



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.А. Шолохова

ВЕСТНИК

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ
3 . 2009

ВЕСТНИК

Московского государственного
гуманитарного университета
им. М.А. Шолохова

Moscow state
Humanitarian university
named after M.A. Sholohow

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

3. 2009

Москва
2009

ISSN 1992-6375

**ВЕСТНИК
МОСКОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ГУМАНИТАРНОГО
УНИВЕРСИТЕТА
им. М.А. ШОЛОХОВА**

3. 2009

Издается с 2002 г. Серия «ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ»

Учредитель:

Московский
государственный А.С. Огнев, Е.Г.Замолоцких,
гуманитарный
университет
им. М.А. Шолохова

Редакционный совет

Л.А. Кравцова (председатель),
В.П. Борисенков, А.В.Миронов,
Я.А. Ваграменко, А.А. Глазков

**ПИ № ФС 77-19007
от 15.12..2004 г.**

Адрес редакции:
109240, Москва,
ул. В.Радищевская,
д. 16-18

Редакционная коллегия:

Е.И. Диброва (главный редактор),
Н.А. Ковалева (*заместитель главного редактора*),
Т.Ю. Журавлева (*ответственный секретарь*),
Н.Д. Котовчихина, Н.А. Литвиненко,
Р.Б. Сабаткоев, А.С. Калякин

Интернет-адрес:
www.mgoru.ru

Электронная версия журнала:
www.mgoru.ru

Подписной индекс
36733
в основном каталоге
Роспечати

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Большакова А.Ю.

Локализация русского мифа в прозе Владимира Личутина.

Статья вторая.....6**Пономаренко Ю.В.**

Прием «литургической «игры» в британском романе второй половины XX века (на материале произведений

У.Голдинга, А.Мердок, Д.Фаулза, П.Акройда).....18

Литвиненко Н.А.

«Графиня Рудольштадт» Жорж Санд:

особенности романной поэтики.....29

Ступина Н.А.

Жанр рассказа в эпической прозе 90-х гг. XX века

(В. Крупин, С. Щербаков).....53

Седова Д.Д.

«Архаисты» и «новаторы»: обобщение полемики.....62

Москвичева О.А.

Над чем смеются дети.....76

ЛИНГВИСТИКА

Давыдова О.А.

Господа старики в изображении М.А.Шолохова.....84

Белая Н.В.

О проявлении гендерных различий в языке.....98

МЕТОДИКА

Полозова Т.А.

Чтение – познание и саморазвитие.....105

Наши авторы.....119

Contents.....120

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

А.Ю. Большакова

**ЛОКАЛИЗАЦИЯ РУССКОГО МИФА В ПРОЗЕ
ВЛАДИМИРА ЛИЧУТИНА
Статья вторая**

В статье предлагается новая трактовка художественной прозы Владимира Личутина, ярчайшего представителя современной русской словесности. Особое внимание уделено мифопоэтическим воззрениям писателя в контексте «островной» утопии мировой литературы и ее претворения в творчестве В.Астафьева, В.Тендрякова, А.Яшина, В.Распутина.

Ключевые слова: миф, утопия, мифопоэтическая модель, архетип, концепт, национальная идея.

«Если б меня спросили, — писал Д. Мережковский в предисловии к своей книге «Атлантида — Европа. Тайна Запада», — что для современного среднего, “цивилизованного” человека наиболее дико, чуждо, непонятно, несовместимо, я бы сказал: “конец”» (1). Обращаясь к мифологеме Атлантиды и ее роли в сознании XX в., русский философ, вместе с европейской литературой своего времени, искал в ней пути выживания, преодоления трагического опыта цивилизации. Платоновский миф, великая «островная» утопия Атлантиды представал как воля к преодолению мнимой окончательности земных сроков: воля к обретению горизонтов бессмертия. «Мы, — развивал философ мысль о конце и бесконечности, — можно сказать, на свет рождаемся с аксиомой благой бесконечности: всякая бесконечность лучше конца» (2).

Осваивая «островную» модель утопии, русская литература XX — начала XXI вв. — и в прозе «деревенщиков», и во многом примыкающего к ним В. Личутина — входила в русло не только мифопоэтической, но и философской традиции: в своем сопротивлении советскому материализму с его аксиомой окончательности — причем не только всякой человеческой жизни, но и всякого (докоммунистического) социального цикла. «Островные»

утопии русских писателей вступают в противоборство с идеей безвозвратной гибели «старого мира» — царско-крестьянской России. Утопия идеального прошлого, скрытого в исторических водах, но проглядываемого сквозь толщу времен, воплощается у Личутина и Распутина, Астафьева, Носова, Яшина в островных образах заповедной земли — хранительницы русской идеи, запечатленной в храмовой, монастырской и мирской культуре. Как и в европейском сознании в целом, утопия предстает здесь «незаживающей интригой» русской души, с ее «тоской по Золотому веку, сожалением о себе вчерашней или страхом перед неотвратимостью будущего» (3). И «островная» модель осмысливается в контексте представлений о счастье и любви, духовной чистоте и вере, воле к жизни, побеждающей все — даже неизбежность окончательности и страх смерти.

На этой «незаживающей интриге», по сути, построены исторические романы Личутина «Раскол» и «Скитальцы». Предощущение конца и сожаление об ушедшем национальном прошлом обуславливает внутреннее сопротивление повествований о духоборцах и искателях путей праведных. Идея острова — «Божьего дома», «монастыря на островах»(4) — очерчивает искомое сакральное пространство, где время движется медленно, словно застылая в ожидании живого Чуда (перво)сотворения национального мира на новых, более совершенных основаниях. Такая локализация национального мифа в народных сказаниях, легендах, в литературной «географии русской души» (Н. Бердяев) очевидно представляет собой *средоточие русской идеи* в зримых формах, восходящих к классическим моделям идеального миропорядка.

«Островные» грезы В. Астафьева, Е. Носова, А. Яшина, В. Личутина соотносятся с народными легендами о неких «далеких землях», куда непрерывно тянется русская душа, но и вводят читателя в христианское измерение национального мифа — *в поле сопротивления тенденциям национального самоотрицания, саморазрушения*. «Островная» матрица наполняется образами святых русского народа. Идея Святой Руси материализуется в образах храмов, монастырей, колоколен и в прочих православных символах. Кажется, хронотоп острова окутывается видениями и

полузабытыми картинами народных утопий об исчезнувшем под водой граде Китеже (5), о таинственном Беловодье и прочих «землях благоденствия».

Легенда об исчезнувшем Китеже возрождается в астафьевской миниатюре «Видение» (из книги «Затесей»), где воссоздан эпизод со Спас-камнем, на котором боровшийся за объединение северных земель русский князь-воин воздвигнул монастырь в честь своего чудесного спасения (подводный камень не дал ему погибнуть, когда он стал тонуть под тяжестью лат). Рыбачившего на льду Кубенского озера повествователя внезапно посещает чудное видение воздушного острова — «парящего в воздухе храма... Храм этот плыл навстречу мне, легкий, сказочно прекрасный». Постепенно облик бело-хрустального, залитого солнцем храма, словно спускающегося с небес на огромное, бесконечно переливающееся бликами озеро, обретает реальные очертания: «это не во сне, не миражное видение». «Материализация» народного мифа в миражном пространстве воздуха, солнца и закованной льдом воды воспринимается как «чудо, созданное руками и умом человеческим» (6). Как и в китежской легенде, созданный современным писателем образ обнаруживает способность к идеальному отражению мира и истории в стылых водах современности. Так некогда «Китеж-град исчез в водах озера Светлояра, и порой отражаются очертания куполов китежских храмов, а из-под воды доносится звон колоколов» (7). В астафьевском мире воссоздается сходный образ «единственного островка праведности» в истерзанной, «поруженной во грех русской земле» (8), что некогда «спасся чудесным образом, став невидимым для врага» (9), а ныне обнаруживает себя, открываясь духовно чутким, обладающим обостренным внутренним зрением людям.

В цикле рассказов А. Яшина «Сладкий остров» (1961) с самого начала, наряду с ассоциациями европейской робинзонадой и хронотопом «необитаемого острова»(10), задается проекция на национальный миф: старинную легенду о Беловодье и «бегунскую» версию поисков «пространства воли». Возникает иллюзия новой материализации старого «островного» мифа — в начальном мотиве о каком-то «необитаемом Сладком острове», что «вдруг обнаружился в Белозерье»(11) и куда отправляются

жить герои (повествователь и его семья). Здесь и далее «островная» семантика проявляется в семейно-трудовой идиллии, окутанной сказочной атмосферой, но и проникнутой «впечатлением удивительной устойчивости, неколебимости всего, что нас окружало» (12). Идилличность яшинских рассказов о земном уголке тишины, первозданности и природного изобилия напоминает мифопоэтические представления о Белозерских «землях благоденствия»: ведь «все Беловодье мыслилось как страна, в которой живут по “божецкому закону”»(13). Неслучайно у Яшина (еще в первом рассказе цикла о путешествии в неизвестное) воображаемое «островное» пространство, которое предстоит открыть героям, насыщается образами монастырей и других русских святынь, эстетическими видениями народных сказаний:

«Местные люди рассказывают, что вблизи острова Сладкого, на острове Красном, процветал в свое время Новозерский монастырь. О красоте его можно судить по сохранившимся до наших дней крепостным стенам, которые вырастают прямо из воды, и по остаткам церквей и прочих монастырских заведений»(14).

Как и в астафьевском «Видении», идеальное пространство острова здесь граничит с «местом, которого нет»:

«Красного острова, по существу, не было и нет — ни клочка голый, не огороженной камнем земли. Просто посреди озера вознесся к небу сказочный град-крепость, будто один расписной волшебный терем, подобие которому можно найти лишь на самых замысловатых лубках и древних иконах. Он был весь “как в сказке” и в то же время был на самом деле, существовал, красовался»(15).

Так, через семантическое удвоение, возникает традиционный для русского мифа «поэтический образ острова, выключенного из сферы действия дурных социальных закономерностей»(16). На реальные очертания топоса (17) накладываются эстетизированные представления и грезы. Отзвуки Китежской легенды слышатся в обрядовом звукообразе — словно бы отголоске исчезнувшего в толще разрушительных времен острова: отовсюду по Новозерью, куда попадают герои, разносится «медный гул и звон с высокой колокольни — “малиновый звон”» (18). Ему

будто б вторит эхо на Сладком острове, особенно звучное в атмосфере поразительной тишины, недвижимого безмолвия. Множественное расслоение света во время белых ночей опять же создает эффект исчезновения пространственного развешествления «островной» модели: «Здесь (на Сладком острове. — А. Б.) воздух был абсолютно стерильным. И потому так ярко горели здесь закаты и восходы, тысячекратно повторенные в воде. Весь остров просвечивался, вода была видна отовсюду, и он всю ночь сиял в огнях снизу доверху» (19). Так осуществляется переход «островной» модели в мифопоэтическую, запечатлевающую «след в памяти» бессмертия.

Герой рассказа Е. Носова «И уплывают пароходы, и остаются берега» Савоня каждую весну приплывает на местный остров-заповедник, хранящий следы национального прошлого: ведь «в виду музейных храмов все на этом острове обретает особый смысл и значение»(20). Сакрализация «островной» модели происходит в пронизывающем повествовательный мир вертикальном измерении, что через храмы соединяет землю с небом, Богом. Вот как, к примеру, начинается рассказ: «Остров невелик и безлесен — узкая, едва приметная полоска земли над вселенными водами, и чудится, будто храмы вырастают, поднимаются из бегущих валов, из самых глубин Онеги»(21). Зримое исчезновение плоскости земли, сосредоточенность островного видения на вертикальной оси храма создает здесь (как и у Астафьева, Яшина) иллюзию восстания русской Атлантиды из поглотивших ее вод исторического времени: «Остров молчит, серые теремные храмы ... в раздумье глядят поверх его мачт в какие-то дальние дали, и немые их распяленные временем колокола...»(22). Семантическое удаление острова в финале придает ему особую воздушность, словно это видение, мираж, греза: «...Окутанные мгlistой наволочью, брезжут верхами островные храмы. Они будто парят над тусклым серебром Онеги, кисейно-прозрачные, неправдоподобные, как сновидение» (23).

В личутинских «Расколе» и «Скитальцах» сакрализация «островной» модели уже обретает реалистические очертания — через рассказ о строительстве монастыря, о жизни его обитателей в своего рода религиозной общине, о поисках и обретении «иска-

тельниками» земли обетованной. И все же традиция создания «островной» модели на мифопоэтических началах сохраняется — образы сакрального топоса являются героям вначале в видениях, сновидческих грезах, вещих прозрениях. Единый, в своей идеальной устремленности, образ «Божьего дома», священной земли или обители возникает «на стыке» сна и яви, мечты и реальности, грезы о невозможном и чудесном его воплощении.

Еще в первой книге «Раскола» появляется образ «крохотного каменного острова середь озера» (24), куда сослали непокорного старообрядца Неронова (глава «Из жизни Неронова»). Он поселяется поначалу в Каменном монастыре на Кубенском озере, однако вступает в конфликт с монахами, поучая их, рьяно вмешиваясь в монастырские дела, так что провоцирует их на убийство, которого, однако, счастливо избегает благодаря своему боголюбию. Глава выполнена в традициях житейной литературы: рассказ о живом чуде подкрепляется летописными свидетельствами. Так соединяется реалистическое и чудесное, история и миф:

«Иноки, нарочно вытопив жарко келью Неронова, напустили в нее чаду и заперли в ней протопопа, чтобы он умер от угару. Неронов, воздев руки к Богу, стал молить о спасении пользы ради иных. Молитва его была услышана.

«Невидимой рукою в полнощи Неронов неожиданно взят был из угарной кельи и поставлен за девять-десять поприщ на Холмогорах в храмине воина некого». Так уверяет летопись» (25).

Во второй книге «Раскола» «невеликий островок» (26) с одинокой келейкой и снующей подле ее монахом также изображен в ореоле идеи спасения. Вначале остров возникает как видение, на пространственно-эстетической дистанции: увиден он глазами юрода Феодора Мезенца, что бредет в веригах по северным краям. Неожиданно открывающийся его взору островок «почудился Феодору *землею обетованной*. И захотелось остаться там» (27). Искомое святое место, однако, обманывает надежды юродивого: его духовный отец, к которому он столь стремился, окружил себя ложными людьми. Развитие линии этого персонажа, однако, ведет к частичному восстановлению попоранного, пору-

ганного. Феодор встречается с отшельником Елифанием с Видань-острова, где царит «пустынная тишина», без «наушников и дозорщиков» (28), где в светлом домике отшельника горящие лампадки и струящийся с речки воздух «наполняют житье каким-то чудным, святым запахом» (29).

И во второй, и в начале третьей книг романа воссоздается легенда о невидимом граде Китеже: в услышанных протопопом Аввакумом диалогах блаженного Феодора с отроком Иваном, а затем в видениях чернеца Савватия по пути на Соловки. На скрещении речевого и пластического мифообразов возникает уже вполне реалистическая история основания Соловецкой обители на островах, «обетованного святого места» (30). Вначале в речах блаженного Мезенца образ Китеж-града уподоблен райскому месту со святыми, открывающемуся лишь людям с «нераздвоенным умом и несумненной верою». В сем «святом доме» всё, «как на земле, только чуднее и краше... Все живут, как братья и сестры, с одним лишь Богом в душе» (31). Идеальная проекция явно сближает, в представлениях Феодора, это святое место с образцовым монастырем — отличным от реальных, где страдают, из которых бегут гонимые за веру в романе. В видениях монаха Савватия, которому внезапно чудится над морем «млечно-белый город с золотыми шеломами», Китеж уподоблен прекрасному «граду Иерусалиму, куда стремится по смерти всякая безгрешная душа».

«...Эй, не дивись, старче! То град Китеж, полоненный водами Светлояра, разъял земные толщи и воспарил из студеной пучины за тыщи поприщ от заволжских старорусских скрытен. Пока ангельские крыла не вознесли его к небесным чертогам, обведи дивный лик перстом, чтобы сохранить то явленное послание Господа на серебряном крутосклоне, как на пергаментном нетленном свитке...

Ничто не делается без Божьего попущения.

Облик града, восставшего из вод морских и запечатленного на небесных свитках, дождался своих послушников» (32).

И на Соловках был воздвигнут монастырь, слава о котором проникла во все уголки Руси. Сбылись мечтания и моления преподобных старцев о воскрешении русской Атлантиды.

Вся третья книга «Раскола» с ее островной семантикой пронизана атмосферой сбывшегося чуда, явленной русской мечты. На «островную» модель падает отсвет веры, уверенности человека в могуществе и своих собственных сил. Остров возникает из пространственных глубин «как рукотворное чудо», откровение жизнотворчества — природного ли, человеческого. Далее старец Геронтий вспоминает свое отроческое сновидение об «острове зеленом» (33), побудившее его податься на Соловки и поселиться там. Рассказ об обретенной на земной карте мечте завершается «реальным» видением святой обители на острове, открывающейся взору слушателя диковинной истории старца: «Мирная обитель вставала пред глазами, как драгоценный камень яспис, выростала прямо из океана как неведомый блаженный град» (34). Мираж, миф становился исторической явью...

В «Скитальцах» сходная «поэтизация ухода из грешного мира» (35), которой проникнута китежская утопия, чувствуется в поисках земли обетованной — чудного места, обретаемого героями романа в Беловодье. Старинная легенда оживает и в мечтах «блаженненького» стационарного зрителя, чье ничтожное, кажется, существование согрето однако возвышенной мечтой о преображении человека и мира:

«Есть молва, грядет Беловодье. Есть оно, живет и ширится, а когда обойдет землю и примет в себя и человек не станет человеком, а вовсе иным существом, и тогда вся земля наша будет райской и сладкозвучной... Давно имею охоту... пойти и сыскать ту землю обетованную. Хотя дело многотрудное» (36).

Реализация мечты «маленького человека» передоверена в «Расколе» святым паломникам, что «мяли долгую смертную дорогу с несокрушимой верою, не отчаиваясь и упоая лишь на Господа Бога... Вот она, обетованная страна, о коей многие мечтали, но мало кто достиг сей земли...» (37). Пред изумленным взором «искальщиков» открывается остров на озере в синей чаше, с монастырем, озаренным золотым шеломом-солнцем. Воскрешение на страницах личутинских «Скитальцев» русской Атлантиды уводит в даль веков, когда «ревнители старины», спасаясь от «Никоновых новин, страданий и угроз», попали сюда вме-

сте с семьями, обрета «землю благословенную, страну обетованную, к коей стремился народ, да не всякому далась она» (38). Возведенное на острове посреди белой воды городище Беловодье с монастырем становится в романе прообразом религиозной общины, шире — идеального мироустройства, «двухсотлетнего мужицкого царства», где свято сохраненные старообрядческие устои сочетаются с культивацией устоев земледельческих, где обитает свободный и «удивительно светлый» ликом народ (39).

Однако, как это свойственно русской литературе XX в., рай обретенный, только-только получив реалистические очертания, немедленно разламывается, растворяется, словно чудная дымка, в безжалостной материи вещей. Слом повествования о Беловодье-Атлантиде предваряется сомнением в «островной» модели как локализации «рая на земле», высказываемым пришлым, чуждым человеком. Одна из причин распада идиллической модели — ее отделенность от общенародной жизни: «Верные дети родину свою не покидают и в самые тяжелые годы» (40). Самозамкнутость обитателей этой «странной, полузабытой Руси» граничит уже с отречением от родины (41). Утопия раскалывается в сценах взятия городища казаками и самосожжения беловодских апостолов, обращая читателя к антиутопическим интерпретациям «островной» модели, мифов о «рае на земле».

В. Тендряков, автор сатирической повести «Чистые воды Китежа», в не печатавшемся при его жизни (по цензурным причинам) рассказе-памфлете «На блаженном острове коммунизма» (написан в 1974 г., опубликован в 1987 г.) иронично обыгрывает «островную» утопию вечного счастья и блаженства, на которую накладывается советский миф о близкой реализации коммунистической мечты. Рассказ вводит читателя в наглухо отгороженное от жизни масс пространство политической и культурной «элиты», где участь каждого зависит от милости богов-правителей, их «монаршего внимания». «Тенистый остров коммунизма» — это некая загородная резиденция 1960 г., где происходит «встреча руководителей партии и правительства с деятелями науки и культуры». «Я тогда удостоился чести провести день в коммунизме, — иронизирует писатель. — Да-да, в том усиленно обещанном, шумно прославляемом коммунизме, попасть в

который никто из здравомыслящих граждан нашей страны давным-давно уже не рассчитывает» (42). Литературный «отчет» о пребывании на хрущевском «блаженном острове» в селе Семеновское 17 июля 1960 г. завершается воспроизведением документа, подводящего итоги изображению счастливого острова, где сбылись народные чаяния о вечной сытости и довольстве. Перед нами — навеки запечатленное меню роскошного обеда, богоданного избранным. Впрочем, «знатоки утверждают, что в прошлый раз стол был куда обильнее и утонченнее, — иронично резюмирует автор» (43).

Идеологизация Тендряковым утопического хронотопа «от обратного» предваряет переосмысление «островной» модели в современной прозе. Так у Личутина в повести «Фармазон» (1979) «островная» модель деревни подергивается обманчивыми бликами, мотивами исчезновения света, зрения: «Как обманулся Крень: деревня будто лесной остров посреди болота, ни огонька, ни светлого робкого проблеска в окнах...» (44). В «Миледи Ротман» островная модель словно б съезживается, подергиваясь трещинами постмодернистского пастиша: утрата своего пути русскими и Россией граничит с национальным самоотторжением. Историческая ситуация раскрестьянивания, безземельности русского народа, утратившего свой исконный образ жизни и национальное лицо, осмысливается автором через судьбу заблудшего героя. Собранный в Москву во время событий октября 1993 г. герой попадает в «сирое русское пространство» (45), гибельное место, где в буквальном смысле почва уходит из-под ног. Все красивое, манящее (46) оборачивается своей морочной противоположностью, как и рекламно-утопичный призыв реформаторских 90-х к все «новой» и «новой» жизни. Реализация утопической метафоры России на излете XX в. обрамлена в мерцающие поигрывания двойничества, миражей, исторических иллюзий и затаенного коварства. «Блаженный остров коммунизма» превращается в «блаженный островок псевдодемократии». Кажется, сама жизнь в географических формах искривленного, подчас гибельного русского пути на рубеже веков обнаруживает свою карающую силу.

Привычная «островная» модель оборачивается антиспасением, съезживается, подобно зловещей шагреневой коже. Это

уже не остров, но словно б поросшая искусственной растительностью, провальная болотная кочка — смертельная подставка для некогда пьедестального «героя-победителя».

«Ротман ступил на островок, лишь пробуя его, и он неувлимо качнулся, подался прочь, будто заигрывая. Бедного Ивана стало раздирать надвое по рассохе; он еще успел вытянуть из няши вторую ногу, чтобы поймать травяной предательский островок, утвердиться на нем всем телом для последнего прыжка. И тут ухнул в провалище, в потайное бездонное окно, в сатанинское похотливое око, в неведомый проран, в студёный колодец с прогнившей коварной крышицей, ведущей к сердцу земли» (47).

Мотив утраты «земного рая» напрочь исчезает из повествования, знаменуя трагическую реальность — в противовес былой мифологичности и условности: «Коварный островок, эта кочка с зазывистой зеленой травой, не появлялся пока, словно бы ушел вслед за Ротманом и заткнул собою потайный ход в потьму, чтобы однажды снова вскрыть его для очередного зачарованного человека» (48). Разверзшееся антипространство вносит в начале нового столетия лакуну «черного квадрата» в географию «новой» России, уменьшившейся до старых пределов, умалившей свое гордое некогда обличье.

* * *

Личутинское «скитальчество», тяготение к углубленной рефлексии — исторической, национальной — отражают и общее поисковое состояние нашей литературы — на пути «к самим вещам», к «изначальной данности» (Э. Гуссерль). Романы Личутина в начале века, как и прозу писателей «новой волны», отличает углубление психологизма, проникновение в коллективное бессознательное и рожденные в его недрах национальные архетипы — т. е. в ранее «сомнительные» сферы, не имевшие права на литературное существование в пору соцреалистической «образцовости». Литературное мышление в бесцензурной ситуации перестает бояться самоё себя, собственной «непонятности», усложненности — и в этом перспективная суть момента.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Астафьев В. Затеси. Красноярск, 2003.
2. Домников С. Мать-Земля и Царь-Город. М., 2002.
3. Личутин В. Скитальцы: Ист. роман. М., 2003.
4. Личутин В. Раскол. Т. 3.
5. Личутин В. Фармазон. М., 1994.
6. Личутин В. Миледи Ротман. М., 2001.
7. Мережковский Д. Атлантида — Европа. Тайна Запада. М., 1992.
8. Носов Е. Избранное. М., 1980. С.
9. Пятигорский А. Утопия как незаживающая интрига//Избранные труды. М., 1996.
10. Тендряков В. Неизданное. М., 1995.
11. Яшин А. Журавли. М., 1979.

Ю.В. Пономаренко

**ПРИЕМ «ЛИТУРГИЧЕСКОЙ «ИГРЫ»
В БРИТАНСКОМ РОМАНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.
(на материале произведений У.Голдинга,
А.Мердок, Д.Фаулза, П.Акройда)**

В статье рассматриваются работы британских романистов второй половины XX века, включающие средневековую литературную традицию, а именно традицию средневековой литургической драмы.

***Ключевые слова:** британский роман 2-й половины 20 века, средневековая литературная традиция, средневековая драма, рыцарский роман, готический роман, архитектурный тип.*

«Подобно навигатору, прокладывающему курс с помощью неподвижных звезд, изучившие прошлое обретают власть над настоящим» [Акройд: 101], - пишет Питер Акройд в романе «Дом доктора Ди».

Проблема укорененности человеческого сознания в прошлом, личном и общенациональном, решается британскими авторами XX века с помощью обращения к образам «поэтического» Средневековья.

Формальным признаком средневековой традиции в тексте Зюмтор П. считает присутствие устойчивых элементов, т.н. «типов», «форм, стремящихся к максимально высокой концентрации смысла» [Зюмтор: 94]. Фрейденберг О.М. определяет это явление следующим образом: «То, что было признаком поэтики особого этапа, становится знаком этого этапа» [Фрейденберг: 438]. Применительно к британскому роману можно говорить об использовании устойчивых элементов либо собственно средневековой поэтики, либо более поздних их вариантов, генетически восходящих к Средневековью.

Таким знаком эпохи Средневековья становится изображение в тексте старинного здания, использование т.н. «архитектурного» типа: собора/ замка/ старого особняка, которые неизменно

присутствовали в образной системе рыцарского романа, получили новую жизнь в английском готическом романе рубежа 18-19 веков, и имеют общие корни в образах дома и храма, заключающих в себе средневековое видение соотношения микрокосма и макрокосма.

Упоминание о приемах, «позволяющих создавать эквивалент пространственных ощущений», мы встречаем у Зюмтора П. применительно к различным средневековым поэтическим кодам [Зюмтор: 36]. Наиболее чистым случаем организации художественного пространства он считает сакральное действо, «литургическую «игру», вписывающуюся в пространство архитектурного сооружения» [Зюмтор: 36], имея ввиду жанр средневековой литургической драмы («лат. *ordo*, «служба» или *ludus*, «игра» [Словарь: 157]), которая приближала и опрощала священную историю, «не посягая на ее сакральность» [Словарь: 158], а также являлась развитием храмовой службы в театральном ключе.

