

**наука и инновации в регионе**

общественные  
и гуманитарные науки

информационно-  
телекоммуникационные  
системы и технологии

химия, новые материалы  
и химические технологии

биология,  
сельскохозяйственные науки  
и технологии живых систем

**ПОЭТИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ  
ТАМБОВА.  
ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕ-  
НЫ ТАМБОВСКИХ ПИСАТЕ-  
ЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**



◆ ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГТУ ◆

физика  
и астрономия

математика  
и механика

военные  
и специальные  
технологии

технические  
и инженерные науки

медицина

УДК 821.161.1(470.326)  
ББК Ш13(Рус)  
П672

Редакционная коллегия:

Доктор филологических наук **И.М. Попова** (отв. ред.),  
Доктор филологических наук, профессор **Л.Е. Хворова**,  
Кандидат филологических наук, доцент **С.А. Ильина**

П672 Поэтические школы Тамбова. Прецедентные феномены тамбовских писателей в современной русской литературе : сб. науч. ст. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. – 160 с. – 60 экз. – ISBN 978-5-8265-0755-1.

Опубликованы статьи, оформленные по докладам Интернет-конференции и посвященные проблемам развития поэтических школ в Тамбове и анализу прецедентных феноменов в современной русской литературе.

Адресован студентам гуманитарных специальностей, аспирантам, преподавателям вузов, а также всем интересующимся проблемами современной русской литературы.

УДК 821.161.1(470.326)  
ББК Ш13(Рус)

*Сборник подготовлен и опубликован при финансовой поддержке Управления образования и науки администрации Тамбовской области.*

*E-mail: [postmaster@kafruss.tstu.ru](mailto:postmaster@kafruss.tstu.ru).*

**ISBN 978-5-8265-0755-1** © ГОУ ВПО "Тамбовский государственный  
технический университет" (ТГТУ), 2008

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Управление образования и науки администрации Тамбовской области  
ГОУ ВПО "Тамбовский государственный технический университет"

**ПОЭТИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ ТАМБОВА.  
ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ ТАМБОВСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**Сборник научных статей  
по материалам Интернет-конференции**



---

Тамбов  
Издательство ТГТУ  
2008

Научное издание

**ПОЭТИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ ТАМБОВА.  
ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ ТАМБОВСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ**

Сборник научных статей

Редактор О.М. Гурьянова  
Инженер по компьютерному макетированию М.Н. Рыжкова

Подписано в печать 08.12.2008.  
Формат 60 × 84/16. 9,3 усл. печ. л. Тираж 60 экз. Заказ № 550.

Издательско-полиграфический центр ТГТУ  
392000, Тамбов, Советская, 106, к. 14

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	5
<b>Раздел 1. ПОЭТИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ ТАМБОВА</b> .....	7
<i>Руделёв В.Г.</i> Поэтическая школа Евгения Харланова .....	7
<i>Ильина С.А.</i> Концепт "душа" в стихотворениях Е. Харланова сквозь призму прецедентных текстов А. Блока .....	18
<i>Жукова Т.Е.</i> Истоки современных поэтических школ Там- бовщины .....	21
<i>Михайлова А.А., Попова И.М.</i> Тема покаяния в сборнике сти- хотворений В.Г. Руделёва "Зимние радуги" .....	30
<i>Серебренникова Н.Г.</i> "Давних гусель серебряный зов" (По- этическое творчество В. Г. Руделёва) .....	36
<i>Шахова Л.А.</i> Своеобразие поэзии Нины Измайловой .....	43
<i>Жукова Т.Е.</i> "Не надо расставаться..." (об одном сборнике Т. Курбатовой) .....	52
<i>Нарбекова О.В.</i> "Господи, дай силы быть высокой даже в час, когда впадаю в грех" – "высокое" и "земное" в поэзии Лидии Перцевой .....	57
<i>Глазкова М.М.</i> "Нет поэта без родины" (Г.В. Зайцев) .....	63
<i>Патракеева Е.Б.</i> Поэтизация слова в текстах авторов- исполнителей Тамбовской области (на материале песен Ири- ны Акимовой) .....	71
<b>Раздел 2. ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ ТАМБОВСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В                    СОВРЕ- МЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ...</b>	75
<i>Тарасова С.А.</i> Документальность как сюжетообразующий компонент дилогии П.И. Мельникова-Печерского "В лесах" и "На горах" .....	75
<i>Тарасова С.А.</i> Духовные стихи как средство характеристики образов в дилогии П.И. Мельникова-Печерского "В лесах" и "На горах" .....	81
<i>Бастрыкина Н.Н.</i> Поэтика заглавия в поэме С.Н. Сергеева- Ценского "Лесная топь" .....	87
<i>Хворова Л.Е.</i> С.Н. Сергеев-Ценский и А.С. Хомяков: к во- просу преемственности поэтико-философских аспектов	89
<i>Попова И.М.</i> Мотив Достоевского "шатость веры" в творче- стве В.Е. Максимова .....	97
<i>Попова И.М.</i> Интертекст Ф.М. Достоевского в творчестве В.Е. Максимова .....	106
<i>Щербинина А.Б.</i> Прецедентные феномены творчества Ф.М. Достоевского в драматургии В.Е. Максимова .....	113
<i>Хворова Л.Е.</i> Ещё раз о Ф.М. Достоевском и православии (по произведениям "Преступление и наказание", "Братья Кара- мазовы", "Дневник писателя") .....	120
<i>Алёхина И.В., Попова И.М.</i> Символизм тамбовских реалий в драматургии Владимира Максимова 1990-х годов .....	129
<i>Губанова Т.В.</i> Символика света в сказке Л. Петрушевской "Новые приключения Елены Прекрасной" .....	135
<i>Любезная Е.В.</i> Интертекстуальность как способ выражения авторской позиции в прозе Т.Н. Толстой .....	138
<i>Ду Жуй.</i> Фольклорные прецедентные феномены в творчестве	144

Татьяны Толстой .....	
<i>Любезная Е.В.</i> Художественный приём "трансформер" в творчестве Татьяны Толстой .....	147
<i>Полякова М.В.</i> Интертекст "Дамы с собачкой" А.П. Чехова в произведении Л. Улицкой "Гуля" .....	152
<i>Лю На.</i> Прецедентные феномены Тамбовщины как символическая основа романа Л. Улицкой "Медея и её дети" .....	155
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	158

---



---

## ВВЕДЕНИЕ

Понятие "прецедент" в сфере языка и культуры понимается как феномен первичного образца, представляемого для оценки или сопоставления, чтобы какое-либо явление могло быть вторично создано благодаря опоре на этот образец (Г.Ф. Ковалёв).

Караулов Ю.Н., который ввёл термин "прецедентный текст", справедливо полагал, что прецедентные тексты – это "хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая её предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности".

Если текст не является прецедентным, то есть хорошо известным, то, как показывает исследование Е.А. Земской, "возникает минус-эффект коммуникации" (Земская Е.А. – 1996. – С. 137).

Прецедентные феномены – интеллектуально и аксиологически значимые явления литературы, используемые на протяжении многих веков русскими писателями, являются культурными знаками, с помощью которых осуществляется неразрывность литературного процесса и культурная преемственность. Для того чтобы проанализировать названную проблематику, была задумана интернет-конференция "Прецедентные феномены тамбовских писателей в современной русской литературе".

Целью интернет-конференции стало исследование функциональности прецедентных феноменов, связанных с Тамбовщиной, в русской литературе второй половины XX – начала XXI века, установление их роли в сохранении культурной традиции.

Предлагаемые читателю материалы научной интернет-конференции имеют следующую структуру: введение, две части и заключение.

В первой части "Поэтические школы Тамбова" анализируются прецедентные феномены в творчестве тамбовских поэтов, принадлежащих к различным поэтическим школам (Е. Харланов, В.Г. Руделёв, Н. Самойлова, Г. Зайцев).

Вторая часть "Прецедентные феномены тамбовских писателей в современной русской литературе" носит общий характер и посвящена анализу произведений различных типов и жанров, рассмотренных в контексте культуры своего времени.

Заключение подводит итог рассуждениям авторов интернет-конференции и обозначает, какие аспекты проблемы могут быть в дальнейшем рассмотрены.

Описание того, как функционируют прецедентные феномены в русской литературе, позволяют увидеть процесс обновления литературного творчества путём обращения к культурной традиции прошлого. Прецедентные феномены – это не каждый культурный факт, а только тот интертекст, который имеет устойчивую связь с литературой последующего времени, к которому обращаются писатели различных эпох, актуальный для данной культуры, и которые являются носителями ментальности народа.

Прецедентные феномены Тамбовщины оказались созвучными духу всей русской культуры, поэтому некоторые творцы обратились к ним как к символическим скрепам исторических эпох.

Подводя итог, можно отметить, что прецедентные феномены, являясь культурной "моделью концептуализации действительности" (Гришаева Л.И. – 1987. – С. 32), "образцом для социализации личности", служат культурной преемственности, взаимодействию между литературой различных эпох, "надёжным маркером их принадлежности к определённой культуре, а также к определённому культурному региону и ареалу" (Гришаева Л.И. – 2004. – С. 40), в данном случае к Тамбовщине.

В.Г. Руделёв

ПОЭТИЧЕСКАЯ ШКОЛА ЕВГЕНИЯ ХАРЛАНОВА

Для того чтобы образовалась чья-то поэтическая школа, нужно, чтобы у её основателя или начинателя был талант – необыкновенный, огромный, всеобъемлющий, зажигающий, таинственный, словно внушённый откуда-то свыше, больше дарованный, чем приобретённый. Подобный талант обычно усиливается хорошим, разносторонним образованием и воспитанием, развитием, стремлением осмыслить Мир. Теперь уже совершенно ясно, что именно таким талантом обладал Евгений Иванович Харланов (1943 – 1993); свой талант он осознавал, гордился им и – страдал, видя свою неприкаянность и избыточность во всеобщем суетном кружении, понимая отдалённость своего звёздного Времени и чувствуя превратность, даже трагичность своей судьбы.

Образованность поэта тоже была и высока, и уникальна. Он учился на физмате Тамбовского педагогического института, захваченном и осенённом в харлановское время гением блестящего историка физики и терпеливого педагога – профессора Павла Степановича Кудрявцева. Это было не просто высокое, известное имя, это была современная научная школа, это был метод глубокого проникновения в существо предмета. Гордостью Тамбовского физмата был созданный профессором Кудрявцевым и его учениками (а также их высокими покровителями) Музей истории физики, позже неизвестно кем и почему разрушенный, закрытый и наскоро забытый. Вторым научным центром учительской кузницы в городе Тамбове была, конечно, кафедра философии, руководимая профессором Александром Лазаревичем Хайкиным, редким знатоком современных философских течений, "*другом парадоксов*" (в пушкинском смысле!), любимцем мыслящей тамбовской публики. И вот к обжигающему своим талантом учёному-философу попадает в ученики поэт Евгений Харланов. Пройдя аспирантский курс и защитив диссертацию, он становится преподавателем-философом в Тамбовском институте культуры. Круг его интересов и знаний широк: история искусства, культуры, религии. Философия кажется главным в его жизни, но это – только подспорье действительно главного – Поэзии.

... "А правда, профессор, – сказал Харланов, придя однажды ко мне в общежитие на Полковой, – что вы – идеалист?" Я смутился: честно говоря, во мне в ту пору кипело неверие в привычные философские догмы, мир казался сложнее (и проще!) банальных марксистских схем, и, увлечённый теорией информации Клода Шеннона (всё-таки больше Николая Трубецкого, чем Шеннона!), я ещё не нашёл своего пространства в хаосе новых и старых идей. Но я сказал Харланову, скорее задираясь, чем откровенно и сердечно: "Вы правы. Я, наверное, идеалист, а не поклонник товарища Фейербахова". Харланов посмотрел на меня печально, отошёл к окну, прислонился к батарее и спокойно, как в студенческой аудитории, прочитал полуторачасовую лекцию о материализме, начав с Гераклита и кончив Марксом. Лекция была превосходна – мне в институте и аспирантуре в Рязани таких не читали. Но я уловил в ней некоторую грусть и запас мысли, позволяющий любому слушателю оставаться самим собой, не подчиняясь авторитетным рассуждениям и правилам. Лекция кончилась – и начался наш спор о структуре мира, где всё спутано и переплетено, а кончили мы разговор – стихами...

В 1970-е годы в Тамбове поэтов было немало. Случались весьма одарённые, содержательные, очень новые – такие, как Геннадий Якушенко: в нём горел огонь *чувственной поэзии*, перекинувшийся, наверное, с Алексея Апухтина и Нестора Кукольника – поэтов, не осмысленных до сих пор, отнесённых к третьему разряду номенклатурными, самовлюблёнными критиками. Сам Геннадий Якушенко, рано погибший, тоже ещё не осмыслен и не оценён. Между тем это был заметный противовес Харланову – стихотворцу, в котором чувственное находилось в подчинении у философического и осмысляющего мир; но когда оно, это чувственное, прорывалось неожиданно, подобно грозе или вихрю, то разило, не давая прийти в себя, успокоиться и слёзы подавить.

Вот пример такого *прорыва* – стихотворение "У старой ивы". Его недаром помнят и любят все знавшие Харланова, например, Нина Измайлова (её без всякой скидки можно назвать ученицей упоминаемого мастера). Заговоришь с Ниной о Харланове – и враз увидятся-услышатся и *старая ива*, и *три звезды в её проёме*, похожие на *обломки синей вазы*... Вот что-то ("*нечто*") разбилось и *стало зримо в блеске синих осколков*. "*Черты необходимости сотри – и ты увидишь мир необычайный*", – цитирует Измайлова любимого поэта... Господи! Да это же явная полемика с Блоком ("*Сотри случайные черты – / И ты увидишь: мир прекрасен*"). Харланов именно так постигал своих учителей – в полемике, превосходя их благодаря современному опыту, но не зачеркивая и не уничтожая. И не только Блока, но и Пушкина ("*По самому краешку лета, / где пыль, где махорка растёт, / с глазами табачного цвета / идет восхитительный кот...*" – это в пику пушкинскому: "*У лукоморья дуб зеленый...*"). Но – вернёмся к *старой иве*: там ещё осталось немало сокровенного. Красота и всё лучшее в жизни, по Харланову, наблюдается и осознается лишь тогда, когда исчезает, остается только в памяти и там – сокращается до образа (*девичьего лика в мгновении зари*). Но и это – лишь начало преобразования, сокращения, редукции. А дальше... Вот уже моя собеседница Нина Измайлова, просияв, говорит о харлановской *чаинке*, которая падает на дно *стакана*

(на самом деле – на самое дно души: *"Внезапный вид в стремительном пути – / затерянный и близкий полустанок / чайнкой закрутившейся взлетит / и канет в душу, как на дно стакана, ..."*). Да, ничего не скажешь – захватывает! Всех захватывает. Не меньше, чем Апухтин, и Кукольник, и даже Якушенко! Потому что здесь – поэт, который, благодаря смелому и неожиданному образу, заставляет смеяться, радуясь, а больше плакать, страдая, как сам он плакал и страдал, находя созвучное своей душе в Блоке и Хлебникове, впрочем, и вдалеке от литературы – в Магеллане!

О харлановском образе, о многогранной и даже безграничной поэтеме мастера можно говорить бесконечно. Об этом, кстати, уже и книга написана нашей талантливой аспиранткой Инной Подольской (книга издана в 2004 году и называется: *"Языковые средства создания художественного образа – на материале поэтических текстов Евгения Харланова"*), в ней 216 страниц, не считая фотографий и прочих приложений). Раскрыт секрет харлановских поэтических механизмов. Секрет раскрыт, а создать поэтему, вроде какой-нибудь харлановской, кому угодно невозможно. Вот хотя бы вроде такой: *"...Как свернутую скатерть, / куст сирени / мы развернем / от комнат до комет!"*. Для подобных конструкций нужны осенения и озарения. Но об этом – чуть позже!

Я уже упомянул двух современников Харламова: Якушенко и Измайлову – для того, чтобы показать, что избранный нами для очень серьезного разговора поэт не был один в Тамбовском поэтическом пространстве. В этом пространстве находился ещё почти не принимаемый тамбовской поэтической элитой Сергей Бирюков. Это был не только серьезный поэт, но и исследователь поэтического языка, учёный-филолог, историк литературы, равно которому в Тамбове до сих пор нет; теперь Бирюков иногда наезжает в наш град, живя в основном в Германии; Тамбов без него обходится, как обходится он и без Марины Кудимовой, ставшей москвичкой и поэтессой, известной не только в России, а тамбовчане (простите – тамбовцы!) ее некрасиво представили в провинциальном журнале "Подъём", словно для того и существующем, чтобы наносить оскорбления талантливым поэтам. Марина, конечно, достойно ответила обидчикам – в столичном журнале "Новый мир". Но оскорбителей от этого не убывало...

Словно чистый родничок, пробился в толще тамбовской литературной рутины абсолютно русский и воистину народный поэт Александр Макаров; его-то почти сразу приняли и приласкали, но понять не поняли, и даже сам он себя понял не до конца, исправив первоначальные стихи-шедевры (*"Тоскую по другу – зеленому лугу..."* и *"Подкову"*), словно вырвал из земли драгоценные первоцветы и поместил их в баночку из-под майонеза. Случались в Тамбове не только роднички, но даже целые реки и моря, вроде Майи Румянцевой (*"То ли бабы качают море, / То ли море качает баб"*). Но Харламову не становилось менее одиноко от таких случаев: его не принимали высокомерные издательско-писательские круги, литературно-критические – тем более: Харланова было выгодно считать вечно начинающим, подающим надежды, высвечивающимся в конце тоннеля, в далёком будущем; при жизни поэта его редкие книжечки выходили с запозданием, упрощённые и сокращённые до ужаса (из них вычеркивалось всё наиболее заметное; критика отзывалась вяло и поверхностно, без понимания харлановской неординарности и поэтической глубины. И никто не знал, кроме, может быть, ростановского Рагно, доброго друга Евгения Харланова, – журналиста Владимира Плуталова, что в Тамбове живет самый яркий и одарённый русский поэт, что ему не вполне легко, что ему не хватает воздуха, а пробивной силы (*"конкурентоспособности"*) вовсе нет. Позже об этом было сказано – через газету "Книжное обозрение" (1989 год); и посыпались письма от желающих познакомиться с творчеством тамбовского отнюдь не рядового автора, от заражённых его талантливыми строчками. Но настоящая, полная (впрочем – без поэм!) поэтическая книга Харланова "У придорожного камня" вышла только после кончины поэта: в 1993 году её издал преданный друг Евгения Харланова журналист Евгений Писарев.

Конечно, как теперь принято говорить, *концепт* "школа" немислим без процесса обучения поэтическому мастерству. К таковому Харланов как будто и не причастен: он не руководил "Радугой", где обильно обливали критической водой молодых тамбовских авторов, попутно уча их рифме и ритму, элементарной метафоре и даже непостижимому эпитету, который не обязательно прилагательное и не в каждом прилагательном. Чуть раньше (применительно к письменному тексту можно сказать и *"чуть выше"*) я говорил о харлановской поэтеме и об уникальности ее конкретного преломления в образе *сирени*. Повторяю: создать такой (подобный) образ можно только пройдя поэтическую школу Харланова и развив свой талант, если его хоть сколько-нибудь было. Понять модель подобного образа (поэтемы) можно, прочитав упомянутую книгу Инны Подольской или кандидатскую диссертацию этого автора (и это неплохо и немало – для восприятия того же харлановского текста!), но создание намного выше понимания. Понимать можно научить любого культурного человека, создавать могут лишь некоторые, только очень одарённые. Вот здесь и начинается поэтическая школа.

...Послушав однажды мою поэму "Осенний переулоч", Харланов пришёл в гнев: ему не понравился образ лирического героя (я подавал его как гениального поэта нашего времени, убитого обстоятельствами и всем прочим. "Не может быть великий поэт слабым человеком! – ревел Харланов. – Нет, Владислав! – Ругаясь со мной, Харланов всегда путал моё имя, не говоря уж об отчестве, тут он его вовсе забывал. – Ваш герой – не герой, а значит – и поэмы нет!"

Я, между прочим, редко читал Харланову свои произведения, предпочитая слушать харлановские, но (со страхом!) прочитал как-то "Ноктюрны из окна" (вариации на темы Гарсиа Лорки). "Молодец! – ехидно произнёс



мой собеседник. – Молодец, Константин! Ты научился писать стихи – не хуже... – Незаметно переходя на ты, он упомянул одно одиозное поэтическое имя. – Тебя теперь можно в стенгазете печатать!"

Вдохновленный этими историческими похвалами, я решился продолжить чтение. "А вот это ты у меня скрал! – не переходя на вы, уличил меня Харланов, услышав строчку: *"Обнявшись, светят мне в окно / две лампочки, две лесбиянки..."* – Верни, положи на место!" – "Где же это я у вас украл, сударь, и где это место, откуда я украл?" – "А нигде! – злился Харланов или делал вид, что злится. – Просто, украл – и всё!"

Я, конечно понял (правда, не сразу, наверное), что поэт меня похвалил. Нехотя, как-то скрыто и скрытно, но – похвалил. И это была дорогая похвала.

Я был на десять лет старше Харланова и встретился с ним в довольно зрелом возрасте, как стихотворец, наверное, уже сложившись, но только в общении с этим прекрасным тамбовским мастером, я получил то, что теперь могу смело назвать *поэтической школой*. И это коснулось не только моего поэтического творчества, но и научного мировоззрения, метода исследования поэтического языка, воспитания аспирантов и докторантов, не говоря уж о студентах: они жили вместе со мной харлановскими стихами. Здесь я хотел бы назвать особенно заметные и высоко чтимые мною имена своих учеников: доктора филологических наук, профессора С.В. Пискуновой, кандидатов наук Н.Г. Серебренниковой и О.Н. Андреевой, но особенно – И.В. Подольской, написавшей прекрасную диссертацию о поэтических текстах Харланова. Но это всё-таки только наука, а не сама поэзия; живая поэтическая струя, идущая прямо от Харланова, проявилась в творчестве безусловно одарённой поэтессы Ларисы Астаховой и уже упомянутой здесь дважды проникновенной и щедрой на добрые слова Нины Измайловой.

Ларису Астахову Харланов нашёл (кажется, в "Радуге") и отметил в 1992 году; он назвал её самой талантливой поэтессой в городе Тамбове; о её сборнике стихотворений для детей "Чудесный паровозик" поэт написал добрую и содержательную статью, опубликовав её в "Молодёжной газете". Харланов подчеркнул высокое назначение детской поэзии, в которой не должно быть ни дефектных рифм, ни изношенных метафор. В образном поэтическом мире Астаховой Харланов словно увидел отражение или подобие своего поэтического *"притворства"*. Недолгое сотрудничество Харланова и Астаховой дало немало приобретений и тому и другой, Астаховой, во всяком случае, – полный заряд поэзии на всю жизнь. В беседах с Астаховой Харланов, конечно, постоянно забывал имя молодой поэтессы, называл её то Нинелью, то Капитолиной, но всегда находил в обилии её стихов самое ценное, превосходное, такое, что не устареет никогда. Я уже давно написал и отправил в очень хорошую тамбовскую газету статью о Ларисе Астаховой, о её 11 стихотворениях, созданных в харлановском ключе и опубликованных в одном из тамбовских поэтических альманахов. Здесь повторяться не могу, как не могу распространяться и о поэтическом творчестве ученицы Харланова Нины Измайловой (я написал предисловие к её стихотворному сборнику "Молитва Лисицы", выхода которого жду с нетерпением). Скажу только о том, что в лице Измайловой литературный Тамбов обретает высокого художника слова, несомненного гуманиста, проникновенного исследователя человеческих и всех иных живых душ, патриота Тамбовского края и знатока его истории.

Но нельзя думать, что поэтическая школа Харланова проявляется только в тех немногочисленных авторах, кто так или иначе сотрудничал с прекрасным поэтом при его жизни. Я перехожу к рассуждению о стихийно сложившейся *поэтической школе Харланова*, очевидность которой стала ощутимой после смерти поэта, в последнее десятилетие.

Не могу не начать этот радостный и одновременно грустный разговор с отрицательной оценки официальной тамбовской литературной критики, так и не нашедшей нужных слов для объективного представления творчества Харланова, как, впрочем, и его великих тамбовских предшественников (Гавриила Державина, Евгения Баратынского, Алексея Жемчужникова). Ничего удивительного в этом нет: упомянутая критика привыкла с жадностью улавливать капли смыслов откуда-то сверху: то из "Литературной газеты", то из престижного "Нового Мира", а там, между прочим, нет никому никакого дела ни до воронежского Прасолова, ни до рязанских Маркина или Осипова. А уж о тамбовских поэтах привыкли вообще думать свысока, принимая все полуанонимные отрицания молодых тамбовчан, вроде совсем не бездарного Антона Веселовского. Так и живут потом наши тамбовские авторы с каким-то липким клеймом, пока не станут великими, как Марина Кудимова.

