации», в которую входит и политическая власть большевиков.

Сама полифункциональность образа Сандро позволяет создать этот эпический мир, где вокруг образа главного героя выстраивается система иерархических связей: это родовое абхазское общество и советская действительность. «Эпос – это героическое повествование о прошлом, содержащее целостную картину народной жизни и представляющее в гармоническом единстве мира героев. В эпической литературе акцентируется объективность выражения жизни, действительность выражается широко и многоаспектно. Данная категория направлена на освоение действительности в ее целостности, на постижение полноты бытия, проявляющейся в каждом конкретном событии» [4]. Но в новелле доминирует атмосфера карнавальной эпичности, где характер Сандро соотносится с образом народа, этой мифологизированной категорией произведения.

Дядя Сандро плут – но видно, что именно всеобщее плутовство или даже жульничество, даже в сравнительно благополучные времена определяло отношения народа с властью. И только дядя Сандро, из всех искандеровских



персонажей, сохраняет эту роль по отношению к сюжету реальной истории. Именно плут оказался наиболее приспособленным к эпохе исторических катастроф, именно плутовское лукавство позволили сохранить праздничный дух и живую память народа. [3].

Сандро типичский герой хитрец. Он и включен в мир советской реальности, но и отъединен от него, поскольку он не меняется со временем. Дядя Сандро, «благодаря своему легендарному лукавству, не только легко проходит через возможные исторические коллизии, но и извлекает из них немалые выгоды для себя, в то время как те же самые исторические коллизии практически всем его родным и близким несут страдания, утраты, гибель» [3].

Таким образом, он и не полностью включается в мир народа, по отношению к своему роду, дядя Сандро принимает определенную дистанцию, он отстраняется от них, от чегемцев, он принадлежит только себе, у него свой мир, собственный, в который он прибегает для самосохранения:

*«Сегодня – думал дядя Сандро – наши, может быть, будут танцевать перед самим Сталиным, а я должен сидеть здесь и слушать молчание чегемцев». Оказывается на базаре им предложили остаться в Доме колхозника, но они с возмущением отвергли этот совет, ссылаясь на то, что здесь в городе живет дядя Сандро и он может обидеться, как “родственник”. Нельзя сказать, что такая верность родственным узам взволновала дядю Сандро». [1].*

Сандро приспособливается ко всем обстоятельствам, но и все обстоятельства он приспособливает себе. Образ данного героя совершенно противоположный образу «положительного героя» социалистического реализма, с его прямоотой и прямолинейностью, с его горячими убеждениями, резкими отрицаниями и подтверждениями. В известной степени, дядя Сандро «выше нравственности». Вот почему Искандер последовательно избегает каких-либо

этических оценок по отношению к Сандро: даже самые подозрительные его поступки неуловимо связаны с духовным самосохранением народа. Парадоксальным образом дяде Сандро удается сохранить человеческое достоинство даже в самых унижительных положениях. По мнению Лейдермана, причина в том, что ни в одной ситуации он не участвует вполне серьезно, он всегда сохраняет несколько театрализованную дистанцию: «он всегда играет предложенную ему обстоятельствами роль, но никогда не растворяется в ней полностью, с оправдательной усмешкой, кивая на тайное шутовство самой жизни» [3].

### **Литература**

1. Искандер Ф. А. Яблоня, шелестящая под ветерком: автобиографическая проза. – М.: Материк, 2002.
2. Капица Ф. С. Неомиф и его трансформация в прозе конца XX в. // Русская проза конца XX века, под ред. Т. М. Колядич. – М.: «Академия», 2005.
3. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. 1950 – 1990-е годы.: В двух томах . – М.: «Академия» – Т. 2, 2013.
4. Боура С.М. Героическая поэзия = Heroic Poetry. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

**Сознание творческой личности как лейтмотив  
прозы В.С. Маканина**  
Токаренко А.А.

В центре повествования романа В. С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) находится Петрович – писатель, который отошел от своего ремесла, но в котором по-прежнему живет творчество, стремление собственными поступками создавать литературный сюжет. Поскольку самим автором «Андеграунд» воспринимался как итоговый роман, как плод продолжительных поисков и размышлений, то представляется интересным проследить, как на протяжении нескольких десятилетий менялся образ творческой личности в прозе Маканина, пока, наконец, не нашел достойную огранку в образе Петровича.