В британском романе 2-й половины XX века средневековая «литургическая «игра» возникает в виде формального приема, наиболее очевидным признаком которого является использование «архитектурного» средневекового типа как способа организации художественного пространства. Прием «литургической «игры» связан с жанром философского романа-«притчи», об актуальности которого для британской литературы XX века пишет Смирнова Н.А. [Смирнова: 73-75], рассматривающая обращение к притче как следствие дидактизма ряда авторов в рамках «традиции «проповедничества» в современном литературном дискурсе» [Смирнова: 73], поскольку именно этот жанр, по ее мнению, дает «возможности иносказания: рассказа об ином» [Смирнова: 75].

Прием «литургической «игры» формирует самостоятельную разновидность романа-«притчи» со следующими особенностями: 1) архитектурно организованным пространством; 2) циклическостью событий; 3) аллегорически оформленным изображением универсального действия; 4) драматургичностью, основанной на единстве места, времени, действия.

Подобную средневековую притчу, построенную вокруг архитектурного центра, мы видим в таких романах как «Шпиль»

Уильяма Голдинга (1964 г.), «Единорог» Айрис Мердок (1963 г.), «Коллекционер» (1963 г.) и «Башня из черного дерева» (1974 г.) Джона Фаулза, «Дом доктора Ди» Питера Акройда (1993 г.).

Наша задача показать, что перед нами не случайное сходство, но симптом более глубокого единства в принципах организации художественной реальности.

Помещением событий романа в средневековое архитектурное пространство автор заявляет о максимальной обобщенности описываемых событий, выводит их за пределы социально-бытового и психологического планов на план космический. Также он создает прочную ассоциативную связь со средневековым культурным и литературным кодом, и как следствие, достигает эффекта диалога традиций, что позволяет использовать широкий спектр мотивов, приемов и выразительных средств, в том числе, заимствованных из рыцарского и готического романов.

В основе художественного пространства этих произведений лежит заимствованная из рыцарского романа модель «чудесного» мира [Бахтин: 82]. «Архитектурный» тип становится центром этого мира и центральной метафорой текста: мы имеем «буквально...редкую возможность войти в метафору» [Смирнова: 50]. Собор/ замок/ старый дом представляет собой «чертеж» мироздания и, одновременно, сознания своих обитателей, и несет в себе идею подобия Макрокосма и Микрокосма.

Во всех пяти романах мы видим замкнутую территорию с архитектурным центром (собором/ замком/ старым домом), которому сопутствует определенный набор «пространственных» типов: близлежащих заколдованных рощ, погостов, вересковых пустошей, гибельных болот, пустырей и т.д., что соотносится с картиной мироздания рыцарских романов о короле Артуре и, соответственно, подобная картина мироздания передана «по наследству» роману готическому. В каждом из рассматриваемых романов противопоставление мира собора/ замка/ старого дома окружающей его реальности - неперемный атрибут организации пространства. Это противопоставление усилено особым вниманием к внутреннему пространству здания, символический ряд интерьеров которого формирует представление об «ином» мире.

В «Шпиле» У.Голдинга центральной метафорой стано-

вится средневековый собор в Солсбери, не имеющий фундамента. Настоятель Джослин намерен дополнить собор шпилем, символизирующим высоту его духовных притязаний. Трагические события, сопровождающие воплощение этого замысла, «Джослина безумства», становятся отражением постепенной деформации сознания главного героя, нераздельно связанного с собором: «За все мои годы, пока я шел своим путем, собор стал моей плотью» [Голдинг: 6]. Также, У.Голдинг пишет, что собор «был подобен человеку, лежащему на спине» [Голдинг: 8], - представление о здании как о человеческом теле традиционно для средневекового мировидения.

В «Единороге» А.Мердок перед нами обширные болотистые пустоши, черный утес, изменчивое море и госпожа этих мест, не выходящая за пределы своего замка - пленница, ее стражи-пажи и далекий таинственный супруг-властелин. Здесь есть второй замок, в котором обитает «странный затворник» Макс Леджур и его домочадцы, чья жизнь прочно связана с событиями в замке госпожи Крен-Смит.

Сонная тишина, обветшалость обстановки, игра света и тени – это давно уснувший Мир, в котором заточена, но царит Спящая Красавица, Прекрасная Дама, Единорог. Замок в «Единороге» А.Мердок так же, как и собор в «Шпиле» Голдинга, воплощает в себе Универсум, и в то же время вмещает тайну присутствия Божественного в мире человеческого духа.

В «Коллекционере» Д.Фаулза действие происходит в старом особняке, удаленном от других домов и окруженном забором, его подвал оказывается старинной часовней, именно в ней и будет заточена своим похитителем Миранда, героиня романа Д.Фаулза, здесь она и пройдет свой трудный путь познания и смерти.

Дом становится отражением человеческого сознания, где потребительский разум Фердинанда Клегга воплотился в безвкусной отделке особняка, а в тайной молельне, наглухо запертом вместилище души, заключено и страдает светлое существо, Миранда. Этот же дом расширяется до космического масштаба, когда выявляется скрытая в тексте метафора смерти-возрождения.

В «Башне из черного дерева» Д.Фаулз сразу же вводит читателя в мир рыцарских романов о короле Артуре: герой приезжает в поместье известного художника Генри Бресли, которое находится среди Пэмпонского леса, места действия средневековых романов бретонского цикла. Архитектурным центром здесь является «“manor house” – замок» [Фаулз: 10], в действительности оказавшийся небольшим старым домом.

Внутреннее пространство дома раскрывает смысл моделируемого автором Универсума. Дом хранит коллекцию художественных полотен, а также наполнен «живыми картинами», сценами, повторяющими знаменитые живописные полотна - их разыгрывают две девушки, гости художника. Перед нами вселенская Галерея и Мастерская, хранилище образов - и поскольку Д.Фаулза, в первую очередь, интересуют проблемы творческого сознания, то именно его внутренние коллизии находят свое отражение в замкнутом пространстве усадьбы.

«Дом доктора Ди» П.Акройда, рассказывает о загадке средневекового дома в современном Лондоне (принадлежавшего английскому ученому и алхимику XIV века доктору Ди), оставленного в наследство герою романа, которому приходится, разгадывая тайны отцовского дара, погрузиться в хитросплетения своей собственной судьбы и узнать секрет своего происхождения.

Пространство дома принципиально противопоставлено, окружающему его городу. Интересно, что дом доктора Ди представляет из себя, в большей степени, чем строения из остальных романов, смесь примет разных эпох, что превращает его в Хранилище Времени, и также, как собор в Солсбери У.Голдинга, уподобляется человеческому телу: «Когда я шагнул на ступеньки, у меня возникло ощущение, будто я собираюсь войти в человеческое тело» [Акройд: 7].

Таким образом, во всех пяти текстах перед нами один и тот же способ изображения пространства, заключающийся в помещении действия романа внутрь старого дома или храма, которые, по замыслу автора, являются воплощением Мироздания и человеческого сознания одновременно.

Время в каждом из рассматриваемых романов соответствует авантюрному времени рыцарского романа, возникающему

«в точках разрыва (в возникшем зиянии) нормальных, реальных, закономерных временных рядов, там где эта закономерность... вдруг нарушается и события получают неожиданный и непредвиденный оборот» [Бахтин: 81]. Этому сопутствует цикличность действия, повторение событий, возвращения, встречи с прошлым, что является традиционным способом изображения Вечности. Так, идея украсить собор шпилем открывает особое время «иррациональной причинности» в жизни отца Джослина – нормальный ход событий нарушается, поскольку каждую физическую причину остановить строительство Джослин заменяет духовной причиной строительство продолжать.

В «уснувшем» мире «Единорога» время остановлено семь лет назад, после трагических событий, в результате которых Анна Крен-Смит стала пленницей, и замок с его обитателями все еще существует в том времени.

Миранда в «Коллекционере» изъята из собственной жизни и помещена в искусственный мир, где время течет по своим законам уже потому, что там никогда не восходит солнце. Дэвид в «Башне из черного дерева» проводит в Котминэ три дня, которые возвращают героя в такие глубины его души, где существуют чувства, «давным-давно исчезнувшие, вымершие, словно древние дронты» [Фаулз: 164]. Мэтью из «Дома доктора Ди» оказывается в точке соединения временных эпох, выстраивая мост между Средневековьем и современностью.

Присутствующая также во всех романах цикличность действия в сочетании с архитектурным ограничением рождает специфический хронотоп философского романа-«мистерии»: характеристики времени, помещенного в стены мироздания, меняются, оно становится плотным сгустком культурной и человеческой памяти, свидетелем неизменности законов бытия, образом вечности.

Цикличность событий и универсальность действия достигаются использованием узнаваемой сюжетной формулы, степень обобщенности которой соответствует отражению неких вечных процессов, лежащих в основе мироздания, т.е. основанное на этой формуле действие становится авторской интерпретацией фундаментальных законов круговорота бытия и превращается в дейст-

во, каждая деталь которого имеет сакральный смысл. Роль такой узнаваемой формулы-основы могут играть устойчивые мифологические и литературные сюжеты, в т.ч. реализованные в образной системе Средневековья.

Так все многосложное действие «Шпиля» У.Голдинга организовано с помощью цикла церковной службы: начало действия романа «Шпиль» совпадает с утреней, а смерть Джослина происходит в момент принятия Святых Даров. Параллельно службе «малого храма» - церкви перед читателем проносятся, сменяя друг друга, все времена года и природные явления, разворачивая службу «большого храма» - природы. Джослин объясняет Роджеру Каменщику смысл жизни, говоря о неведении и благословенной дерзновенности временного, не знающего о вечном, но, тем не менее, являющегося его частью: «Подумай о мотыльке, который живет один только день. А вот тот ворон кое-что знает о вчерашнем и позавчерашнем дне. Ворон знает, что такое восход солнца. Быть может, он знает, что завтра солнце взойдет снова. А мотылек не знает. ... Вот так и мы с тобой! ... Мы как мотыльки. Мы не знаем, что нас ждет, когда поднимаемся вверх, фут за футом. Но мы должны прожить свой день с утра до вечера, прожить каждую его минуту, открывая что-то новое» [Голдинг: 137].

Елистратова А.А. отмечает, что сам У.Голдинг называл главной проблемой своего романа «проблему творческого порыва и его воплощения. История шпиля, понятая таким образом, означает в обобщающем плане романа-«притчи» трагедию субъективного вдохновения творца, которое находит для себя адекватное воплощение лишь ценой величайших жертв и мук» [Елистратова: 340].

В «Единороге» А.Мердок, «Коллекционере» и «Башне из черного дерева» Д.Фаулза в основе повествования лежит средневековый тип невинной женщины, плененной чудовищем и освобождаемой героем. Как известно, образ Прекрасной Дамы имел помимо куртуазного подтекста духовное наполнение, олицетворяя собой Идеальный/Божественный объект вечных исканий и устремлений человеческой души, скрытый в хаосе непознанного, и перед нами три вариации на данную тему.

В ходе повествования в «Единороге» А.Мердок не раз

ставится под вопрос необходимость освобождения госпожи Крен-Смит, которому препятствуют не только ее стражи и грозный муж-властелин, но и она сама. Периодические попытки «героев» вывезти ее из замка заканчиваются неудачно, а последняя попытка закончилась ее смертью. Можно предположить, что речь идет о сокрытости Божественного начала за завесой тайны, которую в поисках истины тщится приподнять человеческий разум. Мердок художественными средствами исследует вопрос о познаваемости Истины, и о том, существует ли она объективно, или каждый раз является порождением обращающегося к ней сознания того или иного человека. Из развития событий следует, что Божественное может существовать только будучи сокрытым, и подобно Христу, распятому в материальном мире, Дама-Единорог в плену среди людей, чьи жизни она питает. Сутью вечно длящегося действия, мистерии в романе, таким образом, становятся неустанные попытки познания Божественного начала, пребывающего в мире и человеке.

«Коллекционер» Д.Фаулза представляет собой уникальное решение того же вопроса о возможности существования Идеала/Истины в мире и его познания. Казалось бы, традиционный сюжет вывернут Фаулзом наизнанку: Клегг-чудовище, похищающее Миранду, совпадает с Клеггом-рыцарем, спасающим ее от заурядной судьбы, ожидающей в этом мире. Отгадка этой головоломки заключается в присутствии различных временных слоев в одной схеме: сюжет средневековый накладывается у Д.Фаулза на последовательность древнего мистического действия Сатурналий (празднования нового года), отображающего цикл Смерти и Возрождения, где «герой умерщвляется, проходит фазу смерти, преодолевает ее и выходит в жизнь победителем» [Фрейденберг: 82]; «что этот обряд отличает в ряду прочих, это наличие раба-узника, которому передаются прерогативы царя, и переход царя на роль раба» [Фрейденберг: 83]. Здесь солнечное божество в фазе заката превращается в раба в оковах, но восход неизбежен. Это также символическое изображение периода ученичества, оканчивающегося инициацией, что по утверждению Смирновой Н.А., характерно для творчества Д.Фаулза [Смирнова: 121]. Инициацией Миранды стала ее смерть. Древний хаос, по-

глощающий солнце, всегда возвращает его, это залог равновесия мироздания, в случае «Коллекционера» возвращение невозможно, так как с точки зрения изображения Макрокосма в романе, естественный ход вещей нарушен и для человечества наступила эпоха смерти Идеала, а с точки зрения изображения Микрокосма, здесь представлен особый тип художественного сознания, Коллекционер, который может разглядеть Идеал/Истину в гуще толпы и даже получить ее, но дать ей новую жизнь и вернуть в мир посредством творчества не способен.

Но только с помощью сопоставления с «Башней из черного дерева» становится возможным объяснить совпадение рыцаря и чудовища в одном персонаже. Этот роман основан на том же средневековом типе, что и «Коллекционер», мы видим его в тексте в виде старинной фрески Пизанелло, изображающей избавление Принцессы Трапезундской от дракона Святым Георгием. Здесь мистерия Сатурналий совершается в правильном порядке: Диана является ученицей старого художника Генри Бресли и сама осознает свое пребывание в его доме как обучение: рыцарь Бресли освободил когда-то ее из мира обыденности и тем изменил ее судьбу, а дракон Бресли сохраняет и воспитывает ее в своем пространстве. В отличие от Дэвида, старый художник понимает, что рыцарь и дракон – одно целое, воплощенное в типе художественного сознания, противопоставленном Д.Фаулзом Коллекционеру, в сознании Художника, который должен найти и постичь Идеал, подобно благородному рыцарю, а затем удержать его ради трансформации и нового появления на свет, подобно древнему чудовищу. Диана-Муза-Истина, стремящаяся к новому циклу развития, ждет нового рыцаря, которым призван был стать молодой художник Дэвид, но он осознает внутренний смысл происходящего, лишь когда ошибка совершена и Диана исчезла.

Таким образом, мистериальное наполнение двух романов Д.Фаулза связано с исследованием автором двух типов творческого сознания, Коллекционера и Художника.

«Дом доктора Ди» П.Акройда в большей степени, чем другие романы, посвящен исследованию отношений человека и прошлого. В итоге книга оказывается историей гомункулуса, живущего в отрыве от прошлого, настоящего и будущего, и только

после обретения корней становящегося человеком: «он ничего не помнит ни о своем прошлом, ни о будущем, пока не вернется домой на тридцатом году, но возвращается он всегда» [Акройд: 182].

Осознание своих истоков, «возвращение домой» становится, таким образом, необходимым условием становления человека и появления у него будущего. Тайный процесс зарождения гомункулуса в стеклянной реторте, его развитие, получение самостоятельности и осознание себя на очередном витке возрождения незримо присутствует в событиях, происходящих с Мэтью, главным героем, и является мистериальной основой романа П.Акройда.

В тексте каждого романа, таким образом, вычленяется определенная узнаваемая конструкция, смысл которой становится ключом к замыслу автора, и содержанием «литургической» игры».

Применение приема «литургической «игры» приводит к театрализации действия. Перенос театрального действия с реальных подмостков на воображаемые и мистериальность романа XX века исследуются Смирновой Н.А. [Смирнова: 58-65], и соотносятся ей с понятием «магического театра» [Смирнова: 59]. В данном случае театральность реализована в понятии «игры», которое, во-первых, подразумевает сочиненный или постановочный характер и позволяет рассматривать все перипетии героев повествования символически, во-вторых, предполагает вариативность развития действия.

Таким образом, на примере пяти романов английских писателей второй половины XX века мы рассмотрели особенности приема «литургической «игры», с помощью которого авторы реализуют общую задачу: указание на универсальное во временном с помощью категорий средневекового мировосприятия. Результатом этого становится появление философского романа-«мистерии», т.е. изложенной в прозе средневековой драмы о круговороте Бытия.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Акройд П. Дом доктора Ди. М., 2000.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000.
3. Голдинг У. Шпиль. СПб., 2006.
4. Елистратова А.А. Зарубежные литературы и современность. Вып.1. М., 1970
5. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003.
6. Мердюк А. Единорог. М., 2004.
7. Словарь средневековой культуры. М., 2007.
8. Смирнова Н.А. Тезаурус Джона Фаулза. Нальчик, 2000.
9. Фаулз Д. Пять повестей. Башня из черного дерева. Элиднок. Бедный Коко. Энигма. Туча. М., 2006.
10. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Н.А. Литвиненко

**«ГРАФИНЯ РУДОЛЬШТАДТ» ЖОРЖ САНД:
ОСОБЕННОСТИ РОМАННОЙ ПОЭТИКИ**

В статье проанализирован литературный стиль второй части дилогии мирового шедевра Джорж Санд «Графиня Рудольштадт» - исторический роман, основанный на традициях французского романизма XIX века.

Ключевые слова: роман, романтизм, фантастика, приключение, миф, историзм, модификация жанра.

Дилогия Жорж Санд «Consuelo» (1842 – 1843) и «La Comtesse de Rudolstadt» (1843 – 1844) печаталась в «Revue Indépendante», основанном писательницей совместно с Леру и Луи Виардо для пропаганды социалистических идей. В конце 1830 – начале 1840 гг. Жорж Санд – «единственный крупный прозаик во французской литературе, сознательно ставший на эгалитарно-демократические позиции». Она завоевывает право гражданства «герою современной истории – пролетарию». В 1843 году Ф. Энгельс причисляет писательницу к тем «наиболее крупным умам Франции», которые «склоняются к коммунистическому учению». Это факторы, многое определившие не только в прижизненной, но и в посмертной судьбе творчества писательницы, в том числе – ее «итогового» произведения – исторической дилогии «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт».

«Консуэло» и «Графиня Рудольштадт» Жорж Санд возникли на скрещении нескольких ведущих тенденций творчества писательницы: бесстрашных социальных исканий («Странствующий подмастерье» – 1840; «Орас» – 1842), устойчивого интереса к истории («Мопра» – 1837; «Мазачисты» – 1837; «Спиридион» – 1839), любви к музыке и Италии («Письма путешественника» – 1834–1836; «Итальянский театр и Полина Гарсия» – 1840), глубокого и пристального внимания к историческим судьбам славянства («Опыт о фантастической драме» – 1839; «О славянской литературе» – 1843; «Ян Жижка» – 1843; «Прокоп Вели-

кий» – 1844). То, что разрозненно входило на разных этапах в творчество писательницы, в дилогии обрело качественно новый романский и романтический синтез, воплотилось в оригинальной художественной концепции и форме. Изучение идейно-художественного и жанрового своеобразия дилогии важно для осмысления жанровых процессов развития французской литературы в 40-е годы XIX века, эволюции исторического романа.

На протяжении XIX и XX вв. дилогия привлекала внимание литературоведов – и отечественных и зарубежных, выявляющих жанровые составляющие дилогии, однако проблема этим не исчерпывается. К тому же вторая часть дилогии – в силу разнообразных причин – привлекала гораздо меньше внимания, а между тем, без исследования ее невозможно осмыслить значение самой дилогии и вклад Жорж Санд в развитие исторического романа.

В поэтике «Графиня Рудольштадт», в специфике романного и романтического, многое становится другим, трансформируются доминантные признаки и принципы развертывания жанра, характеризовавшие «Консуэло». Жорж Санд продолжает разрабатывать поэтику тайны, позволяющей держать читателя в напряжении, недвусмысленно намекая на то, что супруг Консуэло жив. Читатель подготовлен к этому обещанием, содержащимся в эпилоге к первой части дилогии, и его интерес сосредоточен на загадочности самого феномена «жизни после смерти» и процессе раскрытия тайны героиней. Эта сюжетная коллизия определяет динамику внутренней жизни Консуэло, перипетий ее любви к графу Альберту и его двойнику Ливерани. Однако приключенческая любовно-психологическая интрига вписывается Жорж Санд в сложное жанровое целое произведения, далеко выходящего за рамки приключенческого жанра.

«Графиня Рудольштадт» композиционно делится на три части: берлинский этап жизни героини, пребывание в крепости Шпандау, а затем у невидимых и завершается эпилогом. Каждая из частей, как и в «Консуэло», обладает особой жанровой структурой, реализуя новый этап в трактовке и разрешении основного конфликта, хотя, заметим, конфликт этот постепенно модифицируется.

В берлинской части разрыв между Консуэло и обществом приобретает гораздо более развернутый и непримиримый характер. Писательница впервые рисует такую широкую и конкретизированную картину жизни прусского двора, центральной фигурой которого становится сам император Фридрих. Если прежде исторические эскизы и зарисовки носили в целом, хотя и не всегда, функциональный характер – были в основном подчинены изображению судьбы героини и разворачиванию интриги, то теперь история обретает «самоценность», она важна не только и не столько с точки зрения развития «приключения», но с точки зрения осмысления идейного, общественного климата эпохи, протекающих в ее недрах процессов.

Фигура Фридриха особенно притягивает писательницу, потому что в ней, как в фокусе, нашел воплощение феномен так называемого просвещенного абсолютизма, на который просветители возлагали такие большие надежды и который критиковали. Позиция повествователя «объективна», он как будто стремится очертить разные грани этого незаурядного человека: «Фридрих был жесток и глубоко эгоистичен. При всем том он бывал порой великодушен и добр, а иной раз даже нежен и отзывчив. И это отнюдь не парадокс. Все знают страшный и в то же время пленительный характер этого многогранного человека, эту сложную натуру, которая была полна противоречий, как у всех сильных людей, если они к тому же облечены неограниченной властью и ведут бурную жизнь, способствующую развитию всех их недостатков».

Писательница не претендует на открытия в сфере осмысления исторического прошлого, но стремится изобразить «явление» в контексте его репутации или легенды, опираясь на представления, сложившиеся или закрепившиеся в общественном и читательском сознании. Однако, очертив, обозначив противоречивый характер Фридриха, писательница раскрывает его преимущественно со стороны его «недостатков» – подозрительности, своеволия, мстительности, жестокости, деспотизма. «Приключение» – структурный компонент, в этой части романа выполняющий подчиненную функцию, способствующий раскрытию противоречий жизни высших общественных кругов Прус-

сии: противоречий между претензией на просвещенность – и деспотизмом, использованием формул просветительской идеологии – и себялюбивым эгоистическим расчетом, произволом деспотического правления. Жорж Санд вводит целый ряд исторических персонажей, позволяющих углубить историческую картину, придать ей многомерность. Это, в первую очередь, Вольтер, с иронией и сочувствием изображенный писательницей, и блестящий, эпатирующий окружающих, почти шут граф Ламеттри. Многомерность этого мира воссоздана на узком пространстве, под углом зрения и относительности, и абсолюта. Лица, окружающие Фридриха, – только составляющая мира, где его воля определяет их судьбу и жизнь. Независимость и достоинство Порпорины приобретает в этом контексте символическую, знаковую функцию, вводит исторически конкретное изображение в контекст абсолюта. Знаменательно, что, по романтической традиции, героиня, меняя свой общественный статус, выступает под новым именем, тоже обладающим и исторической, и знаковой семантикой. Разные варианты имени Консуэло-Порпорина (-цыганочка) выражают соотношение ролевого и истинного в ее судьбе – не «казаться» и «быть», – но совмещение нескольких ипостасей бытия.

Магистральная в романтизме тема несовместимости подлинного искусства и деспотизма, несвободы художника в обществе, звучит не столь универсально-символически, как в романе Виньи «Стелло» (1832), преломляется не в трагедии обреченности гения, – но утраты им его неповторимости, своеобразия. Ярко индивидуальное в манере исполнения Консуэло уступает место чему-то обезличенному, правильному, но лишенному энтузиазма: «бедная цыганочка, быть может, более пылкая (*romanesque*) и, уж конечно, более бескорыстная и менее приспособленная к ледяному холоду света и прусских капралов, не чувствовала сейчас особого воодушевления и пела в той добросовестной, безупречной манере, которая не дает повода для порицания, но и не вызывает энтузиазма (*l'enthousiasme*)» (Т. 1. Р. 4).

Жорж Санд уже в 30-е годы изобличала уклад наполеоновской империи, обрекавшей нацию на «непрерывное младенчество», где существовал только один способ преуспеть – «уго-

дить властелину». В середине 40-х годов в «Графине Рудольштадт» она изображает жалкий сервильизм тех, кто приспособился к условиям жизни и характеру монарха, будь то барон фон Пельниц или Ламеттри. Сатирическое находит выражение не в лирико-публицистическом дискурсе, но в художественном, определяет специфику построения тех или иных сцен, – но и феномена их читательского восприятия. Опыт мемуарно-биографических историографических зарисовок, с их склонностью к изобразительному эффекту, свойственный историческим трудам того же Вольтера, трансформируется в процессе реализации общего замысла – поисков смысла, не совпадающего с тем, который определяет «реальное» развитие истории в «настоящем», но «альтернативное» и не менее «реальное» развитие истории в прошлом и будущем. Любопытно, что только чуть более пяти лет отделяло Францию от опыта новой реставрации – неонаполеоновской империи, придавшего обличительному модусу романа новую актуальность.

Миру деспотизма и произвола противопоставлена героиня, воплощающая «высочайшую гордость запроса и протеста». И однако, будучи противопоставлена окружающему миру, не совпадая с ним, она представлена в ситуации утраты собственной целостности, становится частицей этого мира, когда прибегает к вынужденной лжи. Потребовались тюрьма и разрыв с обществом, чтобы вернуть утраченное душевное равновесие, чтобы романтический герой стал «равен себе». Контрастное – образ Пруссии и ее властелина – вырисовывается как целостный, собирательный; он выключает не только «берлинское общество», но и вербовщиков, и судьбу дезертира Карла и его семьи, и благородного Фридриха фон Тренка, объединяет разные символически маркированные социальные, идеологические аспекты жизни Прусской империи.

При всей серьезности возможных возражений и оговорок, художественное, идеологическое мышление Жорж Санд, как и романтиков первой половины XIX века, дихотомично: в основе его противопоставление добра и зла; писательницу, в отличие от многих ее современников (романтиков и не романтиков), волнует особый аспект взаимодействия этих начал: как зло порождает не

зло (в традиции байронизма), а добро – стремление к истине и преодолению зла во всеобщем, всечеловеческом масштабе, на уровне личного сознания и сознания обездоленных, угнетенных. Это определяло логику художественного видения Жорж Санд.