Но великими не становятся, великими рождаются, если есть на то не только талант, но и условия. Я помню, как в школьные годы я удивлялся, читая на доме Есениных в Константинове табличку о том, что в доме сем "жил русский поэт С.А. Есенин". Ни слова – о величии и даже о таланте, и на эпитет *"советский"* не хватило духа! Теперь в Рязани есть университет имени С.А. Есенина. Вот едут туда, говорят и читают. И произносят: "Великий Есенин!". А разве тогда, в 1940-е годы, Есенин не был великим? А в Харланове или в Якушенко разве что-нибудь прибавилось после их смерти! В отзыве на стихи Астаховой Харланов саркастически вырвал из себя: "На мою долю не пришлось ни Белинского, ни даже какого-нибудь Ермилова". Якушенко ничего подобного не проносил: он был рад тому, что у него нашли *гражданственность и пафос* (Иван Кучин). Скажите, как много! Но ведь там, где у поэта встречаем гражданственность и пафос, там поэзии почти нет. А вообще-то она у Якушенко потрясающая: *"Спи. / Не думай ни о чём. / Сон твой мною предугадан. / Не тревожься, / Я ведь рядом. / Горячо твоё плечо..."*. Космическое переплетение движений снега и кленовых листьев. Космические взлеты мысли и чувств Автора. Здесь Якушенко, не пересекаясь, движется рядом с Харлановым, столь же мощно и звёздно. Можно подумать, что это один и тот же автор, но это лишь инвариант двух ярких талантов, двух совершенно разных мастеров. И нельзя измерить степень одного и другого: оба бесконечны и – *дополнительны*. Закон *дополнительности* в

Мире был открыт датским физиком Нильсом Бором (1885 – 1962). В поэзии – та же *дополнительность*, и она уничтожает литературно-критические "табели о рангах", всякие градации поэтов, возведения одних в первый сорт, а иных – в третий. В поэте важно увидеть инвариантные черты таланта и знак школы. У Харланова это в первую очередь – сквозной характер *поэтемы*, динамический образ, имеющий сложную композицию, которая позволяет в простом, подчас рядовом явлении увидеть связь времён и пространств, диалектику Бытия, космическое назначение человека и всё прочее, что только можно увидеть, пристально вглядываясь в то, что дано в ощущениях и осмыслениях.

Вот яркий пример харлановской поэтической динамики – стихотворение "Отблески"... Начало отсчета, движения мысли, – *перекрёсток* ("*На перекрестке пыль, как пудра...*"). Уличная *пыль* – не очень приятная реальность. Но она напоминает поэту *пудру* – атрибут женских забот о красоте. И это меняет суть дела: *пыль* создает *бархат речей* ("*Все бархатнее тон речей*"), *пыль* делает *перламутровым* закат, он становится похожим на "*раковину сквозь ручей*". *Раковина* и *ручей* – два символа с противоположными (дополнительными) смыслами: *раковина* – женское начало, которое, безусловно, волнует и тревожит поэта, *ручей* – движение, скоротечность жизни (начало, явно, мужское, и оно отождествляется со *Временем*, которое непременно *проходит*). Но есть и ещё одно *Время* – *бабье лето*. Это *Время* – непреходящее ("*Стоит недвижно бабье лето, / и время обтекает день. / Так женское литое тело / блестит в струящейся воде...*"). Первое *Время* *бесконечно*, оно вне событий, оно их *обтекает*; второе – *конечно*, но оно, благодаря событийности (праздничности или трагичности) остаётся в памяти и потому – "*стоит недвижно*". Оба *Времени* – *дополнительны*: одно не существует без другого (нет *Времени* без *События*, как нет *События* вне *Времени*). Человеческая жизнь – часть второго *Времени*, и в нём самое главное – *Любовь* (*Женщина* = "*женское литое тело*"). Поэт ощущает это особенно остро, но он хочет, чтобы это ощущал, как он, каждый, он заражает своей поэзией каждого (и это есть то, что называют *катарсисом*): "*Не говорите: / Все проходит. / Скажите лучше: Все идет*". Второе *Время* (*событийное* = то, что не *проходит*, а *идет*) – самое дорогое в жизни человека, потому что имеет душу (*внутреннюю форму* – по Вильгельму фон Гумбольдту), и человек начинает понимать, что слово "серебро" "*прекрасней обозначаемого им*". А это значит, что существует взаимность миров (объективных и субъективных, реальных и их *отблесков*). И самое дорогое – *отблески*. Потому человек и дорожит скоротечностью своей жизни, мечтая о бессмертии и боясь его:

И, несмотря на скоротечность, людским  
присущую годам, вдруг испугает слово  
"вечность", обещанное где-то там.

Это стихотворение, в силу своей идейной глобальности и поэтического совершенства, может одно представлять всю поэзию Харланова и его короткого времени, оно выглядело бы великолепно в Антологии русской поэзии XX века, и оно когда-нибудь в такую Антологию войдет. Но столь же мощно и грустно, по-харлановски, звучат слова Елены Луканкиной: "*...ты лежишь, ты жива, / но согласна быть мертвой*" и слова Марии Знобищевой: "*Я пришла сдавать экзамен / по печали и весне*". Школа Харланова существует объективно, и она составляет смысл современной поэзии, получившей необыкновенный взлёт в сегодняшнем Тамбове.

Итак, в Тамбове необыкновенный подъём Поэзии. Но почему-то поэтические имена почти все женские. Я бы назвал ещё несколько великолепных поэтических имён (о них ещё придётся писать!), в числе которых Екатерина Лебедева и Людмила Кулагина (Сергеева). Но это ведь тоже женские имена. Звоню своему давнему другу прозаику Ивану Захаровичу Елегичеву: "*Как объяснишь, Иван Захарович, обилие женщин в авангарде современной тамбовской поэзии и отставание мужской ее половины?*" – "*А очень просто, – гудит надрывно в ответ Елегичев. – Феминизация общества. Явление отнюдь не радостное!*"

Может быть, поэзия вообще дело не мужское? Может быть, это явление чисто женское, *сапфическое*! Может, Орфей с Эвридикой были больше подружками, чем мужем и женой? Что бы мы ни говорили на этот счёт, а в Харланове преобладало явное мужское начало. Это был несомненный поэт-мужчина, как Пушкин или Алексей Константинович Толстой, как Державин и Баратынский. Восполнение мужской половины в тамбовской поэзии еще предстоит.

### Список литературы

1. Подольская, И.В. Языковые средства создания художественного образа (на материале поэтических текстов Евгения Харланова) : монография / И.В. Подольская ; Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов : Изд-во ООО "Центр-пресс", 2004.

2. Подольская, И.В. Языковые средства создания художественного образа (на материале поэтических текстов Евгения Харланова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / И.В. Подольская ; Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2004.

3. Подольская, И.В. Сокровенный смысл тропики Евгения Харланова / И.В. Подольская, В.Г. Руделёв // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2002. – Вып. 1 (25).

4. Руделёв, В.Г. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 3. Страницы провинциальной литературы: Избранные литературно-критические и публицистические статьи / В.Г. Руделёв. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. ун-та им. Г.Р. Державина, 2000.

5. Руделёв, В.Г. Песня, подвластная разуму: Вышла очередная научная работа, посвященная Евгению Харланову / В.Г. Руделёв // Новая Тамбовщина. – 2004, 15 сент.

6. Руделёв, В.Г. "Я пришла сдавать экзамен / По печали и весне..." / В.Г. Руделёв // Наедине [Рубрика: "Культурная среда"]. – 2008, 16 янв.

7. Руделёв, В.Г. "Я была в прошлой жизни дождем...": Творчество Елены Луканкипой в парадигме поэтической школы Евгения Харланова / В.Г. Руделёв // Наедине. Культурная среда. – 2008, 5 марта.

8. Харланов, Е. У придорожного камня: Стихи / Е. Харланов. – Тамбов : Гос. хозрасчётное предприятие "Ред.-изд. отдел", 1993.

*С.А. Ильина*

## КОНЦЕПТ "ДУША" В СТИХОТВОРЕНИЯХ Е. ХАРЛАНОВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ А. БЛОКА

Евгений Харланов – уникальный автор, произведения которого отличает необычайно сочная, выразительная тропика. Поэта-философа характеризует своеобразное видение мира, что накладывает особый отпечаток на его творчество.

Осмысливая сущность внутреннего мира человека, поэт, безусловно, не может обойти своим вниманием такой важный невидимый орган, локализованный где-то в груди и "заведу-ющий" внутренней жизнью, как *душа*. Сравнения, рождённые вдохновенным талантом автора, поражают как глубиной, так и неожиданностью.

Подчас в них угадывается некая переключка с творчеством замечательного русского поэта Александра Блока.

Лексема *душа* весьма частотна для творчества А. Блока. Так, по подсчетам З.Г. Минц, только в "первом томе" его лирики это слово встречается 278 раз [1, с. 699]. Блоковские тропы разнообразны и выразительны. Перед читателем предстает душа *опустошенная, слепая, живая, "больная, но молодая", бескровная, вселенская, смятенная, гордая, усталая, влюбленная, глухая...* (список далеко не полный!) *Душа* в лирике Блока – это и *уголь*, и *корабль*, и *ком земли*, и *пчела*, и *арфа*, и даже *шалунья-девочка...* [2].

В контексте наших размышлений нам интересны те тропы, которые переключаются с харлановскими.

Так, стремясь показать глубину, обширность души, А. Блок уподобляет её морю:

Моря души – просторны и безбрежны,  
Погибнет песнь, в безбрежность удалясь [2, с. 152].

Харланову так же не чуждо уподобление души водной стихии. Он сравнивает её с озером (...*Надо мной душа твоя встанет, / Словно озеро в небе светясь*) [3, с. 102] и даже... лужей (*Сто тёмных души, как сто стоячих луж*) [3, с. 164]. Показывая душу "чистую" и душу "тёмную", поэт вводит сочетание соответствующих контексту лексем, не отказываясь ни в том, ни в другом случае от сравнения с водой. Сохраняя рамки описываемого понятия (очертания озера и лужи одинаковой округлой формы), поэт качественно меняет его суть от светящегося "озера в небе" (= чистота, возвышенность) до "стоячей лужи" (= застой, сниженность образа).

Образ души как некой жидкости получает развитие в, безусловно, новаторском сравнении души с жидким металлом – ртутью. Казалось бы, употребление такого тропа неоправданно: не уничтожается ли "живая" сущность вследствие уподобления "живой" сущности металлу, многие соединения которого ядовиты? Однако обратимся к тексту.

...И плещется в мире душа  
Гремучею яростной ртутью! [3, с. 21].

Даже без знания контекста, учитывая только семантику лексемы *плещаться* (колыхаться, производить всплеск; обдавать брызгами) и эпитетов *гремучею* (гремучая ртуть – взрывчатое химическое вещество), *яростной* (ничем не сдерживаемый, неукротимый), можно с уверенностью предположить, что сравнение с ртутью как нельзя более точно иллюстрирует мощь, энергичность, движение, значительность, сосредоточенные в понятии "душа". Так неожиданное сравнение рождает уникальный, эмоционально насыщенный образ.

Душа как "жидкость" получает соответствующее вместилище – в приведённом примере это весь мир. Примечательно, что и сама она может быть представлена как некая ёмкость.

Представление о душе как о *вместилище* сокровенных мыслей и чувств традиционно для русской языковой картины мира. В душе навечно оседает как хорошее, так и ненужное, мешающее жить. Образ души-вместилища встречается у многих поэтов, в том числе и у А. Блока, вспомним:

На дне твоей души, безрадостной и черной,  
Безверие и грусть [4, с. 216].

Эти строки невольно вспоминаются, когда читаешь харлановское:

...И канет в душу,  
Как на дно стакана... [3, с. 91].

В приведённых примерах рождается образ мрачный, заставляющий задуматься о возможности очищения души. И Блок, и Харланов словно ставят под сомнение такую возможность: в первом случае на это указывает лексема *безверие* (отсутствие в человеке веры, исповедания; недостаток душевного убеждения в святых и вечных истинах. Что может быть страшнее для души?), а во втором – лексема *кануть* (бесследно пропасть, исчезнуть).

Мысль о потере души неоднократно звучит в лирике как А. Блока, так и Е. Харланова, неслучайно в одном из стихотворений последнего возникает образ "души в заплатках", в которой поселились "наглеющие вороны". Здесь уместно вспомнить Б. Пастернака, который сказал о своей душе, что она стала "усыпальницей замученных живьем" и теперь стоит "могильной урною, вмещающей их прах". Подобные строки невольно вызывают мысль о хрупкости и незащищённости души, о возможности сохранения душевной чистоты, веры в условиях, провоцирующих душевную смуту.

Как видим, творческие искания Е. Харланова нередко перекликаются с поэтическими находками его предшественников. Отгалкиваясь от традиций, поэт, тем не менее, не повторяет чужих образов. Мастерски сочетая разнообразные семантические ресурсы, Евгений Харланов точно передает через художественный образ собственную индивидуальность.

### Список литературы

1. Минц, З.Г. Частотный словарь "первого тома" лирики Ал. Блока / З.Г. Минц // Поэтика Александра Блока. – СПб. : Искусство СПб., 1999.
2. Блок, А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1898 – 1906 / А. Блок. – Л. : Художественная литература, 1980 – 1982.
3. Харланов, Е. У придорожного камня. Стихи / Е. Харланов. – Тамбов, 1993.
4. Блок, А. Собрание сочинений : в 6 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1907 – 1921 / А. Блок. – Л. : Художественная литература, 1980 – 1982.

*Т.Е. Жукова*

### ИСТОКИ СОВРЕМЕННЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ШКОЛ ТАМБОВЩИНЫ

Известный русский этнограф Л.Н. Гумилев отмечал, что земля, климат, ландшафт формируют человека, его мироощущения и миропонимание, способствуют созданию картины мира. В этом смысле Тамбовский край в центре России с его хлебородной землей и более мягким климатом притягивал сюда аристократическую знать, старинные русские рода, создавшие "дворянские гнёзда", – своеобразные, самобытные культурные центры глубинки.

"Поэтическая школа" Тамбовщины – понятие многомерное: это всё лучшее, что создано поэтами края; это поэтическое наследие классиков русской литературы, так или иначе связанных с нашей землёй; это эпистолярное наследие, публицистика и критика, научные изыскания Тамбовских исследователей, историков, филологов, этнографов, музыковедов; это выявление интертекстуальных связей, взаимопроникновения художественных текстов. "Школа" Тамбовщины является неотъемлемой частью русской литературы в целом.

У истоков её зарождения стоял Г.Р. Державин. Тамбовская земля преображалась под начальством патриотического губернатора. Но и сам Державин испытывал влияние фольклорных песен и обрядов, народной речи, уклада русской жизни на своё творчество. Не случайно в стихотворении "Памятник", подводя итог литературной деятельности, Державин говорит о "забавном русском слоге" и "сердечной простоте" своей поэзии. Поэт создаёт галерею народных образов, рисуя красных девиц и добрых молодцев в духе традиционной лирической песни ("Русские девушки", "Любушка" и др.).

Державин обращался к русским былинам и сказкам, преображая их героев (Добрыня, Златогор и др.). Одним из интересных образов является образ Царь-девицы. Её образ ассоциируется у читателя с "северной" царицей Екатериной II. Царь-девица у Державина – образ просвещённой, умной императрицы. Поэт идеализирует монарха – это один из приёмов классицистической поэзии. Народные образы способствовали демократизации творчества Державина. В стихотворении "Гимн на ... прогнание французов ..." (1812) поэт так раскрыл русский национальный характер:

О росс! О доблестный народ,  
Единственный, великодушный,  
Великий, сильный, славой звучный,  
Изящностью своих доброт!  
По мышцам ты неутомимый,  
По духу ты непобедимый,  
По сердцу прост, по чувству добр,  
Ты в счастье тих, в несчастье бодр [2].

С этим нельзя не согласиться.

Державинскую традицию в разработке образа Царь-девицы продолжила Марина Цветаева (поэма "Царь-девица", 1923). Цветаева М.И. бывала в нашем крае (ст. Усмань) при обстоятельствах сложных, как и вся её жизнь, испытывая крайнюю нужду в хлебе насущном.

Как и Державин, Цветаева использует облик птицы для характеристики героини. Но если державинский "кокет кричит" о красоте царицы, то цветаевский "кречет" символизирует хищные замыслы Царь-девицы. У Цветаевой это бунтарка, алчная и коварная; для неё не существует преград. Она несёт с собой войну, разруху, смерть: "Красный загар. Меченый лоб. Дядька пожар! Закрылся глазок". Метафоричность усиливает масштаб трагедии. Ключевые слова "красный", "пожар", "меченый" ассоциируются с "красным террором", революцией и её последствиями. То же у А. Блока: "Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови – / Господи, благослови!" [3]. Цветаева не принимает новый миропорядок. Её Царь-девица – символический образ красной революционной стихии.

Цветаева писала эту поэму, находясь в эмиграции, но никогда не прерывала связи с родной землей, где "красною кистью рябина зажглась". Трогательный облик поэта – это та одинокая рябина, приклонённая к своим корням, ко всему русскому, а значит, и к нашей земле тоже.

Природа Тамбовщины: бескрайние поля, извивы речек, цветущие луга, берёзовые рощи – незримо присутствует в поэзии нашего земляка, друга А.С. Пушкина поэта Е.А. Боратынского. Творчество его, как яркая звезда пушкинской плеяды – вспыхнула и погасла на поэтическом небосклоне, не успев просиять в полной мере его таланта.

Для Боратынского родная земля (имение Мара Кирсановского уезда) стала смыслом жизни с тех пор, как он уехал из России на государственную службу в северную Финляндию. В одноименном стихотворении ("Финляндия", 1820) он осознаёт себя человеком другого мира: там "граниты финские", "земли ледяного венца", "необъятные воды", "дремучий бор", "вечные скалы". Это "отечество Одиновых детей, / Грозы народов отдалённых". Поэт размышляет о бренности жизни: "И вы сокрылися в обители теней! / И ваши имена не пощадило время!.. / О, всё своей чредой исчезнет в бездне лет" [4]. Но конец стихотворения оптимистичен: лирический герой молод, и у него всё впереди.

В стихотворении "Родина" (1821) поэт рисует мифопоэтическую картину ("дом", "кров", "небеса", "край", "поля", "дубравы"), где тамбовская земля и родной дом становятся "началом начал"; он размышляет о месте человека в этом мире: в краю предков, в отчем доме он обретает счастье и спокойствие:

Я возвращуся к вам, поля моих отцов,  
Дубравы мирные, священный сердцу кров!  
Я возвращуся к вам, домашние иконы!..  
Усталый труженик, спешу к родной стране  
Заснуть желанным сном под кровлею родимой.  
О дом отеческий! О край, всегда любимый [4, с. 42].

Поэт искренен в своих чувствах, глубоко патриотичен. Находясь с семьёй за границей, он писал о России: "Поздравляю вас с будущим, ибо у нас его больше, чем где-либо; поздравляю вас с нашими степями, ибо это простор, который ничем не заменят здешние науки; поздравляю вас с нашей зимой... с тем, что мы в самом деле моложе 12-ю днями других народов и посему переживём их, может быть, 12-ю столетиями" [4, с. 18].

Пушкин А.С. высоко ценил талант и творчество Е.А. Боратынского, подчёркивая оригинальность его мышления и резкую самобытность, идущую от народной почвы. Он посвятил другу Боратынскому такие строки в "Евгении Онегине":

Певец пиров и грусти томной,  
Когда б ещё ты был со мной...  
Где ты? приди: свои права  
Передаю тебе с поклоном...  
Но посреди печальных скал,  
Отвыкнув сердцем от похвал,  
Один, под финским небосклоном,  
Он бродит, и душа его  
Не слышит горя моего [5].

Пушкин и Тамбовский край. Тема в литературном краеведении обширная и достаточно изученная. Многолетние исследования учёных-пушкиноведов (А.И. Гессен, Т.Г. Цявловская, М.А. Цявловский и др.) доказывают, что поэт никогда не был на Тамбовщине. Известно также, что здесь жили предки Пушкина по материнской линии, его сын Александр с семьёй, старшая дочь Мария Гартунг, внуки поэта. Жену его Н.Н. Гончарову можно по праву считать нашей прекрасной землячкой: здесь прошли её детство и юность (с. Знаменка, бывшее Кариан-Загряжское-Строганово), а также зрелые годы в замужестве за тамбовским помещиком П.П. Ланским.

"Тамбовские нити" ведут к пушкинским друзьям и знакомым. Тамбовские связи поэта очень обширны. Вспомним лишь некоторые имена. А.А. Корнилов, лицейский друг поэта, занимал должность тамбовского губернатора, сменив на этом посту Г.Р. Державина. Друзья по "Арзамасу" – С.П. Жихарев и Ф.Ф. Вигель, друг лицейских лет Я.И. Сабуров, П.П. Каверин (приятель Онегина) – "повеса", представитель "золотой молодёжи" Петербурга, семья рассказовских помещиков Полторацких (бывшая в родстве с А.П. Керн и А. Олениной), Е. Бакунина, юношеская любовь поэта, род Архаровых (живших в Рассказове), декабрист М.С. Лунин (упоминаемый в "Евгении Онегине"), тамбовский помещик Н.Б. Голицын, автор несравненного, по словам поэта, перевода на французский язык стихотворения "Клеветникам России", композитор А.Н. Верстовский, положивший на музыку многие стихи поэта. Пушкин искренне любил и уважал "тамбовских" друзей. Вполне закономерно упоминание им Тамбова в творчестве (в поэзии и прозе).

Сюжет повести "Дубровский" был основан на реальных событиях, о которых поведал Пушкину Н.В. Нащокин. Он же до- ставил поэту судебный документ из Тамбова, вошедший в повесть и процитированный Пушкиным (эпизод о судебной тяжбе Троекурова и Дубровского).

В повести "Станционный смотритель" действие происходит на одной из губернских станций, находящихся недалеко от С\* (Смоленска). Именно из Смоленска в Петербург едет Минский, сломавший жизнь бедной Дуни и её отца. Но в одном из пушкинских черновиков это был не Смоленск, а Тамбов. Автор изменил место действия, возможно, следуя реалистичности изображения: ведь Тамбов намного дальше от Петербурга.

В известной сцене именин Татьяны Лариной не случайно появляется француз Трике, "остряк", "догадливый поэт":

С семьёй Панфила Харликова  
Приехал и мосье Трике,  
Остряк, недавно из Тамбова,  
В очках и модном парике.  
Как истинный француз, в кармане  
Трике привёз куплет Татьяне...  
Меж ветхих песен альманаха  
Был напечатан сей куплет;  
Трике, догадливый поэт,  
Его на свет явил из праха... [5, с. 154].

Пушкин и здесь реалистичен. Во время войны 1812 года Тамбов был тыловым городом, куда и бежали пленные французы. Трике, возможно, один из них. Но если Трике – из Тамбова, то где жили сами Ларины? Видимо, их имение находилось недалеко от Тамбова, в средней части России.

Можно сказать, что Тамбовская земля, освещённая гением великого поэта, бережно сохраняла пушкинские традиции в поэзии.

Связи М.Ю. Лермонтова с Тамбовским краем представляются путанными, хотя и очевидными. Некоторые тамбовские краеведы убеждены, что поэт бывал в Тамбове не раз, останавливался в таком-то доме. Но исследователи и биографы Лермонтова упоминают о Тамбове как о возможном варианте, но не факте (П. Висковатов, И. Андроников, Г. Гулиа и др.)

Пенза стояла в стороне от столбовой дороги на Москву (север) и на Ставрополь (юг). Гулиа Г. ссылается на книгу П. Пагануцци (Монреаль), который приводит карты путешествий Лермонтова [6]. Одно из них (1825 год) – на Кавказ, в Пятигорск, но не из Тархан, а из Москвы. Крюк в Москву сделали ради родственниц (тётя и кузины Мишеля), чтобы взять их с собой.

Поездки из Тархан в Москву были действительно неудобны. Было два пути: Тарханы – Нижний Ломов – через Рязань и Коломну. Другой путь пролегал южнее: Чембары – Ефремов и Тулу.

Гулиа Г. приводит такой факт: "однажды, когда Лермонтов гусаром возвращался из Москвы в отпуск к бабушке, она рекомендовала ему ехать через Рязань, Тамбов, Кирсанов, Чембары. Дело шло к Рождеству и, возможно, зимою этот путь был удобнее" [6, с. 55]. Может быть, Мишель послушал её совет... Действительно, эта поездка могла состояться в то время, когда Лермонтов был гусаром (до ссылки на Кавказ, предположительно в 1837 году). "Тамбовская казначейша" написана в 1837–1838 годах. В поэме с удивительной точностью описан "славный городок" Тамбов, его быт и нравы. Поэт даёт сатирические портреты тамбовских чиновников: господин советник, "блюститель нравов, мирный сплетник"; уездный предводитель с "мутным взглядом"; губернский казначей Бобковский ("от юных лет с казённой суммой он жил, как с собственной казной... и потому он был игрок"); "всегдашние" друзья казначея (врач, судья, исправник, "безнравственный болван, времён новейших Митрофан"). Поэт с сарказмом подмечает, как разговаривалась губернская казна, а точнее, шла на оплату проигрышей казначея:

Его краплёные колоды  
Не раз невинные доходы

С индеек, масла и овса  
Вдруг пожирала в полчаса [7].

Дом казначея Бобковского, старинный русский особняк, с балконом и колоннами, находился, по описанию Лермонтова, против гостиницы "Московской", в которой и разместился уланский полк.

Надо сказать, что Тамбов в те годы действительно славился игорным азартом. Сюда съезжались игроки со всей губернии, и даже московские богачи. Здесь проигрывались целые состояния, а проигрыш жены – возможная реальность. Известно, что городской игорный клуб размещался на пересечении нынешних улиц Советской и М. Горького, в доме дворян Протасовых [8].

Лермонтов был близок к реальностям современного ему Тамбова. Вместе с тем, "славный городок" – это обобщённый образ типичного губернского города:

Но скука, скука, боже правый,  
Гостит и там, как над Невой [7, с. 155].

Поэт передал атмосферу времени, нравственного застоя, вседозволенность чиновников – всё то, что будет доведено до сарказма в гоголевской провинции ("Ревизор").

Лермонтов стилизовал поэму под пушкинский "Евгений Онегин" не случайно ("пишу Онегина размером; пою, друзья на старый лад"). Это была дань памяти молодого поэта своему кумиру и гению Пушкина.