Проблема самоопределения художника, предназначения его искусства поднимается уже в повести «Голоса». Здесь, как и в «Андеграунде», повествование сосредоточивается не столько на поступках, сколько на мыслях героя-писателя, на обдумывании им мотивов собственного поведения. Можно рассматривать это как попытку Маканина создать образ живой жизни и своеобразный авторский комментарий к собственной прозе. Рассказчик в «Голосах», так же, как впоследствии и Петрович, не желает «противопоставлять литературу живым людям» [5] и с удивлением замечает, что в каждом есть «человечья черта присочинения» [5]. Эта «черта присочинения» прослеживается не только в самом агэшнике, но и в героях, о которых он повествует и которые становятся в определенной степени сотворцами текста: «Курнеев сам предложил этот образ: пустынного коридора и поиска в нем женщины. Сам попал в образ, сам в нем жил. Я тут ни при чем. Хотя мог бы добавить штришок» [2]. Вероятно, именно в этой повести берет исток мотив сложных взаимоотношений

«я» героя, его индивидуального «голоса» и коллективного «хора».

Обратим особое внимание на маканинского Георгия Башилова из повести «Где сходилась небо с холмами» (1984). В повести речь идет о композиторе, талант которого родился благодаря «поселковому мелосу». Но эта связь губительна для «родных пенатов» Башилова: чем чудеснее становится его музыка, тем быстрее гибнет родной Аварийный поселок. Герой страдает от осознания своей ответственности перед породившей его душой народа, и его индивидуальная свобода невозможна без этого чувства. Башилов осознает, что «... он в долгу перед людьми поселка: он взял общее, взял и, значит, надо вернуть. Но как? Возможно, что в самых разных возвратных движениях художников, в том числе и в толстовском опрощении и возврате к земле, тоже была тягучая нота задолженности, был долг, за которым скрыта боль» [3].

Петрович, сколько бы он не отделял себя от общаги, тоже в какой-то степени чувствует «ноту задолженности» перед ней. Его финальную речь «об уникальности нашего общажного человека» можно рассматривать как попытку этот долг вернуть. В такой форме Маканин передает свое видение предназначения искусства, размышляет об ответственности художника – в том числе и художника слова – перед действительностью, перед людьми, судьбы которых он отражает и преображает в своем творчестве.

Башилов, желая хоть как-то помочь поселку, отправляется на «песенные руины», чтобы организовать там детский хор. Его ждет разочарование: жизнь на его малой родине изменилась, людям больше не нужна музыка. Но вот к герою подходит состарившийся дурачок Васик, и они вместе вспоминают песни своей юности: «Тягучим мычанием своим он и просил и как бы настаивал, последний певец, плохой и с ужасным голосом, но ведь он пел, и Башилов, впадая в запоздалый пафос, подумал, что

не все потеряно.<...> Минута, когда прозвучал высокий чистый голос ребенка, приближалась в тишине и в темноте неслышно, сама собой» [3]. Башилов в этом единении находит гармонию между своим творческим «я» и коллективным «мы», а Васик наконец-то получает возможность высказаться.

Герой «Андеграунда» тоже ищет свой собственный голос в хоре, пытаясь не слиться с ним, но в то же время не представляя жизни без него: «Петрович – голос общаги, чужие и часто отталкивающие низменные, примитивные чувства, страдания, помыслы, грезы становятся его собственными, «мычание» социума (недаром к писателю ходят исповедоваться) превращается в его «речь». <...>Его покаяние – весь роман, как его грехи – общие грехи «нашего времени» (А. Немзер). Только взяв на себя ответственность за «мы», агэшник может остаться свободной творческой личностью и сохранить свое «я».