«Графиня Рудольштадт» – роман посвящения, и в этом контексте меняется специфика и роль фантастического элемента в его структуре. Во второй части дилогии фантастика утрачивает прямые связи с традициями готического романа, она предстает в качестве важной исторической составляющей, характеризующей жизнь высших общественных кругов Пруссии. В этой связи Жорж Санд вводит уже с первых страниц двух исторических персонажей, имена которых были широко и не «неоднозначно» известны в XVIII веке – графа де Сен-Жермен и графа Калиостро. Именно эти лица и круг возбуждаемых ими проблем занимают участников беседы во вводных главах романа. Сразу – в реплике Вольтера – поставлен традиционный в духе просветительской идеологии вопрос: «Интересно бы узнать, кто он – шарлатан или сумасшедший» (Т.1.Р.20). Суждение о Сен-Жермене конкретизируется императором Фридрихом : «Очевидно, этот человек наделен могучим умом и глубоким знанием человеческого сердца. Интересно бы знать, какой порок искалечил эту прекрасную натуру – желание ли сыграть исключительную (bizarre) роль, приписать себе бессмертье и память о событиях, которые предшествовали существованию этого человека, или он просто заболел навязчивой идеей вследствие научных занятий» (Т.1.Р.24).

Лейтмотив тайного исторического знания, заданный в судьбе экстатического ясновидца графа Альберта, здесь смещается на историческую почву жизни реального героя – то ли мошенника, то ли человека, действительно наделенного сверхъестественными возможностями. В структуре жанра этот элемент соседствует с элементами оккультной фантастики (впоследствии станет очевидно, что мнимыми), привидениями, поисками философского камня и т.д. Но Жорж Санд стремится сохранить равновесие между рациональным объяснением и необъяснимым в облике и поведении своих героев, оттеняя мошеннические проделки тщеславного авантюриста Калиостро гораздо более серьезной в

идейном контексте целого фигурой графа де Сен-Жермен, впервые раскрывающего Консуэло идеалы невидимых – служения общему благу. Приключение – поступок Калиостро, показавшего Консуэло в магическом зеркале графа Альберта, – важно не только для поддержания и развития интриги, но и как предмет рефлексии, обсуждения возможностей самого существования этих «чародеев», «искусства чародеев» (*la science des sorciers*) (Т.1.Р.29), чудес (*prodiges*) (Т.1.Р.29), их влияния на человеческую судьбу. Мотив тайного сообщества задан только на уровне фантастики – мнимого знания как такового, носителем которого являются то ли безумцы, то ли шарлатаны. Но мотив «второго дна» – скрытой, тайно текущей жизни – в романе разрабатывается широко: многообразно варьируется и в судьбе Амалии Прусской, и в судьбе ее наперсницы графини фон Клейст, с ее увлечением магией Трисмегиста, и в связи с братом короля Филлипом, и с самим королем, способным превратиться в барона фон Крейца. Однако путаница с использованием двойников-масок позволяет «карнавализовать» мотив тайны, включить ее в опасное игровое пространство жизни, в котором героиня, а вместе с ней и читатель, утрачивают устойчивость, определенность оценок, доверие к происходящему и как закономерное следствие, карнавал сменяется антикарнавалом – тюрьмой.

В этой части романа повествователь по-прежнему апеллирует время от времени к читателю или читательнице для установления преемственной связи между частями диалогии, для повторного разъяснения того, что могло быть читателем забыто (Т.1.Р.3). Такие обращения используются для дистанцирования от материала с целью обнажения приема – отбора исторических фактов и специфики их интерпретации: «Чтобы не утомлять читателя длинным перечнем исторических лиц, не будем говорить об Альгаротти. Расскажем только...» (Т.1.Р.18). Повествователь, декларировавший в «Консуэло» свою временную дистанцированность от событий (сто лет назад), здесь неожиданно предстает их живым свидетелем, если не участником: «Да вы просто морочите нас! – вскричал Ламеттри. И добавил латинскую фразу, которую я не могу перевести, так как не знаю латыни... Альгаротти прочитал вслух итальянский сонет, который также остался для

меня не вполне понятным, а Вольтер тут же сочинил четверостишие...» (Т.1.Р.21). «История» предстает в форме живого творческого общения людей, от которого чуть-чуть иронически отстранен свидетель-повествователь.

Однако и в этой части диалогии господствует принцип развертывания повествования от лица анонимного всезнающего повествователя, в этой связи в структуру целого автор широко включает развернутые сцены, диалоги, размышления героев. Его отношение к изображаемому проявляется не столько в прямых оценках («бедная цыганочка»), сколько в стилистике самого изображения героев, которых он возвеличивает или сатирически, иронически изобличает.

В берлинской части диалогии романтическое – любовная интрига – уходит в подтекст, вступает во взаимосвязь с другими, не музыкальными мотивами романа. С одной стороны, это глубокое и трагическое чувство Консуэло к умершему (то ли не умершему) супругу, не лишенное мучительной надежды. С другой, – это симпатия, почти любовь императора Фридриха к Консуэло. Писательница, начиная с первых своих романов, таких как «Индиана» (1833), «Жак» (1834), рисовала деспотическое начало как разрушительное для личностного сознания и межличностных отношений и, в первую очередь, любви. И Фридрих – в ее интерпретации – при всех его достоинствах (проницательности, уме, музыкальном вкусе) – жертва отцовского деспотизма и своего собственного, заложенного в характере и воспитанного средой. «Быть может, он многое бы отдал, а он не любил что-либо отдавать, – чтобы хоть раз в жизни познать радость любви, искренней и неподдельной. Но он прекрасно понимал, что это было бы нелегко совместить с привычкой властвовать, от которой он не желал отказаться. И словно сытый кот, который играет с готовой ускользнуть мышкой, он и сам не знал хорошенько, что хочет, приручить ее или задушить» (Т. 1. Р. 155).

Структура сознания героя соотнесена с романтическим идеалом отдаленно и осторожно – «быть может». Внутренний конфликт между потребностью любить и еще более сильной – властвовать, сломить противящееся ему существо – перенесен в плоскость банального и сниженного (кот, охотящийся за мышью)

В оценочных размышлениях повествователя, в сценах-диалогах – поединках Фридриха и Консуэло, в конкретно воссозданных судьбах великого философа Вольтера и дезертира Карла, в образе-символе и воплощении прусского абсолютизма крепости-тюрьме Шпандау и множестве других составляющих эпохи Жорж Санд воссоздает целое – прусский просвещенный абсолютизм, носителем которого, как и жертвой, является император. При этом писательница избегает назидательности и сатиры. Повествователь порой высказывает свои наблюдения как обладающие большой долей вероятности, но не абсолютно истинные. В этом находит проявление исторический, психологический такт писательницы, характеризующий ее отношение и к вымышленным, и к историческим персонажам. «Быть может» в приведенном фрагменте – свидетельствует об амбивалентности дискурсов исторического и романического в романной структуре дилогии.

Вторая часть «Графини Рудольштадт», локализуя действие на узком пространстве крепости Шпандау, создает условия для развертывания своеобразной тюремной «робинзонады»: героиня-узница остается наедине со своими мыслями, со своим прошлым, с собой. Этим дополнительно мотивируется обращение писательницы к жанровой форме дневника, с вкраплениями эпистолярного жанра. Впервые в таком объеме и столь развернуто вводится голос героини. Ситуация мотивирует ретроспективный «подхват» и переоценку прошлого, благодаря чему достигается динамизм в воссоздании внутреннего мира героини и «смыслы» наслаиваются, корректируются, усложняются, вступают в сложные взаимосвязи с предшествующим опытом жизни героини. Прием «повторения» прошлого в контексте новых ситуаций широко используется Жорж Санд. Так, об отношениях Консуэло с графом Альбертом и их браке рассказывает доктор Сюпервиль, граф де Сен-Жермен, сама Консуэло – в беседе с принцессой Амалией, в своих дневниках. Варьируя, корректируя, трансформируя семантику повтора, Жорж Санд преодолевает линейный принцип повествования, добиваясь неоднозначности, многомерности, текучести сюжетно-романического мотива.

Автор дневника – Консуэло – адресует его друзьям в надежде понять тайну своей жизни и «ускользнуть» от подстере-

гающей [ее] смерти» (Т.1. Р.236). Соотношение между внутренними размышлениями и внешними впечатлениями, чем более скудными, тем более весомыми, уравнивается, хотя именно второе – событийный ряд – определяет направление духовной жизни и эволюции героини.

Ситуация, в которую Жорж Санд ставит свою героиню, – почти пограничная, почти абсурдная (узница, которую под охраной возят для выступлений в театр), определяет смену стилистической парадигмы. Писательница использует элементы сентиментального дискурса, трактующего тему «изгнания», когда малое и обыденное ситуативно приобретает особую значительность, идиллическую окраску. Приручение малиновки героиней – едва ли не кульминационный эпизод такого рода. Однако здесь нет сентиментальной чувствительности, нет меланхолии и только оттенок символизации; обнаруживается стремление писательницы преодолеть «литературность» восприятия и передать непосредственность созерцания и размышления. «Мне кажется, – признается Консуэло, – что, как в дни моего детства, я живу в каком-то сказочном мире (*au milieu d'un conte de fées*) и что моя малиновка вот-вот заговорит. Но как верно и то, что этой очаровательной маленькой плутовке не хватает только дара слова, так верно и другое – она не обладает им, или же я не способна понять ее язык. Она уже совсем привыкла ко мне» (Т.1.Р.447). Консуэло наделена тем, что было и у самой Жорж Санд, – даром размышляющей наблюдательности, любовью к природе, однако мотив духовного сродства «между существами нашей и иной породы» (Т.1.Р.247) не метафоричен и не символичен, хотя в нем есть элемент сказочного, столь весомый и яркий в более позднем творчестве писательницы, всегда верившей, что люди стали бы совершенными существами, «если бы сумели соединить поэзию ранней юности с мудростью зрелого возраста».

Обыденное в этой части романа вбирает элемент мистического в восприятии Готлиба – персонажа, структурно дублирующего функцию Зденко на новом этапе развития сюжета, сближения героини с воплощением народного и истинного в ореоле не страшного, но сакрализованного юродства. С Готлибом в роман входит тема подготовки Консуэло к посвящению, функция

мифологизации, сакрализации мотива равенства и служения общему благу. Готлиб – еще одна ипостась естественного человека, в славянской и романтической традиции выступающего носителем социально-утопической идеи. Символ его веры писательница делает мифологически конкретным и исторически обоснованным. Теория Якоба Беме в интерпретации героя мифологична и логически последовательна в одно и то же время. Специфика персонажа «поддерживает», подчеркивает лежащее в ее основе мистическое вдохновение и начало.

Структурная особенность жанра романа-посвящения проявляется у Жорж Санд в обязательном присутствии на каждом этапе становления героини героя-проповедника, которому представлена широкая возможность высказаться, заинтересованно, с большой долей личной увлеченности изложить свою теорию. В «Консуэло» это еще не было центром идейной жизни и становления героини, в «Графине Рудольштадт» – это главное.

Мотив посвящения обладает сакральной и мистической семантикой. Писательница умело связывает его с мотивом любви, тоже мистически окрашенным, – и в отношении к героине Готлиба, и в звучании «фантастической скрипки». Однако писательница тяготеет к изображению жизненно конкретного и реального мира, «от этого мира» – ее героиня, и потому мистическое выполняет, хотя и важнейшую, но подчиненную функцию, и наряду с мистическими «знаками» в романе действуют реальные, хотя и загадочные силы – невидимые, скрывающиеся за поступками того же Готлиба, Карла или рыцаря Ливерани.

В уста Готлиба Жорж Санд вкладывает некий загадочный миф о Невидимых, который противоречив, пробуждает рефлексивный потенциал читательского восприятия: «Это люди, которых никто не видит, но которые действуют. Они творят много добра и много зла. Никто не знает, где они живут, но они повсюду... Они – подстрекатели всевозможных восстаний... управляют всеми делами, решают вопросы войны и мира». Невидимые предстают земной ипостасью той силы, которой в массовом сознании обладает герой-демиург, бог, к тому же нравственно, социально ориентированной. «Одни говорят, что это злые люди, что они продались дьяволу», – но отрицательная оценка частично деваль-

вируется, поскольку носителем ее назван «невежественный простой народ» (Т. 1. Р.283). Другие – и эта точка зрения не опровергнута рассказчиком – напротив, думают, что Невидимые – благочестивые и добрые люди, которые объединили свои богатства, чтобы помогать несчастным, и сговорились мстить за несправедливость и вознаграждать за добродетель» (Т.1. Р.284). Мистический план толкования (от дьявола) оттеснен сакральным – от бога, – но трактуемым в стилистике социалистических упований. Для писательницы очень важно обозначить исторические корни этого мифа, и она – в традициях историко-культурного и социалистического телеологизма XIX века перечисляет, характеризует секты, движения, ордена, устремленные, как ей кажется, к реализации этой идеи. Подобного рода дискурсивную стратегию подвергнет деконструкции в конце XX века автор «Маятника Фуко».

«Это старинный орден тамплиеров, – говорил один. – Сейчас их называют франкмасонами, – возражал другой. – Нет, говорил третий, – это гернгутеры Цинцендорфа, – иначе Моравские братья, бывшие Союзные братья, бывшие сироты горы Тобор. Словом, это старая Чехия, которая все еще не сломилась и втайне угрожает всем европейским державам, потому что хочет превратить вселенную в республику... А некоторые утверждали, что эти невидимые – просто горстка чародеев, учеников и последователей Парацельса, Беме, Сведенборга... Большинство сходилось на том, что это члены фемгерихта, который никогда не выпускался в Германии...» (Т.1. Р.284). Исторический дискурс приобретает черты историко-легендарного, причем внутренне противоречивого, построенного как будто по принципу не дополнительности, а взаимоисключения. Отметим, в романе посвящения идея поисков нового социально-философского, религиозно-мистического, сакрального мифа разворачивается как процесс. Составляющие такого мифа не приходят сразу к согласованию, но только постепенно вырисовывается и осуществляется логика взаимопоглощения, взаиморастворения древних мифов и мифологем в структуре нового переосмысленного целого. Здесь же эта тенденция только задана в доминантной идее справедливости и равенства, еще не ставшей структурообразующим центром ново-

го мифопоэтического целого.

Романтическая модель жанра романа-посвящения строится на реализации двойственного призвания героини – в сфере искусства и ее идеальной женской природы – в сфере любви. Жорж Санд-романистка, в творчестве которой любовь определяла проблематику произведений даже наиболее социально и политически заостренных, в своей дилогии использует прием ретардации как никогда последовательно и развернуто. Детская любовь Консуэло, разрушенная едва ли не в экспозиции романа, сменяется несостоявшейся любовью к графу Альберту, тревожной, – но мнимой любовью к умершему, отторгающей Консуэло от жизни. И только в середине второго тома эта тема, этот мотив, столь «задержанный». – стремительно, чуть ли не мгновенно вспыхивает в романе, преобразуя его стилистику. Это – этап бегства героини из крепости в обществе рыцаря Ливерани. Жорж Санд воссоздавала, рисовала любовь в самых разнообразных ее проявлениях – у разных персонажей, с разной социально-психологической спецификой (Индианы или Стенио, Жака или Марты, Пьера Югенена или Эдмеи), рисовала в романтической традиции любовь-страсть как высшее, но не безусловное выражение идеала, создала – в диалоге с Мюссе – переписку, может быть, самый удивительный документ романтической любовной эпистолярной прозы.

Любовь представлена в «Графине Рудольштадт» как «волшебство» и «таинственная благодать»: «Ce mystère qui l'enveloppait comme une nuage, cette fatalité qui l'attirait dans un mode fantastique, cette sorte d'amour paternel qui l'entourait de miracles, s'en était bien assez pour charmer une jeune imagination riche de poésie. Elle se rappelait ces paroles de l'Écriture que dans ses jours de captivité, elle avait mises en musique... J'enverrai vers toi un de mes anges qui portera dans ses bras, afin que ton pied ne heurte point la pierre... Je marche dans les ténèbres et j'y marche sans crainte, parce que le Seigneur est avec toi» (Т.1.Р.308). Романтическое, дискурс любви приобретает универсальность и свойства дискурса сакрального – Священного писания. Бегство, окруженное опасностями и тайной, окруженная тайной, в маске, фигура спасителя сплетают в едином гармоническом звучании земные мотивы, «отеческое» с сакральным – и живой человеческой страстью,

только мгновениями прорывающейся «на поверхность». Идеал любви в романтическую эпоху окружен ореолом целомудрия, еще не включает, во всяком случае у Жорж Санд, как осознанный элемент, чувственное начало. И потому, отмечает романистка, «в нежном и жгучем объятии этого человека не было ничего чувственного, ничего грубого. Его ласка не испугала и не осквернила целомудренной чистоты Консуэло» (Т.1. Р.310). Чувственное, любовь осмыслены как «голос свыше».

Трактовка центральной романической и романтической коллизии любви обнаруживает все составляющие феномена «массового» в романтизме, основывается на клишировании, разработке и обновлении стереотипа: любовь к незнакомцу (в маске), мотив целомудрия, необычайная красота Ливерани. Карл говорит: «C'est une belle figure, Signora, je n'en ai jamais vu de plus belle. On dirait un roi» (Т.1. Р.306). Ливерани – воплощение героического, самоотверженности, идеальной рыцарственности, наделен необычайной силой, – спасая Консуэло, на руках переносит ее через поток и едва не гибнет. Писательница концентрирует в нем все идеальные черты героя-любownika. Он бодрствовал, охраняя Консуэло, «tel qu'un archange emportant sous son aile un jeune séraphin anéanti et consumé par le rayonnement de la Divinité» (Т.1. Р.311). Любовь в такой характеристике утрачивает специфику индивидуального, личностного переживания, зато приобретает некий универсальный, сакральный, магический ореол и смысл, отвечая широкому, особенно женскому читательскому запросу и ожиданию, воспитанному на почве романтизма и взыскующему любви как синонима счастья и идеала. В дальнейшем внутренний конфликт героини романа будет строиться на динамическом столкновении двух типов любви: страсти подлинной, испытываемой к рыцарю Ливерани, и страсти воображаемой, но оттого не менее мучительной, к графу Альберту. Конфликт этот мнимый, за перипетиями которого однако с интересом следит читатель, поскольку он развивается в «экзотических» обстоятельствах, в перепадах надежды, преданности, упоения – и отчаяния, готовности принести себя в жертву.

Взаимная любовь героев осложнена таинственными препятствиями со стороны «невидимых», чья власть «не знает поща-

ды». Без этой специфики романического идейные искания героини, процесс обретения ею нового знания, в значительной мере утратили бы романную сущность, где одно неотделимо от другого и вырастает из другого.

Именно эта часть романа рисует процесс и этапы посвящения Консуэло в новый символ веры, содержит в соответствии с модусом жанра обильный пласт историко-мифологической информации, осваиваемой, осмысливаемой и переосмысливаемой героиней. Нарочитая зашифрованность, фрагментарность древнего, в том числе оккультного знания, частичная логическая последовательность как основополагающее свойство его фиксируется, воссоздается в силу разнородности самого этого знания, в силу того, что разные персонажи по-разному «выстраивают» его. Материал этот переосмысливается и в целом, с позиции нового «повествователя» и даже «повествователей», выполняющих функцию синтеза и сакрализации знания, – и посвящения в него (Ванда, Маркус). Оккультное, эзотерическое знание не отвергается, но нигде в романе, кроме ясновидения графа Альберта, оно не изображается как реальность.

В жанре романа-посвящения особую функцию выполняет изображение не только жизненных испытаний, выпавших на долю главной героини, но и судьбы ее «дублеров». – параллельно разветвляющихся историй тех, кто проходит сходный путь. В этом отношении наряду со вспомогательными историями Готлиба или Фридриха фон Тренка важнейшую роль играет судьба второго главного героя – графа Альберта, вписанная здесь в центральную для всей диалогии, скрепляющую диалогию как целое историю жизни Ванды и Маркуса.

Жанр романа-посвящения предусматривает реализацию телеологического принципа в качестве своей структурной основы: движение к некой ясной для писателя цели, хотя, возможно, вполне ясным может быть направление движения, а не сама цель. В структуре образа – на этой основе – тоже возникает некая заданность. В изображении судьбы Ванды, графа Альберта она проявляется в реализации мотива смерти – каждый из них должен был умереть и вновь вернуться к жизни, чтобы стать «посвященным», носителем новой религии, нового знания о мире и челове-

ке. Сходно этот мотив преломляется и в судьбе Готлиба. В жизни Консуэло смерть и рождение определяют самую сущность ее судьбы – любовь к Альберту должна была умереть, чтобы героиня смогла обрести счастье с Ливерани.

Всегда, традиционно критики отмечали риторику утопических идей социалистического толка в «Графине Рудольштадт» – пропагандистско-дидактическую направленность этого романа. Безусловно, эти компоненты заложены в структуре его жанра. Но наряду с этим риторика центрального мотива посвящения более всего связана с утверждением не только социального подвижнического идеала, но и нового типа личности, нового типа личностных отношений в любви, в браке. Современному читателю может показаться натянутой, надуманной, искусственной вся логика «игр» -испытаний, которые основываются на мотиве мнимого двойничества героя и не мнимом конфликте между воображаемой и реальной любовью героини. Однако именно эти принципы, драматически переживаемые героиней, ведут к обретению нового союза, в котором было бы низостью «упиваться неразделенной любовью», где женщина не была бы порабощена, где любовь была бы подобна душе самого Альберта, – «прообраза мировой души, именуемой богом».

Романтический миф о любви как миф сакральный находит в этом романе свое развернутое обоснование и воплощение. Любовь героев противопоставлена окружающему миру, где «тщеславие и корысть превратили большую часть браков в узаконенную проституцию» (Т.2. Р. 232). Жорж Санд, как и Бальзак, как и Стендаль, но в публицистически, полемически окрашенном дискурсе, разоблачает безнравственность таких отношений. Подлинное – любовь-страсть у Стендаля-романиста – это удивительное, гонимое обществом, хрупкое состояние состоявшейся гармонии, счастья, у Жорж Санд – миф, воплощение мировой души, доступное лишь избранным, – это ипостась обретенного и обретаемого времени, но не прошлого, а будущего: «Ты (любовь) вернешься и останешься навсегда в нашем земном раю, как в сказочные времена Астреи, как в мечтах поэтов, вернешься тогда, когда своими высокими добродетелями мы заслужим присутствие этой гостыи» (Т.2. Р.234-235). Жорж Санд вкладывает это

пророчество в уста Ванды – «сивиллы» (Т.2.Р.222). Оно сказочно-литературное (сказка, «Астрей», поэты), вписывается в миф и в то же время утопию о будущем. Начало утопии, утопизм как составляющее начало художественно-эстетического мышления писательницы определяют структуру жанра романа посвящения Жорж Санд, своеобразие его как модификации исторического романа во французской литературе 1840-х годов.

Составляющие жанра в последней части «Графини Рудольфштадт» сложно переплелись, собирают в некоем фокусе все предыдущие сюжетные мотивы. Как и в разделе о Чехии, как и в главах о Шпандау, перед нами своеобразное «экспериментальное» пространство, в условиях которого разворачивается замысел писательницы и судьбы ее героев. Высочайший накал эмоций, страстей определяет своеобразие психологической жанровой доминанты, реализуемой в разных жанровых традициях – дневника, вкраплений эпистолярного жанра, исповеди. Введя второго повествователя – Ванду с рассказом о ее жизни и жизни Альберта, Жорж Санд с некой романтической редукцией использует традиции романа воспитания. Все это разворачивается на почве «приключения», вбирающего широкую социально-утопическую проблематику, проблематику посвящения в новую веру. Тема и проблема посвящения сопряжена с мотивом искупления «несчастий и преступлений человечества», но искупления не вообще, а личного, личностного, собственной смертью, принятыми на себя страданиями человечества.

Мифологема ада, нисхождения в ад дважды используется в романе, в первый раз, когда Консуэло, спустившись в подземелье Шрекенштейна, спасает Альберта, и во второй, – когда во время обряда посвящения, проходит по подземельям средневекового замка, где история человечества предстает в ее кровавых знаках и символах как история насилия, пыток и казней.

Философские, оккультные, религиозные искания, определяющие эволюцию героев, обусловили смешение исторических пластов, «фактов» исторического повествования с мифологическими; утопической социалистической риторикой с социальным и политическим разоблачением просвещенного абсолютизма, тирании и рабства в целом. Христианство как «эмблема мучениче-

ства» осмыслено в ряду других составляющих на пути созидания новой религии, на пути к «всемирному храму». Жорж Санд не стремится воссоздать последовательно и конкретно историю той или иной секты, того или иного ответвления масонства. По ее концепции, новая религия и храм должны воплощать синтез идущих из глубины веков, истории разных народов и культур, исканий человечества на пути к будущему.

Образ храма получает конкретизацию в мифе о Граале. Писательница заимствует этот образ (см. Т.2. P.252 и др.) и связанный с ним комплекс мотивов из «старинных легенд золотого рыцарства». Паломничество за святым Граалем – так может быть прочитан символический план жизни главных героев романа. Этот «магический символ» стягивает в себе многие важнейшие мотивы романа, связанные с чашей, причастием, идеей равенства, служения добру и человечеству. Роман-посвящение Жорж Санд использует подобного типа и образы, и мифы для расширения социальной проблематики, для придания ей мистической окраски, для углубления суггестивного воздействия на читателя высказываемых в романе программных идей.

Эпилог хронологически, стилистически отделен от основного текста романа. Установка на историческую достоверность и даже документальность резко возрастает. «Если бы нам удалось раздобыть такие же правдивые и подробные документы о жизни Альберта и Консуэло после их свадьбы, какими мы располагали до сих пор, то, конечно, смогли бы продолжить наше повествование и рассказать об их странствованиях и приключениях» – «leurs voyages et leurs aventures». (Т.2. P.247), – сетует повествователь, мотивируя отрывочность, информативность, неполноту сведений, тем не менее «выстроенных», не хаотичных.

Взаимоотношения с читателем моделируются как будто в традициях романа-фельетона: «L'imagination du lecteur aidera a la lettre; et pour notre compte, nous ne doutons pas que les meilleures dénouements ne soient ceux dont le lecteur veut bien se charger pour son compte, a la place du narrateur» (Т.2. P.251-252), – пишет Жорж Санд. Любопытно, что при этом – в примечании – она ссылается на историю Иоганнеса Крейслера, которая представляется писательнице «лучшим романом Гофмана». «Читатели заканчивают

повесть в своем воображении тысячей самых различных и фантастических способов. Так красивая река, разветвляясь, приходит к устью и теряется на позолоченном песке берегов в виде тысячи прихотливых струек» (Т.2. Р.252), – пишет романистка. Симптоматична сама ссылка на роман Гофмана, сколь близкий по своей проблематике роману Жорж Санд, столь и далекий от него.