Невозможно представить поэтический мир Тамбовского края без поэзии А.М. Жемчужникова. Он был по-этом некрасовской школы. Его лирические стихи проникнуты сочувствием к простому народу, любовью к родному краю, душевностью и искренностью чувств. Интересно стихотворение "Осенние журавли" (1871 год), отражающее настроение грусти и печали, несбывшихся надежд, неустроенности жизни. "Крик журавлей" передаёт "рыдание" души поэта, предчувствие разлуки и тоску по родной земле:

Сквозь вечерний туман под небом стемневшим  
Слышен крик журавлей всё ясней и ясней...  
Сердце к ним понеслось, издавека летевшим,  
Из холодной страны, с обнажённых степей [9].

Примечательно, что это стихотворение вдохновило другого русского поэта Н. Рубцова на создание своих "Журавлей" (1970-е годы):

Широко по Руси предназначенный срок увяданья  
Возвещают они, как сказание древних страниц.  
Всё, что есть на душе, до конца выражает рыданье  
И высокий полёт этих гордых прославленных птиц [10].

Стихотворение "На родине" (1884 год) построено на контрасте. Поэт восторгается красотой русской природы, рад встрече с родной землёй. Но вид запустевших полей, убогих селений, неприкаянность человека волнуют его, навевают тоску. Поэт негодует против тех, кто ответственен за судьбу Руси. Это голос истинного патриота:

Но те мне, Русь, противны люди,  
Те из твоих отборных чад,  
Что, колотя в пустые груди,  
Всё о любви к тебе кричат.  
Противно в них соединенье  
Гордыни с низостью в борьбе  
И к русским гражданам презренье  
С подобострастием к тебе [9, с. 67].

Думается, эти строки и сегодня не потеряли актуальности и подтверждают известный "афоризм": "поэт в России больше, чем поэт" (Е. Евтушенко).

Яркие страницы "поэтической школы" Тамбовщины составляет творчество поэтов последующих поколений. Нельзя не сказать о стихотворениях нашего земляка, молодого поэта-фронтовика Василия Кубанева. Это был человек чистой души, высокой нравственности, творческого поиска, философ, публицист, переводчик.

В стихотворении "Изумруды всех семян..." (1936 год) поэт размышляет о становлении поэта, его творческой зрелости, о назначении поэзии:

Изумруды всех семян и зёрен  
В души жизнь забрасывает нам.  
И, как в самом тучном чернозёме,  
Прорастают эти семена [11].

Для поэта важна мысль о родной земле, рождающей таланты, и о том, что поэты приходят в этот мир "людям подарить" свои добрые "плоды".

Тамбовская земля действительно взрастила яркие таланты. "Поэтическую школу" Тамбовщины представляют С. Милосердов, В. Харланов, М. Румянцева, Л. Перцева, В. Дорожкина, А. Мильрат, А. Макаров, Е. Начас, Т. Курбатова, которые продолжают в своём творчестве лучшие традиции классической поэзии, привносят самобытный, неповторимый колорит, обогащая русскую литературу в целом.

### Список литературы

1. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. – Л. : Лениздат, 1983.
2. Державин, Г.Р. Водопад. Избранные стихотворения / Г.Р. Державин. – М. : Детская литература, 1972.
3. Блок, А. Избранные стихотворения и поэмы / А. Блок. – М. : Детская литература, 1974.
4. Боратынский, Е.А. Стихотворения и поэмы / Е.А. Боратынский. – М. : Советская Россия, 1990.
5. Пушкин, А.С. Евгений Онегин / А.С. Пушкин. – М. : Детская литература, 1985.
6. Гулиа, Г. Жизнь и смерть Михаила Лермонтова / Г. Гулиа. – М. : Художественная литература, 1980.
7. Лермонтов, М.Ю. Стихотворения / М.Ю. Лермонтов. – М. : Художественная литература, 1985.
8. Гордеев, Н. Тамбовская тропинка к Пушкину / Н. Гордеев, В. Пешков. – Воронеж, 1969.
9. Жемчужников, А.М. Стихотворения (Стихи о Родине) / А.М. Жемчужников. – М. : Современник, 1980.
10. Рубцов, Н. Подорожники / Н. Рубцов. – М. : Молодая гвардия, 1976.
11. Кубанев, В. Монологи большого мальчика / В. Кубанев. – Тамбов, 2001.

*А.А. Михайлова, И.М. Попова*

### ТЕМА ПОКАЯНИЯ В СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В.Г. РУДЕЛЁВА "ЗИМНИЕ РАДУГИ"

Сборник В.Г. Руделёва "Зимние радуги" практически полностью построен из стихотворений с религиозным, православным контекстом. Размышления о суетной жизни, описание церковных праздников, событий, изложение библейских сюжетов – такие темы неоднократно встречаются в книге. Среди них можно выделить тему покаяния как ведущую, скрепляющую произведения всего сборника.

Появляется она уже в первом стихотворении, по которому и получил название весь сборник, – "Зимние радуги":

Я грешен был, уныл и одинок... [1, с. 5].

Лирический герой ощущает себя грешным, анализирует всю прошедшую перед глазами жизнь.

Название книги поэта символично. Оно состоит из оксюморонного выражения: зимние радуги. Какой же смысл закладывает автор в это словосочетание?

Зима чаще всего ассоциируется с унынием, сном, одиночеством, старостью, временем, когда подводятся жизненные итоги. Однако, на первый взгляд, парадоксально звучит словосочетание "зимние радуги". Радуга – небесное явление, характерное для теплого времени года. По Библии, это знамение завета Божьего с землей и всякою душою [Бытие, 9 : 13–14]. Значит, в сердце лирического героя идёт некая борьба: он с радостью стремится к Богу, к небу, к жизни, к любви, свету и в то же время что-то ему мешает, он осознает, что грешен. Его "радуга", то есть завет с Богом, холодная, не согревающая.

Лирический герой робко приоткрывает покров души и, боясь быть непонятым, называет свои мечты "зимним сном" и "вздором святым". Святым потому, что стремления героя возвышенны, а вздором – потому, очевидно, что так думают многие в своем душевном безблагодатном мире. Ещё поэт даёт и разумное объяснение такому явлению, как "зимние радуги":

В сто крат мгновеннее у самых ног  
свечение праздничных, цветастых радуг [1, с. 5].

Внимательный наблюдатель наверняка замечал, как зимой на солнце переливаются снежинки именно крошечными семицветными спектрами. Поэтому появление их у ног – явление вполне реальное.

Однако лирический герой видит, что он не покинут, его сопровождают три добродетели – вера, надежда, любовь:

Но с двух сторон: цвет Веры – золотой,  
Любви – небесный и Мечты – зеленый [1, с. 5].

А вдали видятся "блаженные Рождественские ясли" [1, с. 5] – то есть предстоит встреча на Рождество с Младенцем Иисусом, с Богом. И лирический герой именно сейчас постигает смысл бытия, таким ярким открытием истины подытоживается его земной путь:



Я смысл земного бытия постиг.  
И оба огненных столпа погасли [1, с. 5].

В стихотворении "Жизнь вчерне" снова появляется тот же мотив сожаления о жизни, прожитой не совсем так, как нужно и как хотелось бы:

Я жить не успеваю набело,  
Я продолжаю жить вчерне [1, с. 6].

Два понятия выражены цветовыми контрастными символами: белый – чёрный. Они являются оценочными. Синонимы этой оппозиции (светлый – темный, хороший – плохой) говорят о борьбе добра и зла.

Жизнь набело – чистая, мирная, добродетельная или же наполненная высокими подвигами и борьбой – представляется некоей мечтой, которая, может, и сбудется:

Когда-нибудь найду мечту мою  
И выполню последний план [1, с. 6].

Под жизнью вчерне подразумевается череда суетных дней, когда нет времени, чтобы "*просто стать самим собой*", обдумать совершенные поступки. Снова лирический герой осознает свое несовершенство. У него остается только надежда на будущее, когда все можно будет исправить и искупить. Но появляется тревога: "вдруг не хватит годика", а затем в заключительных строках закрадывается сомнение:

А может, и не нужно набело?  
Пусть будет чистым черновик! [1, с. 7].

Лирический герой желает оставить чистым, нетронутым хотя бы эти "записи" суетных дней. Он осознает, что исправить их будет сложно, зато есть вероятность испортить и сделать хуже. В итоге лирический герой смиряется, принимает свой путь таким, какой он есть, не спеша перечеркивать всего содеянного.

В стихотворении "Снег в апреле" В.Г. Руделёв, говоря о тающем снеге, метафорически изображает человеческую душу:

Сугробы – как сфинксы  
с носами отбитыми.  
Всю зиму в них лили  
помои украдкою [1, с. 13].

Как снег весной, отживая последние дни свои, грязен и безобразен, так и человек в конце своего земного пути некрасив, а душа его часто наполнена накопленной за всю жизнь нечистотой. При переходе в иное состояние, в другую жизнь обнажается скрытое содержание – чернота или белизна. Сам лирический герой сознается, что находится в греховном состоянии:

В душе моей черни  
на сотню субботников [1, с. 13].

В данном случае автор вновь использует цветовую символику: под чернью он подразумевает грязь, греховность. Но душа тянется к духовной чистоте, которая покрыла бы все недостатки, омыла всю скверну и хоть на время успокоила мятущееся сердце. Поэт вновь сравнивает эту чистоту с белым снегом:

Хочу, чтобы снег  
вернулся в апреле.  
Пускай – понарошку... [1, с. 13].

Снова появляется оппозиция: белый – чёрный, светлый – темный, чистый – грязный, греховный.

Такое же противопоставление белого и чёрного встречается в стихотворении "Сугроб". Здесь тоже изображён снег, под которым подразумевается человек. Чёрен и безобразен подтаявший сугроб, подошедший к концу своего существования, к старости. На первый взгляд заметно только это:

Сколько грязи в тебе, игрок!  
А души белоснежной нуль [1, с. 35].

И лирический герой В.Г. Руделёва согрешает – осуждает этот снег, даже пинает его. Сугроб мерзок и отвратителен, но герой ещё ничего не знает об этой снежной горе. А узнав, он тут же останавливается в недоумении, а потом кается в своём поступке. Этот момент покаяния прочитывается в одной лишь паузе, обозначенной точкой:

Я пинал его – так. Не знал [1, с. 35].

Осознание своей ошибки и покаяние приходят к лирическому герою тогда, когда он видит: "*А внутри – белизна, белизна*" [1, с. 35], то есть то, что герой искал в невзрачном сугробе и за отсутствие чего осудил.

Через такую метафору автор хочет сказать читателю: не делай поспешных выводов, не суди по внешнему виду, заглядывай в душу. Может быть, и нищий, и грешник в силу обстоятельств, грязный, грубый человек в сущности не зол, не обременён тяжкими грехами и даже праведен. Не осуждай, потому что после будешь раскаиваться.

Суетность, однообразие жизни, заслоняющие в человеке живую, творческую душу, тяготят и угнетают настолько, что в стихотворении "Горячий полдень. Тени нет..." автор сборника с горечью говорит:

Да где уж здесь поэтом быть!  
Хоть человеком бы остаться [1, с. 6].

Таким образом, мы видим, что стремление к праведной жизни не покидает человека даже в трудное время. И если нет возможности творить великое, то есть желание исполнить хотя бы малый долг – остаться самим собой, не озлобиться на мир и людей.

Спустя 30 лет поэт напишет стихотворение "Мне грустно от мысли несвязной...", где прозвучит будто ответ на стихотворение "Горячий полдень. Тени нет...":

Как чистый, божественный праздник,  
был жизни недолгий азарт [1, с. 68].

Поэт использует сравнения "чистый", "божественный праздник". Эти слова характеризуют жизненный путь как хороший, добрый путь честного человека. Но рядом с тихой радостью "божественного праздника" соседствует "азарт" – страстная любовь к жизни, упоение, жадность к жизни. Тем не менее, итог выливается в заключительные строки:

Я счастлив, что был человеком.  
Вот только когда – позабыл [1, с. 68].

Несмотря ни на что лирический герой Руделёва сохранил доброе имя человека. Однако в последнем предложении слышится некая неуверенность в таком выводе или даже осуждение себя: так ли это на самом деле и когда это было? Выразив своё мнение, лирический герой, опасаясь самовосхваления, ответа на данный вопрос не даёт. Право судить как бы предоставляется читателю.

В стихотворении "...Событий пыльные хвосты..." высвечивается другая грань темы покаяния: покаяние народное. Написанное в 1990 году, это произведение отражает приметы времени: возвращение русского народа к Богу, к вере, к родным традициям. Человек, отойдя от атеизма, "вождей косноязычных гласов", коммунистических доктрин, идей и лозунгов, увидел иной путь, иной мир. Поэт характеризует это обращение к вечным ценностям как возвращение к нормальному состоянию:

Теперь он стал самим собой, –  
он видит сказочное Небо.  
И Космоса святыя недра.  
И на пути своем собор [1, с. 69].

Очистившаяся покаянием душа становится расположенной к восприятию святого, светлого, благодатного. Сердце открывается для Бога и Его бесконечной любви. Человек осознает, что свято даже творение Божье – бескрайние недра космоса. А собор, храм становится местом, куда он идёт с радостью.

В стихотворении "Серафим Саровский" тема покаяния звучит в ином контексте: к покаянию народ призывает святой саровский подвижник. В основу произведения положено реальное событие 1 августа 1998 года, когда во время празднования памяти преподобного Серафима на монастырь надвинулась буря.

Праздник сияет пышным убранством, но закрадывается гордая, самонадеянная мысль, которую поэт высказывает прямо:

Встречай, подвижнике Саровский,  
своих наследников святых! [1, с. 85].

Ослепляющий блеск богатства, сытая жизнь берут в плен сердца людей и заслоняют в их душах стремление к Богу и к соблюдению заповедей:

Зачем нам жить смешно и серо,  
Как ты, угодник Божий, жил? [1, с. 86].

Этим вопросом автор показал тенденцию последних лет: погоня за земными материальными благами. Понимание, почему "праздник разнесён по крохам", приходит к людям, только они всё же не хотят лишиться комфорта и разнообразных наслаждений.

Однако святой подвижник предостерегает народ от такого понимания смысла жизни, с любовью говоря о трёх христианских добродетелях – Вере, Надежде, Любви – и обличая суету, праздность, пресыщенность. Угод-

ник Божий напоминает о том, что ожидает каждого за гробом, – о Страшном Суде. И это напоминание святого старца как раз является призывом к покаянию и к благочестивой христианской жизни.

В произведениях В.Г. Руделёва ещё не один раз прослеживается развитие названной темы – явно или скрыто, в размышлениях или выведенных образах. Постоянно чувствуется стремление оторваться от земной суеты, прикоснуться к вышнему миру. А попытка очиститься покаянием, встать на праведный путь и своим словом славить Бога становится надеждой и упованием на "*желанный легендарный рай*" [1, с. 85].

Стихотворения поэта трогают, заставляют задуматься о вечном, поскольку написаны образным и образцовым языком, передают значительный опыт много размышлявшего о жизни человека.

### Список литературы

1. Руделёв, В.Г. Зимние радуги: Стихотворения и фрагменты поэм / В.Г. Руделёв. – Тамбов : Изд-во ООО "Центр-пресс", 2003.
2. Руделёв, В.Г. <Белый> и <чёрный> в русском языке / В.Г. Руделёв, О.А. Руделёва // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. VI Державинские чтения. Филология. – 2001.
3. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В.И. Даль. – М. : Русский язык, 1998. – Т. 4.

### *Н.Г. Серебrenникова*

#### **"ДАВНИХ ГУСЕЛЬ СЕРЕБРЯНЫЙ ЗОВ" (поэтическое творчество В.Г. Руделёва)**

Владимир Георгиевич Руделёв – поэт и учёный, известный в Москве и Петербурге, в Рязани и Воронеже, в Ярославле и Оренбурге и, конечно, в Тамбове. В городе, с которым связано очень многое: публикации поэтических сборников, научных исследований, создание Тамбовской лингвистической школы.

Поэтический мир В.Г. Руделёва широк и многогранен. Сборники "Зима в Тамбове", "Охлебинова роща", "Зимние радуги", "Коллекция пространств", "В лабиринте времени" не оставят равнодушным читателя. Они способны распахнуть для него удивительный мир сменяющих друг друга чудесных поэтических образов. И вот мы видим то заснеженные улицы, то "золотую бухту", в которую входит "сверкающий, как Бог" катер, то "невесомые облака", величественно плывущие по небу, – и тогда вдруг исчезает современный город и проступают сквозь густые тучи прошедшие века, слышатся былинныя напевы. Для Поэта нет временных границ, он путешествует из одного столетия в другое, беседует с Бояном и Ходыной. И читатель соединяет эти образы и понимает, что поэзия существует вне времени.

В стихах В.Г. Руделёва соединяется настоящее и прошлое, мимолётное и то, что повторяется в веках. Мы видим то древний Муром, то старую Рязань, то снова переносимся в современный мир с его фонтанами, подъёмными кранами и огнями.

Особенно близок Поэту образ города, когда он схвачен мимолетно, словно застигнут врасплох, когда всё движется, меняется, когда "клейкие лужи", листья, дождь рождают удивительные ассоциации.

...И этот вешний, а не зимний воздух –  
от клейких луж,  
от листьев,  
от машин.

...

И это ощущение театра.  
Песочный свет.  
И синева кулис.  
Моя голубоглазая дикарка,  
тогда и ты на сцене появишься!

("Начало зимы")

Создаётся необыкновенное ощущение, порождаемое городом, который находится в постоянном движении. Соединяются внешние впечатления и внутренние переживания. Уже трудно отделить одно от другого. Улицы города – словно театр. Солнечные лучи и отблески в синих лужах – это "песочный свет" и синева театральных кулис. Город – как некая пьеса, как ожидание чего-то нового, необычного.

А вот уже улицы города совсем другие. Сквозь туман, нависший над городом, видны лишь "щуплые фигурки" берёз и светящийся глаз светофора. И кажется, будто этот густой туман проникает повсюду, "тёмно-коричневым чадом" заволакивая крыши и звезды. И невозможно вдохновению прорваться сквозь туманную завесу.

Попробуй – вырази восторг!  
Поди – любимую найди-ка!

На всём великом и простом  
Густая шапка – невидимка.  
(“Туман”)

Тревожный, “огненный зрачок” светофора кажется в тумане чем-то призрачным. Туман города и туман бес-  
связных мыслей, банальных речей навис над поэтом. Но невозможно смириться с обманом, потому что нет жизни  
без любви, без “ощущения простора”.

Но вот город становится приветливо-ласковым, как в детстве. Замела зима узкие старинные улицы, засыпала  
невысокие крыши. Чудится, будто попадаешь в прошлое, когда зима была “такой русской”, такой пушистой от  
снега, играющего розовыми и золотыми бликами. Поэт понимает прелесть этого мгновения, того, что уже, кажется,  
было когда-то и теперь удивительным образом вновь вернулось, создав ощущения сказки. Такая удивительная  
зима, такой радостный пейзаж. Но люди спешат, не замечая этой снежной красоты.

Её клянут, её метут  
мятущиеся люди.  
А если так случится вдруг,  
что этого не будет?  
А если вдруг сплошная тьма  
и ничего другого?  
Такая русская зима  
на улицах Тамбова!

Но всё равно забываются “горькие долги несбывшегося лета”, как ненужный лозунг, сбитый с крыши весё-  
лым “вихрастым вихрем”.

В глазах от солнышка рябит,  
а снег пушист и розов.  
Вихрастым вихрем с крыши сбит  
какой-то древний лозунг.  
Теперь история сама  
своё напишет слово.  
Такая русская зима  
на улицах Тамбова!

(“Зима в Тамбове”)

Бродя по тамбовским улицам, разглядывая старинные особняки, можно попасть в прошлое. Вспоминается  
чудесный “позлащённый век”.

Люблю эти глазастые дома,  
Их чердаки Никифоров облазал,  
пронзая глазом сундуки, как лазер,  
высвечивая лики и тома.

(“Жемчужников”)

И пусть уже давно прошло то время, разрушен дом поэта А.М. Жемчужникова, прогрызли чердаки “лихо-  
дейки крысы”, – улицы по-прежнему хранят память о прошлом. Кажется, что всё кругом живое. Это подчеркива-  
ется словами “глазастые особняки”, “споткнётся о себя порожек скользкий” и, конечно же, “живыми голосами”  
соборов Питирима и Никольского. (“И загласит златистый Питирим / И отзовется серебром Никольский”.)

Поэту удаётся создать удивительное ощущение. Видим ли мы прошлое, бродя по улицам города, или же это  
чувство появляется как воспоминание, когда читаем стихи Жемчужникова? Смешались реальность и фантазия.  
Образ города и литературных персонажей.

Старинные особняки видят Тамбов таким, каким он был когда-то. И чердаки, и мостовые, – всё вдруг ожи-  
вёт, словно сквозь пыль старинных томов, листаемых чьей-то рукой, проступит далёкое прошлое. Почудится  
вдруг, что скачет на извозчике человек по старым улицам, что отзываются золотым и серебряным звоном голоса  
соборов. И улыбнётся сквозь пыльные страницы то ли известный старик Козьма Прутков, то ли сам Жемчужни-  
ков.

Осыплет липа золотой парик,  
О лёд сребристый зазвенит подкова.  
И улыбнётся голубой старик,  
Слегка похожий на Козьму Пруткова.  
(“Жемчужников”)

Но поэт видит не только недавнее прошлое, но и века давно минувшие. Прошедшие времена выплывают то золотым диском солнца, то ночными облаками, то знакомыми созвездиями Большой и Малой Медведиц. И вот уже сквозь облака видятся поэту головы волхвов, сквозь солнечные лучи – синь прошедших веков. И снова, как когда-то в далёкие времена, о которых, однако, не позабыто, блестит солнце "первобытной" чистой "медью".

Седые блоки облаков –  
как головы волхвов казнённых.  
А солнце, золотой козлёнок,  
пьёт синь проглянувших веков...  
И вновь пречистые века  
и отблеск первобытной меди,  
покуда звёздные медведи  
грызут ночные облака.

Не может Поэт не смотреть на облака. В них всегда есть что-то завораживающее. Облака символизируют мечтания, поэтические грёзы. Они являют поэту различные образы. То лениво-невесомое, то торжественно-грозное, они близки и далеки одновременно, а приплывают они из далёких эпох. И прошлое это становится зримым. И видит Поэт далёкую Атлантиду и Древний Рим, видит, как время медленно, словно облака, плывёт по небу.

И близки.  
И невесомы.  
И белее молока...  
Словно ангельские сонмы,  
проплывают облака.

И бездумны.  
И велики.  
И небренней атлантид...  
Солнце им румянит лики  
и короны золотит.

И ниневии.  
И римы.  
И ещё старей стократ...  
Время радостно и зримо  
Совершает свой парад.

Заколдованные этими великими облаками поднимаются из кирпичных труб их подобия – "дымы", ползущие по небу, словно "грешные снадобья". И, кажется, нет ничего, кроме этого великого движения "дымов" и облаков, бесконечно плывущих по небу.

Время вдруг остановилось.  
А дымы ползут, ползут.  
("Облака")

Облака – это удивительные создания, способные мечтать, думать. Облаками становятся даже деревья, по свидетельству древних кави – касты жрецов и поэтов, полагавших, что вся природа пронизана божественным духом поэтической мечты. И деревья, достигнув совершенства, превращаются в облака, обретая неземные черты.

Свидетельствуют очевидцы кави  
о том, что в окончании мечты,  
становятся деревья облаками,  
божественные обретя черты.  
("Деревья и облака")

И Кави, и Атлантида, и Рим Поэту ближе, чем современный бездумный век. Но лучше всего Поэт понимает "века Трояни", былинную Русь, напевы Бояна и Ходыны. ("Мне век 11-ый ближе, чем тот, в котором жить не рад".)

И здесь соединяются Поэт и учёный. Чудесные метафоры и исторические исследования. "Века Трояни", по мнению В.Г. Рулелёва, – шесть веков православной Троицкой веры – с пятого по одиннадцатый. В десятом столетии Русь приняла православное христианство по византийскому обряду. Вовсе не языческими божествами представляются Поэту Сварог, Дающий Бог и Стрибог, а христианскими "золотыми ипостасями Трояна".

Сколько научных открытий сделано и сколько дивных образов создано! Князь Ярослав, святой Феодосий и, конечно же, певец Боян.

И слышит Поэт, как поёт Боян, видит, как проплывают над городом тёмные тучи, словно древний народ "обры", как сверкает яркое солнце – "Хорсов глаз".

Вдохновенный древний сказ  
пел певец светло и гордо –  
тучи, чёрные, как обры,  
зарились на Хорсов глаз.  
Белкою порхал по ёлкам,  
в небеса орлом взлетал,  
царства, веки и лета  
пробежал он серым волком.  
(*"Боян и Феодосий"*)

Чудится, будто сквозь года проходит песня Бояна. Звучит зачин "Слова о полку Игореве", затерявшийся в веках, и певец, давно уже покинувший 11 столетие, путешествует во времени "серым волком". А может, это уже и не сам Боян вовсе, а юный Ходына или тот образ поэта, что пронесёт Русь через все года и царства.

Боян – божественный певец, и существует он вне времени, потому что нет ни пространственных, ни каких-либо иных границ для Поэта. Поэтическое и божественное – две стороны одной медали, поэтому образ Бояна и образ святого одинаково близки Поэту. Даже если он и задумывается, словно в древности, как князь Святослав, о "запретах иерейских", о том, что искусство и святость не одно и то же, что певцы и скomorохи "губят думы о Творце". Но Поэт понимает истину так же, как некогда понял её преподобный Феодосий, увидев певца Бояна.

Поздно.  
Увидал певца  
и уже прощенья просит  
преподобный Феодосий  
и уходит из дворца.  
Но, души великой скинь,  
будет он искать ответы:  
"И Ефрем, и Дамаскин –  
разве были не поэты?  
Два лица – одна медаль,  
ничего не будет кроме.  
И в пещере, и на троне  
Служба Богу – не одна ль?"  
(*"Боян и Феодосий"*)

Таковы герои произведений В.Г. Руделёва. Певцы и князья, грешники и святые. Одарённые и искренние.