Переключка двух произведений прослеживается даже на образном уровне. Башилов сравнивается то с ячменным колосом, то с пышным кустом, которые набирают силу по мере того, как скудеет и истощается почва. Не случайны крики полусумасшедшей старухи: «У, пьавка... высосал из нас соки. Соки высосал! Души наши высосал!». Этот образ «почвы для творчества» частично повторяется и в «Андеграунде»: Петрович признается, что общага – это почва, дающая силы его таланту. Герой впитывает в себя душеизлияния общаги, превращая их в свой текст. А люди все идут и идут к нему с целью выговориться, высказаться. Перефразируя классика, можно с уверенностью сказать: к Петровичу не зарастет народная тропа. Недаром и имени у него нет – только отчество, для всех он свой, понятный и близкий.

Читатель при желании все-таки может узнать имя главного героя «Андеграунда»: об этом проговаривается и сам персонаж, и его друзья. Так завуалированно писатель

наводит нас на след Игоря Петровича – героя многих произведений Маканина («Портрет и вокруг», «Один и одна», «Сюжет усреднения»). И. Роднянская в статье, вышедшей еще до публикации «Андеграунда», выделяет два типичных образа в творчестве Маканина: скромный сотрудник технического НИИ Ключарев и скромный литератор Игорь Петрович. Причем если первый из них человек деятельный, то второй – «не действитель, а собиратель жизненного материала, дабы обратить его в литературную летопись, так сказать, исследователь чужих жизней» (И. Роднянская).

Одним из таких «летописцев» предстает герой повести Маканина «Портрет и вокруг». Казалось бы, Игорь Петрович мало чем похож на Петровича без имени – у него есть молодая жена и маленькая дочка, он относительно удачлив в профессии, его тексты, пусть и «долго бродившие по редакциям» [6], доходят до читателей. Но вспомним, что семья когда-то была и у Петровича: «Я прописан у жены и взрослой дочери, то есть у первой жены, где давным-давно не живу. (Ушел из семьи. Укатился. Колобок.)» [2]. Выходит, что биографическое и «библиографическое» сходство персонажей имеет место быть. Но важнее всего их внутреннее родство, их попытки осмыслить истоки и механизмы творчества. Герою повести свойственна рефлексия по поводу литературного труда, он, подобно Петровичу, творчески преобразует действительность и продумывает все потенциальные ходы: «Могла бы быть повесть-притча о том, как человек искал истину...» [6], «Мог быть рассказ о том, как человек не любил кино и как кино ему отомстило» [6]. Вероятно, Игорь Петрович – литературный прототип «позднего» Петровича, а «Андеграунд» – его размышления о том, что могло бы быть, если бы он пошел по другой дороге, по дороге отступничества.

Персонаж с таким же отчеством встречается и в произведениях Маканина, написанных после «Андеграунда». Например, главный герой «Испуга» – состарившийся сочинитель Петр Петрович Алабин (здесь на лицо удвоение «монопольного» отчества). Эта книга, описывающая его любовные похождения, вызвала много споров и была понята не до конца. Нас, однако, интересует в первую очередь, как здесь изображено сознание творческой личности.

Повествование в «Испуге», как и во многих других сочинениях Маканина, ведется от лица главного героя. Но вот момент, когда рассказчик сбивается с первого лица на третье: «В лунном свете, чуть прищунив глаза, старик с легкостью мог представить, что Даша спит и что он опять СИДИТ с ней рядом... Тот самый миг... Почти тот самый... Он поверил. Он даже руку негрубо протянул в сторону ее лица» [4]. Получается, что Петр Петрович, боясь самому себе признаться в том, что все любовные победы он выдумал, читателю все-таки признается в этом. Точнее, проговаривается об этом так же, как и персонаж «Андеграунда» Если в своих знаменитых скобках Маканин дает дополнительную информацию, смыслы, то в сюжете – вариант возможного. Алабин похож на Петровича в том, что продумывает варианты, ходы своей жизни подобно сюжетам текстов, старательно культивируя свое творческое «я»: «Этот мальчишка – мое «я». Мое старое, тертое «я» [4].

Таким образом, в Петровиче воплотились, найдя достойную огранку, черты многочисленных героев прозы Маканина. Но Игорь Петрович, по словам А. Немзера, «такая же фикция, как Петрович-без-имени». Как на картине «Последний день Помпеи» можно увидеть автопортрет самого К. Брюллова, с кистями и красками, так и в портрете главного героя романа угадываются черты Маканина: усы, возраст, уральское происхождение. В такой провокативной форме писатель словно делает эскиз того, что было бы, выбери он этот андеграундный путь. С другой стороны,

Маканин, подобно М. Ю. Лермонтову, создает портрет не одного человека, а целого поколения, целой эпохи. На этом эпическом полотне, пусть даже в самом углу картины, каждый может отыскать себя, в каждом прослеживаются черты героя времени.