Гофмановское начало, а не только восходящее к Бальзаку или Нодье (Ж.Жюэн), отчетливо различимо в полуфантастических и ирреальных возможностях графа Альберта, «подлинного музыканта», обрисовка которого в первой части дилогии включает элемент иронического гротеска, вырастающий, как и в «Житейских воззрениях Кота Мурра», из контрастного соотнесения героя с бытом, окружающей средой, – но и историей. Слияние гениальности и безумия создает структуру двоимирия, раскрывающего социальную дисгармонию жизни, трагически несовместимой с идеальными устремлениями, органично и естественно присущими герою. По концепции Жорж Санд, гармония и идеал реализуются в сфере искусства, нерасторжимого с жизнью, и уже в силу этого они обречены на разрушение, но разрушение не окончательное, потому что это противоречит не онтологическому, как в большинстве произведений Гофмана, а социальному статусу жизни. Идеальное начало составляет ядро мифологизированной социальной утопии Жорж Санд о «золотом веке» – своеобразной социалистической Атлантиде; романтического мифа о женщине, в основе которого лежит иной принцип мифологизации, чем у Гофмана.

Призыв к читательскому воображению помещен на первых страницах эпилога «Графини Рудольштадт», однако логика повествования ориентирована на выработку представления, в котором «воображению» отводится подчиненная роль.

При всей разомкнутости романного пространства в историю культуры, в миф, романтическая природа произведения замкнута в достаточно узком кругу основных участников интриги. В эпилоге вновь сообщается о перипетиях столкновения Консуэло с Кориллой и Андзолетто, но реальная атмосфера преследований и домогательств фиксируется без мистического подтекста. Арест Альберта, когда он вновь оказывается жертвой своего доброго

порыва, – выполняет кульминационную функцию, расширяет сферу критики режима правления Марии-Терезии, корыстолюбия и лицемерия императрицы. Повторяясь, мотив этот обогащается материалами из «Мемуаров» и судьбы Фридриха фон Тренка, углубляя обобщающий образ эпохи. Писательница вводит в роман прямые публицистические характеристики – о развращающем действии «противоестественной неограниченной власти» как «причины всякого зла». Писательница как бы снимает с себя маску повествователя, напрямую обращаясь к «творцам истории»: «Завоеватели и властители, напрасно тратите вы свои сокровища на возведение храмов: все равно вы останетесь нечестивцами, если хоть одна золотая монета досталась вам ценой крови и страданий. Напрасно порабощаете вы целые народы своим сверкающим оружием: даже люди, наиболее ослепленные блеском вашей славы, все равно упрекнут вас в истреблении одного-единственного человека, одной-единственной травинки, хладнокровно загубленной вами» (Т.2. Р.308). Отчетливо просматриваются интертекстуальные связи с этическим и публицистическим дискурсом заключительных строк книги «О Германии» Ж. де Сталь. Публицистический дискурс Жорж Санд – в то же время и в первую очередь – это дискурс этический и романтический, где «абсолютное разрешение противоречий», нравственный императив как выражение и проявление абсолюта определяют специфику символизации, соотнесения добра и зла, единичного и всеобщего, одной «слезы ребенка» и всей полноты власти, даже возведенных храмов, блеска побед.

В диалогии Жорж Санд понятие сакрального вбирает широкую социально-психологическую, эстетическую и этическую семантику, включая и концепцию художника, призвания, артиста, но и представление о народе, его малой частице – одной-единственной травинке, представление о храме, святом Граале, о человеческой душе – «вместилище бога». Мотив сакральности и сакрализации в романе Жорж Санд связан с традициями романтизма, со стадией развития социалистической мысли в эту эпоху, ее этическим и эстетическим модусом, в частности, в работах П.Леру. Однако трактовка мотивов сакрализации обусловлена и спецификой жанра диалогии Жорж Санд, где призвание и искус-

ство становятся составляющими гораздо более емкого и глубокого процесса художественного осмысления жизненного материала, редуцирующего и трансформирующего историю в миф. Это определяет своеобразие жанрового целого «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт».

Эпилог, как и все части дилогии, жанрово неоднороден. Писательница создает развернутые зарисовки отдельных сцен из жизни героев, вводит информативные фрагменты, письмо Филона, позволяющее «чужими глазами» увидеть героев, и стихотворение в прозе – «Добрая богиня бедности», в форме баллады обобщающее поэтическую стилистику мифа о народе. Писательница как бы возвращает своих героев к «началу». На чешской земле, на руинах Замка вновь звучат вдохновенные и горькие пророчества, которые более понятны читателю, чем участникам встречи. Мотив дороги и странствия растворяет в пространстве и времени героиню, вновь ставшую «цыганкой», и наследника Подебрадов. Мотив дороги и странствия – суть метафора призвания и посвящения – жизни.

«Консуэло» и «Графиня Рудольштадт» – дилогия, составляющие которой как будто обладают самостоятельностью. Писательница позаботилась о том, чтобы второй роман был понятен даже независимо от первого. Для этого во вторую часть введены объяснения, история героини; события ее жизни, имевшие место в первом романе, представлены в качестве предыстории, сюжетно мотивированной коллизиями второго романа. Законченностью особого рода безусловно характеризуется и «Консуэло». И однако очень важно рассматривать, изучать, оценивать дилогию как целое, учитывая, что два романа, ее составляющие, обладают и общностью, и принципиальными различиями в поэтике и в структуре жанра.

Семантические разрывы и в проблематике, и в жанре маркированы сменой имен героев. «Консуэло» (цыганочка), Порпорина, графиня Рудольштадт, цыганка, артистка; граф Альберт Рудольштадт, Подебрад, Ливерани, Трисмегист, артист. Семантика смены имени обнажает его особую знаковую функцию в жанре романа посвящения, знаменует не только обретение нового статуса личности на новых, более высоких началах. Используя

выражение Е.С.Павловой, употребленное при характеристике одного из героев Г.Гессе, можно сказать, что при перемене имен героев меняется что-то чрезвычайно важное: они «занимают новое положение по отношению к жизни».

На первый взгляд, диалогия – историческое романное целое без романически значимых исторических героев и даже без исторического конфликта. Исторические персонажи удостоверяют реальность вымышленных, расширяют, усугубляют представление о времени, заостряют социально-политическую, обличительную проблематику произведения в целом. Однако историческое начало диалогии глубже – оно связано и с проблемами музыкальной, театральной культуры, а главное и прежде всего – с социально-политическими, социально-историческими исканиями ее главных героев; с исканиями тайных масонских обществ, в особенности иллюминатов во второй половине века, в 60 – 70-е годы. Жорж Санд-историк и романист опирается на источники, но и на воображение. В статье о Яне Жижке она писала: «Если бы в изучение истории вкладывали больше чувства, то, наверное, отгадали бы много такого, что установить при помощи одной эрудиции невозможно». Принцип вчувствования в материал и разгадывания тайны позволил писательнице создать собственный миф о мифе – в трактовке тайных обществ, культивировавших метафорику и символизацию.

Ален был прав, когда, сравнивая «Консуэло» с «Вильгельмом Мейстером» Гете, задавался вопросом о «романтической специфике эзотерических идей (*pensée ésotérique*)». Эзотерическое знание, его мистический компонент сублимируют модус «массового» в познавательной парадигме романтизма Жорж Санд, вбирают в свою структуру социально-утопическое начало и миф. Будучи одной из форм исторического знания, оно становится одним из модусов художественного познания в творчестве той, кого Ренан по праву назвал «звучным эхом своего века». – может быть, не только своего.

Важно подчеркнуть новую специфику исторического компонента в романной структуре диалогии писательницы: история, ее смысл, направленность развитие, вневременное, временное и временное в ней, соотношение с ней индивида,

движущие силы и пути развития – все это предмет непосредственного переживания, осмысления и повествователя, и самих героев. Единство и противоречие между ее смыслом и бессмысленностью, всеобщим и частным – в контексте целого и одной изолированной человеческой судьбы, поиски индивидом своего места в историческом процессе – все это входит в основной конфликт, в идейно-художественную проблематику диалогии. Герой – личность – и история равно зыбки, пребывают в процессе поиска идентификации, не только с собой, но и друг с другом, поскольку концепция личности, так же, как и сама обретаемая ими доктрина, объясняют историческую тактику, их общественное поведение и смысл жизни. Герои предстают носителями исторического конфликта, но не в том смысле, как это было традиционно, со времен Вальтера Скотта, – как выражение противоборства разных, социально и исторически конкретных лагерей, социальных и национальных сил, – хотя этот аспект, разумеется, входит в жанровую поэтику диалогии Жорж Санд.

Сама сущность исторического переживания и знания, сама философия истории – в параметрах социалистически оформленного мифа составляют предмет воссоздания и исследования; определяют своеобразие жанровой структуры исторической диалогии Жорж Санд. Традиции такого подхода восходят, по видимому, к Шатобриановым «Мученикам» не менее, чем к историософии П.Леру, и тянутся на другом эстетическом уровне – «массового» к «Парижским тайнам» Э.Сю; в более позднюю эпоху – к «Большому Мольну» А.Фурнье, романам Р.Роллана.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Зенкин С. Диалогия о Консуэло // Жорж Санд. Графиня Рудольштадт. М., 1990.
2. Литвиненко Н.А. Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра: Дис. ...д-ра филол.наук. М., 1999.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е. Т. 2.
4. Павлова Н.С. У всех пропастей на краю // Гессе Г. Игра в бисер. М., 1992.
5. Шрейдер Н.С. Положительный герой в романах Жорж Санд 1830 —

- 1840 гг. // Наукові записки дДУ. Вып. 8, 1955.
6. Hunt H. Le socialisme et le romantisme en France. Oxford, 1835.
7. Gaucheron J. Georg Sand // Humanite, 1954, 3, VII.
8. Sand G. Histoire de ma vie. P., 1976. Т. III.
9. Sand G. La Cjmtesse de Rudolstadt. P., 1880. Т. 1.
10. Sand G. Obermann par E.P.de Senancour // Sand G. Questions d 'artet de la litterature. P., 1878.

Н. А. Ступина

**ЖАНР РАССКАЗА В ЭПИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ
90-х ГОДОВ XX века
(В. ККРУПИН, С. ЩЕРБАКОВ)**

В статье проводится сопоставительный анализ творческой манеры современных прозаиков В. Крупина и С. Щербакова, пишущих в реалистической традиции. Рассматриваются произведения малой эпической формы – рассказы. В центре внимания - проблемно-тематический аспект прозы названных авторов, своеобразии поэтики коротких повествований. Обращено внимание на способы организации документально-художественного материала, на особенности изображения русской жизни постсоветского времени.

Ключевые слова: «традиционная» реалистическая проза (неоклассическая), рассказ, публицистический, пейзаж фольклорный, пейзаж религиозный, русский православного типа человек-герой в образе повествователя

В 90-е годы в «неоклассической» прозе бурно развивался жанр рассказа. Традиционно для русской литературы он был обращен к нравственности современника, поднимал проблемы совершенствования, гуманизации жизни (1, 44). По мнению исследователей, обращение к форме короткого рассказа, было вызвано объективными причинами – драматическими событиями, проис-

ходившими в новой России. Как справедливо заметил один из критиков, роман «требуем либо крупных, но завершенных событий, либо ясной и «устоявшейся» окружающей реальности» (2, 117). Неустойчивое время последнего десятилетия XX века не создавало благоприятных условий для работы над крупной эпической формой. В жанре короткого рассказа стали работать некоторые писатели, получившие известность в прошлом преимущественно как авторы повестей и романисты (В. Распутин, В. Белов, П. Проскурин, Е. Носов, В. Крупин, А. Солженицын). Примечателен тот факт, что второй том антологии русской прозы «Русские дали» («Наш современник», 2006) полностью посвящен малому жанру и, по словам составителей, дает понятие о развитии жанра русского рассказа за последние 15 лет. На страницах антологии собраны эпические миниатюры о нашей современности: В. Распутина, В. Белова, Е. Носова, П. Проскурина, В. Астафьева, В. Крупина, Ю. Бондарева, Б. Екимова, П. Краснова, Е. Шишкина, священников Я. Шипова, Н. Агафонова и др. (всего более тридцати пяти имен). «Неукоснительное жанровое требование рассказа – в малом большое» (А. Огнев) объединяет очень разных по стилю художников, рассказывающих о нашей современности.

Ю. Казаков, виртуозный стилист, продолжатель бунинской традиции, размышляя о любимом жанре, писал: «Рассказ дисциплинирует своей краткостью, учит видеть импрессионистически – мгновенно и точно <...> ... мазок – и миг уподоблен вечности, приравнен к жизни» (3, 595). Создание рассказов-мигов, уподобленных вечности, – высота, доступная немногим. К ней стремились русские писатели XIX – XX вв. И. Тургенев, В. Гаршин, А. Чехов, В. Короленко, И. Бунин, А. Куприн, М. Горький, М. Пришвин, К. Паустовский, В. Шукшин. Известны лирико-философские «Камешки на ладони» В. Солоухина, «Мгновения» Ю. Бондарева, «Затеси» В. Астафьева, «Крохотки» А. Солженицына. Появляются новые жанровые модификации, например, «Былинки» А. Ракова, представляющие собой, по верному определению О. Сокуровой, «свободное сочетание ярких публицистических оценок, лирических зарисовок, емких философско-исторических размышлений, мимолетных впечатлений» (4, 8).

Современные прозаики в меру своего таланта расширяют границы жанра рассказа, который как способ художественного отражения действительности продолжает привлекать писателей своими «поэтическими ресурсами и возможностями отточенной формы» (3, 595). По стилистической оригинальности и глубине проблематики интерес представляет также малая проза Владимира Крупина и Сергея Щербакова.

В. Крупин, известный прозаик, называет свои рассказы «крупинками». Обычно сюжет – это случай из реальной жизни с живым лаконичным авторским комментарием, то по-детски восторженным, то глубоко философским, то подчеркнуто публицистичным. Герой и рассказчик пребывают в неразрывном единстве в повествованиях. «Я определенно против вымысла», – сказал прозаик в одном из интервью и пояснил, что, хотя старуха, главная героиня рассказа «Марусины платки», – лицо вымышленное, в ней воплотились черты многих знакомых ему пожилых женщин, прихожанок православного храма (5, 307). Все рассказанное – результат увиденного и пережитого. В маленьких «крупинках» встает современная Россия в полный рост. Это единое художественное полотно, в которое мастерски вплетены фрагменты нашего трагикомического, подчас абсурдного бытия. Давно ушли времена А. Чехова, Ф. Достоевского, а русская жизнь по-прежнему проходит испытание маловерием, пошлостью, алчностью, рабством «униженных и оскорбленных», самодовольством «новых» хозяев страны. Пришли иные времена с «иными татарами и монголами». Вновь России нужны писатели, любящие русского человека истинной любовью, которая прощает, верит в его высокий духовный и творческий потенциал. В. Крупин – борец за духовность в литературе и в жизни. Он, православный христианин, убежден в бесполезности мирской литературы, если она только «щекочет читателям нервы, но не действует на душу», и поэтому, по его же словам, ему неинтересно «писать что-либо не духовное» (5, 313).

В своих произведениях писатель поднимает одну из важных проблем – сохранение природных богатств России. Ее решение требует постоянной заботы человека. Но ведь и человек может отдохнуть душой, любясь красотами реки, леса. Автор-

герой испытывает счастье, что родина его «такая красивая, спокойная, добрая». Пейзаж у В. Крупина по настроению и художественной образности близок сказочно-песенному фольклору. «Но до чего красива река Лобань! Просто как девочка-подросток играет и поет на перекатах. То шлепает босиком по зелени травы, по желтизне песка, то по серебру лопухов мать-и-мачехи, а то прячется среди темных елей. Или притворится испуганной и жметя к высокому обрыву. Но вот перестает играть и заботливо поит корни могучего соснового бора» (6,84).

Малая родина, детство, память предков – темы вечные и современные занимают значительное место в творчестве В. Крупина. Писателю дорого родительское попечение и благословение, наставничество многочисленных родственников. Семья – его могучий корень, чистый источник мудрости и таланта. «Откуда-то сверху или со дна души заполняют меня видения родины. Памятью зрения...вижу в подробностях улицы и переулки моего села, берега реки, заречные дали, тропинки, почерневшие от времени, необхватные березы по сторонам великого Сибирского тракта, избы и дома под тесовыми крышами, вижу молодых родителей, братьев и сестер, друзей...» (7, 147)

Для В. Крупина православная вера, русская история и народное творчество – священные понятия. Часто в его рассказах – криках души, слышится боль писателя за «отечество, пораженное недугом, но еще свободное» (7, 365). Недугом беспамятности, цинизма («Рассказ о двух повешенных», «Как погибает память», «Гроб с музыкой», «Завоеванные марши»); пьяным дурманом, невежеством («Тают снега», «Крыша течет», «Не исправился», «Колокол», «Ночь в деревне»); духовным убожеством («Где святость – туда и нечисть», «Рана на сердце»). Однако автора не упрекнуть в очернительстве или пессимизме. При всем обличительном пафосе в его рассуждениях видна твердость и уверенность в грядущих позитивных изменениях: «Атеизм сменяется сатанизмом... Сатана разгулялся, как пьяный громила на пиру, но будет ему укорот и похмелье. Злу положен предел, оно все равно конечно. Оно должно обнажиться, вот, может быть, в чем Промысел Божий. Не нам, грешным, судить. Наше дело молиться и стараться не грешить» (8, 149) .

Падение морали в современном обществе, к сожалению, очевидно. Но и прорыв к возрождению православной веры в сознании современников заметен. В. Крупин – из тех, кто уверен в богоизбранности русского народа. Герои многих его рассказов – люди неприметной судьбы, удивительные по характеру, в которых не угасает свет христовой любви. Они скромно живут рядом с нами. «Не отрекаются, любя» («Молитва матери»), не проходят мимо чужого горя («Женя Касаткин»), доверяют без оглядки, уповая на волю Божию («О доверии», «Две Москвы», «Прошли времена, остались сроки»), без ропота несут свой крест («Алешино место»), строят храмы, заботятся о ближних («Золотые срубы», «Главное чудо», «Освящение престола»). Замечательно и верно сказано: «крупинки» наполнены «вселенским смыслом и осенены светом благодати» (9, 12 – 13).

Народ России не привык жаловаться, находит в себе силы жить, хотя обид и страданий принял немало («Освещение престола»; «Отец, я еще здесь», «Снежный туман»). Рассказывая о нелегкой жизни тружеников: земляков из Вятки, учителей, священников, писателей, переживающих вместе со страной ее взлеты и падения, В. Крупин ставит вопросы глобальные, трудноразрешимые, перспективные: просвещение нации на основе православной культуры, сохранение природного богатства российской земли, созидание сильной державы. В некоторых произведениях преобладают пронзительные критические, переходящие в сатиру и даже трагедийные интонации, весьма остро ставящие масштабные общественные проблемы. Писатель верит: у Православной России есть будущее. «Конечно, – пишет он в одном из рассказов, – на рынке людей было многократно больше, чем в храме, хотя и в нем было их очень много. Это самое малое стадо, та самая соль земли, которые спасают Россию» (8, 133). В художественной прозе В. Крупина удивительно сочетаются глубина православной темы и публицистический пафос. Встречаются суждения, выраженные в экспрессивной и даже категоричной форме. Например, в отношении интеллигенции, которая, убежден писатель, во многих бедах русской истории повинна, а к покаянию не готова: «Народ идет в церковь, и мы должны учиться у народа – идти в церковь. Трудно, конечно, после стольких лет самомне-

ний, гордыни. Но надо. Другого пути к спасению нет» (8, 190).

Православная тема (как стержневая) несколько в другом ключе раскрывается и в произведениях С. Щербакова. Его повествованиям характерна монологичность, исповедальность, камерность интонации. Он, как и В. Крупин, пишет «духовное» – рассказывает о мирских событиях так, что затрагивает душу читателя. Но его взгляд больше направлен на тонкости психологических и религиозных переживаний героя. Темп повествования неспешный, «созерцательный», сюжетные фрагменты плавно «перетекают» один из другого, сопровождаются авторскими замечками, оценками, рассудительно-тактичными и вместе с тем эмоциональными. Автор предельно доверяет читателю как ближнему (единоверцу) свои заветные мысли, свое восхищение Божиим миром, сомнения и озарения. Критик А. Шорохов точно выразил суть содержания щербаковской прозы, заметив, что «читатели становятся свидетелями и соучастниками чуда воскрешения душ человеческих в рассказах «Цветы благоухающие», «Фотографии», «Другая зимовка», «Ближние» (10, 2). «У меня много ближних», – сказал однажды писатель. Ими на страницах рассказов становятся мама с сестрой, жена, московские друзья и деревенские соседи, просто случайные попутчики-собеседники – все, мимо кого не прошел безразлично, кому удалось помочь и кто помог ему.

Некоторые могут недоумевать, зачем автору, как в микроскоп, рассматривать малейшее движение своих чувств, помыслов и открывать их читателю, человеку постороннему. По мнению Б. Лукина, С. Щербаковым движет «огромной силы всеобъемлющая любовь, пытающаяся в виде исповеди от первого лица, показать необходимость своего личного покаяния, его полезность, его требимость человеческой сущности...» (11, 14 – 15). Востребованным такой опыт может быть в том случае, если человек всерьез задумывается над смыслом своего бытия. С. Щербаков желает убедить: гармония достижима через покаяние и исправление. Церковь с ее таинствами дает истинное понимание греховной сути человека, предлагает путь нравственного совершенствования. Автор-герой сам пришел к заключению: участие в церковной жизни способно «переродить» человека, помочь в духовной бра-

ни с гордыней, завистью, унынием. Путь к исправлению – это не только путь к земному счастью, но и надежда на спасение души при ее переходе в вечность. Однако, если человек желает быть ближе к церковной жизни, он по неопытности сталкивается со множеством препятствий. Преодоление гордыни трудно, но полезно для человека. Автор-герой говорит о прозрении, что пришло к нему не сразу. «Вот этот полынный поход я запомнил как один из самых чудесных и важных моментов моей жизни. Убежден, если бы его не было, то я давно не жил бы на белом свете – много раз на краю гибели я умел послушать близких, переломить себя и спасался, и жизнь моя становилась по-настоящему прекрасной и удивительной именно после переламывания себя... Но, думаю, самое главное, что благодаря этому полынно-медовому вечеру с мамой, хоть и на склоне лет, я все-таки пришел к Господу и узнал, «что должны делать сыны человеческие под солнцем в немногие годы жизни своей»... (12, 341).

Что должен делать человек «в недолгие годы жизни своей»? Прежде всего осознать себя частицей величественного целого – мира природы. Тогда может открыться духовное зрение и что не замечалось раньше, приобретет новые очертания, осветится благодатным светом. С. Щербаков не жалеет художественных красок для описания полевых цветов, луговых трав, неприхотливых лесных ягод, тропинок и дорог, ведущих у монастырю, храму или деревенскому дому. Пейзаж у него «живой, дышащий» (К. Кокшенева), романтично-возвышенный, религиозный по духу. Вот как описывает автор свои ощущения во время крестного хода: «Наконец мы вышли из леса... Открылись бескрайние просторы. Такие чудесные дали. Все в цветах. Русское разнотравье. Прямо у тропы малина растет... такая красотища, что, наверное, многие потом именно эти разнотравные просторы перед Ильинским вспоминали, когда я спрашивал: «Что больше всего запомнилось в крестном ходе?» И все отвечали протяжно: «Поля, леса...» Я спрашивал: «А что еще?» Будто не слыша, они счастливо повторяли: «Поля, леса...» Больше я не переспрашивал – мне и самому запали в душу: поля, леса...» (12, 294 – 295). И спустя несколько строк: «С огромным наслаждением поели хлеба, запили сладкой водицей. Господи, как чудесна жизнь!»

Критик К. Кокшенева в статье «Искать человека», размышляя «о некоторых результатах «дружбы» Православия и литературы» пишет: «Традиция русской литературы не прервалась в советское время только потому, что она держалась за национальное как за спасительную веревку, тем самым сохраняя потенции, в свернутом виде, в своей потаенной глубине возможность русского православного типа человека-героя, который и не преминул явиться в нынешней настоящей прозе у тех писателей, зрелый талант которых и личные усилия понимания сделали доступной для литературы христианскую сторону личности» (13, 372). Думается, можно говорить о «человеке-герое православного типа» в прозе С. Щербакова, который через «личные усилия», а именно: следование выбранному им православному образу жизни и «зрелость» таланта – создает художественный образ современного человека, в котором «христианская сторона личности» все больше интересует читателя. Говоря о современной литературе, критик В. Бондаренко отметил: «Нам нужны крепки. Такая душевная русская христианская проза Сергея Щербакова – одна из необходимых крепк. Он пишет в традиции... Сегодня нам нужна традиция. Русская национальная традиция. Традиция Гоголя и Тургенева, Пришвина и Шмелева, Зайцева и Юрия Казакова» (14, 3). Б. Лукин с уверенностью ставит С. Щербакова в ряд продолжателей русской классической прозы, где творят В. Распутин, В. Личутин, В. Крупин.

Подчеркнем некоторые характерные особенности творческой манеры В. Крупина и С. Щербакова. Прежде всего, это обращение к теме сегодняшнего дня России. В их прозе сильно выражено «живое национальное чувство» (К. Кокшенева). Следует отметить мастерскую работу в художественно-документальном русле, когда сюжет выстроен так, что вызывает ощущение фрагмента подлинной реальности. При общих чертах, каждый автор обладает своим «слогодом», что, по В. Белинскому, есть «сам талант, сама мысль». Так, по образному выражению В. Распутина, В. Крупин «строит жизнь по отеческим чертежам», а С. Щербаков, по верному замечанию Н. Дорошенко, «рисует образ современной русской цивилизации». Прозаикам удастся создавать «импрессионистические» формы повествования, отражающие

мгновенность и вечность бытия. Главный сюжет складывается из мини-сюжетов, гармоничных в смысловой, философской, духовной завершенности, звучащих в общей «тональности», заданной автором. Неожиданный композиционный ракурс, выразительная художественная деталь, ритмическая соразмерность раскрывают поэтические возможности прозаического текста.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века. Флинта. Наука. М., 2005.
2. Минералов Ю. И. История русской литературы. 90-е годы XX века. ВЛАДОС. М., 2004.
3. Казаков Ю. Легкая жизнь. Рассказы. Кузьмичев И. Ст.: Роман рассказчика. Азбука-классика. СПб., 2007.
4. Раков А. На милость дня. Былинка. САТИСЪ. ДЕРЖАВА. СПб., 2006.
5. Раков А. С. Былинка. СПб. САТИСЪ. 2004.
6. Крупин В. Н. Прошли времена, остались сроки. Эском, Сыктывкар, 2005.
7. Крупин В. От застолья до похмелья. Русский взгляд на глобализм. АЛГОРИТМ. М., 2007.
8. Крупин В. Освещение престола. Записки прихожанина. Русская миссия. М., 2005.
9. Калюжный Г. Прошли времена, остались сроки. // Российский писатель. №7, апрель 2006.
10. Шорохов А. Крайние бескрайней. // Литературная газета. 25 апреля-3 мая. № 17-18.
11. Лукин Б. Все только начинается... // Российский писатель. №7. Апрель 2006.
12. Щербаков С. Ближние. Российский писатель. М., 2007.
13. Кокшенева К. Русская критика. ПоРог. М., 2007.
14. Щербаков С. Цветы благоухающие. ГЛОБУС. М., 1997.