Феодосий и Боян, Пушкин и Серафим Саровский – "два лица одной медали", поэтическое и святое – то, что должно быть в душе каждого человека, то, что остаётся в веках, повторяясь вновь и вновь в нашей жизни и в искусстве.

### Список литературы

1. Руделёв, В.Г. Зимние радуги: Стихотворения и фрагменты поэм / В.Г. Руделёв. – Тамбов : Изд-во ООО "Центр-пресс", 2003.
2. Руделёв, В.Г. Охлебинова роща: Стихотворения и фрагменты поэм / В.Г. Руделёв. – Тамбов : Изд-во ООО "Центр-пресс", 2004.
3. Руделёв, В.Г. Коллекция Пространств: Стихотворения и фрагменты поэм / В.Г. Руделёв. – Тамбов : Изд-во ООО "Центр-пресс", 2005.
4. Руделёв, В.Г. В лабиринте времени: Стихотворения и фрагменты поэм / В.Г. Руделёв. – Тамбов : Изд-во ООО "Центр-пресс", 2006.

*Л.А. Шахова*

### СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ НИНЫ ИЗМАЙЛОВОЙ

**Нина Николаевна Измайлова** (член Союза российских писателей). Родилась 7 июля 1946 года в г. Владимире (отец – офицер, мать – учительница истории). С 1950 года живёт в Тамбове, работает художником-конструктором.

В 1970-е годы занималась в литературной студии при газете "Комсомольское знамя", руководимой Г. Ремизовым, общалась с лучшими тамбовскими поэтами – Евгением Харлановым, Мариной Кудимовой. В те же годы посещала литературно-драматическую студию "Бригантина", создателем и вдохновителем которой был режиссёр, театровед, эрудит в области культуры Александр Николаевич Смирнов. Эта студия была истинной школой

высокого литературного вкуса, что впоследствии очень помогло в поэтическом творчестве. Однако публикации Измайловой появились в печати сравнительно недавно.

В 1998 году вышла книга о первом Тамбовском мэре Валерии Ковале, где есть и эссе Измайловой "Вкус к жизни", – это название редакторы книги вынесли в название раздела воспоминаний.

В 2002 году в издательстве "Юлис" вышел сборник стихов "Меня позвали – я пришла".

В книге Александра Смирнова "Театр и вся жизнь" (2005 год) напечатано эссе "Похожи лишь в одном..." и стихотворение "Учитель".

Готовится к изданию новый сборник стихов "Молитва лисицы".

Я – вечно идущая женщина, попросту баба,  
Несущая в сумках еду, барахло и судьбу.  
(Н. Измайлова "Вечноидущая")

Нина Измайлова – художник и поэт – полагает, что у людей одно преимущество перед животными: они владеют языком. А язык для Нины Измайловой – это культура: и скульптура, и живопись, и музыка, и литература.

В поэзии Нина Измайлова – приверженец чистого классического стиха, её стихотворения абсолютно ритмичны, музыкальны, она потрясающе владеет звукописью, её стихи хочется учить наизусть: не отдельные гениальные строчки или четверостишия, а целиком, от начала и до конца. Все её стихи запоминаются легко, они написаны технически очень грамотно: в них нет так называемых канав, то есть ни одно значимое слово не попадает в безударную позицию:

На семи ветрах,  
На семи крестах  
Не живёт покой.  
Только ветер бьёт,  
Только ветер пьёт  
Зелену траву.  
Мне бы всех простить,  
Мне бы воскресить  
Синий летний день  
И туман разнять,  
И тоску унять –  
Лишь бы сто лучей  
Отыскали сруб.  
Да не хватит рук  
Дотянуть до губ... [1].

Тайна истинной поэзии в том, что голос поэта неповторим и индивидуален, но свидетельствует о том, чем живут все: о сиюминутном и вечном, о любви и одиночестве.

Болью одиночества пронизаны многие стихи Нины Измайловой. По большому счёту каждый одинок, считает поэт.

Где вы, милые братья?  
Где, нежные сёстры?  
Но всяк отвернётся и посторонится...  
( "О любви" ) [1].

Её лирическая героиня бежит от своего одиночества в лес:

Смутно.  
Плачет душа.  
Тоскует.  
Унесу её от тоски  
в лес осенний.  
От горьких сует,  
от сухих сквозняков городских  
( "Знамение" ) [1].

Она воспринимает зверей в прямом смысле как братьев меньших (или старших?): "...дремлет собака у левой ноги и кошка над правым плечом" – это их тепло струится по диагонали через её человеческое сердце.

В поэзии Нины Измайловой исповедальность вступает в сложные отношения с артистизмом, перевоплощением, ярко выраженным ролевым началом, например в стихотворении "Атлантическая":

Пройдя сквозь мрак безмолвной боли,  
Ты в знойном кухонном чаду.  
Немного уксуса и соли –  
Смерть превращается в еду.  
Повержена и всё. Забыла,  
Распластанная на доске,  
В какие дельты заходила,  
Чтоб нереститься по весне.

<...>

И много ль миль прошёл иль мало  
Косяк литого серебра,  
Не ведая, что грозным тралом  
Его судьба предрешена...

<...>

И ты, под майонезной шубой,  
Перепоясана лучком,  
Не чувствуешь, как вилка грубо  
В тебя внедряется тычком... [1].

Стихотворение трагично по звучанию, поскольку поэт уверен, что "грозным тралом" предрешена судьба каждого человека. Здесь поэт представляет свою жизнь как бытие жертвы, подчинение жестокой судьбе. Воплощением её становится атлантическая селёдка. "Отрадой" были "и штиль, и шторм", но то, что "сверкало серебром" – душа, дар поэта – разнимается на части грубым тычком существования, то есть человеческого произвола. Обречённость, предрешённость судьбы осознаются автором как горькая неизбежность и выражаются в оригинальной поэтической форме.

Так же трагично по звучанию стихотворение "Преданная", в котором обнажается крах неосуществившихся надежд:

Мой милый хозяин, я жду тебя денно и ночью,  
В окошко гляжу и под дверь тихонько скулю...  
А ты не приходишь. И мне неприютно и тошно,  
Но я по собачьей привычке и жду и люблю.

<...>

Я помню, как шёрстки моей ты ладонью касался  
И как рассердился, что я утащила носки.  
Поверь: я не буду, лишь только бы ты догадался,  
Что мне без тебя хоть ложись помирай от тоски.  
Вчера мы с хозяйкой вдвоём выезжали на дачу,  
Последней надеждой забилося сердечко моё,  
И я припустилась стрелой напролом наудачу,  
Завидев твоё дорогое до боли жильё.

<...>

Печаль безысходности вдруг навалилась из мрака,  
Рождая в гортани сиротский приглушенный вой:  
Напрасно гордилась, что преданная я собака,  
О горе мне, горе, я предана просто тобой [1].

Нина Измайлова необыкновенно чутка к слову, она любит и лелеет его, как все настоящие поэты. Вот как говорит об этом известная поэтесса Инна Лиснянская:

Как мне не нянчить глаголы,  
Если задача речи –  
Душу сделать помягче,  
А рассудок – покрепче [1].

**Нина Измайлова наблюдательна и иронична:**

Покупают вдовы черненькие шляпки,  
Траурный костюмчик чтоб нарядным был,  
И мужьям прощают все их недостатки,



И лепечут гордо: "Как же он любил!"  
Сестры выбирают шляпку побледнее,  
Платье поскромнее, чтоб сгодилося впрок,  
И в затылок женам еле слышно блеют,  
**Как страдал их братец, как был одиночек (...).**  
**("Реквием") [1].**

Её поэтические метафоры неожиданны и остроумны:

...жадная малина  
Отхватила у клубники грядки половину,  
Вот и остаётся в голове чесать:  
Что из них придётся сорняком считать? [1].

Её риторические вопросы вряд ли оставят кого-либо равнодушным:

Не скучает сын о маме,  
Писем ей не пишет он –  
У него теперь в кармане  
Есть мобильный телефон.  
Деньгам счёт ведёт на баксы –  
Не на жидкие рубли,  
Говорит: "Плевать на таксу!  
Если надо, ты звони".  
(...) И ещё одна досада –  
Не попасть бы ей впросак,  
Что такое "если надо"  
И "не надо" – это как?  
("Мама и мобильник") [1].

Её поэтические образы метки и новы, а намеренные аллюзии для её творчества редкость:

Я крепко сплю – мне снятся камнепады  
И облаков недвижимые громады,  
Стон сосен на ветру, осенний мрак  
И филина недремлющего зрак.  
<...>  
Сомнамбулой на Зов Его иду  
В рубахе, босиком к реке по льду.  
Луна кривая ёжится в ветвях,  
И по пятам за мной несётся страх –  
Превыше страха дружеская роль –  
"С Тобой одной мы крови" – наш пароль.  
Мы оба сиры. Здравствуй, серый брат!  
Меня Ты звал – и я пришла назад,  
Во тьму веков, где дружба на всю жизнь,  
Где любят без предательства и лжи..."  
<...>  
Страницы книги ветер шевелит.  
С потрёпанной обложки смотрит лик –  
Тоскливый жёлтый глаз и белый клык  
("Сон в полнолуние") [1].

В этом стихотворении есть отсылки к Блоку ("Я крепко сплю – мне снится плащ твой синий") и Джеку Лондону. Опора на романтизм помогает ей одушевить "лик" волка – некоего тотемного зверя, что свидетельствует не столько о языческом мировосприятии природы, сколько о противопоставлении мира животных, в котором "любят без предательства и лжи", миру людей.

Почему поэтесса часто вещает голосами птиц, зверей и даже рыб?

Они близки ей тем, что живут по законам. Тигр свиреп только потому, что он голоден. Хотя в стихах Нины Измайловой тигр – это редкий гость, как и всякая другая экзотика. Её птицы – это вороны да филины, её звери – это псовые: собаки, лисицы да волки. Словом, те, кто живёт рядом с человеком или неподалёку.

Экзотическая фауна не близка её русской душе, как и многие, в частности, женские образы в иностранной литературе: Сестра Керри (Теодора Драйзера) или Скарлетт (Александры Рипплей) добиваются своего, манипу-

лирую чувствами и судьбами других людей, играют, выигрывают и побеждают. Нине Измайловой близок образ Татьяны Лариной, которая "не ищет своего".

Сама Нина Измайлова, как серьёзный поэт, понимающий, что "всё сказано", пишет о любви мало и сдержанно, но, хотя все тропы здесь исхожены и изъезжены вдоль и поперёк, в любовной лирике она создаёт неповторимые образы:

Предпочли мы зиму лету,  
На сугробе целовались,  
Ели липкие конфеты,  
Что в кармане завалились.  
Фонарями тьма сгущалась,  
Расставаться не хотелось,  
И о чём-то нам мечталось,  
И в душе о чём-то пелось.  
Сто ветров мело снегами,  
Сто дождей снега размыло,  
Может, это было с нами,  
Может быть, не с нами было.  
Только я всё реже, реже  
Эту зиму вспоминаю,  
Синим дымом сигареты  
Боли сладость унимаю [1].

Казалось бы, то, о чём здесь говорится, происходило на самом деле, однако поэтесса признаётся, что это стихотворение именно придумано ею, потому что правда зачастую совершенно неправдоподобна.

Дело, видимо, в том, что сильное чувство не укладывается в пространство языка.

У Нины Измайловой много стихов написанных, но мало изданных. Ей свойственна беззаботливость, не беззаботность, а именно беззаботливость – умение отрешиться от мирских забот, от погони за призраками успеха:

... Чем от зверья  
себя  
отличу? – Лению священной.  
... Подлы труды  
вражды.  
Тщетна сусальная слава.  
Бились умы –  
увы –  
в поисках счастья вселенной.  
Мудрая лень,  
одень  
лживых искателей в саван!  
Мудрость твоя  
сия  
будет благословенна [1].

Поэтесса показывает наше родство со всем сущим: с миром природы, людей и животных. В стихотворении "Молитва лисицы" она учит чувствовать и понимать это родство:

"Послушай, охотник, ты – Бог, я – простая лисица,  
Одна из немногих, что выжили этой весной.  
И буду тебя непрестанно просить и молиться,  
Чтоб ты не гонялся с собаками больше за мной.

Мой лес поредел, но нашла я себе за пригорком  
Уютное место, не сразу его разглядишь,  
Построила дом, а по-вашему, вырыла норку,  
Лисят родила и поймала им первую мышь.  
Охотник, ты – Бог и жена твоя тоже Богиня,  
Одетая в бархат, шелка, с бриллиантом кольцо.  
Неужто мой сын, мой любимый лисёнок погибнет,  
Чтоб мехом пушистым её обрамлялось лицо [1].

Нина Измайлова напоминает, что всё, что человек делает другому, к какому бы миру этот другой ни принадлежал, – к миру людей и зверей, растений или даже предметов – он делает это себе. Что даёт, то рано или поздно

получает. Никто не честен перед миром, нельзя "надмевать" ни над кем и ни над чем. Кто "надмевает", тот пропадает – попадает в вырытую им же самим яму. От этой беды и предостерегает поэт.

Нина Измайлова не живёт в измерении, где главное – деньги, вещи, дома, машины, она не любит "хотеть". Она относится к людям, которые никогда не запляшут под чужую дудку, которые имеют уши и слышат Нагорную проповедь, потому что поэзия – как искусство расстановки слов – меньше, чем то, что она транслирует.

Надо отметить, что Нина Измайлова считает неприемлемым для себя писать на религиозные темы, панибратствовать с тем, что Свято.

В журнале "Фома" [2] приводится рассуждение Александра Ткаченко о нравственности и христианской жизни, о том, что любое их сопоставление попросту теряет смысл – настолько у них разные задачи. Нравственность упорядочивает отношения между людьми, а христианство – приводит человека к Богу. Никакая, даже самая высокая, нравственность не сможет привести к Богу человека, удовлетворённого своей праведностью.

И в самом деле – зачем врач здоровому?  
Зачем Спаситель тому, кто не погибает?

У христиан жизнь по заповедям имеет принципиально иной смысл. По слову преподобного Симеона Нового Богослова, тщательное исполнение заповедей Христовых научает человека его немощи. Таким образом, правда и добродетели людей, живущих нравственной жизнью, и христиан, несмотря на внешнее сходство, в духовном смысле оказываются не взаимодополняющими друг друга, а взаимоисключающими: первые превозносят человека в его глазах, ослепляют его и тем – "отнимают" у него Христа, а вторые, напротив, открывают человеку его падшую природу, смиряют его и приводят к Христу.

Нина Измайлова, будучи человеком, который редко терзается по поводу ежедневного нравственного выбора между добром и злом (этот выбор для неё очевиден и привычен), в творчестве всё больше устремляется к Небу:

Летит журавль, и тенью вдоль реки –  
Моя душа, как прежде – неприкрытая!  
А у кого-то с опытной руки  
Клюет синица. Безнадежно сытая.

Думается, будет уместным завершить рассказ о Нине Измайловой высказыванием нашей замечательной землячки – известной поэтессы Марины Кудимовой: "Ненужность всем нет-нет да и обернётся чудом необходимости одному и в его лице – Единому".

### Список литературы

1. Измайлова, Н.Н. Меня позвали – я пришла : сборник стихотворений / Н.Н. Измайлова. – Тамбов : Юлис, 2002.
2. Ткаченко, А. Одна дорога в разные стороны, или Может ли неверующий человек быть нравственным? / А. Ткаченко // Фома. – 2008. – № 3.

*Т.Е. Жукова*

### "НЕ НАДО РАССТАВАТЬСЯ..." (об одном сборнике Т. Курбатовой)

Творчество Т. Курбатовой достойно представляет "поэтическую школу" Тамбовщины. Это тонкий, проникновенный лирик, её стих отличает ясность, простота и глубина мысли и чувства, искренность, философичность. Её поэзия сродни музыке в миноре, спокойная и гармоничная. Она смотрит на мир глазами женщины, это именно "женская поэзия", восходящая к русской классической поэзии А. Ахматовой и М. Цветаевой. Недаром у неё "природа как женщина", а сама женщина, как блоковская незнакомка, нежная и таинственная:

Тихий вечер, свет свечи.  
Я прошу тебя, молчи.  
Пусть мерцают тихо свечи  
В тихом сумраке ночи [1].

Её лирическая героиня беззащитна и ранима, как "подснежник ранней весной, что дрожит на ветру на поле-не". О своей судьбе Т. Курбатова пишет: "Нет синицы в руке – в небе клин журавлей". Она не отделяет себя от своих лирических героинь – это её мир, свободный и гордый, как осенние журавли, с грустью и расставаниями.

Рисуя художественную картину мира, поэт как бы открывает мир заново, радуясь и удивляясь, словно ребенок, "солнечному зайчику", апрельской капели, "белоснежным верблюдам" – облакам, хочет запечатлеть мгновение жизни (вечное гётевское "остановись, мгновенье, ты прекрасно!"). Она, как художник, подбирает краски:

Весну нарисуем, возьмем акварель,  
И кисть окунем в голубую капель...  
Подснежник открыл голубые глаза,

В них неба бездонного синь-бирюза [1, с. 20].

Надо сказать, что палитра цветов у неё очень богата, но преобладают алый, синий, багряный, золотой, янтарный, желтый, лимонный – краски осени, а осень – любимое время года, хотя "это осень, это тень разлуки":

Природа, словно женщина,  
Накрылась яркой шалью,  
Листвой золотой увенчана,  
Обвенчана с печалью [1, с. 11].

Осенние пейзажи несут настроение грусти и ностальгии, как в картинах И. Левитана ("Золотая осень"). Сравнения и метафоры ("осень... в ожерелье из рябины, в кружевах из паутины"), олицетворения ("осень шла в накидке алой") "оживляют" картину. Она пишет зиму ("у зимы морозной ледяные очи") в синем цвете, а с первой капелью мечтает "опять родиться".

Пространство её чувствований огромно: от "мерцающих созвездий" до "деревеньки родной, светлой":

За тонкою гранью земного предела,  
За хрупкою гранью земного пространства,  
Бездонное, сонное марево странствий  
В летящем тумане, как в саване белом [1, с. 52].

Она ставит вечные вопросы бытия ("Что ж бытие? В чём смысл его и суть?.. А голос сердца?"), задумывается о жизни и смерти ("и шар земной в ворота ада скатился грешной головой"). Познать философию жизни ей помогает обращение к Богу в общечеловеческом смысле. Курбатова поэтизирует библейские эпизоды из жизни Христа (Рождество, "Богоматерь...", "Жизнь коротка...", "Не мессия, не пророк...", "Голгофа"). В её стихотворениях – молитвах нет "своего" ("любовь не ищет своего"), она просит за всех и для всех:

Прошу, пусть мир освободится  
От пут обмана и порока,  
Пусть доброта, а не жестокость  
Навеки в мире воцарится [1, с. 75].

Обман и предательство героиня считает одними из главных пороков, которые так ранят душу, разъединяют любящие сердца:

Те, кому мы преданы,  
Продали нас, предали, –  
Разменяли на покой.  
Отпусти грехи им, Боже!  
Отпусти им, если сможешь.  
Пусть судьба им подытожит,  
Все, что сделали со мной [1, с. 46].

Вместе с тем, она не отделяет себя от грешного мира:

Натянем на лица улыбки,  
Как смокинги перед банкетом,  
И зашагаем по свету,  
В улыбки, как в латы, одеты [1, с. 43].

В стихотворении "Душа любви" героиня кричит, восстает против фальши, но не в силах ничего изменить:

Душа любви мою скрывает тайну,  
Душа любви...  
Из мира грез...  
А наяву? Где крылья как уродство,  
Где предан друг, и в сердце вкрался враг...  
Где подлость – доблестью,  
а честность не в почете,  
Я вопрошаю: "Как же вы живете?  
Кому вы душу вашу продаете?"  
И... падаю, сломав крыло на взлете [1, с. 63].

Каждый в этом мире выбирает свою дорогу, и на ней тебе встретится столько подлости, сколько ты сам сделал кому-то; ты увидишь столько равнодушия и лицемерия, насколько сам был когда-то равнодушен и лицемерен.

Основную часть сборника составляют стихи о любви. Любовь у Т. Курбатовой овеяна тайной и пропитана грустью и нежностью, словно прощальным осенним поцелуем. Тайна – в несвободе двух любящих ("ни без тебя, ни вместе невозможно"). Тема разлуки и несвободы звучит в каждом стихотворении. Тоску и переживания героини усиливает осенний пейзаж:

У деревьев почернели плечи,  
Плачет дождь несбывшихся желаний,  
То ли утро, милый, то ли вечер,  
То ли встреча, то ли расставанье [1, с. 31].

Страна Любовь – загадка, никому не дано предугадать, "куда вам путь и где пристанище" [2]:

А куда наш путь?  
Ни дороги, ни тропинки.  
Мы в пустыне две песчинки... [1, с. 24].

И кто вы в этой стране: предатель, обманщик или "мотылек", летящий "на пламя трепетной свечи"? Любовь героини всегда на грани разлуки, она так тонка и хрустальна, а потому более чувственна и желанна:

Так непрочна связующая нить,  
Так робок пламень всем ветрам подвластный,  
Готовый разгореться или погаснуть,  
Готовый воскресить или погубить,  
Огонь любви, желанный и опасный [1, с. 33].

С истинной любовью не уживается ревность, она разрушает нежный и хрупкий мир любовных отношений, испытывает чувства любящих. И с теми, кто не выдержал испытаний, предал, героиня расстанется навсегда.

Её любовь "не ищет своего", она бескорыстна и неподкупна, как и у Цветаевой ("если душа родилась крылатой, что ей хоромы и что ей хаты" [2, с. 93]); её любовь лишена материальности – это высшее проявление любви, данное Богом далеко не всем!

Хочу любить и быть любимой,  
Хочу не на ночь, а навек... [1, с. 64].

В мире любящих сердец всё имеет значение: взгляд, поцелуй, прикосновение руки. Автор придает большое значение образу руки (ладошки), сравнивает руки с крыльями; руки, протянутые к любимому, как жажда счастья, залог вечной любви:

Будь что будет. На краю разлуки  
Не прощаюсь, милый, до свиданья.  
Через осень, через расстоянье  
Я к тебе протягиваю руки [1, с. 31].

Вот почему всем любящим как в назидание "шелестит листва":

За руки держитесь крепче,  
Крепче за руки. Не надо  
Расставаться... [1, с. 50].

Героиня верит, что "весенний луч сквозь тучи проберется и радугой на облака прольётся, и я проснусь, забытая, в тебе". Автор и её лирическая героиня верят в возможность вечной любви, без которой невозможно существование женщины:

Уходя – останься,  
Словом или взглядом.  
Уходя – останься,  
Не уйди совсем [1, с. 23].

Сборник Т. Курбатовой "Не надо расставаться..." (1995) – это поэзия, продолжающая традиции любовной лирики. Мы видим умного, глубоко чувствующего автора и её героиню, наделённую великим талантом "любить и быть любимой". "Не надо расставаться" звучит как заклинание своей душой: не надо расставаться с тем миром, в котором мы живем, с Богом, в которого веруем, и с любовью, которая бережёт нас на вечном греховном пути мужчины и женщины.

### Список литературы

1. Курбатова, Т. Не надо расставаться / Т. Курбатова. – Тамбов : Изд-во "Книжная лавка писателя", 1995.
2. Цветаева, М. Избранное / М. Цветаева. – М. : Изд-во Просвещение, 1990.

О.В. Нарбекова

**"ГОСПОДИ, ДАЙ СИЛЫ БЫТЬ ВЫСОКОЙ  
ДАЖЕ В ЧАС, КОГДА ВПАДАЮ В ГРЕХ" –  
"ВЫСОКОЕ" И "ЗЕМНОЕ" В ПОЭЗИИ ЛИДИИ ПЕРЦЕВОЙ**

Лидию Перцеву не надо представлять, её имя хорошо известно любителям поэзии не только в Тамбове. Это очень тонкий, глубоко чувствующий лирик. Её поэзия несёт Свет и Добро, даже через боль и страдания в ней неизменно проявляется Надежда и Любовь. И именно это она пытается донести до своих читателей. В своем обращении к ним, предвещающим один из сборников, поэтесса говорит о своей надежде на то, что её стихи, быть может, "...затронут светлые струны душ", пробудят эти светлые чувства, поскольку ничто так не губит – и об этом нельзя молчать – как "гордыня и окаменённое нечувствие".

Нам хотелось бы остановиться на некоторых стихотворениях сборника "И горечь, и истома". Один из циклов называется "Сопричастие". Известно, что причастие – это исповедь, покаяние, прощение, очищение. Сопричастие – это попытка лирической героини Перцевой исповедаться, сказать о том, что не даёт покоя, что тревожит, возможность попросить прощения, мольба о прощении, надежда на очищение, на избавление от наносного, суетного. Особая роль поэтому отводится слову. Цикл открывает стихотворение "Скорлупку слова мысленно сомну...":

Скорлупку слова мысленно сомну,  
Почувствую и горечь, и истому...  
Да, этот вкус дан слову одному –  
Исконно русскому, великому, родному [1].

Здесь – величие русского слова, его беспредельные возможности и теплота к нему, потому что оно родное. Только русское, родное слово может передать все оттенки человеческого чувства: от горечи до сладкой истомы, надо лишь чувствовать слово, понимать, *что* кроется, какая сила, какое содержание за его "скорлупкой".

Стоит особо выделить стихотворение "Суечусь, болею, часто плачу...". На наш взгляд, оно программное для понимания всей поэзии Лидии Перцевой, воплощение образа её лирической героини, отражение её сути как таковой:

Суечусь, болею, часто плачу.  
В воспитанье – промахи и брак!  
Если я хоть что-то в жизни значу  
То не в этом, видно, и не так...  
  