### Литература

1. Немзер А. Когда? Где? Кто? О романе Владимира Маканина: опыт краткого путеводителя. // Новый мир. – 1998. – №10.
2. Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени: Новое дополненное издание. / Владимир Маканин. – М.: Гелеос, 2008.
3. Маканин В. С. Где сходилось небо с холмами. – М.: Современник, 1984.
4. Маканин В. С. Испуг. – М.: Гелеос, 2006.
5. Маканин В. С. Отставший. Повести и рассказы / Послесловие А. Марченко. – М.: Худож. лит., 1988.
6. Маканин В. С. Портрет и вокруг / Владимир Маканин. – М.: Эксмо, 2009.
7. Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «новой жестокости» // Новый мир. – 1997. – №4.



**Особенности комического изображения  
маленького человека в рассказах-анекдотах  
Аркадия Аверченко  
Чиж Н.П.**

Работая преимущественно с короткими юмористическими рассказами, Аверченко особое внимание уделял такому жанру, как рассказ-анекдот. Аверченко сумел довести форму рассказа-анекдота до совершенства: кольцевая композиция, или последовательно развивающийся сюжет с неожиданным финалом, или многократное повторение одного и того же эпизода с обязательным доведением ситуации до абсурда, - все это создавало удивительно мощный комический эффект. Причем в рассказах Аверченко комическое формируется сразу на нескольких уровнях - на уровне и композиции, и содержания, а также за счет языковых выразительных средств.

Кольцевая композиция – один из самых частых структурных шаблонов, по которым Аверченко выстраивает свои рассказы-анекдоты. Именно финальный сюжетный виток, замыкающий композицию, и несет в себе главную функцию в формировании комического (рассказ «Тихий океан»). Также кольцевая композиция призвана создать иллюзию жизненности, правдивости описываемого фантастического случая («Рыцарь индустрии») или же вызвать смех за счет несовпадения намерений и действий героя (рассказ «Материнство»).

Другой части рассказов Аверченко свойственна иная организация структуры текста: многократное повторение одного и того же сюжетного пассажа в разных вариациях, вплоть до доведения его до комической развязки, подчеркивающей безысходность положения. Эти рассказы строятся на приеме градации, предполагающей постепенное усиление комического эффекта («Ниночка», «Неизлечимые»,

«Аполлон», «О пароходных гудках»). Причем повторяемость на каждом новом витке сюжета только усиливает комический эффект произведения, доводя ситуацию до абсурда. Например, в рассказе «Последний экипаж» главный герой, Редактор, обещает своей жене подарить ей экипаж: лошадок, затем автомобиль, потом моноплан, но всякий раз вынужден тратить деньги не на подарок возлюбленной, а на оплату штрафа за нарушения закона о печати. И уже в глубокой старости, когда жена, умирая, робко просит о последнем экипаже – катафалке, муж обещает, что обеспечит ей похороны на деньги, сэкономленные на сигаретах. И в этот момент является околоточный, с постановлением на триста рублей: «Привычным жестом полез Редактор в боковой карман и вынул три сотенных бумажки» [1]. Здесь мы видим еще один прием, характерный для Аверченко: сближение комического с трагическим, появление мотива смерти и безысходности, которой полнится жизнь маленького человека.

Рассказам с мотивами несбывшихся мечтаний противопоставлена другая группа произведений, где маленькому и неискушенному человеку неожиданно везет. Самый частый вид везения – богатство, которое, однако, не приносит счастья, а раскрывает сущность личности и абсурдность многих поступков, на которые у маленького человека никогда не хватало средств.