Д.Д. Седова

«АРХАИСТЫ» И «НОВАТОРЫ»: ОБОБЩЕНИЕ ПОЛЕМИКИ

Противоположные мнения представителей двух культурно-языковых направлений начала XIX в. рассматриваются как оценочные факторы языковой ситуации, формирующие единый процесс становления русского литературного языка. Выделяются специфические характеристики процесса, отражённые в культурном сознании представителей: становление критериев литературной нормы, становление оппозиции письменной и устной форм речи, формирование представления о развитии языка.

Ключевые слова: *А.С.Шишков, Н.М.Карамзин, полемика, «архаисты», «новаторы».*

Оценочные характеристики языковой ситуации первой половины XIX в. наглядно проявились в известной полемике «архаистов» и «новаторов», о которой написано достаточно много. Для исследователей интересно не столько само противостояние, осложнённое переходами представителей из одного направления в другое, а также многообразием ответвлений, сколько схожие моменты оценки языковой ситуации, демонстрирующие единство языкового сознания культурных носителей языка изучаемого периода.

Если рассматривать культурно-эстетические программы «архаистов» и «новаторов» как оппозицию, то многие идеи, высказанные представителями обоих направлений, неизбежно рассматриваются как полярные относительно того или иного предмета полемики – общественно-культурная ориентация, отношение к культурному наследию, церковнославянизмам и много другое. В приведённой ниже таблице кратко изложены основные оппозиционные характеристики обоих направлений и установки,

касающиеся проблем развития словесности. Нумерация ячеек таблицы необходима для дальнейшего комментирования содержания материала.

Предмет полемики	«Архаисты»	«Новаторы»
Общественно-культурная ориентация.	1-а.«Националисты - церковнокнижники (1) связывают национальную самобытность и дальнейшее развитие современной словесности с богатством духовной литературы (2) и фольклора (3). Демократизм, проявляющийся в стремлении воссоздать утраченную в результате петровских реформ единую национальную культуру на основе православия (4).	1-б. Космополиты (3; 176, 195), отдававшие предпочтение общечеловеческому перед русским (5). Словесность должна отвечать требованиям салонной культуры («элитарность», «рафинированность»)
2. Отношение к литературному наследию и оценка языковых ресурсов.	2-а. Недостатки современных писателей видят в их незнании духовной литературы, которая должна влиять на светскую (2; 146-147). Незнание церковнославянского языка расценивают как невежество (7).	2-б. Пренебрежительно относятся к фольклору и церковнокнижной культуре. Литературное наследие расценивают как «великое количество слов, которыми однако ж не умеем изъяснять всего, что думаем» (8).

3. Отношение к церковнославянизмам.	3-а. Русский язык рассматривается «как результат порчи языка «славянского» (16;173). Преимуществом русской словесности по сравнению с европейской считают возможность употребления «высоких, тоже самое значащих слов» (1; 216).	3-б. Русский язык развивается параллельно со старославянским из праславянского (Н.М.Карамзин); славянизмы – заимствования (10), имеющие большую традицию употребления и стилистическую значимость.
4.Перспектива совершенствования языка	4-а. Связывается с развитием жанра оды (3; II, 30).	4-б. Связывается с развитием устной речи хорошего общества.
5. Отношение к заимствованиям из европейских языков, в частности, из французского.	5-а. Заимствования опасны, особенно калькирование. Экспансия французского вредит развитию русской культуры.	5-б. Выступают за активное заимствование европейских слов (1; 197).
6. Отношение к ломоносовской теории «трех штилей».	6-а. Шишков, следуя ломоносовской традиции, делит словесность «на три рода» (1; 217-218).	6-б. Отрицают. Карамзинисты полагали, что высокий стиль определяется возвышенным содержанием и богатой образностью, «риторической изощрённостью» (1; 197).
7. Проблемы литературной нормы.	7-а. Жанрово-тематический критерий нормы по М.В.Ломоносову.	7-б. Критерий вкуса, узаконенный светским обществом.

8. Деление речи на письменную и устную.	8-а. Необходимо строгое деление речи на письменную и устную (1; 216); словесность развивается за счёт письменной речи, устная не подразделяется на стили и не является предметом словесности (1; 218).	8-б. Книжный язык не нужен (8; 38), он должен слиться с разговорным, а специфически книжные элементы отпадут сами собой в результате развития языка как «мёртвые».
9. Изменение и развитие языка.	9-а. Язык сохраняется в литературных произведениях (11).	9-б. Язык изменяется вместе с развитием общества.

При более детальном изучении полемики обращают на себя внимание многочисленные оговорки и противоречия участников спора, демонстрирующие принципиальное сходство взглядов представителей различных лагерей.

Названный в пункте 1-б таблицы «демократизм» «архаистов» вступает в противоречие с явной конъюнктурностью заседаний «Беседы». «Элитарность» карамзинистов (пункт 1-б), их пренебрежительное отношение к «толпе безграмотной» (8; 26-27) противоречит критике литературы как «священного таинства» (8; 40). В целом эстетические воззрения «новаторов», как известно, ориентированы на салонную культуру. В письме П.А.Вяземскому Н.М.Карамзин составляет программу литературного салона: «Мы с Жуковским говорили о том, что не худо было время от времени приглашать 20 или 30 женщин, 30 или 40 мужчин в залу (например) Катерины Федоровны Муравьевой для какого-нибудь приятного чтения, не беседного, не академического, а... разумеется? Итак, мы положили требовать от вас содействия стихами, прозою, как угодно, с наблюдением некоторых правил: 1) желаем остроумия без колких насмешек; 2) легкости без пустоты; 3) грустного без тоски; 4) веселого без вольного; 5) любопытного без страшного; 6) ученого без скучного; 7) глубокомысленного без темного etc» (12; 209). «Правила» Н.М.Карамзина служат созданию «золотой середины» в литературе путём отбрасывания любых крайностей, что современниками могло расцениваться и как достоинство, и как ущербность: «Из слова же Русского богатого и

мощного силятся извлечь небольшой, благопристойный, приторный, искусственно тощий, приспособленный для *немногих* язык, un petit jargon de coterie» (3; II, 38).

Мнение Н.М.Карамзина (1804 г.) о «Слове о полку Игореве» как «драгоценном остатке древнего славянского языка», испорченного «химической операцией» искусственных переделок, больше созвучно мнению романтиков – «младоархаистов», чем мнению «новаторов», выступающих за постоянное изменение языка (см. пункты 2-а и 2-б таблицы).

Говоря об «архаистах», следует признать, что за четверть века многие идеи А.С.Шишкова нашли корректировку и серьёзное философское и эстетическое обоснование в работах «младоархаистов». Среди эстетических работ «младоархаистов» полемической остротой и последовательностью отличаются статьи В.К.Кюхельбекера и В.Ф.Одоевского, помещённые в 1824 году в четырёх частях «Мнемозины». В них унаследованные от А.С.Шишкова взгляды на развитие языка и «архаистская» общественно-культурная ориентация получили философское обоснование, в частности – опору на немецкую идеалистическую философию. В этих статьях делаются серьёзные и обоснованные шаги от «жанровой» ориентации «архаистов» к шеллингианской эстетике универсализма, проповедующей стилевое многообразие и творческую свободу автора от жанровых образцов. Сотрудничество «младоархаиста» В.К.Кюхельбекера и «любомудра» В.Ф.Одоевского говорит о сходстве направлений, которые они представляли.

Также «в сторону романтизма» изменяются взгляды «новаторов» на устное народное творчество. Первоначально пренебрежительное отношение к фольклору можно объяснить, в частности, отсутствием успеха у читающей публики. Интересно сопоставить два письма Н.М.Карамзина – одно 1792 года, адресованное И.И.Дмитриеву, другое 1821 года, адресованное П.А.Вяземскому. 1) «Всякий день собираюсь ехать к Нелединскому за песнями. Но какая странная мысль, издать песенник! Кому хочешь ты услужить? Хорошо, если своему карману, но и в этом не ошибешься ли?» (12; 166-167); ср.: 2) «Старайтесь не скучать: пишите стихами и прозою, издавайте пословицы, старые

наши песни с замечаниями, etc» (12; 211). Интерес к словесности, выходящей за рамки салонной литературы, связан с развитием идеи освоения «невозделанных ресурсов» русского языка: «прочитав множество церковных и светских книг, соберем только материальное или словесное богатство языка, которое ожидает души и красот от художника. Истинных писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые, даже обыкновенные, мысли» (5; 124).

Не столь оппозиционны, как может показаться на первый взгляд, воззрения «архаистов» и «новаторов» на проблему церковнославянизмов в литературном языке (пункты 3-а и 3-б таблицы). Карамзинист Д.В.Дашков писал в 1811: «...высокий слог наш без славенских слов, с осторожностью употребляемых, существовать не может» (13). Всё чаще среди «новаторов» утверждается мысль об избирательном употреблении славянизмов; А.А.Бестужев (Марлинский) в 1822 году писал: «Употребляем звучные слова, например: *вертоград, ланиты, десница*, но оставляем червям старины *семо* и *овамо, говяда* и тому подобные...» (14). В. А. Жуковский, обратившись к военно-патриотической оде (в 1806 – 1807 гг.), для своей «Песни барда над гробом славян-победителей» заготавливает архаический материал церковнославянских слов и выражений (1; 211). Необходимость употребления церковнославянизмов отрицалась в силу того, что игнорировались многие темы, жанры; обращаясь к ним, карамзинисты не могли не обращаться к славянизмам. Приобретает популярность комическое обыгрывание церковнославянской фразеологии и лексики в светских каламбурах (1; 196). Следующее высказывание характерно для стилистической манеры эпистолярной прозы карамзинистов: «По крайней мере свое дело по совести и, кажется, мои писания не должны быть *безуханны*, как многие у нас. Но все чувствую, что недостаток грунта положительных, готовых познаний должен вредить глубокому укоренению и плодovitости моих прозябений» (15).

Как будет показано ниже, практическое отношение идейных противников к церковнославянизмам совпадает.

Под влиянием космополитических идей карамзинисты являются убеждёнными сторонниками заимствований слов из иностранных языков (пункт 5-б). Г.П.Каменев описал бытовую речь Н. М. Карамзина в 1801 г., отмечая множественное употребление заимствований (16). Заимствование (особенно калькирование) рассматривается «новаторами» как основной «механизм» развития языка. «Все языки составились один из другого обменом взаимным. [...] Почему нам одним не занимать? (8; 24-25).

По мнению А.С.Шишкова, использование слова в непривычных семантических связях («сцеплениях понятий»), «навязанных» иностранным словоупотреблением, «перекраивает» сознание говорящего, выражаясь современным научным языком, изменяет в сознании говорящего *языковую картину мира* (17), лишая его языкового чутья (2; 29-30; 37-40). Идея взаимосвязи языковой культуры и национального самосознания продуктивна и будет развиваться на протяжении XIX в. «Светские говоруны, по мнению Ф.Н.Глинки, «умны только *по-французски*. [...] Память их испещряется *выражениями* разных писателей и они постоянно повторяют в разговорах, что затвердили в книгах. [...] По-русски совсем иначе: надобно сочинять свой разговор, *изобретать выражения*, - а для этого нужен не *заемный ум*» (14; 157-158).

Тем не менее, во многом отношение к проблеме заимствования у «архаистов» и «новаторов» совпадает. С одной стороны, Н.М.Карамзин (ещё в 1797 г.) выступает против подражания западным образцам (5; 91, 92) и восклицает: «Как не иметь народного самолюбия? Зачем быть попугаями и обезьянами вместе? Наш язык и для разговоров, право, не хуже других; надобно только, чтобы наши умные светские люди, особливо же красавицы, поискали в нем выражений для своих мыслей» (14; 57). С другой стороны и А.С.Шишков (1803), и В.К.Кюхельбекер (1821) готовы согласиться, что в русском языке имеется множество заимствований, которые привычны и необходимы (14; 150-151). А.С.Шишков признаёт успех западноевропейской словесности и видит его причину в сотрудничестве писателя и критики, чего недостаёт российской словесности (2; 166-167).

В целом, характеризуя отношение обеих сторон к про-

блеме заимствования, следует выделить две тенденции в функциональном соотношении русского и французского языков. По замечанию И.С.Аксакова (18), для дворянской среды того времени было характерно отношение к русскому языку как «бытовому» в противоположность утонченному и развитому для широкого употребления французскому языку. Приведенное выше замечание Ф.Н.Глинки говорит о том, что в русской культурной среде первой четверти XIX в. родному языку готовилась роль выразителя «живых» мыслей и чувств в противоположность «светским» («готовым») мыслям и чувствам, для выражения которых был пригоден французский.

Таким образом, в соотношении русского и французского языков сложились две парадигмы:

1) русский язык как бытовой vs французский как язык мысли;

2) русский как язык подлинной, «живой» мысли vs французский как язык готовых штампов светской беседы.

Две противоположные тенденции в оценке отражают единый процесс: возникает потребность в универсальном «надбытовом» языке, и этим языком постепенно становится русский.

«Архаисты» и «младоархаисты» часто выступают за ломоносовскую теорию (пункты б-а). Последние мотивируют это необходимостью сохранить серьезную по проблематике литературу, написанную «метафизическим» языком. «Не употреблять в оде, в поэме, в высокой лирической или даже описательной поэзии славянских выражений считаем столь же странным, как употреблять оные в комедии, в легком послании, в песенке или в прозаической по содержанию и духу повести, хотя бы она и была в стихах и даже написана лирическими строфами» (14; 155). Литературная традиция не позволяет и карамзинистам отказаться от понятия «высокий штиль» даже в полемике; мнение, что «высокий слог» «должен отличаться не словами или фразами, но содержанием, мыслями, чувствованиями, картинами, цветами поэзии» (8; 40) – отражает неудачную попытку рассмотреть проблему «серьезной литературы» в исключительно содержательном аспекте.

Можно привести множество примеров высказываний как

«архаистов», так и «новаторов», противоречащие пунктам 6-а и 6-б таблицы. Карамзинисты «привязаны» к жанровым критериям отбора лексики ничуть не меньше, чем архаисты, открыто защищавшие ломоносовскую теорию. А.А.Бестужев (Марлинский), на ранних этапах творчества примыкавший к «новаторам», критикуя стихотворение П.И.Катенина, в котором сочетаются славянизмы и «простонародная» лексика, скажет: «Лирическое стихотворение не должно быть Милютиною лавкой, где ананасы и устрицы лежат на одной полке [...] Если это поэма, где возвышенный язык поэзии, где поэтические вымыслы?..» (14; 137). П.И. Макаров, критикуя А.С.Шишкова, напишет: «Сочинителю не нравится слово вкус, а сам он употребляет слова гиль, похуляя, фу пропасть, он пронюхал, что у них на уме...» (8; 40). Интересно, что А.С.Шишков привел перечисленные слова в качестве примеров просторечия (2; 186), а вовсе не использовал их для выражения ученых мыслей, что действительно было бы стилистической бестактностью. Следовательно, Макарова возмущает само присутствие просторечия в произведении ученого содержания. Д.В.Дашков критиковал шишковистов за смешение стилей, будучи сам поборник жанровой чистоты стиля (13; I; 460-461). На фоне подобных высказываний вполне убедительным является мнение, что поэтический стиль «новаторов» – это «средний штиль» по теории М.В.Ломоносова при употреблении соответствующих жанров (1; 258).

В то же время среди «архаистов» формируется мысль, что стиль произведения определяется не тематикой и жанром, а чем-то исходящим от самого автора, «мыслями» (прообраз «языковой личности»), а также всем «строим» произведения; в связи с новой точкой зрения возникает также важное положение, что непосредственно «низких» и «высоких» слов мало, что контекст может стилистически преобразить слово: «*уцелеть* в выражении *ягодка уцелела на дереве* – может быть названо *низким*, и напротив *высоким* в выражении: *уцелеть от руки сильного*. Слово осталось то же, но переменилась мысль, коего одежда – слог» (3; 174). Даже упрямый А.С.Шишков признал: «Я думаю излишне было бы толковать, что низкое слово, помещенное прилично, не есть уже там низкое, иначе не было бы оно прилично помещено» (11; 23, 28).

Подобными высказываниями в 20-е годы «архаисты» чаще, чем новаторы, утверждали творческую свободу автора. С точки зрения единства культурного процесса, их идеи служили необходимым «противовесом» некоторым идеям карамзинистов, понимавших слово «вкус» зачастую слишком прагматично и буквально: «Как вкус физический вообще уведомляет нас о согласии пищи с нашею потребностью, так вкус нравственный открывает человеку верную аналогию предмета с его душою; но сия душа может возвыситься постепенно – и кто начинает «Злосчастливым дворянином», нередко доходит до Грандисона» (5; 119). «Все французские писатели, служащие образцом тонкости и приятности в слоге, *переправляли*, так сказать, школьную свою ретику в свете, наблюдая, что ему нравится и почему» (5; 125).

Учитывая сказанное, можно сделать вывод, что противопоставление «архаистов» и «новаторов» в пунктах 7-а и 7-б таблицы условно, а их полемика служила становлению нового (соотносимого с современным) критерия литературной нормы, учитывающего как специфику развития языка, так и законы творчества (искусства).

Из пунктов 8-а и 8-б таблицы видно, что «архаисты» и «новаторы» непримиримы в вопросе деления речи на устную и письменную формы. Эта непримиримость также «внешняя». Нельзя отрицать очевидное: устная и письменная формы речи всегда будут принципиально по-разному выстраиваться и функционировать. Следующее высказывание П.А.Вяземского отражает признание данного положения, хотя, возможно, оно несёт оттенок недовольства развитием отечественной словесности: «нельзя не жалеть о том, что какая-то почетная именитость, данная Славенским словам пред Русскими, вытеснила многия из них из языка стихотворного, как будто низкия. Теперь в стихах почти не решишься сказать «лоб, рот, губы», хотя в разговоре, и самом правильном, никак не скажешь о знакомой красавице: всего правильнее в ней чело и уста» (цит. по: 10; 439-440).

В понимании «архаистами» и «новаторами» оппозиции письменной и устной речи наблюдается интересный «парадокс новизны». «Архаисты» теоретически правы, отстаивая относительную автономность развития обеих форм речи; в утверждени-

ях новаторов больше оговорок и противоречий. Тем не менее, с точки зрения развития культурно-языковой ситуации, позиция «новаторов» прогрессивнее, поскольку позволила поставить вопрос о книжной речи как серьёзном ресурсе, подлежащем художественной обработке и эстетическому осмыслению.

Важный предмет спора, также вызывающий много противоречий и компромиссов – вопрос изменения языка.

Изменение языка под влиянием общества – значительное теоретическое достижение «новаторов», которым важно было доказать необходимость разного рода нововведений в языке, в основном – отказ от славянизмов как от «устаревших» слов и введение заимствований из европейских языков с целью расширения словарного состава языка. На вопрос: как изменяется язык – карамзинисты отвечают с позиций метафизического материализма, механически (не учитывая основных функций языка) связывая его изменение с изменениями в обществе: «Удержать язык в одном состоянии невозможно: такого чуда не бывало от начала света. [...] Придет время, когда и этот язык будет стар: цветы слога вянут подобно всем другим цветам. В утешение Писателю остается, что ум и чувствования не теряют своих приятностей и достигают самого отдаленного потомства» (19). Не совсем понятно, в какой форме, по мнению карамзинистов, будут сохранены «приятности», если не в языке.

При этом карамзинисты убеждены, что язык (так же, как и общество) может достигнуть совершенства в своем развитии. «Ход природы одинаков, одно просвещение и один способ к совершенству, к счастью!» (12; 159). Со временем эта позиция меняется; в 1818 году Н.М.Карамзин, выскажет мысль об относительности любого «совершенства», когда речь идёт о языке: «Академия заслужит, конечно, и благодарность потомства ревностным, неутомимым исправлением сих двух главных для языка книг, всегда богатых, так сказать, белыми листами для дополнения, для перемен, необходимых по естественному, беспрестанному движению живого слова к дальнейшему совершенству – движению, которое пресекается только в языке мертвом» (5; 170). Таким образом, язык хотя и развивается, но развитие его конечно, развитие – это не имманентное свойство языка, прояв-

ляющееся спонтанно, а его общественная функция.

Понимание развития языка как его неотъемлемого свойства ближе «архаистам». Уже у А.С.Шишкова можно встретить высказывания, в которых намечается идеалистическая модель: «абсолют» воплощается в бесконечно развивающихся и меняющихся явлениях языка. «Мы совсем о разных вещах думаем, то как же согласиться можем? Вы говорите о наречии, или простонародном употреблении языка. Кто с вами об этом спорит? И ведомо оно переменяется: мы в простом слоге и разговорах вместо: я умею читать, не говорим ныне: азъ есмь книгочей [...]. Но о том ли я говорю? Я рассуждаю о разуме языка, о красотах онаго. Есть ли бы во времена Мономаха процветал русский Гомер или Вергилий, так как упоминают о некоем Баяне, которого творения до нас не достигли; то хотя бы наречие его различно было с наречием времен Екатерины Великой, но язык его, есть ли б он был язык Гомеров, язык Вергилиев, язык богов, мог ли бы состариться или перемениться? Слово о полку Игореве, псалтирь, четиминеи, и другие старинные книги, писаны неупотребительным ныне наречием, но язык их, сила, красота, богатство, мысль, те ли, какие нахожу я во многих нынешним наречием писанных романах?» (11; 79-80).

Неоднозначные оценки позволяют отказаться от общепринятых делений и рассмотреть противоположные мнения как присущие всем культурным носителям языка колебания внутри единого процесса развития национального языкового сознания. Если обобщить высказывания, касающиеся пунктов 3, 6 и 7, то они сводятся к соотносению общего и индивидуального, объективного и субъективного в процессе употребления языковых единиц («Судя о произведениях чувства и воображения, не забудем, что приговоры наши основываются единственно на вкусе, неизъяснимом для ума; что они не могут быть всегда решительны; что вкус изменяется и в людях и в народах; что удовольствие читателей рождается от их тайной симпатии с автором и не подлежит закону рассудка» (60). Иными словами, обсуждается проблема критериев литературной нормы в художественном произведении. Высказывания к пунктам 1, 2, 9 и, отчасти, 4 отвечают на вопрос: «что в языке постоянно, а что – и как – изменяется?»

Это проблема развития языка. Пункты 4 и 8 в разных аспектах рассматривают проблему соотношения и функционирования устного и письменного вариантов речи. В пункте 5 равно представлены все три названные проблемы, касающиеся непосредственно развития языка (а не литературы или культуры вообще):

- 1) критерий отбора слов в произведении словесности;
- 2) соотносённость устной и письменной форм речи в речевой практике;
- 3) развитие языка и отношение к устаревшим словам.

Решение данных проблем сформировало основные направления в развитии культурно-языкового сознания и обусловило развитие словесности XIX в.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аксаков И.С. Биография Ф. И. Тютчева. М., 1886
2. Арзамас: Сборник: в 2 т. / Сост. В.Э. Вацура. М., 1984.
3. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX вв. Учебник. 1982.
4. Винокур Г.О. Язык литературы и литературный язык. // Контекст – 2. М., 1982
5. Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный Гр. В.А.Сологубом, изданный А.Смирдиным. Книга Первая. Спб, 1845.
6. Вяземский П.А. Записные книжки. М., 1992.
7. Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
8. Карамзин Н.М. Избранные статьи и письма. / Составл., вступит. статья и коммент. А.Ф.Смирнова. М., 1982.
9. Карамзин Н.М. Сочинения в 2-х тт. – т. II: Критика. Публицистика. Главы из «Истории Государства Российского». Л., 1984.
10. Ковалева Н. А. Авторское фразообразование и коммуникативная стратегия текста в письмах А.П. Чехова. Астрахань, 2000.
11. Кюхельбекер В.К. Дневник. Л., 1929
12. [Макаров П.И.]: Сочинения и переводы Петра Макарова. Т.1. Ч. II, М., 1817
13. Мнемозина, 1824.
14. Русские писатели о языке (XVIII-XX вв.) / Под ред. Б.В.Томашевского и Ю.Д.Левина. Л., 1954.

15. Тынянов Ю.Н. Архаисты и Пушкин. В кн.: Пушкин и его современники. М., Изд-во “Наука”, 1968.
16. Шишков А.С. Прибавление к сочинению, называемому Рассуждение... Примечания на письмо деревенского жителя [Опубликовано в Северном Вестнике 1803]. Спб., 1804.
17. Шишков А.С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. Спб., 1803.

О.А. Москвичёва

НАД ЧЕМ СМЕЮТСЯ ДЕТИ...

Вниманию читателей предлагаются размышления о творчестве Н.Н. Носова и В.Ю. Драгунского – ведущих художников слова XX века, адресовавших свои произведения детям.

Ключевые слова: *комизм характера, комизм положения, языковой комизм.*

В реализации дидактических задач, направленных на воспитание и развитие целостного человека, неоспорима роль именно высокого искусства слова. Поэтому предлагаю вниманию читателей размышления о творчестве художников слова, которое имеет уже свои корни в опыте чтения не одного поколения. Рассмотрим проблему, вынесенную в заглавие, на произведениях Н.Н. Носова и В.Ю. Драгунского – едущих художников XX века, адресовавших свои произведения детям. Их рассказы составляли и представляют сегодня классическое совершенство в утверждении идеалов добра через раскрытие юмористического в жизни. Это направление в отечественной литературе для детей в XX веке было одним из наиболее продуктивных и в теории эстетики, и в собственно литературном процессе. Вспомним, например, писателей: М.М. Зощенко, раннего В.К. Железникова, В. Медведева; поэтов: Сашу Черного, С.В. Михалкова, Р.С. Сефа, И.П. Токмакову, В.А Берестова... Жизнеутверждающий юмор – характерная эстетическая особенность литературы, адресованной читателям старшего дошкольного и младшего школьного возраста. Н.Н. Носов и В.Ю. Драгунский – из числа художников слова, чьи произведения составляют золотой фонд и сегодня ценной литературы для детей.

Веселые рассказы, повести, сказки Н.Н Носова становятся любимыми с момента первой встречи с ними. Назову для примера широко известные рассказы: «Мишкина каша», «Огурцы», «Фантазеры», «Затейники» и, конечно, сказочная трилогия про Незнайку...

В.Ю. Драгунский больше всего стал известен как автор «Денискиных рассказов». В них талантливо, обаятельно и весело автор ведет повествование о жизни мальчишек Дениски и его друге Мишки. Рассматривая особенности юмора в рассказах названных авторов обратим внимание на комизм характера, комизм положений и языковой комизм.