Вот мои нечитанные строки,  
В них обрывы и вершины снег.  
Господи, дай силы быть высокой  
Даже в час, когда впадаю в грех! [1].

Понятно, что это не сетованье, не досада, и "промахи", "брак" в воспитанье говорят об очень ранимом человеке, об особом, чувственном отношении к людям, к жизни, о человеке, которому бывает трудно среди людей с другой душевной организацией, другим укладом. Героиня Перцевой не может приспособливаться, уподобляться. К чему? К черствости, к грубости, к равнодушию? И хотя она не говорит об этом прямо, это очевидно. Надо быть "высокой" даже во всех жизненных невзгодах и неурядицах. Это трудно. Болит душа. Возникают, вероятно, и обиды. Потому и плачет часто. А все это, по мысли героини, грех. Как обойтись без поддержки? Она необходима. Как быть сильной? Просить помощи можно лишь у Господа.

Быть "высокой" можно лишь и в том случае, если сердце отзывчиво, если оно не глухо, если оно не может терпеть ложь, бездушье, корысть, коварство, лень ("Сердце надо особо беречь..."). Но и этого недостаточно: сердце надо ещё "воспитать", чтоб "могло ликовать и страдать". Антиномия "ликовать – страдать" для Лидии Перцевой особенно важна, потому что это и умение радоваться всему, что происходит, что видишь вокруг, и способность переживать, сострадать.

Показательно, что поэт живёт не только в своём собственном, созданном им мире. В стихах часто звучат размышления и о родной земле, о ходе истории. Однако они неизменно проходят через тему Веры. Горькое раздумье над судьбой Родины, Руси, представлено в стихотворении "Как трудно оставаться оптимистами..." И это тоже сопричастность. Сколько пришлось пережить родной земле, сколько перенести бед, но нет им, кажется, конца и края. Что же ещё предстоит вынести ей?

Нам говорят, страданья во спасение.  
Родимая и погранная Русь,  
Что ждёт тебя? Набеги, ополчения,  
Или осин трепещущая грусть... [1].

Это необходимость? В этом спасение? Трудно принять эту мысль, остаётся только молиться, верить и надеяться на Божью милость:

Молясь самозабвенно и неистово,  
Я в Божью милость верую, Земля [1].

Важно также понимание ответственности за всё, что происходит, осмысление того, что уже произошло, всеми и каждым в отдельности. Перцева чувствует сопричастность к общему греху, греху страны, греху народа за содеянное им. В стихотворении "Исповедь" она просит послать искупленье "за все свершенные грехи": за загубленную природу, за поруганные святыни, разграбленные храмы, за людскую гордыню, за бездушье, за потерю народной памяти, утрату народных традиций. Она просит прощения всем нам за то, что мы забыли, что мы дети Бога – рабы Божьи, что мы не видим и не ценим созданную и дарованную Им Красоту всего сущего, за то, что нас затягивает суета:

Пошли нам, Господи, прощенье  
За искушение судьбы,  
За очень позднее крещение,  
За то, что мы твои рабы.

Пошли нам, Господи, прощенье  
За редкость строк о красоте,  
За суетность всего мышленья  
И за слова, когда не те [1].

Героиня, однако, просит и избавленья "...от гнета сытых дураков", сознавая главенствующие, к сожалению, роли и возможности таких людей в истории страны. И всё же, оставаясь верной себе и стараясь жить по Божьим законам, она просит "замоленье их грехов". Она просит Господа принять раскаянье, простить всех нас, укрепить и научить жить по вере, любя:

Прими раскаянье, о Боже,  
И научи нас жить любя.  
Ну кто же, Святой, еще может  
Простить такое за тебя?! [1].

Необыкновенно тёплое, проникновенное стихотворение у Лидии Перцевой о Рождестве. Имя Христа соотносено с ожиданием, предвосхищением праздника Рождества, с самим часом Рождества и собственно с высшим смыслом этого чуда. Неслучайно в начале каждой строфы обыгрываются слова "Рождество – Рождественский": "Рождественская ель – Рождественский снежок – Рождественская ночь – Рождества порог – Рождественский полёт – Рождественский обет". Рефреном в каждой строфе звучат слова "Да снизойдет Христос!" В них – радость, надежда на спасенье, на глубинное осознание этого события и память о нём.

Рождественский обет,  
Как предопределенье.  
Да снизойдет Христос,  
Даст память и забвенье [1].

От таинства *Ego* Рождения до светлого Воскресения – Пасхи. Этому событию посвящено стихотворение "Пасха крестна и воскрестна". Чтобы прочувствовать этот день, надо прийти к нему с чистой, светлой душой. Время перед Пасхой – это возможность покаяния, очищения, преображения:

Сие спасительное время.  
Грехов вериги – тяжко бремя,  
От них очисти дух и плоть.  
Прости, помилуй нас, Господь [1].

Пасхальный день – перезвон колоколов, день ликования как на небе, так и на земле:

Христос Воскрес –  
Воистину Воскресе!  
Ликують ангелы небесе,  
И на земле со всех сторон  
Льют колокольни перезвон [1].

Тема женского счастья заявлена в цикле "Ты". Любить и быть любимой для героини поэтессы так же естественно, как дышать. Жажда любви пронизывает стихотворение "Это руки простерты в молитве...":

Это руки простерты в молитве:

– Ни друзей, ни врагов не вините!

Это сердце твердит: "Боже правый!

Мне ни денег не надо, ни славы".

И глаза излучают: "Пропала –  
Ни чинов не хочу, ни металла!"

Это губы кричат: "Не молчите,

Полюбите меня, полюбите!" [1].

Первая строфа знаменательна: к любви надо быть готовой, надо оставить все обиды, простить всех, только чистая душа способна впитать это чувство, и сердце тогда готово искренне любить, не корысти ради, и глаза подтвердят это. В стихотворении – скрытая страсть, глубокая чувственность.

Героиня Перцевой любит до самоотречения, она идёт вслед за чувством, что делает её растерянной, смешной, в охватившем её смущенье она теряет, кажется, способность говорить и мыслить ("Я снова взгляд ловлю..."):

И в немоте грешна.

В виски стучит смущенье,

Растерянно-смешна

До самоотреченья... [1].

Она понимает это, но настоящее чувство не терпит контроля, и героиня растворяется в милом сердце взоре, улыбке, не боясь в который раз повторить пройденный путь ошибок:

Но окунется взгляд

В разрез твоей улыбки,

И в сотый раз подряд

Я делаю ошибки [1].

В ожидании любимого томится душа, оно занимает все мысли, обостряет восприятие всех звуков, приводит к немысленному напряжению, которое может довести до сумасшествия ("Все шаги мои и скрипы все мои..."):

Все шаги мои и скрипы все мои,

Всякий шум в виске и все – на волоске... [1].

Это женское ожидание возлюбленного может быть сравнимо с вечностью, в то время как сама встреча лишь миг. Есть ли этому оправдание? Конечно, с точки зрения женской логики, есть:

Вечность ожидания и мгновенья встречи.

Оправданья в мыслях ткут пустые речи.

Стон ожидания, острота самозабвения, холод оцепенения в строках:

Ждать и догонять – тяжкая затея,

На бегу – упасть, жить – остолбея... [1].

Однако измениться и изменить что-либо в себе, чтобы было иначе: не так больно, остро, не так чувственно – лирическая героиня не может. Это её "я":

Сколько это длится невозвратных лет!

Мне бы измениться, так ведь нет же, нет... [1].

Тем не менее, иногда ей хочется убежать от этого вечного ожидания, оправданного короткими встречами. Она пытается ненавидеть своего любимого, низводит его в своих мыслях, в своем воображении, представляет его в темных красках, но – сама она Свет, и этот Свет распространяется и на образ дорогого ей человека ("Впереди мысли, впереди вечность..."):

Впереди мысли, впереди вечность

Вашего отсутствия, а вроде бы общения.

Впереди миг, дальше бесконечность

Ненависти даже, а верней, влечения,

Песни поют разные: грустные, счастливые,

Ни одной вам строчки, а стихами целыми.

Посмотреть, невзрачны Вы, а скорей – красивы...

Черной вышли краскою, а мечтами – белыми [1].

Стихотворение всё построено на антиномии: отсутствие – общение, миг – бесконечность, ненависть – влечение, грустный – счастливый, ни одной... строчки – стихами целыми, невзрачны – красивы, чёрной – белыми.



Любовь оказывается сильнее, чистота и искренность чувства перекрывают, побеждают собственническое, эгоистичное. И это важно. Это должно быть вечно.

### Список литературы

1. Перцева, Л.А. И горечь и истома : сборник стихотворений / Л.А. Перцева. – Тамбов, 1992.

*М.М. Глазкова*

#### "НЕТ ПОЭТА БЕЗ РОДИНЫ..."

Г.В. Зайцев

*Талант – ...*

*Божий дар,*

*Что сплавлен с горестной судьбой.*

Г. Зайцев

Георгий Васильевич Зайцев родился 18 декабря 1946 года в селе Правые Ламки Сосновского района Тамбовской области. В 1974 году окончил международное отделение факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова и редакторское отделение Московской высшей партийной школы.

Первая литературная публикация относится к 1965 году. Стихотворения и поэмы Георгия Зайцева публиковались в альманахе "Поэзия", в журналах "Огонёк", "Наш современник", "Москва", "Октябрь", "Советский воин", "Молодая гвардия" и в других изданиях.

Член Союза писателей СССР с 1986 года, лауреат премий журналов "Огонёк" и "Молодая гвардия". Около 50 стихотворений переведены на языки народов мира.

Георгий Зайцев – автор десяти поэтических сборников. В 1993 году возглавил "Редакцию современной поэзии" издательства "Молодая гвардия". Разработал и успешно издавал поэтические серии "Библиотека XX век: поэт и время", "Библиотека избранных стихотворений", серию "Восхождение", "Поздний дебют", множество отдельных тематических поэтических сборников ("Мать", "Сибирские строки поэзии", "Воздух детства и отчего дома", двухтомник "Гимн любви").

В 1991 году Георгий Зайцев основал "Благотворительный фонд творческой молодежи России", став его президентом. Работая в фонде, организовывал и проводил фестивали молодой поэзии, издавал книги молодых авторов, участвовал в разработке законов и государственных постановлений по вопросам молодежной политики.

С 1993 года – генеральный директор Издательского дома "Звонница-МГ". В 1998 году на съезде Союза писателей России был избран его секретарем. В 2002 году выдвинут писательской общественностью в Экспертный совет при Уполномоченном по правам человека в Российской Федерации (секция СМИ и творческих союзов).

Георгий Зайцев является воистину сыном своей земли и своего времени. Судьба России, судьба Тамбовщины стала его судьбой.

Мы любим Отечества землю,

Храним ее славу и честь.

("Дети победы")

И его чувство к родине с годами становилось всё более острым и отзывчивым, утрачивало оттенок безмятежности и покоя. Что такое Родина для Зайцева? Это – в духовном плане – прекрасное, идеальное бытие человека, природы, народа – вместе, слитно, в чудесной гармонии. Это одновременно – мечта и реальность, живущая в душе и воплощенная в судьбах крестьянской России. Но этот прекрасный образ, созданный веками согласных трудов души и рук человеческих, трудов народных, на глазах Зайцева распадается под ударами времени, разрушаемый и ложными идеями, и утратившими чувство Родины людьми.

Какой в этих условиях может быть любовь? Только такой – не созерцательной, но страдающей, горькой и мучительной.

О Русская земля,

Ты знала ли такое?

("Надлом")

Вся Россия, ступив на стезю XX века, вышла в небывалое трудное странствие, переживала необычную судьбу. Это с великой искренностью выразилось в лирике Г. Зайцева.

Поэтому лиризм поэзии Зайцева столько же автобиографический, личный, сколько и всеобщий, национальный. Может быть, даже он переживал общее острее, чем личное. Его лирика поэтому, так сказать, эпична, какой бы



рассвета", "Легкий шорох, похожий на шепот"). Поэтизация природы у Зайцева сопровождается отставанием авторской позиции, связанной с осторожным, бережным отношением к природе. Считая, что "земля-страдалица" достаточно натерпелась от людей, автор ратует за установление той взаимной любви между человеком и природой, без которой мир обречён на исчезновение.

Прости мне, Муза, слог огрубленный –  
Мир в состоянии аварийности,  
Плачь над березкою погубленной –  
Природа требует взаимности.  
("Предчувствие 2001 года")

Зайцев предупреждает о том, что человек, "царь и раб", "творение" земли, абсолютизируя материальное, идёт навстречу гибели.

Жмет судьба  
на педали прогресса,  
Чтоб прилавок ломился от яств.  
Не забыть бы –  
без речки и леса  
Нам не хватит –  
во здравье! –  
лекарств.  
("Ни судьбе не доверюсь, ни слову")

Поэт не против прогресса, его настораживает то, что за ним теряется человек. Зайцев испытывает мучительное беспокойство за человеческую душу, деформированную технологичной цивилизацией.

Равнодушия меч  
Занесен над космическим веком.  
("Притча")

Непредсказуем лик цивилизации,  
Всеяден и всевластен хозрасчет:  
Поэзия у прозы на дотации,  
А публицистам слава и почет.  
("Непредсказуем лик цивилизации")

Передо мной –  
животных лица  
И морды красные людей.  
("Птичий рынок")

Во многих стихах слышится страстное обращение к человеку сохранить душу, пересмотреть аксиологические ценности: "Сотворим из природы кумира!", "Человечество, будь человеком!".

Поэт осознает случившуюся драму, когда "мир на краю бездонной пропасти", когда "кома в родном дому: родина – на кону", как конфликт органической деревенской культуры с технической городской цивилизацией.

Сатирическое "Все мы вышли из природы – как бы вновь войти в неё?" подразумевает спасительную для человека необходимость возобновления связи его с матерью-землей. У Зайцева земля – образ живой, одухотворенный, наделенный неисчерпаемым терпением, христианским всепрощением и неиссякаемой любовью к людям.

И я, изгой Земли – страдалица,  
И царь, и раб –  
ее творение,  
Увижу, как она старается  
Предотвратить мое падение.  
("Предчувствие 2001 года")

Зайцев Г. противопоставляет деревню городу: "Живое с мертвым спорило упрямо..." ("Многоэтажье"). Деревня – начало всех начал, источник жизни, надёжная жизненная опора, кладёшь национальных духовных и нравственных ценностей, мостик между человеком и Землей и даже Вселенной. Это то место, где человек ощущает единство с гармоничным миром природы, ощущает себя частью огромного целого, мира Божьего, что и делает человека человеком, человеческую жизнь осмысленной и необходимой.

Исцеляет душу "светородное отчее поле", приносят умиротворение "ветров мелодии" и "разгул цветов", дарует разговор с Вечностью "свет берез" ("За гранью", "Березовая память").

Город как символ человеческой прагматичности и душевного оскудения в стихах Зайцева обретает враждебный всему живому лик. "Творение холодного расчета", город давит над своими создателями: стылые стены,



В г. Котовске Тамбовской области живёт и работает Ирина Акимова – талантливый автор-исполнитель, учитель по профессии и поэт по призванию. Её лирику можно с полным правом отнести к так называемому "женскому" направлению в авторской песне.

Поэтический мир И. Акимовой богат и разнообразен. Автор пытается раскрыть "тайну" вещей и понятий, найти в каждом слове необычный образ и передать его слушателю. В этом ей помогают яркие, запоминающиеся метафоры, необычные сравнения: "*бархатное небо*", "*небесный ветер*", "*фонтан снов*", "*лунный абажур*", "*облаков лохматый ворох*", "*строгость туч*" и т.д.

Акимова И. "раскрашивает" окружающую действительность, употребляя прилагательные цвета и лексемы, несущие цветовые образы. Данные слова не столько передают цвет, сколько подчёркивают настроение лирического героя: "*...Мне, бездушной, перестали / Сниться розовые сны*", "*...Память – белая рубаи-ка – / Соткана из черных дыр...*", "*Я небо нарисую, рассвет в ночном окне...*", "*...Звезд и неба голубого / Там не видно из-за туч...*", "*...Зеленой звезде, что по небу катится, / Не дайте погаснуть в зубцах синих гор...*".

В песне "Птица счастья" автор "сталкивает" два цвета – *серый* и *синий*, которые в контексте становятся антонимами. Ка-ждый из этих цветовых прилагательных попадает в определённое семантическое поле и получает развитие в сочетании с окружающими единицами. Прилагательное *синий* из конкретного превращается в метафорическое, приобретая значение "счастье, радость, чудо": "*...В чаще дремучего синего леса / В синем гнезде сидит райская птица*", "*...В небо вонзится синяя стая, / К нашим мечтам улета...*", "*...В город, от горя и слез поседевший, / Ночью опустится синяя стая...*", "*...И на прощанье, от нас улета, / Синие перья сбросит на счастье*". По ходу развития текста известная метафора *синяя птица* разрушается, приобретает конкретное значение – "птица", а затем становится новой метафорой, но уже на другом, индивидуально-авторском уровне.

Тот же процесс происходит с прилагательным *серый*, который в контексте является цветом уныния, тоски, будничности: "*...В городе сером, от будней уставшем, / В дырах оконных серые лица...*", "*Серые мысли, как листья опавшие, / Наши наполнили души...*", "*В город, от горя и слез поседевший, / Ночью опустится синяя стая... / Все перекрасит, серость стирая*".

Традиционным для жанра авторской песни стало внимательное отношение авторов-исполнителей к бытовым деталям. "Бытовая" лексика является неотъемлемой составляющей песен И. Акимовой. В её текстах окружающие вещи оживают, начинают жить своей жизнью, испытывать чувства, даже видят сны: "*...Кактус видит Африку – он растёт в Алжире...*", "*...Гейзер снится чайнику, а ванне – океан*", "*...Ждет такси небесное – облачко над крышей...*", "*...Смотрят хмуро пыльных окон потускневшие глаза*". Обыденное становится волшебным и из волшебного превращается в обыденное, но уже с иной семантикой, что даёт возможность слушателю по-новому взглянуть на окружающий мир. Например, *сон* представляется добрым, ласковым существом, желающим помочь людям. Он вполне вписывается в окружающую обстановку – городскую квартиру со всеми её атрибутами: "*...Свесив ноги с облачка, в тапочках мохнатых, / В город засыпающий едет добрый сон...*", "*...Сон идет на цыпочках по моей квартире...*", "*...Почесав в затылке, / Сон вздохнул украдкой и махнул рукой...*", "*...А он сидит на краешке на моем диване, / Тихо напевая: "Баюшки-баю..."*".

"Туристские" тексты И. Акимовой также наполнены яркой индивидуальной окраской. Традиционные в авторской песне единицы *костер*, *гитара*, *песня*, *поход* и другие наполняются глубоко "личностной" семантикой: "*...И расцвели на поляне костры*", "*...Песен венки мы сплели для зари*", "*Вместе с лучом восходящего солнца / Чудо свершилось – рожденье любви...*", "*...Душу не мучай, милый попутчик, / Лучше давай посидим у огня...*", "*...Легли к дороге карты, и звезды подсказали / Тринадцатого выйти в байдарочный поход...*", "*...А вечерами песни слетались в круг наш тесный, / Им подпевала тихо гитарная струна...*".

В этот же ряд органично вписываются поэтизированные картины природы, которые тоже связаны с настроением, чувствами наблюдающих их людей: "*...Забывать нельзя закаты, / Речные перебаты, / Деревья-исполины по берегам в лесах, / Родник с живой водою / И небо над рекою...*", "*...Сосны тайком окружили поляну, / Лишь зазвучала гитара в ночи. / Слушать мешает им ветер упрямый, / Пой вместе с нами, прошу, не молчи...*".

Очень важными для И. Акимовой являются ключевые слова, красной нитью проходящие через все песни, – *любовь*, *надежда*, *разлука*, *встреча*, *звезда*, *песня*, *небо*. Они создают образ светлой, доверчивой, ранимой и в то же время сильной женской души. Часто данные единицы персонифицируются, становятся именами собственными. "*...Среди снежных гор – долина Любви...*", "*Я летела на планету / Под названием Любовь...*", "*...Только песен не хватает, / Без души их не сложить...*", "*...Росой умылось утро, надежды спущен флаг, / На встречи и свиданья билетов нет, анилаг...*", "*...Жить без неба не хочу...*", "*...Я небо нарисую, рассвет в ночном окне...*", "*...А в космическом пространстве / У планет есть имена: / Радость, Нежность, Постоянство...*", "*Из рук надежды луч пропал, / В твоей любви спасенье...*", "*...Звездопад над морем – тысячи желаний / Сбудутся сегодня – / Звездам их верить...*".

Песни Ирины Акимовой оптимистичны и радостны. Автора не покидает уверенность, что, несмотря на временные "чёрные полосы" в жизни, за разлукой будет встреча, за печалью придёт радость, а боль и тревога обязательно сменятся счастливыми минутами.

Таким образом, тексты авторов-исполнителей Тамбовской области раскрывают яркую индивидуальность авторов, написавших их.

**ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ ТАМБОВСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

*С.А. Тарасова*

**ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ КОМПОНЕНТ ДИЛОГИИ П.И. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО "В ЛЕСАХ" И "НА ГОРАХ"**

В науке утвердился взгляд на дилогию Мельникова-Печерского как на этнографическое произведение, хотя жанр дилогии значительно сложнее.

Лотман Л.М. справедливо подчёркивала, что П.И. Мельников-Печерский не случайно называл свою "эпопею" рассказом. Он тем самым определял тип повествования, то есть важнейший типологический признак произведения и придавал не меньшее значение и своеобразию содержания, которое должно было широко охватить быт Поволжья. Исследователь отмечал: "Именно осознание Мельниковым бытописания как своей основной задачи приводит к тому, что он рассматривает подчас "В лесах" и "На горах" как сборник очерков. Однако очерки-описания, входящие в роман, весьма своеобразны. Описывая с точностью учёного-этнографа уклад жизни населения Поволжья, объясняя в сносках то, что могло, по его мнению, оказаться читателю непонятным в тексте романа, Мельников пронизывает вместе с тем повествование лиризмом и пафосом, что превращает его в своеобразный монолог" [1].

Не принимая в целом тезис о восприятии дилогии как сугубо этнографического произведения, необходимо отметить верность акцентирования такой важной жанровой черты произведения Мельникова-Печерского, как очерковость, главный признак которой – документальность, следование точным историческим деталям при изображении событий.

Автор дилогии в этом смысле продолжает традицию И.С. Тургенева в "Записках охотника", где писатель применял исторически точное описание быта населения разных местностей России, в сходном с Мельниковым "народно-поэтическом стиле", исполненным восторженной патетикой.

Лотман Л.М. считает, что Мельников создаёт "идиллию русской старины", поскольку в ряде эпизодов и образов дилогии в некоторых особенностях художественной манеры автора проявилось его стремление создать картины быта, основанного на "якобы искони присущих" русскому народу этических и эстетических принципах [1, с. 199]. "Искра сопричастности давно минувшему", несомненно, является в дилогии Мельникова-Печерского главным, определяющим.

Осуществляя свой замысел "на память грядущим родам предать письмени о том, как русские люди жилали в старые годы", Мельников пытался на основе изображения быта старообрядцев, "бережно и свято хранящих или, верней сказать, хранивших доселе заветную нашу старину", создать не утопию идеально-патриархальных отношений архаического быта Руси, а историческую реальность, которая в Заволжье "сыстари на чистоте стоит – какова была при прадедах, такова хранится до наших дней" [1, с. 407].

Писатель не имел, по нашему убеждению, цель идеализировать быт старообрядческой Руси, поскольку его дилогия наполнена и резким обличительным пафосом, демонстрацией неприглядных, отрицательных сторон раскольничьего быта, а также сатирическим обличением существования хлыстовских сект, никонианцев и "обманых" скитов (красноярский скит).

Мельников-Печерский совершенно верно считал, что внешние формы быта людей выражают ментальность русского народа, говорят о проявлении русского национального характера. Автор дилогии видит в эстетике быта, в обрядах и обычаях, в народном прикладном искусстве, в русском фольклоре, в народной этике проявление духовности, выражение аксиологии народа России.

Очерковость описаний жизни Поволжья имеет свою художественную функциональность. Основная функция, как показывает анализ документальных вставок в романы "В лесах" и "На горах", – это достижение достоверности, точности, энциклопедичности повествования.

Архитектоника дилогии Мельникова-Печерского позволяет раскрыть авторскую интенцию более глубоко, чем её понимали литературные критики прошлого века.

Композиционные особенности дилогии определяют наличие специальных вводных историко-этнографических глав, перемежающихся с художественным повествованием. Речь идёт о, например, первой и восьмой частях романа "В лесах" и первой и одиннадцатой частях романа "На горах". Повествование в них представляет органический сплав из народных обрядов, обычаев, песен, поверий, примет. Фольклорно-этнографические разделы имеют для писателя столь же существенное значение, как и главы, раскрывающие движение сюжета, историю и характеры героев.

Роман "В лесах" начинается характеристикой географического положения Верховного Заволжья, истории поселения народа и его промыслов. В повествование вплетается предание о граде Китеже, изложенное в виде стилизованного народного сказа, говорящего о незыблемости православия для народа. Обстоятельно характеризуются религия разных уездов лесного Заволжья, распространённые в них ремёсла, особенности быта.

Сказовое повествование о Китеже позволяет писателю показать особенность русской духовности: "Цел тот город до сих пор – с белокаменными стенами, златоверхими церквами, с честными монастырями, с княжелецкими узорчатыми теремами, с боярскими каменными палатами... Цел град, но невидим. Не видать грешным людям славного Китежа... Не допустил господь басурманского поруганья над святынею христианскою" [2].