При создании комического эффекта Аверченко часто призывает на помощь собственно языковые средства, самым распространенным из которых является языковая игра. Это особо частый прием при описании взаимоотношений знати и простолюдинов, причем высмеивается чаще всего именно человек высшего социального сословия. В рассказе «Народный дом» в центре повествования интеллигент, желающий «быть к ближе к народу», который говорит с извозчиками, малярами на сугубо своем языке, кажущимся ему народным. Создавая комический эффект, Аверченко

придумывает новые лексемы, беря за основу древние и иностранные корни, прибегая к ложному словообразованию:

«- Коли животи́на истоманилась, - веско возражал Крысаков, - то не навараксишь, как быть след. Космогонить-то все горазды на подыспод.

- Должно, немец, - печально бормотал ущемленный плохими делами Ванька и гнал свою лошаденку подальше от затейливого барина» [1].

Еще один частый прием - обращение к семантике слова, обыгрывание его основного и дополнительного значения. Буквальное понимание словосочетания становится причиной целого конфликта в рассказе «Мудрый судья»: название блюда в меню «крестьянский суп» возмущает посетителя, так как там есть говядина, капуста, картошка, а «крестьяне такое не едят» [1]. Прием «детской этимологии» встречается в рассказе «Хлопотливая нация», где автор трактует хлопоты так: «человек бежит из угла в угол, взмахивает руками, кричит и, нагибаясь, тычется носом в стулья, окна и столы» [1]. Комический эффект заключен в том, что в мире взрослых хлопоты выглядят точно также и не имеют никакого смысла.

Отдельной лаконичности Аверченко добивается при помощи антитезы: «Наружности он был красивой, с черными влажными глазами, холеными усами бледным, томным лицом. Его моральные качества легко исчерпывались одним словом: негодяй.» [2] (рассказ «Равновесие»)

Как сатирик Аверченко обращается к острым и злободневным темам, поэтому мотив маленького человека и бюрократии – частый сюжетобразующее явление в малой прозе Аверченко. Особенно ярко этот сюжет проявляется в рассказах «Новые правила», «Болезнь» (пародия на работу Министерства), «Тяжелое занятие» (пародия на работу депутатов и история подготовки их речей).

Еще одним центральным приемом становится, алогизм призванный не только вызвать смех, но и продемонстрировать абсурдность разных граней жизни.

Алогизм проявляет себя в искажении причинно-следственных связей: «Сей муж не знает о династии карловингов! ... <...> Хороши они, все хороши! Сегодня о карловингах не знает, завтра пошел – мать зарезал» («Проверочные испытания», сборник «Сорные травы»); «отупелый взгляд и срезанная задняя часть головы подчеркивают, что этого человека нее собьешь с занятой им позиции» («В летних садах») [3].

Один из частых приемов, граничащий с алогизмом, - разрушение стереотипа. Писатель намеренно разрушает традиционные понятия и заставляет своих персонажей - маленьких людей, - вести себя вопреки сложившимся нормам и моделям поведения. В рассказе «Русалка» художник Кранц рассказывает мечтающему о встрече с прекрасной русалкой поэту свою историю взаимоотношений с этим персонажем. В его очевидно выдуманном повествовании присутствует множество деталей, которые сначала соответствуют стереотипу («волнистые волосы», «белое мраморное тело», «передо мной лежало преаппетитное создание»), а затем шаг за шагом разрушают его: Русалка предстает глупой, капризной, питается сырой рыбой, расчесывается гребнем – обломком рыбьего хребта, где еще осталось рыбье мясо, выкрикивает «нецензурные рыбацкие ругательства» [2].

Похожий прием - разрушение мифа, использован в рассказе «Последний», где призрак, желая напугать современных людей, поселившихся в старом доме, сам сходит с ума от страха, увидел впервые рояль, граммофон, автомобиль и синематограф. А в рассказе «Люди» главный герой с почестями и радостью встречает жандармов, пришедших с обыском. В произведении «Сильные и слабые» автор оспаривает гендерный стереотип о том, что женщины – слабый пол, требующий постоянной заботы и внимания.

Еще одним распространенным приемом становится внутренняя антитеза, основанная на столкновении

противоположностей: в рассказе «Равновесие» подлому хозяину не дает доводить до конца свои темные дела его слуга, - плут, жадный до денег, который преследуя выгоду и сам того не осознавая, делает людям добро: уничтожает письма с клеветой ради марок на конвертах, ради гонорара в виде 5 рублей спасает от падения юную гимназистку, рассказывая, что у хозяина есть другая, и т.д. На антитезе построен рассказ «Мой сосед по кровати», главный герой которого утомляет своего случайного соседа по комнате рассказами о том, какой он неразговорчивый и как молчаливость играла роковую роль в его жизни.