Н.Н. Носов любит своих героев и раскрывает образы живого, жизнерадостного ребенка. Эту мысль не случайно и обоснованно акцентирует Станислав Борисович Рассадин в своей книге «Николай Носов»: «Носов с самого начала стал сторонником «юмора характера» - юмора, идущего от жизни, от полноты ее восприятия. Уже в одном из самых ранних – и лучших своих рассказов, в «Мишкиной каше», он создал смешной и удивительно полнокровный характер ребенка. Характер того самого Мишки, которому суждено было стать героем целого цикла рассказов и одним из известнейших персонажей нашей детской литературы» (1, 9) Характер Дениски Кораблева у В.Ю. Драгунского такой же, как и у большинства его сверстников: он любознателен и любопытен, склонен к фантазии, к выдумке. Нередко к такой, которая становится озорством. Но при этом в своих поступках он сам чаще всего не видит ничего плохого и увлеченно объясняет причинность происходящего. У Дениски своя логика. Выразительность его рассказов усиливает юмористический эффект, потому что герой-рассказчик сливается с восприятием читателя. Герой-повествователь, рассказывая о себе, пробуждает интерес ребенка-читателя к собственному состоянию, настроению, к личной оценке происходящего в произведении. Он включается в развитие и события, и реакции героя произведения, потому что писатель повествует о том, что близко каждому ребенку-ровеснику персонажей. Писатель же сливается в своей личной реакции на происходящее, приближается к своему читателю, относясь к нему с полным и открытым доверием. Таким образом, читающий ребенок становится реальным соучастником происходящего с персонажами, увлекается их радостностью жизни, обогащается их чувствами. Духовно, нравственно богатеет.

Комизм положения тоже излюбленный прием и Н.Н. Носова и В.Ю. Драгунского. В рассказе «Шляпа гроссмейстера» с

Дениской произошел нелепый случай: на бульваре во время прогулки мальчик увидел как у женщины, увлекшегося игрой в шахматы, улетела шляпа и «красиво спланировала прямо в пруд». Дениска побежал спасать шляпу. Добрые побуждения руководили им. Вместе с незнакомыми ребятами, он увлеченно вылавливал, вытаскивал и даже отжимал вымокшую шляпу. Стремясь максимально быть полезным, он даже чуть не подрался с мальчишками. И вот «драгоценный» трофей был в его руках. Дениска с радостью бросается к владельцу несчастной шляпы.

«Я подбежал к нему и сказал:

- Дяденька, вот Вам ваша шляпа!

- Где? – спросил он.

- Вот, - сказал я и протянул ему шляпу.

- Ты ошибаешься, мальчик! Моя шляпа здесь. – И он оглянулся назад.

А там, конечно, ничего не было.

Тогда он закричал:

- В чём дело? Где моя шляпа, я вас спрашиваю?

Я немножко отошёл от него и опять сказал:

- Вот она. Вот. Разве вы не видите?

А он прямо задохнулся:

- Что ты мне суешь этот кошмарный блин? У меня была новенькая шляпа, где она?! Отвечай сейчас же!

Я ему говорю:

- Вашу шляпу унёс ветер, и она попала в пруд. Но я её уцепил гвоздём. А потом мы выжали из нее воду. Вот она. Берите... А это подкладка!» (2, 96)

Перед нами, конечно, комизм положения. Герой попал в нелепую ситуацию из-за своей естественной детской неопытности. Но он был упрям не только из-за желания выделиться, а более всего из-за желания сделать добро. Он рад был помочь другому. Он рассчитывал, что его похвалят. Одобрят старание спасти чужую шляпу. Обратим внимание на приведенный диалог: «...Я подбежал к нему и сказал: Дяденька, вот Вам ваша шляпа!» Мальчик искренен. Это – главное, что определяет его личную радость – помог другому по личной инициативе. Что получилось? Это уже – итог личного открытия и героя и читателя. Оба полу-

чили отличный урок. И радость личного открытия в понимании того что – хорошо, что плохо. Здесь видим снова секрет мастерства художника: знание того, что помогает ребенку увидеть себя в смешном, как оказалось, положении. Но ведь побуждение было хорошее: спасти шляпу... Значит важно не только побуждение. Важен также итог реализации доброго побуждения... Ребенок задумывается и растет. Он оценивает свои возможности, принимая жизненное кредо писателя, выраженное естественно и точно... Замысел художника точен, исходит из предпосылки – ребенок добр и добросердечен по своей природе. Недоразумения – следствие того, что добродетельная инициатива ребенка не имеет должного жизненного опыта. Несоответствие благих намерений и фактического жизненного опыта, жизненных знаний и составляют суть недоразумений. Точно характеризуют возраст. Это и составляет основу психологической и художественной правды. В этом своеобразие эстетической платформы художника и доброе действие на читателя.

Источником собственно языкового комизма часто служат нелепые фразы, неточное понимание смысла слов.

У Н.Н. Носова встречаются, как правило, в диалогах детей своего рода «мыслительные завихрения» - когда мысль ребенка, невладеющего в должной степени речью, к тому же взволнованного, повторяется: «Ну мы этот ботинок и выбросили, потому что если б первый не выбросили, то и второй бы не выбросили, а раз первый выбросили, то и второй выбросили. Так оба и выбросили» («Елка»).

Однако чтобы разобраться, как через юмор проявляется жизненная позиция авторов, было бы на наш взгляд не верно останавливаться только на уже приведенной выше трактовке юмористического своеобразия их творчества. Юмор в таком случае получил бы несколько однобокую трактовку: только с позиции природы и формы, комического эффекта. Поэтому следует обратиться к смысловой природе юмора.

Всем известен герой носовской трилогии Незнайка – веселый хвастунишка, который ничего не умеет. Но он за все берет. Он по-детски непосредственный, то и дело попадающий из-за своей предприимчивости в разные смешные передрыги...

Но в этом и состоит интерес его деятельной жизни. Н.Н. Носов пробуждает интерес детей к героям своих произведений, именно потому что сложные проблемы решаются весело, с доброй шуткой, что вызывает ответное расположение, понимание, активизирует последующую личную деятельность.

Конечно, не только став объектом насмешек, человек научится с критической точки зрения смотреть на себя. Но все же это один из важных моментов, который должен быть в развитии, становлении деятельного субъекта. Благодаря тому, что герои учатся осмысливать свои поступки, они растут, развиваются. Вспомним рассказ Н.Н. Носова «Автомобиль»: ребята не побоялись взять вину на себя, не солгали. Они написали письмо милиционеру, потому что их волновала судьба шофера. «Дорогой товарищ милиционер! – написали они в письме московскому постовому, стоявшему на углу улицы Горького и Большой Грузинской. – Вы несправедливо записали номер. То есть, Вы записали номер правильно, только неправильно, что шофер виноват. Шофер не виноват: виноваты мы с Мишкой. Мы прицепились, а он не знал. Шофер хороший и ездит правильно». Дети не могли допустить, что их озорство доставит неприятности ничего не подозревавшему водителю. Таким образом писатель как бы непосредственно включается в реальную жизненную ситуацию, помогая растущему человеку – читателю увидеть сложные опосредованные взаимодействия разных фактов и взаимоотношений.

Н.Н. Носов - противник показного. Противник нравоучительных лозунгов, педагогических выводов. Он рисует жизненные ситуации так, чтобы читатель сам «пошевелил мозгами» - сделал вывод из прочитанного. Именно это важно видеть в рассказах веселых и одновременно аналитически раскрывающих смысл жизненных ситуаций, чтобы оценивать произведения, рисующие жизнь детей и рекомендуемых детям. Над чем смеется и заставляет смеяться своих друзей-читателей. В авторской иронии содержится осуждение, но его отношение к своему герою и к читателю – отечески теплое. Смех – добрый: он произведен от любви, от созидания добродетели.

У В.Ю. Драгунского есть рассказ, который так и называется: «Надо иметь чувство юмора». Он говорит о том, что отно-

шение человека к окружающему миру в той или иной степени должно происходить сквозь призму юмористического видения. История человеческой жизни – история формирования характера. Как следствие поступков и действий. С возрастом появляются все новые и новые качества, влияющие на внутренний мир растущего человека. Умножаются и противоречия. От того, какие это будут новые качества, черты, зависит и его смысл жизни. И отношение к ней: будет ли человек достойным, честным, добрым или впитает низменные свойства человеческой природы. В гуманистическом юморе видит В. Драгунский «прививку» от возможного возникновения и развития недостойного характера. В этом – смысл авторской позиции, особо значимый для «профилактики» именно в детстве, когда человек растет активно, живо, когда его чувства противоречивы. В восприятии искусства детьми эмоции, вызванные искренне выраженным, живым юмором, нравственно созидательны и этим бесценны.

Юмористический взгляд на ребенка, закладывает нравственные основы характера. Позиции названных выше авторов в том, что юмор выступает борцом против самоуверенности, лени, хитрости. Он пробуждает добродетельные качества: любовь к другому человеку, умение дружить, помогать людям, радоваться... Стремление потребности познавать, открывать мир; осознавать свою значимую роль в нем. Если человек с раннего возраста будет подходить к своим поступкам критически, он не вырастет эгоистом. Его минуют высокомерие, тщеславие, лицемерие...

Конечно, дети постоянно меняются. Приобретают новые взгляды и привычки. Новые знания и навыки. Ребенок XXI века уже не тот, каким был его сверстник двадцать – тридцать лет назад. Дети иначе воспитываются и развиваются. Появляются иные, чем в XX веке, требования и представления о жизни. Но в своей природной основе детская душа во все времена склонна радоваться добру, открыто смотреть на мир, наслаждаясь и любя жизнь. Поэтому творчество Н.Н Носова и В. Ю. Драгунского всегда будет актуально, а главное – необходимо для духовного и душевно-нравственного становления. Они ценны как художники, чувствующие вечно удивительный мир детства. Поэтому сюжетам их произведений свойственна реальность и неподдельная ис-

кренность, эмоциональность. Живость и заразительность. Отсюда – их обаяние. То, что у детей возникает желание соучаствовать и брать пример с героев – прямое следствие таланта автора, ведущего живой внутренний диалог с читателем. Детям приятна и близка, понятна позиция автора: отношение к героям, а герои – близки и понятны читателю. Ребенок-читатель принимает их горячо, искренне.

Различные исследования и мой личный опыт убеждают: восприятие юмора в наибольшей мере зависит от таланта, мастерства, от жизненной позиции художника, проявляющего свое отношение к факту, составляющему смысл комизма в произведении. Учитывая созидательную природу юмора, мы и обращаем особое внимание на актуальность произведений из отечественной классики, к сожалению почти забытой современным литературоведением и литературной критикой.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Рассадин Ст. Николай Носов: Критико-биографический очерк. М.: Дет. лит., 1961.
2. Драгунский В. Ю. Денискины рассказы. М.: Дет. лит., 1982.
3. Носов Н.Н. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Дет. лит., 1979-1982.

ЛИНГВИСТИКА

О.А. Давыдова

**ГОСПОДА СТАРИКИ В ИЗОБРАЖЕНИИ
М.А. ШОЛОХОВА**

М.А.Шолохов, точно изображая жизнь донских казаков, показал, что старики занимают особое место в казачьем сообществе. Старики – живые хранители казачьих традиций. Для обращения к ним была выработана особая формула – господа старики. У казаков есть пословица: старики – первейшие казаки, правоту ее показал в своих произведениях великий писатель.

Ключевые слова: *Шолохов, казаки, старики, борода, костыль.*

Великий писатель, правдиво отображая жизнь донских казаков, знакомит внимательного читателя с традиционным, веками сложившимся укладом народной жизни. Особую роль в жизни казаков играли пожилые казаки – старики. Казачья пословица гласит: *господа старики – первейшие казаки*. Действительно, казаки, прошедшие все испытания военной службы, дожившие до преклонных лет, занимали в жизни станичного общества совершенно особое место, были наиболее уважаемой частью казачьего мира.

Писатель несколько раз описывает, как проходили хуторские и станичные сходы – общие собрания казаков, решавшие все повседневные вопросы жизни хутора или станицы: выборы атаманов, выделение участков для пахоты, покоса или рубки хвороста; создание отряда самообороны и т.п. Место стариков – в центре, рядом с атаманом: *На майдане собрался однажды сход: подходил дележ и порубка хвороста. <...> Холод загнал в правление. За столом, по бокам от атамана и писаря, расселись почетные – в серебряной седине бород – старики, помоложе – с разномастными бородами и безбородые – казаки жались в кураготы, гудели из овчинной теплыни воротников*. Тих.Дон,2, VII (Здесь и далее все цитаты даны по указанному собранию сочинений. После названий романов арабскими цифрами указана часть, римскими –

глава). Из стариков выбирались такие члены станичного правления, как станичные (почетные) судьи. Традиционно раз в три года представители всего станичного общества (чаще всего «тридцатидворные», т. е. один уполномоченный от тридцати дворов, а также «десятидворные» от хуторов вместе с хуторскими атаманами) тайным голосованием избирали станичного атамана, двух его помощников, трех судей и казначея. Вместе с двумя писарями они составляли станичное правление. М.А.Шолохов несколько раз упоминает о станичных (почетных) судьях. Они вместе с членами церковного совета и ктиторм ('Церковным старостой') составляли наиболее уважаемую часть хуторского (станичного) общества: *Майдан пышно цвел казачьими лампасами, фуражками, изредка островком чернела лохматая папаха. Собрался весь хутор. Баб не было. Одни старики да казаки фронтового возраста и помоложе. Впереди, опираясь на костыли, стояли самые старые: почетные судьи, члены церковного совета, ктиторм. Григорий повел глазами, разыскал отцову посеребренную с чернью бороду. Старик Мелехов стоял рядом со сватом Мироном Григорьевичем. Впереди них, в сером парадном мундире с регалиями, слег на шишкастый костыль дед Гришака.* Тих.Дон,5,XXIII.

С обращения к господам старикам чаще всего открывался сход: *Начинайте! Чего ждать? Все почти собралось! Офицер непринужденно выпрямился, снял фуражку и просто, как среди семьи, заговорил: - Господа старики и вы, братья фронтовые казаки! Вы слышали, что произошло на хуторе Сетракове?* Тих.Дон,5,XXIII. Их традиционным напутствием: «В добрый час!» заканчивались сходы. Они подводили черту, одобряли принятые решения: *- В четверг, как рассветет, выезжать на порубку. – Как вы, господа старики? – В добрый час! – Дай бог!* Тих.Дон,2, VII. Во многом именно старики определяли решение сходов. Писатель подробно рассказывает, как выбирали командира хуторского отряда: когда ведущий сход сотник предложил кандидатуру Григория Мелехова, именно старики сначала одобрили его: *- Григория Мелехова!.. Как вы, станичники? – В добрый час! – Покорнейше просим! Григорь Пантелеевич! Ядрена голень! - Выходи середь круга! Выходи! – Старики хотят поглядеть на тебя!*

Тих.Дон,5,XXIII, а потом и «разжаловали» Григория из-за его службы у красных: *К сотнику, о чем-то говорившему с новым атаманом, подошли четверо стариков с верхнего конца хутора. <...> Сморчок, помимо всех прочих достоинств отличившийся краснобайством, первый затронул сотника: - Ваше благородие! – Что вам, **господа старики**? – Сотник любезно изогнулся, наставляя большое, с мясистой мочкой ухо. – Ваше благородие, вы, значит, не дюже наслышаны о нашем хуторном, коего вы определили нам в командиры. А мы вот, старики, обжалуем это ваше решение, и мы – правомочны на это. Отвод ему даем! – Какой отвод? В чем дело? – А в том, что как мы можем ему доверять, ежели он сам был в Красной гвардии, служил у них командиром и только два месяца назад как вернулся отсель по ранению.! <...> - **Господа старики!** – крикнул сотник, приподнимаясь на цыпочки; он обращался к старикам, хитро минуя фронтовиков. – **Господа старики!** В отрядные мы выбрали хорунжего Григория Мелехова, но не встречается ли к этому препятствий? Мне заявили сейчас, что он зимою сам был в Красной гвардии. Можете ли вы ему доверять своих сынов и внуков? <...> Потом уже, когда, поорав, умолкли, на середину круга вышел клочкобровый старик Богатырев, снял перед сбором шапку, огляделся. - Я так думаю своим глупым разумом – что Григорию Пантелеевичу не дадим мы эту должность. <...> Пуцай он наперед заслужит веру, покроет свою вину, а посла видать будем. Вояка из него – добрый, знаем... но ить за мгой и солнышка не видно: не видим мы его заслугу – глаза нам застит его служба в большевиках!.. Тих.Дон,5,XXIII.*

Старики вершили все основные дела в хуторе. Они выдвигали, кому из наиболее уважаемых казаков быть атаманом: **Старики** разошлись вовсю. С диковинной быстротой был тут же избран атаманом Мирон Григорьевич Коршунов.<...> До этого он ни разу не ходил в атаманах; когда выбирали его – ломался, отказывался, ссылаясь на незаслуженность такой чести и на свою малограмотность. Но **старики** встретили его подымающими криками: - *Бери насеку! Не супротивничай, Григорич! – Ты у нас в хуторе первый хозяин!* <...> Выбирали не так, как прежде. Бывало, приезжал станичный атаман, созывались де-

сятдворные, кандидаты баллотировались, а тут – так-таки, по-простому, сплеча: «Кто за Коришнова – прошу отойти вправо». Толпа вся хлынула вправо, лишь чеботарь Зиновий, имевший на Коришнова зуб, остался стоять на месте один, как горелый пень в займище. Тих. Дон,5,XXIII.

Именно старики наказывают казаков за проступки. Самым серьезным наказанием было лишение казачьего звания, а вместе с ним и положенного казаку пая земли, традиционным у казаков наказанием была публичная порка, к которой могли прибегать как в бытовых случаях, например, за непочтительное отношение сына к отцу: - *Ноне стариков не дюже слушают... Небось будут слушать. Аль управу не сыщем? Мой Алексаика, как отделил его, было-к в драку кинулся, за грудки хватался. Я его доразу секанул: « Зараз же заявляю атаману и **старикам**, выпорем...»* Посмирнел, слег, как трава под полой водой. Тих.Дон,2, VII, так и в более серьезных, политических. Писатель несколько раз показывает, как проходила публичная экзекуция. Так, в повести «Путь-дороженька» он рассказывает историю Александра Четвертого, который после действительной службы решил называться именно таким царским именем: *Давненько, когда пришел со службы из Ивано-Вознесенска, где постоем стояла казачья сотня, под пьянку заявил на станичном сходе **старикам**: - У вас царь Александр Третий, ну, а я хоть и не царь, а все-таки Александр Четвертый, и плевать мне на вашего царя!..* Путь-дороженька,1, VI. За неуважение к монаршему имени применили к нему самое строгое наказание: *По постановлению схода лишили его казачьего звания и земельного пая, высыпали на станичном майдане пятьдесят розог за неуважение к высочайшему имени, а дело постановили замять. Но Александр Четвертый, натягивая штаны, низко поклонился станичникам на все четыре стороны и, застегивая последнюю пуговицу, сказал: «Премного благодарствую, **господа старики**, а только я эти ничуть не напужанный!.. Станичный атаман атаманской насекой стукнул – Коли не напуженный – еще подбавить!.. После подбавления Александр не разговаривал. На руках его отнесли домой, но прозвище Четвертый осталось на нем до самой смерти. Там же. Обратим внимание, что после публичной порки высеченный благодарит*

господ стариков. Сцену такого же наказания в отношении Мишки Кошевого (бежавшего вместе с ним из хутора к красному мужику Валета убили, а казака Мишку «прижалели»: *«Парень ты молодой. Заблудился трошки, ну, да это не беда. Вылечим!»* Тих.Дон,5,XXXI) и слывшего большевиком Александрова – сына попа из хутора Грачев, писатель рисует в последней главе пятой части романа «Тихий Дон»: *«Лечил» Мишку через три дня военно-полевой суд в станице Каргинской. Было у суда в те дни две меры наказания: расстрел и розги. Приговоренных к расстрелу ночью выгоняли за станицу, за Песчаный курган, а тех, кого надеялись исправить, розгами наказывали публично на площади.*

*В воскресенье с утра, как только поставили среди площади скамью, начал сходиться народ. <...> Первого выпороли Александрова – сына грачевского попа. Рьяным слыл большевиком, - по делу – расстрелять бы, но отец – хороший поп, всеми уважаемый, решили на судесыпать поповскому сыну десятка два розог. С Александрова спустили итаны, разложили голоштанного на лавке, один казак сел на ноги (руки связали под лавкой), двое с пучками таловых хвостин стали по бокам. Всыпали. Встал Александров, отряхнулся и, собирая итаны, раскланялся на все четыре стороны. Уж больно рад был человек, что не расстреляли, поэтому раскланялся и поблагодарил: - **Спасибо, господа старики!** - Носи на здоровье! – ответил кто-то. И такой дружный гогот пошел по площади, что даже арестованные, сидевшие тут же неподалеку, в сарае, заулыбались. Тих.Дон,5,XXXI.*

Итак, из уже приведенных примеров мы видим, что для языка казаков характерна специальная формула – обращение к старикам *господа старики*, неоднократно используемая М.А.Шолоховым в разных произведениях: и в «Донских рассказах»: - *Это Анисимов-сын! Не надо нам таких-то! <...> - Он, господа старики, платы не просит. Говорит, за Христа ради буду стеречь бахчи. Бахчевник, VI; На сходе говорил я (Микишара. – О.Д.) – **Господа старики!** Всем вам известно, что я человек семейный. Семерых детишек имею. Ну, как ухлопают меня, кто тогда будет семью мою оправдывать? Я так, я сяк – нет!.. Безо всяких вниманиев сгребли и отправили на фронт. Семейный че-*

ловек и др. Многочисленны примеры из «Тихого Дона»: С хуторского схода пришли казаки к Прокофию. *Хозяин вышел на крыльцо, кланяясь. – За чем добрым пожаловали, **господа старики**?* Тих.Дон,1,Г; - *А ишо, **господа старики**, получена от станишного атамана распоряжения. <...> В эту субботу в станицу молодым на присягу.* Тих.Дон,2, VII и др. А вот в тексте «Поднятой целины» такого традиционного обращения нет, единичным примером, да и то из речи Половцева, представлено обращение *господа казаки*: – *Ну, что же, **господа казаки**, воля ваша: не хотите идти с нами – не просим, челом не бьем.* Подн. цел.,1,XXVII.

Писатель точно отражает, что старики – это живые хранители традиций казаков, такого веками сложившегося уклада жизни, которым жили казачьи хутора и станицы. В их речи немало выражений, выражающих желание жить так, как жили их деды и прадеды *Будем жить, как в старину прадеды жили.* Тих.Дон,5, II. Это касается как бытовых проблем, например, просьбы уменьшить кладку ('Подарки невесте со стороны жениха к свадьбе, определяемые уговором между их родителями' 2) – *Кладка должна быть!.. У ней своего наряду сундуки, а ты мне –е –е уважь, ежели по сердцу она вам приилась!.. Такая наша казацкая повадка. **В старину было, а нам к старине лепиться.*** Тих.Дон,1,Х VIII, так и наиболее существенных, основополагающих вопросов о земле. Свою основную привилегию по сравнению с неказаками (иногородними) – бесплатный надел (пай) земли – казаки воспринимают как завоевание предков обильно поливших донскую землю своей кровью. Так воспринимает свое право за землю и ратующий за автономию Дона и отделение от России Изварин: *Земля эта – наша, **кровью наших предков полита**, костями из удобрена, а мы, покоренные Россией защищали четыреста лет ее интересы и не думали о себе.* Тих.Дон,5, II; и ищущий справедливость Григорий Мелехов: *...Заграбили землю... - Не заграбили, а завоевали! **Прадеды наши кровью ее полили**, оттого, может, и родит наш чернозем.* Тих.Дон,6,XX; так воспринимает землю и сам писатель, всю свою жизнь проживший среди казаков и разделяющий их взгляд на донские земли. На самой лиричной странице романа, в авторском отступлении о степи, есть такие строки: *Степь родимая! <...> Низко кланяюсь и*

по-сыновьи целую твою пресную землю, донская, казачьей, не ржавеющей кровью политая степь! Тих.Дон, 6,VI.

Поэтому казаки не соглашались ни на какие земельные реформы, оформляя отказ распределить земли, принадлежащие всему Войску, среди иногородних, поговоркой «не нам кроить, не нам и шить»: - *А войсковая земля? – Покорнейше благодарим! Свою отдай, а у дяди выпрашивай?.. Ишь ты, рассудил! – Войсковая самим понадобится.* <...> - **Не нам кроить, не нам и шить.** Тих.Дон,5,ХII.

Непривычно для стариков жить без царя, которому верой и правдой служили и сами они, и их предки: *На поклон Сергея Платоновича (купца Мохова. – О.Д.) старики почтительно снимали шапки, расступились, давая место в кругу. – Без царя будем жить... - помялся Сергей Платонович. Старики заговорили все сразу: - Как же без царя-то? – Отцы наши и деды при царях жили, а теперь не нужен царь? – Головуними – небось, ноги без нее жить не будут.* Тих.Дон,4, VII. Но если в отношении царя старики ничего не могут изменить, остается только принять то, что произошло в далекой столице. То постановлениям новых властей на местах они активно сопротивляются. Особенно неприемлемыми для стариков стали те пункты постановления о рассказывании, которые запрещали казакам носить форменную одежду (в быту казаки традиционно донашивали форменную одежду – прежде всего шаровары с лампасами – «красной казачьей волей» и фуражку с околышем под цвет войска и кокардой). Еще в рассказе «Чужая кровь» Шолохов рассказывает, что в ответ на действия красных, которые «вторглись в казачий исконный быт врагами, жизнь дедову, обычную, вывернули наизнанку, как порожний карман», дед Гаврила ...назло им носил шаровары с лампасами, с красной казачьей волей, черными нитками простроченной вдоль суконных с напуском шаровар. Чекмень надевал с гвардейским оранжевым позументом, со следами ношенных когда-то вахмистерских погон. Вешал на грудь медали и кресты, полученные за то, что служил монарху верой и правдой; шел по воскресеньям в церковь, распахнув полы полушубка, чтоб все видели. Чужая кровь. Так и дед Гришака из «Тихого Дона», не подчиняясь никаким постановлениям советской власти, носит и традици-

онную одежду, и награды, полученные за верную службу: *Постаревший и уже растерявший несколько зубов, дед Гришака встретил его на базу. Было воскресенье, и дед направлялся в церковь к вечерне. Пантелея Прокофьевича с ног шибануло при взгляде на свата: под распахнутой шубой у него виднелись все кресты и регалии за турецкую войну, красные петлички вызывающе сияли на стоячем воротнике старинного мундира, старчески обвисшие шаровары с лампасами были аккуратно заправлены в белые чулки, а на голове по самые восковые крупные уши надвинут картуз с кокардой. – Что ты, дедушка! Сваток, аль не при уме? Да кто же в эту пору кресты носит, кокарду? – Ась? – Дед Гришака приставил к уху ладонь. – Кокарду, говорю, сыми! Кресты скинь! Заарестуют тебя за такое подобное. При Советской власти нельзя, закон возбраняет. – Я, соколик, верой-правдой своему белому царю служил. А власть эта не от бога. Я их за власть не сознаю. Я Александру-царю присягал, а мужикам я не присягал, так-то! Тих.Дон,6,ХІХ.*

Особо почтительное отношение у стариков к боевым наградам, каждая их них добыта личной храбростью, потому и возмущены старики, когда боевые награды вручают бабам за расстрел безоружных пленных: *... возле церковной ограды осталось только трое стариков. – Диковинные времена заступили! – сказал один из них и широко развел руками. – Бывалоча, на войне егорьевский крест али медаль давали за большии-и-ие дела, за геройства, да кому давали-то? Самым ухачам, отчаюгам! Недаром сложили поговорку: «Иль домой с крестом, иль лежать пластом». А нынче медали бабам понавешивали... Да хучь бы было за что, а то так... Казаки пригнали в хутор, а они кольями поббили пленных, обезруженных людей. Какая же тут геройства? Не пойму, накажи господь! Тих.Дон,7,ХІІ.* Поэтому они не намерены снимать награды («висюльки», по определению новых властей): *Председатель Совета станицы при встрече как-то сказал: - Сыми, дед, висюльки! Теперь не полагается. Порохом вспыхнул дед – А ты мне их вешал, что сымать-то велишь! – Кто вешал, давно небось в земле червей продовольствует – И пуцай!.. А я вот не сыму! Рази с мертвого сдерешь? Чужая кровь.*

Старики гордятся не только личными наградами, но и на-

градами своих детей и внуков. Казачья поговорка говорит: *Гордится отец, что у него сын храбрец*. Во многих эпизодах «Тихого Дона» Шолохов показывает, что Пантелей Прокофьевич гордится своими сыновьями, ставшими на войне офицерами и заслужившими награды, как, например, когда отец везет Григория по родному хутору после ранения: *Он (Пантелей Прокофьевич. – О.Д.) правил на средину хутора. Лошади резво бежали с горы, сани шли под раскат, виляя из стороны в сторону. Григорий угадал отцовский замысел, но все же спросил: - Ты чего ж правишь в хутор? Держи к своему проулку. Пантелей Прокофьевич, поворачиваясь и ухмыляясь в заиндевшую бороду, мигнул: - Сыновей на войну провожал рядовыми казаками, а выслужились в офицеры. Что ж, аль мне не гордо прокатить сына по хутору? Пуцай глядят и завидуют. А у меня, брат, сердце маслом обливается! <...> Встречавшиеся казаки кланялись, с базов и из окон куреней из-под ладоней глядели бабы. Тих.Дон,5,ХІІІ. Отблеск славы сыновей неизменно падает и на отцов: - *Сын у тебя геройский, - говорили ему (Пантелею Прокофьевичу. – О.Д.) хуторяне. – И в кого бы он уродился не геройский? Смолоду и я был, скажу без хвальбы, тоже не хуже его! Нога мне препятствует, а то бы я и зараз не удал! Дивизией - не дивизией, а уж сотней, знал бы, как распорядиться! Кабы нас, таких стариков, побольше на фронт, так уж давно бы Москву забрали, а то топчутся на одном месте, никак не могут с мужиками управиться... Тих.Дон,7,ХХІV.**

С великим почтением относятся земляки к Григорию, когда он стал первым в хуторе георгиевским кавалером: *Он (Григорий. – О.Д.) вспомнил <...> почет, с каким встречали хуторные первого георгиевского кавалера. Григорий всюду, даже в семье, ловил боковые, изумленно-почтительные взгляды, - его разглядывали так, как будто не верили, что он – тот самый Григорий, некогда своевольный и веселый парень. С ним, как с равным, беседовали на майдане старики, при встрече на его поклон снимали шапки, девки и бабы с нескрываемым восхищением разглядывали бравую, чуть сутуловатую фигуру в шинели с приколотым на полосатой ленточки крестом. Он видел, что Пантелей Прокофьевич явно гордился им, шагая рядом в церковь или на плац. Тих.Дон,4,ІV. До этого эпизода писатель несколько раз обращает*

внимание читателя, что, здороваясь со стариками, казаки по-моложе почтительно снимают шапки: *Мимо прошаркал дед Гришака. <...> Иван Алексеевич и Христоня, здороваясь с ним, сняли шапки.* Тих.Дон,5, VIII.