Сказание о граде Китеже, приведённое писателем, сразу же даёт понять, что именно христианские ценности лежат в основе мировосприятия народа. Поэтому легенда заканчивается отсылкой к народной вере: "Так говорят за Волгой. Старая там Русь, исконная, кондовая. С той поры как зачиналась земля Русская... Там Русь сыстари на чистоте стоит, – какова была при прадедах, такова хранится до наших дней. Добрая сторона, хоть и смотрит сердито на чужанина" [2, т. 2, с. 8]. История народа осмысливается писателем через призму духовной биографии каждого из персонажей диалогии.

Писателю очень важно связать дальнейшее повествование о старообрядцах с мыслью об исконности установленных "порядков" на Руси, о единстве духовных ценностей. Поэтому далее в романе даётся собирательный образ "заволжанина" – трудолюбивого, находчивого, умного, зажиточного, несмотря на скудость земли поволжской.

Каждая глава романов "В лесах" и "На горах" открывается маленькой этнографической зарисовкой, выполняющей "энциклопедическую" функцию: все стороны русской жизни освещаются с предельной тщательностью. Роман "На горах" содержит этнографическую вставку в самом начале: это история правобережья Волги "от устья Оки до Саратова". Автор включил топонимические предания о происхождении названий рек; полностью приводится песенное предание о Дятловых горах и покорении мордвы русскому царю. Глава завершается поэтическим очерком о медвежатниках Сергачского уезда. Приводятся подлинные исторические факты, запечатлённые в исторических песнях и даже в анекдотах.

В начальных главах обоих романов имеется и существенное различие: если первая глава романа "В лесах" заканчивалась характеристикой быта заволжских крестьян с их бытовым благополучием, то в заключении первой главы романа "На горах" писатель указывает на резкое социальное неравенство и классовое расслоение в среде нагорного крестьянства: "Теперь на Горах немало крестьян, что сотнями десятин владеют. Зато тут же рядом и беднота непокрытая. У иного двор крыт светом, обнесен ветром, платья – что на себе, а хлеба – что в себе, голь да перетька – и голо, и босо и без пояса" [2, т. 3, с. 13]. Фольклор получает в повествовании большую социальную значимость, а картины народного быта – черты подлинно социальной этнографии, отражающей историческое прошлое Руси.

Некоторые очерковые вставки говорят о типичных чертах русского национального характера: гостеприимстве и щедрости ("Ведётся обычай у заволжских тысячников" народу "столы ставить" – гл. 5, ч. 1; "Свадьба уходом" – гл. 7, ч. 1); трудолюбие ("В лесах работают только по зимам. Летней порой в дикую глушь редко кто заглядывает..." – гл. 15, ч. 1; "Леса, что кроют песчаное Заволжье, прежде сплошным кряжем между реками Унжей и Вяткой тянулись далеко на север..." – гл. 1, ч. 2; "На Пасху усопших не поминают. Таков народный обычай..." – гл. 8, ч. 2).

Особую роль в диалогии играют внесюжетные элементы – авторские отступления, описания, вставные эпизоды. Сюжет диалогии не динамичен, что обусловлено стилевыми доминантами диалогии и что в принципе характерно для произведений с социокультурной проблематикой, одним из которых является диалогия П.И. Мельникова. "Авторские и сюжетные отступления требуются, чтобы воссоздать и осмыслить как бы сложенную из множества лоскутиков и потому неповторимую картину культурного своеобразия Поволжья" [3, с. 118]. Роль внесюжетных элементов можно проиллюстрировать на примере описания одной из героинь романа "В лесах" знахарки Егорихи. Чтобы показать и описать характерную смесь полужыческих и полухристианских верований, П.И. Мельников вводит в роман этот персонаж. Но появлению Егорихи предшествует авторское отступление, посвящённое христианско-языческим представлениям народа в целом, вообще (начало гл. 8, ч. 2, кн. 1 романа). Сама Егориха использует как христианские, так и языческие идеологемы ("Сегодня, на Тихов день, тиха, добра Мать Сыра Земля"). Егориха также раскрывает перед нами особый вещный мир, представленный народными названиями трав: гулена, содомское яблоко, петров крест, адамова голова, чертогон, одолень и т.д. Смысловая нагрузка, которую несёт образ Егорихи, её значимость в народной культуре, определяются в отдельном авторском отступлении о сохранившейся языческой обрядности в заговорах, о религиозном характере русского народа.

В диалогии "В лесах" и "На горах" появление того или иного персонажа нередко сопровождается авторскими отступлениями, в которых читателю сообщается история его рода, семьи, особенности социального положения, особенности края, где родился или живёт герой, что создаёт эффект исторической достоверности. С такого отступления начинается, например, гл. 16, ч. 4, кн. 2 романа "В лесах". Прежде чем описать встречу и конфликт Чапурина и попа Сушилы (Родиона Харисаменова), П.И. Мельников отводит несколько страниц для того, чтобы рассказать о селе Свиблове, где живёт священник, о нём и об истории появления его фамилии, о положении старооб-

рядцев в окрестностях Свиблова и о взаимоотношениях Сушилы с ними. Эти авторские отступления дополнительно и подробно характеризуют героя, возводя его в особый тип духовенства. Прежде чем представить читателю Чапурина, П.И. Мельников рассказывает о Верховом Заволжье ("В лесах", гл. 1, ч. 1, кн. 1). В авторском отступлении пересказывается также биография Карпа Алексеича Морковкина, не имеющая прямого отношения к сюжету ("В лесах", гл. 5, ч. 3, кн. 2). Отдельная глава посвящена истории поволжских скитов ("В лесах", гл. 1, ч. 2, кн. 1) – от их возникновения и до середины XIX века. История рода Марко Данилыча Смолокурова изложена в отдельном авторском отступлении ("На горах", гл. 2, ч. 1, кн. 1), причём предшествует ему ещё одно отступление от сюжета, более общее, посвящённое истории, географии, экономике "Гор" – местности, где развернётся действие всего романа "На горах".

Автор даёт множество примечаний и уточнений о различных сектах, бытовавших в России. Например, в ч. 3, кн. 2 "На горах" приведено в сноске уточнение: "Предтечей ему был Семенушка Уклеин, тоже тамбовский молоканин, сосланный с семьюдесятью учениками за Кавказ" [2, т. 5, с. 317].

Усиленная документальность придаёт романам "В лесах" и "На горах" характер исторического повествования. К финалу романа "На горах" в ч. 4, кн. 2 документальные ссылки и справки исчезают, что связано с тем, что писатель обобщает художественный материал, подводит итоги в судьбах главных героев, завершая книгу падением обитателей керисенских и чернораменских, простоявших около двухсот лет, закрывая страницу, вписанную старообрядчеством в историю России.

Таким образом, историзм повествования дилогии формируется документальностью этнографических вставок, которые в дилогии Мельникова-Печерского выполняют множество функций, среди которых выделяется функция определения авторского замысла, выявления авторского сознания, а также характеризующая функция, целью которой является формирование представления об исконном русском характере, основанном на христианских обычаях, что опровергает взгляд на дилогию, только исключительно как на этнографический роман.

#### Список литературы

1. Лотман, Л.М. Мельников-Печерский / Л.М. Лотман // История русской литературы. – М.-Л., 1956. – Т. 9, Ч. 2.
2. Мельников-Печерский, П.И. Собрание сочинений : в 6 т. / П.И. Мельников-Печерский. – М. : Правда, 1963. – Т. 2.
3. Какильбаева, Э.Т. Дилогия П.И. Мельникова-Печерского "В лесах" и "На горах" (Система образов и особенности жанра) / Э.Т. Какильбаева. – М., 1990.

*С.А. Тарасова*

#### **ДУХОВНЫЕ СТИХИ КАК СРЕДСТВО ХАРАКТЕРИСТИКИ ОБРАЗОВ В ДИЛОГИИ П.И. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО "В ЛЕСАХ" И "НА ГОРАХ"**

Мельников-Печерский П.И., как известно, серьёзно изучал духовный фольклор Тамбовской губернии. Писатель выпустил книгу "Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь" [1], где содержались и духовные стихи.

Термином "духовные стихи" принято обозначать разнообразные эпические, лирические и драматические произведения, представляющие собой народную интерпретацию библейских сюжетов, утверждающие нормы христианской морали" [2].

Духовные стихи называются в народе "слепыми стихарями", "псалмами", "божественными песнями", "святыми стихами" и т.д. Духовные стихи – термин наиболее устоявшийся в фольклористике.

Духовные стихи возникли и сложились в русском фольклоре как многожанровое явление в эпоху принятия христианства, в X–XI веках, в качестве произведений, интерпретирующих в доступной для народа форме христианское учение, трансформированные прежние языческие представления о происхождении и устройстве Вселенной, об истории человеческого рода, о смысле человеческого бытия.

Духовный фольклор с момента своего возникновения противопоставляется традиционному как "светскому", "мирскому", "языческому", дохристианскому фольклору.

Само определение "духовные" призвано было подчеркнуть, что только этот вид народной поэзии призван помогать "спасению человеческой души", подготавливать её к "вечной жизни", в отличие от "бесовского", "сатанинского", традиционного народного творчества. Духовный фольклор – это особая ветвь народного словесного искусства, тесно связанная с традиционным фольклором в области жанрово-стилевого изображения.

Выдающийся собиратель духовных стихов П. Бессонов считал, что "духовные стихи – это народные произведения, в которых творчество устремлено к предметам веры, к содержанию преимущественно духовному" [3].

Как показывает анализ художественного текста, в романе-дилогии П.И. Мельникова-Печерского особую роль играет именно духовный фольклор. Если в первой книге дилогии "В лесах" преобладает языческий фольклор, то в романе "На горах" – духовный.



Описание светёлок дочерей Чапурина Насти и Параши даётся сквозь призму духовных стихов, которые переписывали девочки в скиту у матушки Манефы. Духовная чистота подвергается искушениям, из-за которых гибнет невинность. Духовные стихи перемешиваются с любовными лирическими песнями. В первую очередь духовные стихи характеризуют Настю Чапурину. Она выражает свою любовь к этим песням-"псалмам", потому что в них содержится народная точка зрения на евангельские события. В духовных стихах переосмысливается и эмоционально переживается земная история Христа и его сподвижников. В духовной поэзии более мягко характеризуется духовность.

Особенно любит девушка "псалму" "Похвала пустыне", повествующую об искушениях, страданиях, искуплении греха, которые перенёс сам Спаситель.

Псалма "Похвала пустыне" символизирует и трагическую судьбу Насти:

Я в пустыню удаляюсь  
От прекрасных здешних мест,  
Сколько горести напрасно  
Я в разлуке с милым должна снести... [4, т. 2, с. 14].

Потап Максимыч сразу почувствовал будущую беду, которую предстоит перенести любимой дочери: "В скитах грех со спасеньем по-соседски живут". Нигде нельзя укрыться от страсти любовных искушений и от последствий греха.

Виноградов Г.С., подчеркивая, что молитвенные и покаянные песни играют важную роль в диалогии, писал: «"В лесах" духовные стихи, под названием *псалм*, исполняются только в старообрядческой среде, в скитах». Одну "Из пустыни старец в царский дом приходит" писатель так и называет "*скитской песней*". Создается впечатление, будто "псалмы" – исключительно скитская поэзия. В действительности это не совсем так. С XVII века стало расти употребление для домашнего обихода особых духовных песнопений, за которыми в науке упрочилось название духовных стихов. В разных главах романа приводится около десяти текстов духовных стихов. "Псалмы" вписаны писателем в повествование наряду с обрядовыми и лирическими. Каждая "псалма" производит впечатление продолжительного медленного хорового напева в устах мистически настроенных исполнителей. Псалмы сопровождаются авторскими вводными или заключительными замечаниями, авторская идея обозначается и выбором песни, и даром повествователя, восхищенного древними псалмами и ярко передающего её воздействие. «Мрачный, давящий характер духовных стихов умело подчеркивается переходом певиц, едва они заметят к тому возможность, от уставного выражения покаянной грусти к непритворной радости любовной лирики, к пению веселых "мирских" песен. Ещё больший эффект достигается, когда по разным обстоятельствам византийско-церковный устав внезапно подчиняет себе языческую стихию, и певицы должны прервать лирические, иногда с эротической окраской, песни, чтобы запеть унылую "Похвалу пустыни" или потрясающую сердце – своеобразную *Stabat Mater*», – подчёркивает Г.С. Виноградов.

Духовные стихи звучали не только в домах старообрядцев, но и в строгих скитах. В этих произведениях передаются чувства белиц, отказывающихся от замужества и девичьей воли ради смирения своей греховности. Но поёт белицам "псалмы" сам "великий грешник", сластолюбец Василий Борисыч, "истый москвич", легко поддающийся на многочисленные искушения плоти, что свидетельствует о "вольности" духовной жизни.

Духовные стихи передают атмосферу душевного борения человека, ещё "не старого, кровь в жилах у которого "не ледяная":

"Звучным, приятным голосом искусно завел он песню:

Горе мне, увы, во младой во юности!  
Хочется пожити – не знаю, как быти...

Белицы жадно внимали "унылой, но дышавшей страстью песне..."

Сижу на коне я, а конь не обуздан,  
Смирять коня нечем, вожжей в реках нету...  
Вижу я погибель, страхом вся объята,  
Не знаю, как быти, как коня смирить" [4, т. 2, с. 496].

Из уст того же певца звучат и прямо противоположные по сути духовные стихи, где речь идёт о смирении плоти. Такие стихи демонстрируют противоречивую натуру Василия Борисыча:

"Время радость днесь в мире явися –

Стройно и бойко подхватился девичий хор:

Христос бо воскресе, а смерть умертвися,  
Сушие во гробах живот восприяша!  
Воспоем же, други, песнь радостну ныне –  
Христос бо воскресе от смертныя сени,  
Живот дарова в сем мире человеку!" [4, т. 2, с. 500].

Духовные стихи зачастую используются Василием Борисычем как любовные послания, лукавые уста его при пении "пылают грехом": "Троицын день наступал. Хотелось Василию Борисычу утешить гостеприимную Манефу добрым осмогласным пением, изрядным демеством за всенощной и за вечерней. Попа нет, на листу лежать не станут" [1, т. 2, с. 501]. Глагол "утешить" в дилогии выполняет сатирическую роль.

Вот как описывает автор пение духовных стихов, которое характеризует сладострастие Василия Борисыча: "Вскоре звонкий голосок его покрыл всю певчую стаю... С увлечением пел он, не спуская глаз с разгоревшихся щек миловидной Устиньи Московки:

Источник духовный Днесь радости полный, Страны всего света, слышьте, С апостолы примите Росу, росу благодати, Росу благодати. Облак разделяше, Языки рождаше, Рыбарям огненная, Евреям ужасная, И всем врагам страшная. И всем и всем врагам страшная [4, т. 2, с. 599–600].

"Покрыть голосом" – тоже выражение сатирическое, несущее иронию сладострастия. Писатель сатирически изображает, как с помощью "страстного" исполнения духовных песнопений проявляется лукавство и лицемерие некоторых христиан, имеющих неглубокую веру, но и передаёт сложность жизни.

Драматичная судьба Манефы-Матрёнушки передаётся через русскую духовную песню: "Неласково расстался Чапурин с дочерью. Сулил плети ременные, вожжи варовенные... Как смертный саван бледная, с опущенными в землю глазами, стояла перед ним Матрёнушка, ни единого слова она не промолвила. Заперли рабу божию в тесную келийку. Окроме матери Платониды да кривой старой ее послушницы Фотиньи, никого не видит, никого не слышит заточенница... Горе горемычное, сиденье темничное!.. "Где-то вы, дубравушки зеленые..." [4, т. 2, с. 182].

Наряду с духовными песнями и колядочные песнопения могут знаменовать скорые трагические перемены в девичьей судьбе: беду пророчат пропетые хриплым голосом строчки о бедной "тетёрке":

Я тетерку гоню, Полевою гоню: Она под куст, А я за хвост! Авсень, Таусень! Дома ли хозяин? [4, т. 2, с. 19].

Настя будет также загнана страстью в угол, как бедная тетёрка. Автор совмещает духовные стихи и языческий фольклор, для всесторонней характеристики образов.

Свадебная песнь "Ой, ты, горе мое, горе-горевальице" передаёт душевное мрачное состояние Алексея, решившего бросить Настю. "Страшная боль тоскующей души" воссоздаётся и через "скитскую песню": "Из пустыни старец". Это духовные стихи, повествующие о рождении Иисуса Христа. Главное действующее лицо в них – купец-старец, который Веру считает "прекрасным камнем", которому нет на свете ничего равного:

А! купец премудрый, – Говорит царевич. – Скажи свою тайну...

Духовная "псалма" помогает Алексею пережить тягостное состояние, принять решение изменить свою жизнь.

Духовные стихи имеют в романе-дилогии "В лесах" и "На горах" следующую функциональность: характеристика персонажей; подчёркивание душевного состояния героев; функция предварения какого-либо события; авторское комментирование поступков героев.

Сочетание жанров языческого (обрядового, семейного, календарного) и духовного фольклора призвано подчеркнуть двоеверие как особую черту ментальности русского народа, более объёмно и многогранно обрисовать типичный национальный характер не только в его идеальных, но и отрицательных проявлениях. Поэтому в романе "В лесах" преобладает языческий фольклорный интертекст, а в заключительном романе "На горах" – библейский, что означает окончательное утверждение автором приоритета христианской аксиологии в дилогии.

### Список литературы

1. Мельников-Печерский, П.И. Собрание сочинений : в 6 т. / П.И. Мельников-Печерский. – М. : Правда, 1963. – Т. 6.
2. Попова, И.М. Русские духовные стихи : учебно-методическое пособие / И.М. Попова. – Душанбе, 1992.
3. Бессонов, П. Калики перехожие. Сборник стихов и исследований / П. Бессонов. – М., 1861. – Т. 1.
4. Мельников-Печерский, П.И. Собрание сочинений : в 6 т. / П.И. Мельников-Печерский. – М. : Правда, 1963. – Т. 2.

*Н.Н. Бастрыкина*

### ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ В ПОЭМЕ С.Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО "ЛЕСНАЯ ТОПЬ"

Название поэмы С.Н. Сергеева-Ценского "Лесная топь" многозначно и символично. Как известно, заглавие выражает основную мысль, тему текста, указывает на главный конфликт. Так, именно слова "лесная топь" служат формой ключевого образа, организующего весь текст.

Любимов Н.М. сказал: "Поэзия овекает ткань прозы Серге-ева-Ценского, начиная с заглавий" [2, с. 435]. Заглавие "Лесная топь" включает в себе и некую часть символического пейзажа.

Во-первых, лесная топь является местом действия поэмы. Примечательно здесь то, что по мере развития сюжета болото всё время приближается к главной героине Антонине, пока не поглощает её целиком. Антонина взрослеет в селе Милуково, недалеко от которого располагается лес с топью. Здесь и происходит первое "знакомство" двух главных героинь поэмы (Антонины и топи), где топь предстаёт как фантастическое чудовище: "Рвануло за платье сзади, схватило за ноги... Охрипло горло от крика... И всё голова, тинистая и страшная голова, проридалась сквозь камыши, фыркала и плыла, ближе-ближе, вот схватит. И дышало так звучно искрами и льдом, ядовитым туманом и смертью от прелых листьев" [1, с. 214].

После этого случая Антонина, по выражению автора, остаётся "порченной", несчастья и мучения становятся её постоянными спутниками. Так испуг восьмилетней девочки перерастает в страх, преследующий взрослую женщину в течение всей жизни. Вынужденная уйти из родного села, героиня поступает работать на лесопильню Бердоносова; топь приближается и находится прямо за лесопильней: "Дальше за лесопильней – Антонина знала – тянулась топь... Вода там была холодная и стерегущая: пряталась за яркой зеленью и выжидающе выглядывала из-за стволов тёмными глазами, чтобы броситься, втянуть и сосать" [1, с. 229].

Пытаясь сократить дорогу на Милуково, Антонина заблудилась в лесу, топь окружила её со всех сторон. Сергеев-Ценский так олицетворяет действия топи: сначала она "прячется", "подкрадывается", "окружает", потом "вливается" в душу, "втягивает", "всасывает".

Гонимая ужасом, героиня попадает к артельщикам, которые её насилуют, убивают и опускают в торфяное болото. Так лесная топь настигает и становится могилой для Антонины. Смерть как финал характерна для произведений Сергеева-Ценского ("Наклонная Елена", пьеса "Смерть" и другие).

Обобщающий смысл заглавия раскрывается в поэме постепенно, при этом семантика слова "топь" расширяется и обогащается.

Перед глазами читателя предстаёт картина жизни крестьян средней полосы России. И лесная топь здесь – символ социальной жизни: темноты, невежества, нищеты, жестокости, звериной дикости нравов.

С другой стороны, название поэмы может быть истолковано как стихийная сила, возможно, сама смерть, которой противостоит человек. Антонина совершает греховные поступки: оставляет в огне своего изуродованного родимым пятном ребёнка, подталкивает к самоубийству калеку Зайцева. Героиня стремится найти ответ на вопрос: "Правильно ли она поступила?", мучительно ищет выход из давящей действительности. Финал поэмы можно понять как победу стихии над одиноким человеком: "Совершалось что-то страшное, всегда одинаково бывшее испокон века: подымалось одно и поглощало другое, за стеною жизни стояла смерть, за стеною обрыва – бездна..." [1, с. 266].

Дополнительный важный смысл названия поэмы проясняется, когда Сергеев-Ценский вводит описание поля. Выйдя из леса, Антонина видит "жёлтые гумна", которые противостоят лесной топи, пожирающей людей. Освободившись от лесного, героиня единственный раз за всё повествование успокаивается, веселится: "Но кадили около какие-то большие розовые цветы на высоких стеблях, и гудели над ними пчёлы, отчего было домовито и ласково... и когда показались жёлтые гумна, то почему-то стало совсем покойно, как в люльке, как будто эти жёлтые гумна и были именно то, за что нужно было крепко взяться руками, чтобы не утонуть" [1, с. 268].

Таким образом, поле в поэме – символ доброты, духовности и гармонии, а также крестьянского труда и достатка. А глагол "кадили" говорит о том, что в жизни героини не хватало веры и духовного светлого начала, что подтверждается авторской интенцией, выраженной в заглавии произведения.

### Список литературы

1. Сергеев-Ценский, С.Н. Собрание сочинений : в 12 т. / С.Н. Сергеев-Ценский. – М., 1967. – Т. 1.
2. Любимов, Н.М. Сергеев-Ценский – художник слова / Н.М. Любимов // Сергеев-Ценский, С.Н. Собрание сочинений : в 12 т. / С.Н. Сергеев-Ценский. – М., 1967. – Т. 12.

*Л.Е. Хворова*

### С.Н. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ И А.С. ХОМЯКОВ: К ВОПРОСУ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОЭТИКО-ФИЛОСОФСКИХ АСПЕКТОВ

Несмотря на очевидную схожесть суждений С.Н. Сергеева-Ценского с позицией многих своих современников, он всё-таки был "родом" именно из XIX века. Не случайно в 1913 году Е. Колтоновская в статье, посвящённой его творчеству, отметив тяготение молодого писателя к Достоевскому и даже влюбленность в его творческую манеру, заключила: "Даже в ранних произведениях сказывается его большая стихийная любовь к жизни (...). Сами краски у Сергеева-Ценского – такие особенные – как бы отливают налетом этой влюбленности в землю" [3].

Стремление к синтезу духовного и материального (в этом плане высказывание Колтоновской очень показательно) роднит Сергеева-Ценского прежде всего с классиками XIX века, и, в частности, с зачинателями славянофильского движения, прежде всего с А. Хомяковым и И. Киреевским. От них он унаследовал историзм, органич-

ность, уважение к прошлому и любовное в него проникновение, признание иррационального в жизни, а также укрепление национального самосознания. Как и Хомяков, Сергеев-Ценский был "слишком бытовик", слишком "человек земли". О нём можно было сказать, пожалуй, точно так же, как Бердяев писал о Хомякове: "... в нём было больше религиозной сытости, чем религиозной жажды. (...) Он больше ощущал себя органически выросшим в Град Русский, чем мечтал и жаждал Града Грядущего, в нём не было романтического томления" [1]. Под "духовной сытостью" Бердяев подразумевал смысл "глубокой насыщенности церковной святыней", которая преломилась в "реалистическом складе русского народа". В этом смысле Ценского можно назвать истинно народным художником. Продолжая размышления Бердяева, следует заметить: оторванность от почвы и от земли породили в конце XIX – начале XX века решительный и массовый отход в нереалистические глубины.

Так же, как Хомяков и другие классики XIX века, Ценский представлял себе общественные отношения людей по образцу отношений семейных. И тот, и другой не были сторонниками аскетического понимания христианства; для них был особенно мил бытовой вкус к жизни. Их в определённой степени привлекала и языческая сторона русского быта, достаточно вспомнить показательные размышления из повести "Чудо": "Преображение – праздник ясный, веселый и сытный: яблочный Спас. Когда входят в церковь с куличами и пасхами на Светлое Воскресенье, с пучками пушистой вербы под Вербное, с букетами радостных цветов на Троицу, с медом в Медовый Спас и с яблоками в Преображение, – это как-то опрошает, одомашнивает обычно строгую русскую церковь. Тут струя густого полнокровного язычества проникает в безулыбочный аскетизм христианства и оплотняет его, но, как ни странно это, в такие дни русская церковь становится понятнее и милее и даже кажется несравненно более христианской, чем в другие дни" [9].

Сергеев-Ценский, вслед за представителями первого поколения славянофилов, был убеждён (и это стало магистральной темой его творчества), что русским не хватает чувства собственного и национального достоинства и чести, ибо слишком легко они предают свою святыню во имя всяких идолов и кумиров (одна из центральных тем романа "Обреченные на гибель", повести "Пристав Дерябин").