Неожиданный финал - еще один сюжетный ход, служащий главной и обязательной характеристикой устного анекдота и успешно переключавший в малую прозу. Часть своих рассказов Аверченко выстраивает таким образом, что финал предугадать невозможно самому проницательному читателю, так как либо открывается новая подробность, либо герои ведут себя вопреки ожиданиям. («Первая дуэль», «Чувствительный Глыбович», «Рассказ о великосветской жизни»). Неожиданный финал призван не только показать непредсказуемость жизни маленького человека, но и иногда раскрыть его наивную натуру: в части рассказов-анекдотов главный герой так и не осознает до конца абсурдность своего положения, несмотря на то, что это очевидно для всех остальных персонажей и читателя («Натурщица», «Призраки любви», «Веселый старик»).

Благодаря своему промежуточному положению между рассказом, как малой литературной жанровой формой, и анекдотом, который являлся преимущественно устным жанром, рассказ-анекдот умел объективно отразить реалии жизни, не утомляя читателя. Для Аверченко этот жанр был актуален во все периоды творчества. Для формирования комического писатель использовал все палитру приемов, вводя в повествование разнообразные языковые средства, строя рассказы по различным структурным шаблонам и

отрывая новые средства трансляции комического на уровне содержания.

### **Литература**

1. Аверченко А. Т. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Сорные травы, М.: ТЕРРА-Книжный клуб. 2007
2. Аверченко А. Т. Черным по белому, М.: АСТ, 2010
3. Аверченко А. Записки театральной крысы, серия: Библиотека сатиры и юмора Издательство: ЗиФ, 1926

### **Герой малой прозы В.Шукшина в условиях межкультурного конфликта города и деревни Эсмаили С.**

Проблема отношений города и деревни рассматривается В.Шукшиным в экзистенциальном аспекте выбора человеком не места для жизни, а своего уникального жизненного пути, анализируются критерии, которыми руководствуется личность в своем выборе. Наряду с человеком «от земли» в произведениях В.Шукшина присутствует и другой тип деревенского персонажа, которого привлекает городской быт, стиль жизни, материальное благополучие и даже некоторая, с его точки зрения, роскошь, которой в деревне не увидишь. Эти «беглецы из села» в данный момент живут в городе, с головой окунувшись и в блеск, и в проблемы городской жизни. Временами, кто чаще, кто реже, они скучают по деревне, по оставленному ими родному дому, их охватывают воспоминания детства – но в силу жизненных обстоятельств эти люди уже не могут вернуться обратно. Нестабильность, моральная неудовлетворённость порождают в «новых

горожанах» внутренний конфликт, выливающийся в конфликты внешние, межличностные, социальные.

Типичность деревенского героя В.Шукшина заключается в простоте и одновременно с этим сложности его характера. В. Софронова, первая жена Шукшина, указывает, что «Герои Шукшина интереснее, богаче, чем могут поначалу показаться». [5]. Для некоторых персонажей Шукшина дом, деревня – это святое место, которое они не могут покинуть, чтобы жить где-то еще. Например, в автобиографическом рассказе «Рыжий» повествуется о том, как мальчик 12-13 лет с радостью возвращается в село Сростки. Месяц назад мать отправила его учиться на бухгалтера, но у него ничего не вышло, он не смог жить на чужбине, ему постоянно «деревня снится, дом родной, мать...». Шукшин в своих рассказах раскрывает высокие моральные качества чистого душой деревенского человека: его терпение, умение радоваться каждому, даже самому небольшому, позитивному событию (рассказ «Далекие зимние вечера»); простота и сила духа («Дядя Ермолай», «Демагоги»); трудолюбие («Светлые души», «Одни»); упорство и стойкость в отстаивании своих прав («Рыжий»).