Именно старики, хранители вековых традиций, особенно мешали советской власти, когда она решила эти традиции разрушить. Шолохов, не идеализируя стариков, неоднократно показывает, что наиболее беспощадными к пленным красноармейцам были именно старики. Как, например, в эпизоде ареста подтелковцев: *Но как только пленных выгнали за хутор, конвоировавшие их казаки начали теснить крайних лошадьми. Бунчука, шагавшего слева, старик казак, с пламенно рыжей бородой и почерневшей от старости серьгой в ухе, без причины ударил плетью. Конец ее располосовал Бунчуку щеку. Бунчук повернулся, сжал кулаки, однако вторичный еще более сильный удар заставил его шарахнутья глубь толпы. <...> Пленных начали избивать. Старики, озверевшие при виде безоружных врагов, гнали на них лошадей, - свешивались с седел, били плетями, тупяками шашек.* Тих.Дон,5,XXVIII. Так же безжалостны старики и в суде над подтелковцами: *Председательствовал коренастый желтобровый есаул, уроженец Боковской станицы, Василий Попов. <...> Обсуждалась мера наказания. – Что же мы с ними сделаем, господа старики? – повторил Попов вопрос. <...> Февралев, старик, старообрядец Милютинской станицы, вскочил, как подкинутый пружиной. – Расстрелять! Всех! – Он по-оглашенному затряс головой; оглядывая всех изуверским косящим взглядом, давясь слюной, закричал: - Нету им, христонпродавцам, милости! Жиды какие из них есть – убить!.. Убить!.. Распят их! В огне их!..* Тих.Дон,5,XXVIII.

И советская власть не щадила стариков. Об издевательствах над стариками комиссара Малкина рассказывает Штокману везший его старовер: *Собирает (Малкин. – О.Д.) с хуторов стариков, ведет их в хворост, вынает там из них души, телешит их допрежь и хоронит не велит родным. А беда ихняя в том, что их станишными почетными судьями выбирали когда-то. А ты знаешь, какие их них судьи? Один насилу свою фамилию распишет, а другой либо палец в чернилу обмакнет, либо хрест поста-*

*вит. Такие судьи только для вида, бывалоча, сидят. Вся его за-
слуга – длинная борода, а он уж от старости и мотню забывает
застегивать. Какой с него спрос? Все одно как с дитя малого. И
вот этот Малкин чужими жизнями, как бог, распоряжается.*
Тих.Дон,6,XXXIX. И в хуторе Татарском арестовали, а потом и
расстреляли именно стариков. В приведенном на страницах ро-
мана списке арестованных «врагов Советской власти» в графе «за
что арестован» значится, что Мирон Григорьевич Коршунов был
атаманом, а Архип Матвеевич Богатырев – церковным ктиторм,
а самый веселый в хуторе казак Иван Авдеевич Синилин, про-
званный земляками за фантастические рассказы о своей службе в
Атаманском полку Брехом, за то, что *«пускал пропаганды, чтобы
свергнуть Советскую власть»*. Такой же была вина и других аре-
стованных стариков (Тих. Дон.,6,XXIV). Арест, а потом и рас-
стрел без суда хуторских стариков вызвал справедливое возму-
щение хуторян, о чем на сходе говорит Алексей Шамиль: *Ну
скажи, правильно расстреляли хуторных наших? За Коршунова
гутарить не буду – он атаманил, весь век на чужом горбу ка-
тался, а вот Авдееича Бреха за что? Кашулина Матвея? Богаты-
рева? Майданникова? А Королева? Они такие же, как и мы,
темные, простые, непутаные. Учили их за чапиги держаться, а
не за книжку. Иные из них и грамоте не разумеют. Аз, буки –
вот и вся ихняя ученость. И ежели эти люди сболтнули что пло-
хое, то разве за это на мушку их надо брать? – Алешка перевел
дух, рванулся вперед.* Тих.Дон, 6,XXIV.

В произведениях М.А.Шолохов описывает самых разных
стариков. Приведем только одно из описаний уважаемого всем
хутором деда Гришаки Коршунова: *Дед Гришака топтал землю
шестьдесят девять лет. Участвовал в турецкой кампании 1877
года, состоял ординарцем при генерале Гурко, попал в немилость
и был отослан в полк. За боевые отличия под Плевной и Рошичем
имел два Георгия и Георгиевскую медаль и, доживая у сына, поль-
зуясь в хуторе всеобщим уважением за ясный до старости ум,
неподкупную честность и хлебосольство, короткие остатки
жизни тратил на воспоминания. Летом с восхода до заката
солнца сиживал на завалинке, чертил костылем землю, уткнув
голову, думал неясными образами, обрывками мыслей, плывущи-*

ми сквозь мглу забвения тусклыми отсветами воспоминаний... От потрескавшегося козырька казачьей слинявшей фуражки падала на черные веки закрытых глаз черная тень: от тени морщины щек казались глубже, седая борода отливала сизью. По пальцам, скрещенным над костылем, по кистям рук, по выпуклым черным жилам шла черная, как чернозем в логу, медленная в походе кровь. Тих.Дон,1,ХІХ.

При описании стариков писатель обращает внимание на две детали: бороду (приведем только один из многочисленных примеров – идущего арестованного хуторца, старика Богатырева): *А позади всех величавой тяжелою поступью шел старик Богатырев. Встречный ветер раздувал, заносил ему назад концы белой патриаршей бороды, прощально помахивая махрами кинутого на плечи шарфа.* Тих.Дон,6,XXII. Обычно бороды у стариков седые: *И сейчас же Подтелков делает шаг вперед, устало обводит глазами передние ряды народа: все большие седые и с проседью бороды. Фронтовики где-то позади – совесть точит.* Тих.Дон,5,XXX. У Шолохова есть даже особая номинация стариков – *седобородые*: *... шло на Подтелкова уже не сорок человек, как в первый раз, а сто восемь, в числе которых были и старики, объятые желанием брухнуться с красными. Вместе с сыном ехал зяблоносый Матвей Кашулин. На никудышной кобыленке красовался в первых рядах Авдеич Брех, всю дорогу потешавший казаков диковиннейшими своими небылицами; ехал старик Макаев и еще несколько седобородых.* Тих. Дон, 5, XXIV. Анализируя «Донские рассказы», С.Г.Семенова тонко подметила, что борода при описании казаков (повторим, что борода – это чаще всего деталь внешности стариков. Более подробно о бороде у казаков см.3) становится неким опознавательным признаком врагов Советской власти: «Некоей внешней приметой размежевания крайних сил в это революционное время на Дону становится, с одной стороны, борода, окладистая, густая, которую не преминет каждый раз описать, изображая корневого казака, противника советской власти, Шолохов, а с другой стороны, в мелькающих портретах комиссаров, отдающих приказы начальников, – их «голо стриженная» голова и досиня выбритые щеки» (4: 24).

Еще одним внешним атрибутом стариков является кос-

тыль: ... *Вскоре в курень к отцу Петра Богатырева пришли старики. Каждый из них входил, снимал у порога шапку, крестился на иконы и чинно присаживался на лавку, опираясь на **костыль**. Завязался разговор.* Тих.Дон,6,ЛIII. Символична сцена в 8 части «Тихого Дона», когда старик Михеев, передавая Мишке Кошевому бразды правления в хуторе, вместо атаманской насеки предлагает ему свой стариковский костыль: *Старик до того обрадовался неожиданному увольнению, что даже отважился на шутку: передавая Кориунову завернутую в тряпицу печать, сказал: - Вот и все хуторское хозяйство, денежных суммов нету, а насеки атаманской при Советской власти иметь не полагается. Коли хочешь – свой **стариковский костыль** могу отдать, - и протянул, беззубо улыбаясь, отполированную ладонями ясеневую палку.* Тих.Дон,8, IV. Кончилось время стариков, даже хуторские сборы теперь проходят без них: *На собрание пошли Григорий и Петро. Молодые казаки собрались все. Стариков не было.* Тих.Дон,6,Х VIII. Ушло из жизни и традиционное обращение *господа старики*, поэтому не употребляет его писатель на страницах «Поднятой целины», самым запоминающимся стариком в которой является никуда не годный казак – дед Шукарь.

Итак, точно изображая жизнь донских казаков, М.А.Шолохов говорит об особом месте стариков, главных хранителей веками сложившегося уклада. Сами казаки величают своих стариков «первейшими казаками». Заслужившие на военной службе награды за храбрость, воспитавшие достойных сыновей, старики пользовались непререкаемым авторитетом. У них было самое почетное место, рядом с атаманом, на сходах. С обращения к ним открывались эти сходы и их одобрением заканчивались. Их избирали почетными судьями. Для обращения к ним выработалась специальная формула *господа старики*. Все изменилось при советской власти. Активно проводя на Дону политику рассказывания, выкорчевывания вековых традиций, власть прежде всего расправилась со стариками. Ушло из обихода и традиционное обращение к старикам. М.А.Шолохов с чуткостью подлинного художника отразил это в своих произведениях.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Давыдова О.А. Борода – важная деталь внешности казаков //Родной язык: Проблемы теории и практики преподавания: Материалы Международной научно-практической конференции. Борисоглебск, 2007.
2. Семенова С.Г. Мир прозы Михаила Шолохова. От поэтики к миропониманию. М.,2005.
3. Словарь языка Михаила Шолохова. М.,2005.
4. Шолохов М.А. Собр. Соч.: В 8 –ми тт. М.,1985.

Н.В. Белая

О ПРОЯВЛЕНИИ ГЕНДЕРНЫХ РАЗЛИЧИЙ В ЯЗЫКЕ

В статье рассматриваются различия между мужской и женской речью, подчеркивается важность изучения гендерного аспекта коммуникации.

Ключевые слова: *гендер в языке и речи, гендер и его черты, социальные отношения, культурные традиции.*

Key words: gender as a means of interpretation of culture, gender in language and communication, characteristics of gender, social relationship, culture traditions.

В настоящее время гендерные исследования играют значительную роль в различных направлениях гуманитарных наук. Изучение роли полов в развитии культуры, их символического и семиотического выражения в философии, истории, языке, литературе и искусстве помогает увидеть новые аспекты развития социума, глубже проникнуть в суть происходящих процессов.

То, что лингвистические гендерные исследования стали занимать все более прочную и самостоятельную позицию, связано в первую очередь с тем, что социальный статус женщин в обществе постепенно изменяется. Начиная с 1970-х годов стали говорить и писать о том, что традиционный мужской порядок и стиль жизни не соответствует социальным условиям. Это явление названо рядом исследователей «кризисом маскулинности».

По мнению Т.Г. Поповой [3], термин *гендер* подчеркивает не столько природную, сколько социокультурную причину межполовых различий. Гендерная система как таковая отражает асимметричные оценки и ожидания, адресуемые членам социума в зависимости от их пола. Необходимо отметить, что гендерные различия естественным образом проявляются в речевом поведении человека.

В русле коммуникативного подхода в лингвистике представляется актуальным изучение различных видов коммуникации. При этом «антропоориентированный характер лингвисти-

ческих исследований на современном этапе ее развития диктует необходимость учета гендерного аспекта коммуникации» [4].

Необходимо подчеркнуть, что в центре внимания гендерных исследований в настоящее время находятся также культурные и социально-психологические факторы, которые обуславливают стереотипные представления о мужских и женских качествах, определяют отношение общества к мужчинам и женщинам, формируют механизмы построения властной системы на основе половариативных различий языка.

В работах, рассматривающих различные аспекты взаимоотношения языка и гендера, А.А. Григорян выделяет следующие направления: 1) различия и общие черты в языковой практике мужчин и женщин; 2) гендерная маркированность и андроцентричность языка [1].

Различия между мужской и женской речью лежат в разных областях языка: в фонетике, фонологии и в лексике. Именно различиям в мужском и женском словарном составе посвящено наибольшее количество лингвистических исследований.

По своему объему «женский» словарь относительно меньше, женщина пользуется как бы ядром словаря (устоявшимся слоем лексики), т.е. лексическими единицами с более высокой частотой встречаемости в речи, в то время как мужчина употребляет больше неологизмов, профессионализмов и архаичных форм слов, не будучи в состоянии подыскать им более общеупотребительные слова и выражения.

Женщины гораздо чаще, чем мужчины, выступают инициаторами диалогического взаимодействия. Именно им принадлежат первые реплики. Как правило, женщины начинают языковое взаимодействие с этикетных высказываний вводного характера, целью которых является не прямое объявление интенций говорящего, а налаживание эмоционального контакта с собеседником.

В подавляющем большинстве случаев первая реплика, произнесенная женщиной, содержит в себе вопрос. Вопросительная интонация на уровне рефлекса побуждает мужчину дать ответ и тем самым автоматически выводит его из состояния внутреннего диалога. Вступая в диалогическое взаимодействие, жен-

щина немедленно сигнализирует о необходимости обрести ориентиры в сложившейся ситуации. В процессе поиска точки опоры она целиком полагается на собеседника. Подобное начало обычно имеет благоприятный исход.

Причиной несовпадения семантических полей инициальности является принципиальное различие в изначальных глубинных и редко осознаваемых интенциях вступающих в контакт мужчин и женщин: «Для женщин речь служит средством, позволяющим завести друзей и поддерживать взаимоотношения. Для мужчины «разговаривать» означает «передавать факты» [3].

Язык может рассматриваться как одно из проявлений целенаправленного поведения. Высказывания являются продуктом действий (речевых актов), которые выполняются для того, чтобы оказать определенное воздействие на слушающего. Речевой акт, подобно любым другим действиям, может быть объектом наблюдения слушающего, и на основании его слушающий может сделать вывод о планах говорящего.

Адекватное взаимопонимание коммуникантов обеспечивается тем, что в акте речи реализуется имеющийся в языке ряд закономерных соотношений между интенциями (иллокуциями) и способами их выражения. Соответствие иллокуций и определенных типов синтаксических структур имеет конвенциональный характер и осознается всеми носителями языка и культуры, к которой принадлежит данный язык.

Женщины в силу развитости собственной речи не признают элементарных языковых решений и предпочитают искать скрытый подтекст сказанного, даже если он отсутствует. При каждом новом акте диалогического взаимодействия инициатор-женщина настойчиво преследует двойную цель: создать предпосылки для достижения конкретного практического результата и наладить механизм эмоционального обмена. Двусторонний характер направленности на общение затрудняет процесс постановки адекватно сформулированной задачи перед партнером.

Инициальные женские реплики обычно представляют собой интегрированный речевой акт. Неточное определение цели предстоящего общения в сочетании с активной внешней позицией может иметь результатом неверное истолкование имеющихся

ожиданий говорящего или уклонение партнера от вступления в диалогическое взаимодействие.

Кооперативное общение возможно только тогда, когда адресант и адресат пользуются одним и тем же кодом, когда между ними возникает общее знаковое контактное пространство.

Психологами установлено (Пиз А., Пиз Б.), что женщины обладают гораздо более ярко выраженной способностью к эмпатии, чем мужчины [2]. С первых реплик диалога женщины немедленно сигнализируют партнеру о готовности встать на его место и оценить ситуацию с его позиций (но это далеко не всегда означает отказ от своей точки зрения). Формальным признаком процесса идентификации себя с собеседником является местоимение «мы», которое женщины, гораздо чаще мужчин, включают в свои инициальные реплики.

Для мужчин само общение является не целью, а средством решения возникающих проблем. Представительниц противоположного пола они редко рассматривают как полноправных партнеров по общению. В самом начале диалога мужчины вводят приемлемую для них схему субординации. В лингвистическом плане позиция единственного субъекта деятельности в сложившейся ситуации определяется через подлежащее, выраженное местоимением «я».

Подлежащее «я» чаще всего открывает инициальные реплики мужчин (по нашим наблюдениям, в женских инициальных репликах это местоимение фигурирует приблизительно в два раза реже). Такой выбор вполне соответствует господствующей точке зрения, согласно которой «мужчина не должен быть слабым и зависимым». Лингвистические наблюдения совпадают с гипотезой психологов о том, что концепт «его» женщины имеет менее жесткие и детерминированные границы.

Таким образом, в сознании людей существуют своеобразные обыденные концепции, играющие роль системы координат, через призму которой истолковываются и оцениваются отношения мужчин и женщин, их социокультурное своеобразие. Гендерный подход представляет собой дальнейшее развитие антропоориентированного изучения языка и позволяет точнее учитывать человеческий фактор в языке.

Роль зачина диалога, таким образом, сводится к настройке механизма межличностного взаимодействия. Участие мужчины в оформлении зачина ограничивается четкой формулировкой цели дальнейшего общения. Реализация этой коммуникативной роли обеспечивается нерасчлененным характером зачина и ядра, активным использованием местоимения «I», строгим соответствием между изначальной интенцией и средствами вербального оформления.

«Женский» стереотип вступления в диалог предполагает определенные усилия по созданию благоприятного психологического климата. Достижение желаемого эффекта происходит тематическим вычлениением зачина из общей логико-смысловой структуры диалога, варьированием речевых клише, подражанием речи собеседника. Мужской стиль общения свидетельствует о стремлении к социальному доминированию и независимости, женский – к сотрудничеству.

Для начала диалогического взаимодействия между мужчиной и женщиной свойственны несовпадение целей вступления в контакт, контрасты характеристик речевого поведения и, как следствие, недостаточное понимание смысловых позиций друг друга. Наличие всех этих признаков в их совокупности дает возможность охарактеризовать первое звено речевой коммуникации как начальный этап межличностного конфликта.

В настоящее время на фоне расцвета доктрин феминистического толка, предоставления женщинам больших социально-экономических прав и свобод соперничество в ходе диалогического взаимодействия нередко принимает форму открытой враждебности и агрессивности. Противоречия могут возникнуть и при отсутствии явных расхождений в оценке предполагаемого предмета обсуждения.

Совершенно очевидно, что такой конфликт легче предотвратить, чем разрешить. Одним из возможных способов профилактики может стать частичное конструирование модели предполагаемого диалога с учетом типичных особенностей речевого поведения собеседника представителя противоположного пола.

В отличие от реплик ядерного блока, наполнение которых ситуативно обусловлено и во многом определяется речевыми

действиями партнера, инициальные высказывания вполне могут быть частично подготовлены и словесно оформлены до момента непосредственного вступления в контакт.

Таким образом, гендерный подход представляет собой дальнейшее развитие антропоориентированного изучения языка и позволяет точнее учитывать человеческий фактор в языке.

Как продукт социальных отношений и культурной традиции гендер не является лингвистической категорией, однако, язык и речь могут быть проанализированы с точки зрения отражения в них гендерных отношений, путем выявления в них гендерных стереотипов, зафиксированных в сознании носителей языка.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Григорян А.А. Гендерные лингвистические исследования США // Социальная власть языка. Воронеж., 2001.
2. Пиз А., Пиз Б. Язык взаимоотношений мужчина женщина М, 2002.
3. Попова Т.Г. К вопросу о гендерных исследованиях // Человек говорящий и пишущий: Материалы междунар. конф. (14-16 февраля 2008 г.). Вып. 2, 2008. М.
4. Попова Т.Г. Языковое сознание как основополагающий фактор общения // Речевая деятельность. Языковое сознание. Общающиеся личности. XV Междунар. симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации (30 мая -2 июня 2006 г.): Тезисы докладов. М.: РАН, 2006.

МЕТОДИКА

Т.А. Полозова

ЧТЕНИЕ — ПОЗНАНИЕ И САМОРАЗВИТИЕ

В статье выявляются критерии, на основе которых выработывается методологический подход к анализу и оценке художественных произведений, к их отбору и рекомендациям в сфере образования, издательской деятельности и репертуарной политики; определяется продуктивность реализации духовно-эстетического общения с искусством в психолого-педагогической, психотерапевтической деятельности специалистов разных сфер человековедческого труда в направлении акмеологического развития, саморазвития и самореализации читателя, слушателя, зрителя.

Ключевые слова: *чтение, эстетическая грамотность, саморазвитие, диалог автора с читателем, художественное произведение.*

Высокое искусство слова (как и другие виды искусства) – уникальное средство становления, саморазвития, самосовершенствования человека во всех аспектах его социокультурной и духовно-индивидуальной практики. Оно призвано созидать духовно-эстетическое отношение к жизни, природе, другому человеку, активизировать его саморазвитие. Искусство – квинтэссенция человеческого существования, незаменимо в качестве помощника, посредника при организации условий для самосовершенствования, творческой самореализации в разных сферах жизнедеятельности. Цель специалистов человековедческих направлений профессиональной деятельности помочь обществу и государству создать полноценные по качеству и формам условия воздействия разных видов искусства на каждого субъекта социума любого возраста. Условия, в которых назначение высокого искусства будет системномерно реализовываться. Достижение цели невозможно без грамотного активного постоянного психолого-педагогического посредничества. Учиться грамотному духовно-эстетическому общению с искусством надо не только ученикам,

но и учителям ... [1]

Базовой предпосылкой, необходимым условием в достижении поставленной цели – созидать Человека - является потребность общения с подлинным искусством разных видов и жанров каждого субъекта жизненной практики, самореализующаяся способность восприятия художественных произведений на духовно-эстетическом уровне. Определяя восприятие произведения высокого искусства как общение, я исхожу из признания человекомерного продуктивно-созидательного духовно-эстетического взаимодействия субъекта восприятия, произведения искусства и его автора. Рассматриваю процесс Восприятия как особую индивидуальную творческую эстетическую деятельность, которая системна по своей сути и эффекту воздействия на человека – субъекта ее осуществления. Деятельность диалоговую по форме и субъект-субъектную по содержанию и качеству взаимодействия. Деятельность общения с прекрасным, которая обеспечивает мировоззренческие, ценностные, смысловые, эстетико-нравственные проявления всех субъектов взаимодействия в процессе непосредственного взаимодействия с художественным произведением, опосредованно с его автором, и пролонгировано во времени, после облагораживающего, созидательного общения с ним. [1]

Содержание, целенаправленность, мотивация, диапазон, динамика, другие параметры этой сложной системно-организованной внутренней и внешней по форме, средствам проявления деятельности – Чтение (общение с музыкой, с изобразительным, другими искусствами), конечно, зависят от возраста, пола, условий жизни, общего развития читателя, слушателя, зрителя. От их ценностно-смысловых ориентиров, установок, интересов, пристрастий, от исторического времени его жизни, ибо Человек – в большой мере Чело именно своего века. Эти параметры зависят от своеобразия замысла, содержания, поэтики, особенностей жанра произведения, от особых условий, обстоятельств его создания. Значит и от неповторимого своеобразия организации, осуществления разных сфер жизнедеятельности автора. Все перечисленные факторы влияют на особенности, результаты взаимодействия субъекта восприятия, художественного произведения и его автора.

В данной статье мы не будем рассуждать о поэтике произведений искусства разных эпох, видов, жанров, авторских стилистик. Хотя эти и аналогичные им вопросы, безусловно, заслуживают специального внимания. Но здесь целесообразен акцент на главном: сама природа произведений истинного искусства любого вида, их функциональность предусматривает наличие системного диалога с Человеком, необходимость постоянной триединой обратной связи субъекта восприятия с жизненным пространством, реалиями художественного произведения и его автором. Диалог подразумевает со-настроенность, дуальность ориентации, заинтересованности автора и субъекта восприятия. Предусматривает его отзывчивую, соучастливую, грамотную реакцию. Она основана на эффектах события, духовно-эстетического присутствия в пространственно-временном континууме жизни художественного произведения и ее автора: сопереживании, событийной сопричастности и чувственной включенности, единении чувств, мыслей, душевных устремлений, совместности действия и сотворчества, эмпатийно-катарсических и когнитивно-смысловых прозрениях. [1]

Особое место в системе подобных эффектов занимают феномены саморазвития, самоактуализации, самореализации духовно-эстетических, ценностно-смысловых, когнитивно-чувственных и иного рода потенциалов, возможностей, способностей человека в процессе восприятия, под воздействием произведений искусства. Их действие интенсифицируется, гармонизируется в многомерном и многогранном по форме процессе общения с искусством. Перечисленные феномены оптимизируются во внутреннем и внешнем диалоге с героями произведений и их создателями. Акмеологически вращиваются в процессе совместного (с конкретным художественным произведением, его героями, автором) духовно-практического освоения и присвоения эстетических, нравственных, интеллектуальных, эмоциональных открытий и прозрений, почерпнутых не только из этого-данного конкретного произведения, но и тех, что уже были ранее освоены и «присвоены», из произведений других видов искусства, науки, иных качественных источников культуры.