Итак, религиозность Ценского-художника, как и его предшественников, была прежде всего бытовой. В качестве аргументации уместно вспомнить, к примеру, основополагающий способ построения "Крымских рассказов" – контрастный: противопоставление "века нынешнего" "веку минувшему", а также выдержки из его письма к Горькому, где контраст – несколько иного рода. "Мои дела плоховаты, высунулся я в прошлом году с "Обреченными на гибель" и начали меня травить в организованном порядке, а в "Налитпосту" дописались до того, что и книги мои нельзя-де пускать в библиотеки. Печатать меня после этого стесняются... Вообще туго. Но-о, черт возьми, на дворе весна, миндаль цветет, море голубейшее, завтра Пасха, моя жена увлеченно возится с куличами и красит яйца... Ничего, авось "свинья не съест!" [4].

Это высказывание писателя ярко свидетельствует о том, что он ревностно дорожил всем духовным обликом русского быта. Это был "религиозно сытый", спокойный человек. Даже в самых мрачных произведениях у него тщетно искать внутренний трагизм. Об "апокалипсических временах" (его собственное определение трагических событий гражданской войны) написано библейски строго и сдержанно, с мудрым, возвышенным спокойствием. Все иные попытки мгновенного изображения текущей действительности, лихорадочный поиск новых форм повествования писатель называл "истерией русской словесности". Под это категоричное определение попадали, в частности, Б.А. Пильняк и В.В. Маяковский, А.А. Фадеев, М. Светлов и многие другие.

Примиренность Ценского с трагической действительностью, то есть религиозное преодоление ужаса органично сочеталось в нём как в художнике и "биографическом авторе" с живым интересом к общественной жизни – достаточно вспомнить эмоциональные высказывания в письмах к различным адресатам, где выражалась боль о пороках русской общественной жизни. При этом, он, как и его выдающиеся предшественники, не любил политики, осуждал политические страсти. Нелюбовь к политике, аполитизм – национально-русская черта тех же славянофилов раннего поколения, как замечал Н.А. Бердяев. Самобытность природы этого явления отмечали многие классики. В частности, широко известно, к примеру, следующее высказывание Н.В. Гоголя:

**"НЕТ У НАС НЕПРИМИРИМОЙ НЕНАВИСТИ СОСЛОВИЯ ПРОТИВУ СОСЛОВИЯ И ТЕХ ОЗЛОБЛЕННЫХ ПАРТИЙ, КАКИЕ ВОДЯТСЯ В ЕВРОПЕ И КОТОРЫЕ ПОСТАВЛЯЮТ ПРЕПЯТСТВИЕ НЕПРЕОБОРИМОЕ К СОЕДИНЕНИЮ ЛЮДЕЙ И БРАТСКОЙ ЛЮБВИ МЕЖДУ НИМИ" [2].**

Аполитичность Ценского была зеркальным отражением "неполитичности русского народа" в целом; призвание своего народа Ценский, как и Хомяков, Гоголь, Достоевский, видел не в политической жизни, а в высшей жизни духа. "Русский народ, – писал Бердяев, – любя домашнюю жизнь, не любит и не понимает жизни государственной. Идеал Ценского – в русле раннего славянофильства: желание мирного органического развития от дедов к внукам – развития бытового, семейного, нравственного, без бурь, без политических катаклизмов. Многие годы он демонстративно декларировал свою аполитичность и независимость от кого бы то ни было, защищая таким своеобразным образом сращение литературы и политики, вызывая тем самым раздражение критики в 1920 – 1930-е годы. Вот одно из его характерных высказываний: "... ни в каком союзе, ни в какой корпорации, ни в какой кооперации я не состою членом. Членство предполагает известную активность, а я желаю пребывать в пассивности. Членство заставляет нести те или иные обязанности, а я от всех обязанностей раз и навсегда отрекся. Само сочетание слов "член общества" для меня жупел и металл. Прошу понять меня именно так, как я хочу быть по-

нятым..." [5]. Специфика времени, жесткие политические установки, однако, уже не позволяли в 1920-е годы адекватно оценивать смысл рассуждений Ценского.

Поразительно схожи взгляды Хомякова и Ценского относительно войны: войны как исторической реалии, современниками какой они были каждый в своё время.

Братья Хомяковы в своё время осуждали декабристов за то, что они не знают народной души. Явление декабризма, да и вообще всякого типа военной революции они считали ненациональным, чуждым русскому духу. Оставляя за скобками рассуждения о возможной ограниченности таких констатаций, следует признать: Ценский схоже воспринимал современную для него Первую мировую войну. Углубившись в грязь военной повседневности, Сергеев-Ценский, как и Хомяков в своё время, резко отрицательно и крайне эмоционально высказывался о войне. Болезненно воспринимая происходящее, в письме к Горькому от 9 января 1917 года он написал: "... сейчас я как-то очень угнетен войной и мне чрезвычайно тошно. Если бы война могла закончиться от моей добровольной смерти, с какой бы радостью я раскроил бы себе череп! Но война идет и идет, какой-то сплошной удушливый газ, а не война, и все на свете чересчур противно" [4].

Сергеев-Ценский признавал традиционную реалию, что русский народ не воспринимает власть как некую политическую силу, а воспринимает её лишь как исключительно нравственное призвание. "Когда власть начинает сознавать себя как право и привилегию, – писал Бердяев, – когда народ начинает чувствовать ее как внешнюю для себя, как принудительно-насильственную, тогда власть разлагается. Этот уклон к абсолютизму, к империализму западного образца начался со времени Петра" [1, с. 12]. Это отражено в повести "Пристав Дерябин". Герой убеждён, что "демократы не представляют внушительной силы" (А. Дерман). Власть же разложилась полностью, а Дерябин ждёт от неё прежде всего нравственности и честности:

**"СТРОЙ ЖИЗНИ, СТРОЙ ЖИЗНИ! НИКАКОГО СТРОЯ ЖИЗНИ НЕТ У НАС, ЧЕРТ ЕГО ДЕРИ! (... ) ВОТ КРЕЩУСЬ И БОЖУСЬ, – В СЛУЧАЕ НАСЧЕТ СВОБОДЫ ЕСЛИ, – Я В ПЕРВЫХ РЯДАХ ПОЙДУ. ДАЙ ТОЛЬКО С КЕМ ИДТИ, – И ПОЙДУ, ОПЕРЕТЬСЯ ЧТОБ БЫЛО НА ЧТО-НИБУДЬ, – И КОНЕЦ, ПОЙДУ! ПОТОМУ ЧТО МНЕ, ХОТЬ Я И ПРИСТАВ, НУЖНО, ЧТОБЫ БЫЛО ЧТО УВАЖАТЬ!.." [8].**

Есть в этом факте, однако, и обратная сторона. Не любя властвовать, народ в наиболее подходящее для этого время готов все грехи, в том числе и свои собственные, валить на власть имущих, в конкретном случае – на царя Николая II. В повести "Львы и солнце", посвящённой событиям февральской революции, читаем: "А в самом деле, ежели разобрать по частям, от кого мы все терпим?.. От него одного мы все терпим!.. Сколько миллионов народу от олуха от одного!.. (...). "Голые, говорят, мы против японцев вышли!.." Не тот же ли черт теперь выходит?.. Раз ты не можешь управлять царством – уйди к черту! Вот!.. Уйди, – мы без тебя, дурака убогого, обойдемся!.. Уйди!.." [7].

Своеобразной "визитной карточкой" можно считать его рассказ "Батенька" (1903 год) – одно из произведений, сделавшее его известным. Он был опубликован в журнале "Вопросы жизни" за 1905 год (№ 7). В нём писатель выступал откровенным проповедником христианской морали непротивления.

Сам факт публикации рассказа в этом номере журнала по-казателен. Вокруг – "Мелкий бес" Ф. Сологуба, "Астролог" Вяч. Иванова, произведение Ф. Ницше и ряд публицистических статей с показательными названиями: "Противоречия классовых интересов", "К рабочему вопросу в России" и другие. Одним словом, рассказ Ценского с его оригинальной концовкой о смысле Божественного начала выглядит диссонированно.

Рассказ "Батенька", несмотря на то, что более нигде и никогда не публиковался и, стало быть, не исследовался, показателен во многих отношениях как для воссоздания важнейших определяющих нюансов творческого кредо автора "Преображения России", фундаментальных основ его миропонимания, идейной концепции творческого постоянства, так и для осознания специфичности исторического момента (1905 год) в его духовной разнородности и пестроты и откровенной апостасийности. Ценский с его убеждениями выглядел несовременным, он определенно не вписался во время и как потом станет уже вполне устойчивой традицией в его творческой судьбе, не был "глошатаем обновления".

"Странен" писатель, как и его герой, капитан Еремеев, для которого жалость и сострадание являются основой естественного состояния души.

Показательно и авторское определение жанра этого рассказа – "эскиз". Это в самом деле своего рода эскиз ко всему творчеству писателя. Написанный в простой и ясной манере русского классического реализма, этот рассказ своего рода подтверждает разъяснения самого писателя, что все его последующие предреволюционные эксперименты "смешения стилей", кратковременного "бегства" в модернизм касались лишь в целом и в основном манеры письма, не затрагивая основ его реалистического мировоззрения. Смирнов А. справедливо отмечал в творчестве Сергеева-Ценского развитие реализма "в использовании средств реалистической символики" [10].

Рассказ "Батенька" полисемантичен; несмотря на строгость и скупость "внешнего" сюжета, в нём обнаруживается внушительная художественно-философская глубина. Распознаванию сложности его полифонического смысла помогает и композиция – "эллипсное" построение. Это – "рассказ в рассказе". Они событийно не связаны друг с другом, но их сочетание, тем не менее, имеет важное как идейное и смысловое, так и психологическое значение.

Командиру роты капитану Еремееву, которого все любовно называют батенькой, назавтра приказано путём применения оружия усмирить забастовщиков-рабочих. Забастовка, по предположению полиции, грозит перерасти в бунт. Поражённый необычностью задания и его зловещей подоплекой, батенька вспоминает случай, произошедший двадцать лет назад с его подчинённым Федоренко, которого за интеллигентность, незлобивость и в связи с этим некоторую неловкость окружающие довели до самоубийства: "Когда они выходили из лазарета, то говорили о том, как все, начиная с ротного, вечно вышучивали неловкого слабосильного Федоренко, как часто издевались над ним они, его товарищи, мешали ему читать, пели скабрёзные песни, которых он не любил, заставляли пить с ним водку" [6].

Потрясённый тяжёлыми воспоминаниями, после долгих и мучительных раздумий под давлением младших офицеров Еремеев всё-таки выполняет приказ – стреляет в безоружную, однако нарушающую общественный порядок толпу. Глубоко раскаиваясь в содеянном, батенька в конце концов приходит к выводу, что единственный способ существования на земле – доброта и жалость, следование христианским заповедям: "И только теперь (...) вспомнил он настойчивые уверения, слышанные в детстве и юности, уверения, вписанные в толстые старые книги, строгие и упрямые уверения, что над землей есть Бог и этот Бог – любовь" [6, с. 164].

Используя вставную новеллу, писатель вскрывает очевидную закономерность между прогрессирующей бездуховностью общества и зарождающимися революционными, бунтарскими настроениями масс. Собственно, это и есть основная тема рассказа. Проблема вины и ответственности общества перед человеком станет затем магистральной в эпопее "Преображение России". Общество отвергает слабого (поведение окружающих по отношению к Еле Худолей в романе "Обреченные на гибель"); нет покаяния, нет ощущения вины. Оно глухо к ближнему, не чувствует ответственности за него, более того, способно на всё, в том числе и на признание его ненормальным, душевнобольным: "А когда кто-то догадался, что следователь вызовет к допросу и их, то все согласились, что нужно говорить о ненормальном поведении Федоренко, о том, что он куда-то ходил один и всех сторонился" [6, с. 157].

Самоубийство Федоренко Сергеев-Ценский фактически "трансформирует" в убийство. Общество, которое когда-то отвергло слабого, теперь, спустя двадцать лет, уже открыто делится на "своих" и "чужих". Прочно вошло в обиход понятие "внутренние" враги: "Есть враги внешние – иностранцы, а то есть враги внутренние – бунтовщики!" [6, с. 153].

В эскизе "Батенька" Ценский сформировал свои ключевые принципы поэтики. В частности, рассказ построен на ярких, очевидных контрастах, вырастающих в повествовании до расширенного, обобщённого символа – мир – война: "Когда за полчаса до конца ученья дежурный барабанщик из лагеря громко забил тревогу, это показалось всем неуместным, странным и ненужным. Но барабанная дробь, мелкая, ядовитая, холодная, не справлялась с желаниями людей; она осязательно впивалась в мозг, убивала все, что было там светлого, радостного, безмятежного, и заражала его тревогой" [6, с. 153]. "Уходящей" России противопоставлен образ "темной груды" города и завода: "город, затянутый пылью и дымом, фабрик, стоял загадочный и далекий"; "... массивно и плотно торчало угрюмое закоптелое многоэтажное здание завода с черными провалами в решетчатых окнах, здание мрачное и серое, как тюрьма" [6, с. 153].

Интересен и приём "очеловечивания" штыков, который писатель затем будет часто использовать в военных романах эпопеи: "Трёхгранные штыки рассмеялись коротко и зловеще, сверкнув узкими зубами, и, наклонившись, уперлись в толпу" [6, с. 158].

Вполне "православное" резюме писателя – "Бог есть любовь" можно считать своего рода "программной установкой" для всего творчества Сергеева-Ценского. "В христианстве Бог признается как любовь, разум и свободный дух, – читаем у Соловьёва, – ... этим исключается всякое насилие и рабство, всякая слепая и темная вера: подчинение мирских начал началу божественному должно быть свободным и достигаться внутреннею силой подчиняющего начала" [11, с. 26].

### Список литературы

1. Бердяев, Н.А. Алексей Степанович Хомяков. Сочинения / Н.А. Бердяев. – YMCA-PRESS : Христианское изд-во, 1997. – Т. 5.
2. Гоголь, Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. Собрание сочинений : в 4 т. / Н.В. Гоголь. – М., 1999. – Т. 4.
3. Колтоновская, Е. Из новейшей литературы. Сергеев-Ценский / Е. Колтоновская // Русская мысль. – 1913. – № 12.
4. Сергеев-Ценский, С.Н. Письмо М. Горькому от 9 января 1917 года / С.Н. Сергеев-Ценский // Ш.КГ-П-71-2-3. № 31534.
5. Сергеев-Ценский, С.Н. Письмо Лазареву от 20 октября 1928 года (копия) / С.Н. Сергеев-Ценский // Ф. НВ 956.
6. Сергеев-Ценский, С.Н. Батенька / С.Н. Сергеев-Ценский // Вопросы жизни. – 1905. – № 7.
7. Сергеев-Ценский, С.Н. Собрание сочинений : в 12 т. / С.Н. Сергеев-Ценский. – М. : Правда, 1967. – Т. 12.

8. Сергеев-Ценский, С.Н. Повести и рассказы : в 2 т. / С.Н. Сергеев-Ценский. – М. : Художественная литература, 1975. – Т. 1.

9. Сергеев-Ценский, С.Н. Чудо / С.Н. Сергеев-Ценский // Южный альманах. – Симферополь, 1922. – Кн. 1.

10. Смирнов, А.С. "Преображение России" С.Н. Сергеева-Ценского (Концепция, жанр, стиль) : дис. ... канд. филол. наук / А.С. Смирнов. – М., 1973.

11. Соловьёв, В.С. Чтения о богочеловечестве / В.С. Соловьёв // Соловьёв, В.С. Сочинения / В.С. Соловьёв. – М., 1994.

*И.М. Попова*

## **МОТИВ ДОСТОЕВСКОГО "ШАТОСТЬ ВЕРЫ" В ТВОРЧЕСТВЕ В.Е. МАКСИМОВА**

"Шатость" веры, ведущая к унынию, является сквозным мотивом в романистике Ф.М. Достоевского. Владимир Максимов развивает этот мотив в своём творчестве зарубежного периода. Пьесу "Музейные ценности" Максимов назвал "застольем", потому что в ней анализируется страшный, но ставший традиционным порок. Пьянство, этот страшный вид ухода от тоски, безверия и Богооставленности, глубоко представлен в творчестве Ф.М. Достоевского.

В пьесе Максимова происходит "превращение мрачного злодея в шута", свойственное персонажам романа Ф.М. Достоевского "Бесы" и построенное на тончайших стилистических эффектах. Мочульский К. писал: "Каждое действующее лицо погружено в свою словесную стихию, и сопоставление и противопоставление персонажей позволяют автору рисовать сложные узоры на ткани своего повествования" [1, с. 214].

Марья Тимофеевна показана в народно-фольклорной стихии речи, архиерей Тихон – в церковнославянской, Шатов – во вдохновенной риторике, Петр Верховенский (главный бес) – в нарочито грубых тонах нигилистического стиля. Лебядкин предстает "в пьяной лирике трактирного поэта; Шигалев – в мертвой грузности научного жаргона; Ставрогин – в бесформенности и искусственности своего "общечеловеческого языка".

Максимов использовал те художественные приемы, которые (как и у Достоевского) служили средствами пародирования и окарикатуривания персонажей. В образах бесов Максимова (Прохожий, Палыч, Дядя Саша) мастерски используется прием столкновения разных стилей.

В пьесе "Музейные ценности" усилена проблема пьянства как причина всех возможных нравственных падений человека, проблема, которую и Ф.М. Достоевский ставил во главу угла, размышляя о судьбе русского народа в своих произведениях. Известно, что первоначальный вариант романа "Преступление и наказание" был назван автором "Пьяненькие". Уменьшительно-ласкательная форма заглавия была выбрана Достоевским не случайно, поскольку сигнализировала о жалостливо-снисходительном отношении русского народа к этому губительному пороку.

О "характерном болезненном явлении" – пьянстве – Достоевский писал ещё в 1847 году в "Петербургской летописи". Эта тема получила дальнейшее развитие в статьях Достоевского периода "Времени", где разъединение в России образованного общества и народа после петровской реформы стало для Достоевского центральным трагическим узлом русской жизни. Она же должна была явиться одной из центральных и в романе "Пьяненькие". В наброске к нему говорится, что упадок "нравственности" в России связан с отсутствием "дела" [2, с. 308]. Достоевский собирался не просто "разобрать вопрос, но и все его разветвления, преимущественно картины семейств, воспитание детей в этой обстановке", что было осуществлено писателем на примере трагедии семейства Мармеладовых.

Максимов тоже связывает повальное пьянство не столько с безысходностью жизни, сколько с "шатостью веры", падением нравственности после "замутнения чистого истока православной веры в петровскую эпоху". Это глубоко и основательно описано в романе "Карантин", где автор совершает документальные экскурсии в историю России, начиная с принятия христианства в X веке.

Максимов подчёркивал, что отчаянное пьянство народное связано с "желанием забыться". В "Карантине" Борис Храмов пьёт беспробудно, потому что вокруг "серенькие страсти, серенькие разговоры, серенькая любовь от гарнизонной скуки" [3, т. 3, с. 29].

Тема пьянства возникла уже в первом романе Максимова "Семь дней творения", в котором самые добродетельные герои, такие как Иван Лёвушкин – гибнут от алкоголизма, разрушая свои семьи и обездоливая детей. Судьба плотника Ивана Лёвушкина красноречиво свидетельствует об этом. Крестьянин, горячо привязанный к земле, к сельскому труду, после революции он переехал в город, чтобы спастись от произвола и несправедливости, от голода, вызванного варварским отношением новых властей к крестьянству. Он всё время твердит, что жить надо "по Богу. Не все одним, а другим как же, а?" [3, т. 2, с. 170]. Сначала для него "по Богу" означает, что "в тухляком бараке дитю пролетария" жить нельзя. Он вселяется в квартиру Меклера и сразу начинает испытывать зависть к этой "белой кости". Лёвушкин хочет, чтобы и его сын выучился на дантиста. Новая квартира не радует Лёвушкина, так как он видит ненависть к себе детей дантиста Меклера, у которых он отобрал жильё.

Добрые Лёвушкины руки творят чудеса: стружка "струится под его рубанком, а дерево как будто рассказывает плотнику удивительные истории, такое вдохновенное, счастливое у него лицо. Но Иван пьёт сам и видит кругом пьянство и делает вывод: "Живем, как зверье" [3, т. 2, с. 187]. Решив, что надо менять отношение друг к другу, герой начинает "противостояние добром", которое продолжается до тех пор, пока Лёвушкин не осознал всю тщетность своих попыток. Все его протесты и действия не помогают жертвам режима: Симу сажают в тюрьму, домик, построенный всем двором, сносят, филолог гибнет, Штабеля ссылают в Сибирь. Лёвушкин теряет "вкус к жизни", спивается, бросает семью, тем самым ломает судьбу своего сына, превратившегося в беспризорника. И герой начинает "жалеть только себя". По словам автора, он "справляет поминки по отечеству и по своей погибшей душе", поскольку не живёт, а только "убивает время жизни".

Пьянство связано у Максимова с темой потери исторической памяти в романе "Прощание из ниоткуда", где главный герой Влад Самсонов беспрерывно пьёт, чтобы приобрести временное душевное равновесие. О многом в произведении говорит образ кирпичной дорожки возле его дома в Сокольниках. И это связано не только с тем, что дорожка оживляет память детства в сердце Влада Самсонова, но и с тем, что в образе дорожки ассимилируются все жизненные перипетии героя и его "ближних". Сколько и скольких выдержала она в течение многих лет, "сколько *пьяных* лбом высекали из неё искры, сколько коварных сапог, каблуков, босых пяток крошило её поверхность" [3, т. 4, с. 10].

В одурманенном мозгу рождаются мысли о причинах повального бедствия. В "пьяной речи" Льва Храмова содержится интерпретация образа "сладострастного насекомого" Достоевского, приложенного к "советской семье, любви и браку": "И родись еще миллион Шекспиров, правы будут не те, кто пишет стихи, а те, кто пишет законы. А пишут их люди мелкие и ничтожные, у которых... не любовь, а семейная ячейка... Тьфу, слово-то какое выдумали, как у клопов..." [3, т. 2, с. 213]. Человек, лишённый духовной свободы, веры, "прожигает жизнь" в пьяном угаре, пытаясь так отвлечься от ужаса безысходности, лжи, несправедливости, жестокости.

Особенно остро тема пьяного забытья, "сна совести" поставлена в последнем, самом пессимистическом романе писателя – "Кочевание до смерти". Герой романа "Кочевание до смерти" Мишаня Бармин живет в семье, которую по-достоевскому можно назвать "случайное семейство". Отец и дети разъединены, между всеми членами семьи царствует холодность, отчуждённость, равнодушие и жестокость. Не случайно у Мишани якобы два отца: Бармин и Мамин, но и отчим, и кровный отец одинаково далеки от мальчика, что в конечном счёте и определило его судьбу, сделав Мишаню "бездомным русским скитальцем", перекати-полем, озлобленным беспризорником. Постоянный пьяный угар доводит талантливого писателя до самоубийства. Гибнут от пьянства почти все друзья Мишани, оказавшиеся за пределами родной земли: в Париже кончает жизнь в приюте для алкоголиков "первая и вечная" любовь Мишани – "звёздная девочка" Валентина. Максимов по сути утверждает судьбами своих персонажей, что трагедия русского народа заключается в том, что он привык "топить в вине" свои беды.

В драматургии Максимова тоже тему пьянства нельзя назвать периферийной. Из-за любви к "зелёному змию" пошёл по стезе преступлений Михей Коноплев, заложив с раннего детства в своих сыновьях и дочери ненависть к себе за издевательства над матерью. Даже сцены побоев пьяного отца не забылись, и дети не смогли простить Михея. Но самое страшное, что его первенец – Андрей тоже гибнет от алкоголизма в молодом возрасте.

В драме "Кто боится Рэя Брэдбери" тема пьянства настойчиво звучит вновь на примере интеллигентной семьи. Скульпторы Борис и Александр Водяные носят "говорящую" фамилию от простонародного "водяра" – водка. В их доме "на столе громоздится некое загадочное сооружение из стекла и металла, соединённое зигзагообразными трубками с кипящей на плите кастрюлей. Сооружение переливается всеми цветами радуги, подрагивает и фырчит, чем-то отдалённо напоминая лабораторный агрегат" [3, т. 8, с. 305]. Это самогонный аппарат. Драма начинается с рассказа Ольги – жены Бориса о том, что соседи-братья Кукины "вынесли мать в одной рубашке на снег и держат":

*Борис.* Чего им от неё?

*Ольга.* Бутылку бормотухи вымораживают, она её от них к Пасхе спрятала.

*Борис.* Безнравственно <...> Отпустят. Только без бутылки всё равно не уймутся. Грабить пойдут, а это тоже безнравственно" [3, т. 8, с. 306].

Затем выясняется, что Борис продаёт самогон, обменивая на ворованные вещи под натиском тех соседей, у которых "душа горит": "До какой же ты ручки дошла, Россия" [3, т. 8, с. 307]. Все персонажи пьесы пьянствуют, хвастаясь друг перед другом своими познаниями в области "водяры". Горькая ирония автора сопровождает многочисленные описания бесконечных "застольев".

В трагифарсе "Берлин на исходе ночи" Максимов создал символ поистине народного горя. Его воплощение – Моня-Красавчик, недюжинной силы богатырь, которого так и не смогла сломать тоталитарная машина. Моня прошёл всю войну с 1941 по 1945 год в штрафном батальоне, был в плену у немцев, а затем в концлагере у своих. Пройдя "сквозь все круги ада", Моня спасся только благодаря хмельному забытью.

Очень важны для понимания авторской идеи ремарки: прозвище "Красавчик", "неожиданно приятный бас Мони" говорят о "красивом" духовном мире человека, превращённом "системой" в "полулю скорлупу". "Белый пух" на голове персонажа, светящийся наподобие венца, – это, несомненно, символ мученичества. Моня не "помнит себя", потому что в его теле и в душе нет ни одного не "убитого местечка" [3, т. 8, с. 131].