Но есть у Шукшина и такие герои, которые тянутся к городской жизни, стремясь только к ее материальным благам. Одни мечтают иметь модную одежду или современные бытовые приборы: даже если эти вещи окажутся абсолютно бесполезными в деревне, все равно их обладатели будут казаться в собственных глазах значительнее, выше своих односельчан. Другие хотят добиться успеха и признания, например, став артистами, играя на сцене. Шукшин, однако, не порицает напрямую своих героев, оценивать их поступки он предоставляет читателю. В.Коробов, опираясь на слова самого В.Шукшина, писал: «Итак, город, по Шукшину, для деревенского человека есть святое вместилище мысли, где человек имеет все возможности для того, чтобы стать единственным и

неповторимым. Но только в том случае, если он поймет, кто здесь действительно умный, у кого надо учиться. <...> Это вранье, если нахватался человек «разных слов», научился недовольно морщить лоб на выставках, купил шляпу, пижаму, съездил пару раз за рубеж – и уже интеллигент. Про таких в деревне говорят: «С бору по сосенке»» [2]

Ряд героев шукшинских рассказов («Игнаха приехал», «Письмо», «Дебил», «Раскас», «Ночью в бойлерной», «Беспалый», «Мой зять украл машину дров», «В воскресенье мать-старушка», «Чудик») относится именно к этой категории. Они либо уже осели в городе, благополучно вычеркнув из памяти свою прошлую жизнь, красоту и простоту деревни, а зачастую и своих родных, либо в данный момент живут в деревне, но всем своим поведением недвусмысленно демонстрируют слепую тягу к городу. В.Шукшина тревожит судьба этих людей, к проблемам которых он стремится привлечь внимание читателя. Однако, как отмечают многие критики, В.Шукшину не свойственно показывать одни лишь положительные качества деревенского населения: «Как и во всей деревенской прозе тех лет, «укрепиться и жить» в мире Шукшина герои могут, только выстроив какую-то нравственно-этическую оборонительную линию вокруг избы, огорода, колодца во дворе, в конце концов двора как малого мироздания. Наивно этот вид «укреплений», да и весь крестьянский быт часто идеализируется деревенщиками. Василий Шукшин в этом плане решительно отличается от писателей этого направления» [6].

В рассказах Шукшина есть герои, желающие надеть на себя личину городской интеллигентности при помощи вычурной шляпы («Дебил»), мечтающие иметь шубу и модное пальто («Ночью в бойлерной», «Мой зять украл машину дров») или городские дорогие сапожки («Сапожки»). Некоторые причиняют боль своим деревенским родственникам, жестоко бросая их («Раскас», «Беспалый»);



иные, став городскими, дистанцируются от своих родных в деревне или вообще забывают о них («Игнаха приехал», «Письмо»). Переживания из-за нового образа жизни в городе и его воздействия на деревенских жителей явственно проявляются в образе героя рассказа «В воскресенье мать-старушка».

Необходимо подчеркнуть, что В.Шукшин совсем не против того, чтобы жители деревни ходили в театр, красиво одевались и окружали себя техническими новинками, но он осуждает тех, кто за городским лоском забывает об уважении к людям, о морали и семейных ценностях. Виктория Анатольевна Софронова, мать первой дочери В.Шукшина, подтверждая эту идею писателя, рассказывала: «Слишком быстро в городе удалось нам разрушить веками складывавшиеся в нашей стране семейные устои. Но ведь и мы довольно легко приняли новые «условия игры». Никто ведь не заставлял нас под пыткой сдавать родителей в дома престарелых, разводиться, бросать детей, <...> В деревне процесс разложения устоявшегося шел, бесспорно, намного медленнее. Вася привез с собой в столицу свою родину и пытался ее не растерять. Именно поэтому я придаю сегодня такое значение той поездке в Сростки. Он пытался сохранить в себе свою родину, то, чему она его научила. Он сделал тем еще одну попытку не дать городу победить себя» [3].