Вопрос о назначении, роли искусства в социокультурном

строительстве, воспитании, образовании человека, об основных функциях художественного творчества, его предмете и цели – генеральный в истории эстетики, в истории многих других человековедческих наук: психологии, акмеологии, педагогики, культурологии, литературоведения, искусствоведения, лингвистики, ... В 1998 году читателям и исследователям России был подарен уникальный трактат Л.Н. Толстого «Об искусстве и литературе». [2] Гений русской и мировой культуры, уникальный мыслитель-человековед представил труд, который вобрал в себя его многолетние размышления о назначении искусства, как силы, способной влиять на людей, на их отношения друг к другу, на духовный, нравственный мир человека, на выбор его жизненной позиции. Назовем основные вечные вопросы (позиции) рассуждений этого направления: 1). В чем состоит главный смысл жизни человека - субъекта своей судьбы, воплощающего идеалы Добра, Чести, Совести - в собственной жизнедеятельности и при включении в жизнь других людей как носителей названных ценностей?; 2). Как жить человеку в обществе «нужным», духовно-значимым для других субъектов своей судьбы?; 3). В чем и как человек может реализовать свое истинное назначение? ...

Рассматривая искусство разных веков и народов в смысловом контексте названных и других вечно актуальных проблем жизни, Л.Н. Толстой убедительно аргументирует уникальную способность и возможность произведений прекрасного «заражать» читателя, зрителя, слушателя эстетическим отношением, свойственным автору творения и выраженным в конкретном художественном произведении. Эту способность искусства исследователь Л.Н. Толстой утверждает как природный «дар», своеобразие и назначение прекрасного. Он считает: вечно значимо и бесценно искусство всех видов и жанров, если оно содержит эмоциональную энергию - созидательный жизненный смысл. Если заразительно проявляет и утверждает эстетическое сознание создателя, активизируя высокие созидующие человека качества субъекта, общающегося с прекрасным. Искусство истинное – всегда не только «зеркало», живая картина реальности, но и отношение к ней. Анализ реальности в искусстве – оценка, обращенная к воображаемому другому: слушателю, зрителю, читате-

лю. Поэтому искусство может соединять, сближать, людей; возвышать человека, создавать в нем Добро, Честь, Совесть.

Ведущие художники русского национального искусства XX века талантливо теоретически и практически развивают теорию, живой опыт эстетической мысли прошлого. При получении Нобелевской премии в речи, произнесенной 10 декабря 1965 года в Ратуше Стокгольма, М.А. Шолохов сказал: «Я хотел бы, чтобы книги помогали людям стать лучше, стать чище душой, помогали пробуждать любовь к человеку, стремление бороться за идеалы гуманизма и прогресса человечества. Если мне это удалось в какой-то мере, я счастлив». [3, С. 5] Ю.В. Бондарев, выступая и как теоретик художественного творчества, в размышлениях о назначении искусства «Подвиг духа» (датировано 1975-2002 г.г.) утверждает: «... От чувства к разуму, а не от разума к чувству – не это ли воздействует на нас с неотвратимой силой! Не в этом ли колдовство подлинного искусства!» [3, С. 10]

«Колдовская» сила влияния прекрасного не есть одна из «его сторон». Но именно сущностное, природное свойство: чем талантливее автор, чем человекомернее [1] его эстетическое сознание, тем сильнее власть произведения. Писатель, Поэт (Художник, Композитор, Театральный или Кинорежиссер, ...) сориентированы на то, чтобы Человек воспринимающий прошел с ними весь путь переживаний, раздумий. Видел и замечал все то, что взволновало их ранее, побудило к созданию конкретного произведения. Тогда общающийся с искусством Человек ощутит и эстетически осознает восхищение от самоприобретения, творческого создания новых духовно-эстетических прозрений. Тогда восприятие высокого искусства принесет радость самооткрытия истины. Усилит влияние новых пониманий на внутренний мир субъекта, общающегося с искусством, на систему его отношений с окружающим миром. На его гражданскую социокультурную активность. Тогда искусство проявит силу своей истинной природы – будет создавать и человекомерно выстраивать ценности, цели, смыслы жизнедеятельности субъектов социокультурной и духовно-индивидуальной практики в направлении их акмеологической самореализации, по пути их акмецентрического становления и саморазвития, начиная с самого раннего воз-

раста.

Субъектно проявленное духовно-эстетическое восприятие искусства слова разных жанров (как и других видов искусства) – всегда не только большой труд общения, труд ума и сердца, но и увлекательное насыщенное по содержанию творчество. Это и праздник души, и урок жизни! Марина Цветаева настаивала, говоря о читателе: «Книга должна быть исполнена читателем, как соната. Знаки – ноты. В воле читателя – осуществить их, или исказить». Закономерна взаимозависимость труда Художников разных видов искусства от роли, позиции, уровня субъектной активности того, кто воспринимает их труд. Взаимозависимость их труда от уровня развития читателя, зрителя, слушателя, от отношений субъектов таких форм деятельности к труду создателей художественных произведений, к ним как конкретным субъектам социокультурного действия и системы специфических межличностных взаимодействий через посредство произведений искусства.

Процессы создания художественного произведения и его грамотного эстетического восприятия во многом природно родственны. Каждое истинное произведение искусства, как и его духовно-эстетическое освоение человеком, неповторимы. Каждое такое произведение несет прометеев огонь своего создателя. Оно подобно факелу, способному разгонять все то, что мешает приближению человека к принятию жизненной позиции художника, к пониманию его представлений о жизни, к толкованию ее смысла, к постижению духовно-эстетической сути художественного произведения. Помогает человеку осознать и освоить новые реалии и перспективы собственной жизни, ориентиры, ценности, смыслы. Искусство - мост времени, соединяющий три неизмеримых вечности: прошлое, настоящее и будущее. Каждое истинное произведение искусства ждет своего особого одаренного читателя, слушателя, зрителя, того, кто способен слышать сердцем, чувствовать разумом и принимать действием обращенный к нему голос. Оно – «духовное завещание одного поколения другому, совет умирающего старца юноше, начинающему жить; приказ, передаваемый часовым, отправляющимся на отдых, часовому, заступающему на его место; ... документ, по которому мы

вводимся во владение настоящего, во владение всей суммой истин и условий, найденных страданиями, облитых иногда кровавым потом», [11, С. 11] - писал А.И. Герцен сыну.

Книга всегда программа будущего. Этот взгляд на читательскую деятельность развивает А.Н. Толстой в статье «Читатель – составная часть искусства». Нынешнее историческое время, отмеченное кризисом Чтения, диктует: необходимо проникнуться мыслью - книги живут и действуют только если их читают. Обратим внимание: он говорил об особой государственной значимости Читателя в развитии гражданина и художественного процесса в стране в двадцатые годы XX века. [12] Тогда кипел массовый интерес к всеобщей грамотности. Чтение становилось личной потребностью, фактором, критерием саморазвития, характерной чертой роста познавательной и гражданской активности. Весьма ценен и сегодня практический, научный опыт тех лет. Вспомним деятельность народного учителя А.М. Топорова в отдаленном селении Алтайского края, где была коммуна «Майское утро». Он организовал чтение вслух классики и пробудил у неграмотных людей интерес к слушанию, а затем и живую потребность личного чтения произведений классической литературы. Художественная образованность крестьян в то время воспринималась многими как романтическая утопия ... Желая убедиться в истине, А. Аграновский отправился на санях-розвальнях из Барнаула к А.М. Топорову. В первой же избе, куда забрел на огонек иззябший, заиндеветый журналист, его встретила подросток-девочка с книгой в руках. Помогая исследователю снять заснеженный тулуп, Глафира (так звали девочку) не выпускала книгу из своих рук. На вопрос, что она читает, А. Аграновский услышал: «Генриха Гейне ... виновата - Генриха Ибсена ...» Журналист убедился, что все жители глухого села знали не только обоих великих Генрихов. Они охотно и свободно говорили о творчестве Льва Толстого и Ивана Тургенева, Стендаля, Гюго и многих-многих других писателей. [13, С. 17]

Непосредственное участие поэтов, писателей, ученых в популяризации литературы характерно для атмосферы того времени. В.Г. Лидин вспоминает всеобщий и очень разнообразный по проявлениям энтузиазм «борьбы» за читателя деятелей куль-

туры, образования в сборнике очерков «Друзья мои - книга». Писатели, ученые встали за книжный прилавок. В книжной лавке в Леонтьевском переулке - литературовед Ю.И. Айхенвальд, философ Г.Г. Шпет, а с ними и В.Г. Лидин. В лавке - холод. Но, вопреки всем неудобствам и непривычности дела, они горды причастностью к живой истории: «... мы познавали прелесть общения с книгой, с этим знаменосцем культуры, возвещавшим уже в те времена, когда только начали ликвидировать неграмотность, рождение нового читателя». [14, С. 11] В «Книжной лавке» поэтов на Арбате популяризировал классиков Сергей Есенин: «... беспомощный и неприспособленный к этому делу. Но - увлеченный, как и его сотоварищи по работе, расторопные поэты-имажинисты»; как и величественный Валерий Брюсов, торговавший в соседнем магазине; как и Н.Д. Телешов - в магазине на Моховой.

Мы учились ценить книгу, мы учились любить ее, и этих первых уроков в голодные, трудные дни революции я никогда не забуду ...» - утверждает Вл. Лидин. [14, С. 13] Он убеждает, что к литературе тогда потянулись люди новые, впервые и уже упорно обретающие привычку чтения. Это были очень заинтересованные читатели. Концепция Вл. Лидина, отраженная в статье «Читатель - составная часть искусства» была органична культуре времени написания, передает его атмосферу. Она и сегодня методологически и практически значима.

По данной позиции особо ценны и мысли А.Н. Толстого. Он побуждает задуматься над внутренними стимулами творчества: «Вас - писателя, выбросило на необитаемый остров. ... Ваши переживания, Ваши волнения, мысли претворялись бы в напряженное молчание. Если бы у Вас был темперамент Пушкина, он взорвал бы Вас. Вы тосковали бы по собеседнику, сопереживателю - второму полюсу, необходимому для возникновения магнитного поля, тех, еще таинственных токов, которые появляются между оратором и толпой, между сценой и зрительным залом, между поэтом и его слушателями. ... Художник заряжен лишь однополюсной силой. Для потока творчества нужен второй полюс - вниматель, сопереживатель: круг читателей, класс, народ, человечество. Из своего писательского опыта я знаю, что напря-

жение и качество той вещи, которую я пишу, зависят от моего первоначального заданного представления о читателе. Читатель как некое общее существо, постигаемое моим воображением, опытом и знанием, возникает одновременно с темой моего произведения». [11, С. 27]

Это утверждение распространяет свое действие на творчество создателей художественных произведений во всех видах и жанрах искусства, как, собственно, и на все те идеи, о которых говорилось выше. Возгордимся, уважаемый читатель, слушатель, зритель в осознании своей потрясающей воображение роли в творении величайших произведений искусства! Однако задумаемся о своей личной ответственности: об уровне нашей духовно-эстетической культуры, о культуре грамотности современного чтения - культуре восприятия произведений разных видов искусства. От этого зависит и качество, жизненный смысл возникающих сегодня произведений литературы, живописных полотен, музыкальных и иных художественных произведений в разных видах искусства ...

Писатель верит Читателю: «Он должен быть любим и близок». [11, С. 27] «Утверждение, будто искусство возможно только для самого себя, - противоестественная ложь» [11, С. 28], - открыто, честно, убежденно заключает А.Н. Толстой. Заканчивается цитируемая статья провозглашением, казалось, романтической мечты о многомиллионном читателе, который сказал бы писателю: «Ты хочешь перекинуть ко мне волшебную дугу искусства - узнай, полюби меня. Пиши честно, ясно, просто, величаво. Искусство - это моя радость». [11, С. 33] Искусство — радость. Это верно и возможно, если читающий человек, человек воспринимающий художественные произведения любых видов искусства, хочет переживать эту радость. Если он испытывает настоятельную потребность чувствовать, видеть, слышать и слушать прекрасное, внимать чувствам-мыслям создателя – его эстетическому сознанию. При таком духовно-эстетическом желании и намерении общения, прекрасное - бесценно, ибо несет жизненный заряд счастья. Заряд духовно-эстетической энергии, создающий человека, направляющий его к познанию себя и мира, к саморазвитию, к поиску вершин самореализации человекомер-

ных потенций, возможностей и способностей.

... В таком акмеологически развивающем человека общении произведение искусства и является человекомерным средством становления и саморазвития читателя, зрителя, слушателя. Средством его структурно целостной и функционально цельной самореализации. Духовно-эстетическое по уровню, качеству, насыщенности общение человека с искусством разных видов и жанров, его героями, авторами – предпосылка, условие, деятельностная основа духовного здоровья, достойного Человека жизненного самостроительства, творчества, социокультурной, в том числе досуговой, активности и профессиональной деятельности.

Названные позиции определяют критерии, объективируют методологический подход к анализу, оценкам художественных произведений разных видов искусства, к их отбору и рекомендациям в сфере образования, издания, репертуарной политики, ... Определяют и продуктивность реализации духовно-эстетического общения с искусством в психолого-педагогической, психотерапевтической деятельности специалистов разных сфер человековедческого труда в направлении акмеологического по смыслу и направленности развития, саморазвития и самореализации каждого читателя, слушателя, зрителя. Сказанное относится и к использованию искусства во всех аспектах саморазвития самих специалистов, в их самостоятельной деятельности для поддержания и повышения уровня собственного профессионализма, личной аутопсихологической компетентности и мастерства.

Подчеркнем еще раз, жизненная сила через искусство, в постоянном общении с ним дается большой творческой работой духа и ума, чувства и мысли. Работой трудной, но доступной каждому. Осознанное, субъектно направляемое движение и самодвижение к радости познания - общения в мире прекрасного постепенно перерастает в самовозникающий праздник души при каждой встрече с Искусством. Благодаря такому общению с искусством «...поступок личности А становится обстоятельством жизни В, С, Д и т. д., а их поступки, экспрессивные действия, в свою очередь, оказываются обстоятельством жизни для А. Этот осуществляемый различными видами коммуникаций переход по-

ступка одного человека в обстоятельства жизни других людей является характерной особенностью совместной жизни и деятельности людей». [15, С. 7] Важно не бояться, если этот праздник пока еще не возникал: «Величайшего сожаления достоин тот, кто не был в плену серьезной книги». [11, С. 111] Это – вывод нашего талантливого современника Ю.В. Бондарева. Он – мыслитель и художник утверждает: «Искусство - это историческая энциклопедия человеческих ощущений, противоречивых страстей, желаний, взлетов и падений духа, самоотверженности и мужества, поражений и побед». [11, С. 111] Важнейшим условием развития человека как субъекта познания, доказывает выдающийся ученый, академик РАО А.А. Бодалев, является: «Обязательное преломление индивидуального опыта через систему научных знаний об обществе и человеке, а также идей и образов искусства ...». [15, С. 5]

Книга, картина, скульптура, музыка становятся источником великой силы духа, действенного знания лишь тогда, когда человек умеет с искусством эстетически общаться. Знание становится действенным, если оно освоено как лично для меня ценное, необходимое. Как субъектно для меня значимое. Знание, воспринятое и освоенное на духовно-эстетическом уровне, по своей природе, обязательно приобретает субъектно-личностную индивидуально-неповторимую ценность. Оно таит в себе силу энергии, которая пробуждает саморазвитие. Создает, эстетически активизирует стремление человека к вершинам самореализации в разных видах жизненной активности, профессиональной деятельности. Самореализации - человекомерной по ценностно-смысловым основаниям, форме, содержанию. [1]

Из выше сказанного закономерны следующие выводы: духовно-эстетическое общение с книгой, как и с любым иным произведением Искусства разных видов и жанров, - высшая незаменимая смысловая форма развития человека: когнитивного, чувственного, нравственного, гражданско-патриотического, ... Духовно-эстетическое развитие через искусство реализуется, субъектно, лично-неповторимо самовоплощается в жизнь конкретного человека если выполняются два условия:

1) он – читатель (слушатель, зритель) не только субъект,

собирающий индивидуальный «багаж» информации, но человек – обретатель, самотворец лично уникальной способности творческого мышления, духовно-эстетического по уровню и качеству восприятия, осмысления и освоения нового знания;

2) он вступает в живое заинтересованное общение с автором, читая (слушая, зрительно воспринимая) художественное произведение: радуется, негодует, торжествует, огорчается, плачет, смеется и восхищается вместе с ним.

В этой истинно совместной деятельности человек обретает индивидуально-неповторимые, лично-проявляемые предпосылки системного анализа и синтеза фактов, явлений, переживаний, оценок, представленных искусством. Становится носителем духовно-эстетической потребности, способности и привычки позиционировать, аргументировать, отстаивать собственные чувства, мысли, суждения, умозаключения, действия в разных видах общения, в том числе и профессиональных.

Эстетическая грамотность - не праздное понятие, как и потребность, способность проявлять развитый художественный вкус. Особенно в условиях глобального нашествия массовой культуры. Это необходимые предпосылки и условия целостного и цельного, акмеологически направленного развития, самосовершенствования человека, общества и социокультурной среды. Основа сугубо индивидуальной терапевтической ценности, значимости особых природных сил Искусства, специфических по видам и жанрам.

Постоянная потребность общества в духовно-эстетическом общении с высоким искусством и в его созидании - непереносимое условие психологического, духовно-нравственного здоровья социума, эволюции социокультурной практики и неотъемлемая составная природы искусства. Поэтому и сами творцы прекрасного, его теоретики и учителя, воспитатели, библиотекари, музеееды всегда напряженно эмоционально отстаивали жизненную созидательную, человекостроительную роль эстетического воспитания, развития потребности, чувства прекрасного, эстетического вкуса народа. Доказывали непереносимость государственного заказа по созданию организованной, научно обоснованной системы всеобщего духовно-эстетического

воспитания, развития и саморазвития всех субъектов социума на всех уровнях управления системой их жизнеобеспечения. Эти задачи в наше время крайне актуальны. Напомним: подобные идеи объединяли многие исследовательские и учебные институты, центры практической художественно-творческой деятельности нашей и других стран в 60 – 70-е годы XX века, когда состоялась попытка создания научной платформы всеобщего эстетического воспитания и ее реализации в Государственной программе. [1; 4; 8 — 11; 17 — 21; 25).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Андреев А. Л. Место искусства в познании мира. М., 1980
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 2007.
3. Бодалев А.А. Восприятие и понимание человека человеком. М.: МГУ, 1982.
4. Буров А.И. Эстетика: проблемы и споры. Методологические основы дискуссий в эстетике. М.: Искусство, 1975.
5. Выготский Л.С. Психология искусства /Под ред. М.Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1987.
6. История эстетической мысли. Становление и развитие эстетики как науки. В 6 т. /Председатель редколлегии Овсянников М.Ф. М., 1987.
7. Лидин Вл. Друзья мои - книги. М.: Искусство, 1962.
8. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб, 2008.
9. Лотман Ю.М. Воспитание души. СПб, 2003.
10. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 2005.
11. Мамардашвили М.К. Эстетика мышления. М., 2001.
12. Полозова Т.А. Акмеологическая направленность образования – предпосылка и условие становления нового российского общества //Мир психологии, №1 (45), 2006.
13. Полозова Т.А. Акмеологическая ориентация образования //Мир образования, образование в мире № 4, 2007.
14. Полозова Т.А. Акмеологические основы духовно-эстетического развития человека /Монография. М. 2007.
15. Полозова Т.А. Единство культуры и образования – путь гармонии человека и общества //Мир психологии, № 4, 2006.

16. Полозова Т.А. О первичных принципах образования человека //Мир образования – образование в мире, №4, 2006.
17. Полозова Т.Д. Литература человеку растущему. М., 2006.
18. Полозова Т.Д. Открытие мира. М., 1979.
19. Полозова Т.Д. Полозова Т.А. Всем лучшим во мне я обязан книгам. М.: Просвещение, 1990.
20. Проблемы теории и методики эстетического воспитания школьников. Материалы Всесоюзного симпозиума. В 2 т. Тбилиси, 1980.
21. Разумный В.А. Драматизм бытия или обретение смысла. М.: Пихта, 2003.
22. Репин И. Далекое – Близкое /Под ред. и со вступ. ст. Корнея Чуковского. М., 1960.
23. Стасов В.В. Избранное. В 2 т. М.;Л., 1950.
24. Розанов В.В. Сумерки просвещения /Сост. В.Н. Щербаков. М.: Педагогика, 1990.
25. Сухомлинский В.А. Избранные произведения: в 5 т. Киев, 1980.
26. Толстой А.Н. Черная пятница. Рассказы. 1923 – 1924. Л., 1924.
27. Толстой Л.Н. Об искусстве и литературе. В 2-х т.т. М., 1958.
28. Топоров А.М. Крестьяне о писателях. Новосибирск, 1963.
29. Флоренский П.А., священник. Сочинения. В 4 т. М., 2000.
30. Человек читающий. Писатели XX века о роли книги в жизни человека и общества. М., 1983.
31. Шолохов М.А. Соч. в 10-ти т. Т. I. М., 2003.

НАШИ АВТОРЫ

Белая Наталья Владимировна – старший преподаватель Военного университета (Москва).

Большакова Алла Юрьевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН.

Давыдова Ольга Андреевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Московского государственного гуманитарного университета им. М.А.Шолохова.

Литвиненко Нинель Анисимовна – доктор филологических наук, заведующая кафедрой зарубежной литературы Московского государственного гуманитарного университета им. М.А.Шолохова.

Полозова Татьяна Анатольевна – кандидат психологических наук, профессор кафедры акмеологии и психологии профессиональной деятельности РАГС при Президенте РФ, действительный член Международной академии акмеологических наук.

Пономаренко Юлия Васильевна – аспирантка Московского государственного гуманитарного университета им. М.А.Шолохова.

Седова Дарья Дмитриевна – аспирантка Московского государственного гуманитарного университета им. М.А.Шолохова.

Ступина Надежда Алексеевна – старший преподаватель, Академия народного хозяйства при правительстве РФ, соискатель кафедры русской литературы МГГУ им. М. А. Шолохова.

CONTENTS

Bolshakova A.

Localization of Russian myth in Vladimir Lichutin's proze

The article is devoted to a new interpretation of the prose of Vladimir Lichutin, a prominent representative of contemporary Russian literature. A special attention is paid to the mythopoetical concepts of this writer in the context of the "island" utopia of the world literature and its interpretation in the prose of V. Astafiev, V. Tendriakov, A. Yashin, V. Rasputin, E. Nosov.

Key words: myth, utopia, mythopoetical models, archetype, concept, national idea.

Ponamorenko U.

'The liturgical game' as a stylistic device in the 20th century British novel: William Golding, Iris Murdoch, John Fowles, Peter Ackroyd

The article considers the works of the latter half of the 20th century British novelists focusing on the manifestations of the medieval literary tradition thereof, particularly that of the medieval liturgical drama.

Key words: British novel of the second half of the twentieth century, tradition of medieval literary, medieval drama, knight's roman, gothic novel, architectural type.

Litvinenko N.A.

The novel «La Comtesse de Rudolstadt» and its poetical essence

The poetical style of a second part of George Sand's masterpiece is analysed in this article. «La Comtesse de Rudolstadt» is observed as a historical novel, based on the principles of French Romantic Literature of XIX century.

Key words: roman, romanticism, fantastic, adventure, myth, historicism, modification of the genre.

Stupina N.

Genre of a story in epic prose ninety years of the twentieth century (V.Krupin, S. Sherbakov)

The article shows the comparative analysis of creative manner of the modern novelists V.Krupin and S. Sherbakov, writing in realistic tradition. Works of small epic forms- stories are considered in the article. Problem-theme aspect of the authors prose and peculiarity of short stories poetics are in the centre attention. The author pays attention to the way of organization documentary-fiction material, and to peculiarities of displaying Russian life of the post-Soviet period.

Key-words: "traditional" realistic fiction (neoclassical), story, publicistic, folklore landscape, religious landscape, Russian Orthodox type man-hero in the image of the narrative speaker.

Sedova D.D.

«The archaists» and «the innovators» – the general description of literary polemics

The contrary opinions of members of two cultural and linguistic trends (schools) in beginning of the 19 century are considered as subjective factors of linguistic situation, which made for the establishment of the Russian literary language. The specific characteristics of the linguistic process – as formation of literary norm criterions, contraposition of spoken language to written form, conceptions of language changes – were reflected in cultural consciousness of the archaists and the innovators.

Key words: A.S.Shishkov, N.M.Karamzin, literary polemics of the archaists and the innovators.

Moskvicheva O.

What do the children laugh at...

Reflections about literature work of the twenty's century main artists of the word N.Nosov and V.Dragunskiy, who addressed their works to children, are offered to reader's attention.

Key words: the comic, character element, the funny side, the linguistic comic element.

Davydova O.

Worthy Elders' as depicted by Mikhail Sholokhov

Mikhail Sholokhov, depicting faithfully the life of the Don Cossacks, demonstrated the prominent rôle of elders in the Cossack community. They were the custodians of Cossack traditions and were invariably addressed as *gospoda stariki*, i.e., 'Worthy Elders.'

Key words: Sholokhov, Cossacks, elders, beard, staff.

Belaya N.

About displaying of gender difference in language

The difference between masculine and feminine speech is considered in the article. The importance of studying gender aspect of communication is underlined.

Key words: gender as a means of interpretation of culture, gender in language and communication, characteristics of gender, social relationship, culture traditions.

Polozova T.

Reading – cognition and self-development

Criteria which are identified in the article, make methodological approach to the analysis and estimation of fiction works, to their selection and recommendations in educational area, publishing activity and repertoire politics;

efficiency of realization spiritual-esthetic communication with art in psychology-pedagogical areas, psychotherapy activity of different areas specialists of human work, in direction of acmeological development, self-development, self-realization of a reader, listener, audience is determined.

Key words: reading, esthetic literacy, self-development, the dialogue between an author and a reader, fiction work.

**ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
ГУМАНИТАРНОГО
УНИВЕРСИТЕТА
им. М.А.ШОЛОХОВА**

СЕРИЯ «ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ»
3. 2009.

Электронная версия журнала:
www.mgu.ru

Издание подготовили к печати сотрудники
Редакционно-издательского центра:

Редакторы Захарова Е.Б., Пешкова И.А.
Обложка и верстка: Моргаева С.В.

Сдано в набор 25.09.2009 г.
Подписано в печать 30.09.2009 г.
Формат 60х90/16.
Гарнитура Times New Roman
Печать офсетная.
Объем 7,5 уч.-изд.л
Тираж 100 экз.
Заказ № 392

Отпечатано с оригинал-макетов заказчика
в типографии ФГНУ «Росинформагротех»,
141261, пос. Правдинский Московской обл.,
ул. Лесная, 60
Тел.: (495) 993-44-04