Проблема утраты человеком деревенских жизненных ценностей, исконной красоты души волнует не только Шукшина, но и других исследователей. А. Макаров в своей книге «В глубине России» пишет о том, что главный вопрос современности – это «вопрос о культуре села, об утрате лирики сельской жизни, того, что было для души, об уходе старых обрядов и обычаев и об образовавшейся пустоте благодаря отсутствию новых... сейчас это стерто, нивелировано единым образованием, радио, кино, транзисторами, повешенными вместо грамотки через плечо». [4]. Рассказ «В воскресенье мать-старушка...» касается

именно этой болезненной темы – забывания деревенских традиций в самой деревне под влиянием наступающей городской цивилизации. Конфликт раскрывается именно через детали, которые описывают характер восприятия жизни сельскими и городскими жителями. Роль точки столкновения этих восприятий автор отводит певческому таланту главного персонажа рассказа Гани – Гаврилы Романыча Козлова. Слепой от рождения, он обладал даром вызывать в своих неприятельных слушателях самые глубинные чувства, напоминать о потаенном. Появление радио и патефона, пенсия, назначенная председателем, не заставили его отказаться от своих «концертов». Правда, слушателей оставалось все меньше, да и те больше в дальних селах, куда не провели еще это «вшивое радио». И только однажды Ганя согласился петь на заказ, когда приехали из города какие-то люди, случайно произнесшие фразу, заставившую слепого певца встрепенуться: «– Мы собираем народные песни. Песни не должны умирать». [7]. Однако городские гости оказались очень рациональными слушателями. Их интересовало пополнение собственной коллекции, не более. А Ганя для них – всего лишь «живой носитель», в чьей памяти хранится «материал» для очередного сборника или научной работы.

В.А. Апухтина так говорит о тех героях В.Шукшина, которые уже живут по законам города или всем своим поведением демонстрируют, насколько они хотят влиться в ряды городской интеллигенции, но не понимают, что «надеть» на себя городской облик – еще не значит достигнуть соответствующего духовного состояния: «Современный город вовлекает в свою орбиту огромное число сельского населения, для которого этот процесс сопряжен с известными потерями прежних навыков, трудовых традиций, семейного уклада. Смена старого новым может сопровождаться отрицательными явлениями нравственного порядка. В.Шукшин их видит, анализирует.

Воспроизводя порой причудливое сплетение смешного и драматического, писатель предостерегает нас от легкомысленного отношения к происходящему, от бездумного смеха» [1].

В шукшинских рассказах ярко выведен образ человека, активно мечтающего о трансформации в городского или уже окончательно переселившегося из деревни в город и порвавшего со своим прошлым. Этот тип героев Шукшина характеризуется стремлением стать значимой фигурой, достичь неких успехов, невозможных в деревне, но чаще всего дело кончается тем, что «городскими» они становятся только чисто внешне, эта трансформация лишь в незначительной степени затрагивает их душу и личность. На примере этих персонажей автор стремится раскрыть различные стороны людских характеров и призывает человека ни при каких условиях не отказываться от своих моральных устоев и своего собственного «Я».

#### Литература

1. *Апухтина В.А.* Проза Шукшина. – М.: Высшая школа, 1986. – С.25–26.
2. *Коробов В. В.* Шукшин: жизнь замечательных людей. Вещее слово. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 432 с.
3. *Коробов В.* Василий Шукшин. – М.: Современник, 1989. – С.421.
4. *Макаров А.* В глубине России. – М., 1973.
5. *Софронова В.* Талант души // Знамя, 1964, Кн. 1. – С. 244-246.
6. *Чалмаев В.А.* Литература в школе // Василий Шукшин на рубеже веков и столетий: новое прочтение, – М.: ЗАО «Алмаз-пресс». 2010. № 1. – С. 14–16.
7. *Шукшин В.* «Полное собрание рассказов в одном томе». – М.: Изд-во Эксмо, 2013. – С. 346.

*Научное издание*

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
СОВРЕМЕННОГО  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Издание подготовлено в авторской редакции

Технический редактор *Н.А. Ясько*  
Дизайн обложки *М.В. Рогова*

Подписано в печать 09.12.2014 г. Формат 60×84/16.  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.  
Усл. печ. л. 27,67. Тираж 100 экз. Заказ 1867.

---

Российский университет дружбы народов  
115419, ГСП-1, г. Москва, ул. Орджоникидзе, д. 3

---

Типография РУДН  
115419, ГСП-1, г. Москва, ул. Орджоникидзе, д. 3, тел. 952-04-41