Концептуальность образа Мони подчёркивается в эпизоде разговора Русского писателя и Немецкого писателя, где Мона выступает как знак трагедии русского народа. Но спивается и "сдержанная" немецкая молодёжь – пример этому Марта. Пока она пьяна, героиня чувствует вину за зверства фашизма, но "трезвея у нас на глазах, Марта смотрит на дерущихся с нескрываемой ненавистью и презрением. Во всем её облике проглядываются сейчас черты лагерных надзирательниц памятных нам времён" [3, т. 8, с. 369]. Эта авторская ремарка раскрывает истинную суть Марты, которая "издевательски хохочет над чистой любовью к ней Рустама" и губит своей надрывностью влюблённых в неё парней. В финале, когда Марта расстреливает в упор ни в чём не повинного Лёву, следует повтор ремарки: "Марта (словно вдруг преображается в лагерную надзирательницу прежних времён)" [3, т. 8, с. 372].

В пьесе "Там вдали за рекой" тема пьянства поднимается вновь, но не в связи с темой забвения ужасов пережитого, а в связи с потерей смысла жизни, циничного отношения к окружающему миру. Умирает от белой горячки, пребывая между явью и сном, Петр Говоруха – воплощающий бескомпромиссную совесть нации. На пути к этому находится талантливый поэт Варфоломей Ананасов. Перестав мечтать "о доблестях, о подвигах, о славе", персонажи пьесы опустились на дно, поддавшись бесовскому соблазну "хмельного ухода" от жизненных проблем. Пьянство влечёт за собой ложь, безволие, разврат. И Говоруха лжёт дочери о своём материальном процветании, способствует её приезду в Париж и её нелепой гибели. Убийцей становится Бесо, поддавшись ревности в полупьяном бреду.

Получается, что Великий Инквизитор был прав: не может человек справиться с дарованной ему духовной свободой и идёт на поводу у Нечистого. Но персонажи Максимова могут подняться из бездны, если они осознают своё падение и раскаиваются. Варфоломей, например, смиряет свою гордыню и признаётся Марианне, что "не снёс" соблазна. Он просит о помощи: "Варфоломей (почти кричит). А я умираю, понимаешь ты, умираю!.. Не бросайте меня, Мариша, не бросай... Останься со мной..." [3, т. 8, с. 420].

После того как Варфоломей просит у неба прощения "за то, что люди ещё живут на земле", можно надеяться, что герой сумеет пересмотреть представление о себе "великом" и найдёт своё истинное место в мире.

В пьесе "Пьедестал" через соблазн пьянством бес-Палыч добивается того, что Николай перестаёт контролировать себя и начинает верить в свои сверхвозможности, решает стать вождем. Интересно, что Палыч "спивает" героя обычной водой, внушая, что это водка.

Пьянство влечёт в ложный мир, в небытие, пустоту, поэтому Лукавый так старательно подливает, "улавливая очередную душу". Не выдерживает и сама Анна: переживая за духовную гибель понравившегося ей Николая, она "опять наливает себе полный стакан водки, залпом выпивает и с размаху разбивает стакан об пол. Выхватывает из бокала розу и бросает на пол, топчет ногами". В это время раздаётся громкое бляение козла – бес доволен, поскольку душа Анны тоже на привязи "порока хмельного жития". Такой мрачный финал делает пьесу "Пьедестал" пессимистической, ведь победа темных сил в ней налично.

"Музейные ценности" – это то, что уже не востребовано эпохой, что хранится как отжившее. Именно такой семантикой наполнено название пьесы Максимова. Какие же это ценности, которые стали музейными? Оказывается, что таковыми стали духовные ценности, любовь, сострадание.

Действие в пьесе разворачивается в "макете северной избы". Вера играет роль экспоната – русской крестьянки, поэтому она сидит в старорусском костюме с прялкой. Такое село, где сохранены традиции, одно на всю страну осталось: "Изма одна на весь свет" [3, т. 8, с. 451].

Традиции Крайнего Севера Юрий Карлович представляет заплетающимся от денатурата языком, в меру своего опыта отсидки в Карлаге: "Крайний Север – это... Это... Это... Помню в Карлаге вызывает меня начальник надзорслужбы Кулиев и говорит, если ты и дальше нормы давать не будешь, крыса учёная, я тебя на доходиловке бантиком завяжу. Или ещё, помню, на Ухте в самые морозы блатные барак подожгли... смеху было полны штаны... Или вот..." [3, т. 8, с. 454].

Дядя Саша – это, несомненно, Великий Инквизитор, ставящий над "хлипким, слабоумным человечеством" свой жуткий эксперимент. Он уже провёл через эксперимент по разрушению души и Веру: "вынул её из петли", сделав своей рабой. Когда девушка отказывается "губить" Олега, дядя Саша бьёт её и произносит монолог, выявляющий его мистическую бесовскую сущность:

"Дядя Саша. О люди, странные вы существа, сколько я знаю вас, столько не перестаю удивляться: вы так же легко возносите, как и льстите, палачествуете, как и унижаетесь, воодушевляетесь и впадаете в панику. Вы подлы, великодушны, скупы, щедры, наивны, подозрительны, честны, бессовестны, глупы, гениальны... Как много в вас намешано!.. в одном человеке. Порою мне кажется, что я зря с вами связался, хлопот много, а результат почти всегда один и тот же: сначала вы покоряетесь, но затем снова принимаетесь бунтовать..." [3, т. 8, с. 458].

В речи дяди Саши звучат также идеи Великого Инквизитора Достоевского о том, что слишком "широк человек" и "человек был устроен бунтовщиком, а разве бунтовщики могут быть счастливы" [2, т. 14, с. 229].

"Дух самоуничтожения и небытия" в пьесе Максимова на материале человеческой истории XX века показывает людям, как он "обманывает их опять", а человечество вновь ищет "перед кем преклониться". Люди преклоняются перед идолами своих страстей и смертных грехов. Дядя Саша сумел сделать из Олега "счастливого мла-

денца" только тогда, когда умертвил его совесть с помощью водки: "Бесхарактерный алкаш. Да, да, пусть продолжает в том же духе! Таким, как он, я просто облегчаю конец. Они уйдут в небытие в радужных снах сивушной нирваны без лишних хлопот и сожалений. А ещё говорят, что я желаю кому-то зла! Напротив: чем легче для них конец, тем мне отраднее" [3, т. 8, с. 459].

"Морок" убивает Олега. Дядя Саша ожидает новые жертвы-"экземпляры". Смиряется Вера, продолжая служить "духу тьмы".

Пьеса "Музейные ценности", как названные выше произведения, акцентирует внимание зрителей-читателей на пагубности якобы традиционного для народа "веселия Руси", поскольку пьянство имеет сугубо бесовский характер и направлено "князем Тьмы" на погубление души человеческой.

Таким образом, эстетический опыт Ф.М. Достоевского, воплотившийся в его творчестве, в том числе наиболее полно в "Легенде о Великом Инквизиторе", был глубоко усвоен и "приложен" Максимовым к историческим условиям России XX столетия в его драматургии и романистике. Наиболее важными для писателя стали такие аспекты проблемы "человекобожества", как соблазны гордыни человеческой, служение идолу смертных грехов. Владимир Максимов в разных художественных формах предупреждает о губительности гордыни, из которой проистекают все возможные пороки, разрушающие соборную душу народа и вслед за Ф.М. Достоевским призывает "бодрствовать", крепиться духом, чтобы вывести Россию из "бесовской бездны".

#### Список литературы

1. Мочульский, К. Бесы / К. Мочульский // Ф.М. Достоевский и православие. – М. : Изд-во "Отчий дом", 1997.
2. Достоевский, Ф.М. Подросток: Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л. : Наука, 1975. – Т. 13.
3. МАКСИМОВ, В.Е. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ : В 8 Т. / В.Е. МАКСИМОВ. – М. : ТЕРРА, 1991 – 1993.

*И.М. Попова*

#### ИНТЕРТЕКСТ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ В.Е. МАКСИМОВА

Достоевский Ф.М., воспринимался В.Е. Максимовым в качестве величайшего провидца судьбы России. "Легенда о Великом Инквизиторе" из романа "Братья Карамазовы" и роман "Бесы" в связи с этим были самыми цитируемыми текстами в прозе и драматургии этого писателя. Особенно актуальными идеи Достоевского стали в конце 1980-х – 1990-е годы, когда СССР распался, и Россию, по мнению Максимова, одолели "новые бесы".

Еще в 1973 году Владимир Максимов подготовил "сценический монтаж" романа "Бесы" по режиссёрскому замыслу Юрия Любимова, в финал которого включил Голос Великого Инквизитора, обращённый к горящему Распятию. Слова Великого Инквизитора звучали как уже сбывшееся пророчество: "Ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы!" [1, т. 8, с. 304].

Драматург заканчивает "Бесы" превращением фигуры Эркеля в статуи комиссаров Временного Правительства, Ленина, Сталина и "сталинских палачей", которое происходит на фоне современной советской кинохроники. Тем самым Владимир Максимов прочерчивал прямую линию от книг Достоевского к фактам российской истории XX века, показывая, с какой поразительной точностью исполнилось пророчество русского писателя.

Поздние драмы Максимова – "Кукла, или Конь Калигулы", "Пьедестал", "Музейные ценности" по сути представляют собой своеобразную трилогию на тему бесовства, в результате которого идеи Великого Инквизитора обрели реальность в исторических событиях XX века.

Необходимо подчеркнуть, что названные пьесы представляются нам логическим завершением этой основополагающей для всего творчества Максимова и восходящей к художественному миру Достоевского художественной теме.

Шахова Л.А. убедительно анализировала интертекст романа "Бесы" в романе "Ковчег для незваных" Владимира Максимова, отмечая также прямую теснейшую связь этого произведения с "Легендой о Великом Инквизиторе": "Сталин, еще будучи семинаристом Джугашвили, был соблазнен знаменитым афонским старцем Игнатием, который так же, как Великий Инквизитор, презирал и ненавидел человечество, считая Христа "идеалистом", подвиг которого нужно "исправить" [2, с. 102].

Между афонским старцем и юным Сталиным в максимовском романе происходит диалог, выявляющий инквизиторскую сущность первого, "разрешающего от всех грехов" второго: "Ты хочешь жертвы, которой нет равных со дня Вознесения Христова? – отверзает он затем уста. – И ты готов?.. Тогда слушай... Бесы земных страстей одолели человеческую душу. Человек возжаждал устроиться на земле, устроиться любой ценой, даже ценою преступления... Обуянные соблазном, люди слепо рвутся к пропасти. Людей гонят туда бесы корысти и гордыни, и, если их не остановить, свет уйдет из мира, и воцарится тьма... Иди к тем, кто попирает Божьи заповеди... Ты должен стать у них первым... главное, забудь, что такое Бог и совесть. Когда же с помощью Божьей ты вознесешься на самую вершину власти между ними, наступит для тебя самое тяжкое твое испытание... Мы спасем их

души, тела же пусть примут всю меру страданий, какую уготовили они для других!" [1, т. 3, с. 86]. Отрывок содержит точные и варьированные цитаты из "Великого Инквизитора" Ф.М. Достоевского.

Когда семинарист, изумляясь жестокости святого старца, напоминает ему о том, что "среди них есть немало соблазненных с чистым сердцем", тот отвечает: "Им не будет числа, имя им легион, и рука твоя да не дрогнет, отправляя на плаху каждого из них... Если человеку не достало крови Спасителя... пусть умоется он своею собственной" [1, т. 3, с. 86].

С помощью введения интертекстуальных аллюзий из произведения Ф.М. Достоевского автор романа "Карантин" обнажает лицо антихриста и в старце Игнатии, и в семинаристе Джугашвили, выполнившем завет духовника и "умывшем кровью всю Россию", совершив "великую подмену" идеала богочеловечества на гордыню человекобожества.

Созданный в 1976–1978 годах роман "Ковчег для незнаемых" отражал послевоенную эпоху в жизни России, когда сталинизм достиг своего апогея. Эпоха 70-х годов прошлого века, воссозданная документально в романе-памфлете "Бесы", очевидно, воспринималась русским писателем XX века как параллельная его времени, порождавшая "шигалевщину", давшую пышные всходы через столетие. Как показывает анализ романистики Владимира Максимова, писатель ближе всего был в вопросах мировоззрения к опыту Ф.М. Достоевского.

В романе "Прощание из ниоткуда" причины нравственного падения вновь связываются с "бесовством", отступлением от веры Христовой. Авторский герой – Влад Самсонов произносит: "Воистину: не заглядывай подолгу в пропасть – или пропасть заглянет в тебя!" [1, т. 5, с. 6].

Современники писателя, прошедшие сквозь кровавые годы революции, гражданской войны, раскулачивания, сталинизма, наконец-то осознали, что "бесовское кружение" ведёт "в никуда": "Так мы и жили в замкнутом мире этого страшного забвения, где в одном лице совмещались жертва и палач, заключенный и надзиратель, обвинитель и обвиняемый, не в силах вырваться за его пределы, ибо там – в разреженном пространстве свободы – любого из нас подстерегали гибель или одиночество, которого наши слабые дырявые души страшились еще больше гибели" [1, т. 5, с. 14].

Владимир Максимов устами своего героя Мишани Бармина в романе "Кочевание до смерти" по-достоевски формулирует состояние русского народа двадцатого столетия: "Словно с цепи сорвался, бешеный хмель своеволия ударил в голову" [2, с. 552]. Бесы своеволия доводят до того, что героям Владимира Максимова остаётся только с ужасом "заглянуть в гремучую пропасть, которую называют – Россия" [1, т. 5, с. 27].

Но "исцеления бесноватого", по убеждению Максимова, так и не произошло, что показывается писателем в последних драмах, представляющих театр трагических и трагикомических масок. Максимов стремится достичь "концентрации действия вокруг личности главного героя, драматизма построения и загадочности", – то, что было характерно для творческой манеры Ф.М. Достоевского [2].

Во всех трёх пьесах Максимова разрушение страны показано в почти апокалипсических тонах. Действие в пьесе "Кукла, или Конь Калигулы" происходит в мавзолее, из которого "выброшен вождь народов" и стоит "Конь Дьявола". Россия представляет собой ледяную пустыню, "у которой теперь конца и края нет" [2, т. 8, с. 424]. Главная идея пьесы, названной автором "фантазия на троих" – показ глубочайшего всестороннего кризиса, в котором пребывает "постперестроечная" Россия, кризиса-катастрофы, грозящей полным вырождением и уничтожением нации.

В мавзолее, точнее в спецбуфете, куда спускались "престарелые вожди во время пышных демонстраций, чтобы перекусить и отдохнуть рядом с телом Основоположника", спасаются от социальной катастрофы Осип (Иосиф) и Мария. К ним навещается Прохожий (Дьявол). Библейская аллюзия на святое семейство налицо. Борьба идёт за продолжение рода людского, за возрождение России в физиологическом и духовном планах.

Мария на сносях, но Осип не верит, что это его ребенок, и не хочет рождения дитя:

"Мария. Не от Святого же Духа в самом деле я понесла!

Осип. Это было бы чересчур.

Мария. Я больше года, кроме тебя, живого лица не видела.

Осип. По этой части ваша сестра даже на необитаемом острове устроится" [1, т. 8, с. 423].

Но ёрничество и пошлость мужа-импотента не снижают жажду женщины родить сына. В катастрофическом мире зреет чистое невинное будущее, но в процесс его рождения вмешивается дьявол: у оставшихся в России людей нет исторической и генетической, духовной памяти.

Мария не может "опомниться" в резко перевернувшемся мире: "Иногда проснусь ночью, и сердце смерзается: кто я, что я, как я сюда попала? Ведь еще недавно мимо пройти и то оторопь брала: святая святых, полночь, бьют куранты, смена караула, сама вечность в имперском исполнении. Два раза даже внутри была, как говорится, в порядке живой очереди, шла, от почтения дух захватывало, а оказалась обыкновенная рекламная лавочка со спецбуфетом для номенклатурных бонз" [1, т. 8, с. 423].

Полное крушение романтических и идеалистических иллюзий вызвало депрессию не только у Марии, но и у Осипа: "Прозябать вот тут, пока не загнемся, это ты называешь жизнью?.. Ради чего? Ради того, чтобы закончить тем же самым?" [1, т. 8, с. 424]. Осип не знает даже самого главного: "Нужен ли я себе сам?". Именно отчаяние и уныние Осипа привлекают приход таинственного гостя – Беса, несущего ложь и смерть, мерзость запустения повсюду.

Прохожий приобретает разные облики: он то вооружённый солдат (с игрушечным оружием); то чеховский врач; то грубый деревенский ветеринар; а то и провинциальный интеллигент; или даже номенклатурный "соратник Основоположника", партийный вельможа.

Прохожий, принимая роды у Марии, умело умертвляет ребенка. Знаменательно, что он постепенно приобретает черты Великого Инквизитора.

*"Прохожий*: Мне столько приходилось скитаться по свету, что я давно утерять память об истоках жизни. Как-то, в ранней молодости, а было это много-много лет тому назад, я поспорил с одним наивным чудачком, который утверждал, что стоит подарить людям свободу, как человек тут же делается отзывчивее и чище. С тех пор я переменил немало мест и даже обстоятельств, но нигде не встретил индивида, способного справиться со своей свободой. Она человеку только в тягость, эта самая свобода... А те одинокие, которым она по плечу, обычно плохо кончают: спиваются, вешаются или сидят в дурдоме" [1, т. 8, с. 429].

Бес способствует тому, что восприятие мира Осипом как абсурда, хаоса усиливается до предела: "За одной стеной у меня три соратника Основоположника, наверху сам Основоположник, вернее, лошадь на его месте; сбоку, по закону убывающего плодородия, их дегенеративный наследник, а внутри я, моя женщина и ее несостоявшийся ребенок в виде гумовской куклы. Вот уж действительно: мы рождены, чтоб Кафку сделать быльё!" [1, т. 8, с. 432]. Каламбур из имени всемирно известного писателя усиливает ощущение абсурда.

Осип взывает к Господу, и ему даются силы перенести "кошмар": он утешает лежащую в родовой горячке Марию, верящую в чудо, в то, что ребенка дал Господь после молитвы и её покаяния в церкви. Роженица переполнена благодарностью и любовью к Господу. Но "свет гаснет. В темноте раздаётся легкое конское ржание" – появляется бес – это Прохожий в облике бывшего советского вождя, который вдруг преображается в "артиста тамбовской драмы". Бес пытается разрушить веру Марии, доказывая ей, что ребёнок мёртв, но Мария стойко твердит: "У меня сын, понимаете, сын" [1, т. 8, с. 435]. Твёрдость, незыблемость веры расценивается Бесом как "глупость":

*"Прохожий* (в полной темноте на его вдруг ожесточившемся лице сфокусировалось световое пятно). Смотри же, чудак из Галилеи. Мало того, что люди глупы и злы..., они еще и ничтожные фантазеры... Они *вознамерились построить* всеобщее счастье, правда на костях друг друга, но для начала построили только вот эту безвкусную усыпальницу с дармовым баром и утепленным туалетом под ней для своих косноязычных жрецов. Что из всего этого получилось, можешь теперь полюбоваться. Зачем уж Ты для них так старался, надо было оставить их в своей участи" [1, т. 8, с. 435].

Монолог Великого Инквизитора с безмолвным Христом почти дословно перенесён в пьесу "Кукла, или Конь Калигулы". Отсылки к тексту Достоевского создают эффект подведения эпохального итога, рассмотрения результата того эксперимента, о котором говорил персонаж поэмы из романа "Братья Карамазовы".

Прохожий из пьесы Максимова убивает Осипа, обрекая роженицу на смерть, но Мария продолжает с надеждой и верой ждать мужа. Бес заливает огонь в печи, и, обращаясь к Христу, с хохотом вопит: "Ты все-таки проиграл мне, чудак из Галилеи" [1, т. 8, с. 436].

Но "в кромешной тьме" вспыхивает язычок пламени в погасшей было печке и раздаётся пронзительный детский плач. Оживает и транзистор далёкой музыкой вальса из "Доктора Живаго", что означает возрождение мира. Мария восторженно кричит: "Он плачет". И жизнь продолжается вопреки пророчествам и проклятьям Прохожего – Великого Инквизитора. Даже символическое имя "Прохожий" говорит о быстропроходящем зле, а имена Иосиф и Мария свидетельствуют о вечном Добре и Истине.

Конь, символизирующий животное, скотское начало в человеке, удаляется: ему нет места в святине, где поселился Дух Господен и где плачет новорождённое дитя.

По-иному эта же проблема поставлена в пьесе "Пьедестал": здесь любовь не смогла победить, не сумела преодолеть дьявольские соблазны. На этот раз действие пьесы, имеющей подзаголовок "Метаморфоза в двух картинах", происходит в символизирующем советский тоталитаризм месте, но не в подвале мавзолея, а внутри пьедестала величественного памятника Сталину, снесённому перестроечным временем. Остался после сноса сапог статуи Сталина, который не поддавался разрушению. И в нём обосновался Палыч – бес в облике пролетария, как Великий Инквизитор, искушающий людей соблазном власти. В пьесе вновь возникает зооморфный символ скотского начала в человеке. На этот раз не конь Калигулы, а заурядный козёл. Конь служил знаком животных страстей в интеллигентной человеческой натуре. А вонючий козёл, который доится одновременно молоком и водкой, символизирует порок пьянства, зачастую доводящий до скотского состояния и пролетариат, и интеллигенцию.

Палыч приводит в "сапог Сталина" Николая, образованного умного человека, философски размышляющего над смыслом бытия, цитирующего Библию ("Не хлебом единым, отец, у настоящей жизни должны быть и другие признаки" [1, т. 8, с. 438]).

Николай – романтически настроенная личность. Он любит и знает стихи А. Блока, поёт песни Б. Окуджавы, А. Галича и других бардов, популярных в среде интеллигенции в 1960 – 1970-е годы. Он идеализирует женщин: "Николай (в пьяном экстазе). Друг мой, разве существуют на свете некрасивые женщины! Чушь! Она уже потому божественна, что – женщина! Зови ее сюда, мой верный товарищ, пусть она украсит собой наш рыцарский стол" [1, т. 8, с. 43].

Помощница дьявола пускает в ход и музыку, и марочное вино, и блоковскую "розу в бокале", чтобы соблазнить властью человеческую душу и создать нового "вождя". Авторская мысль прозрачна: даже на развалинах тоталитарного режима кишат бесовские силы, рядящиеся в одежды пролетариата-гегемона революции. Сапог Сталина становится скопищем скверны, которая порождает новых бесноватых вождей.

Дьявол вновь хочет повторить в России эксперимент, "раздуть смуту", потому что у русских людей обнаружилось "хорошее сочетание – варвары и анархисты".

Пьеса заканчивается проклятиями в адрес Беса. Любовь на этот раз не смогла победить, поскольку была основана исключительно на жалости и злобе, была лишена жертвенности и милосердия. Несомненно, что автор предостерегает своей пье-сой "Пьедестал" от новых витков тоталитаризма и бесовства в России.

### Список литературы

1. Максимов, В.Е. Собрание сочинений : в 8 т. / В.Е. Максимов. – М. : Терра, 1991.
2. Максимов, В.Е. Избранные произведения / В.Е. Максимов. – М. : Терра, 1995.

### *А.Б. Щербинина*

## ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ДРАМАТУРГИИ В.Е. МАКСИМОВА

Женские образы в романах Ф. Достоевского и в драматургии В. Максимова имеют много общего. Художественное воплощение женских характеров позволяет автору романов-трагедий и писателю драматургического жанра XX века показать жестокие противоречия действительности, исследовать внутренний мир героинь, попытаться объяснить скрытые, часто подсознательные мотивы их действий. Русская женщина у Достоевского и Максимова в чём-то загадочна, таинственна, постижение её внутреннего бытия для писателя является одним из важных путей познания национального характера.

Поражающая красота, гордость, подчас колкое высокомерие, душевный хаос, мятущиеся страсти, парадоксальные сочетания лёгкой ранимости, мечтательности и дерзости, коварства, надрывная, смешанная с ненавистью любовь, неутолимое одиночество, стремление найти свой единый "голос", ощутить свою целостность, чрезмерная эмоциональная чувственность – вот то, что в разных комбинациях характерно для женских образов Достоевского, что позволяет провести параллели с героями В. Максимова – Клавдией, Анной, Пашей (драма "Стань за черту"), Валькой, Силовой, Симой (драма "Жив человек"), Клавдией (пьеса "Позывные твоих параллелей"), Надеждой (драма "Эхо в конце августа"), Марианной – дочерью Петра Говорухи (сцены из эмигрантской жизни "Там вдали за рекой"), Веры (застолье "Музейные ценности") [1].

Героиня драмы В. Максимова "Стань за черту" Клавдия является образцом женственности, с присущими ей качествами сострадания, примирения, заботы, боли о ближнем, веры в Бога. Об отношении к мужу Клавдия говорит: "Да была я его рабой, рабою и осталась. Только раба рабе рознь. Бить – бил, пить – пил. Зато на людях высоко мою честь держал, словно не он вовсе, а я головой в доме была. Потому как любил... Бывало, идем по городу, народ расступается: пара!" [1, с. 37]. Ее дочь Паша рядом со своим мужем "словно тень около него, словно и нет тебя вовсе, словно ты и не человек уже, а шлея при муже" [1, с. 37]. Однако в решающий момент и она, услышав слова своей матери, превращается в решительную женщину с волей и характером. "Стоящая на веру Паша на глазах преображается. И куда только девалась ее сутулая угловатость! Перед нами постепенно развивается женщина с волей и характером" [1, с. 40].

Сила русского женского характера и его внутренний потенциал всегда являлись предметом гордости русского народа. Женщина – мать, женщина – жена, женщина – дочь или сестра всегда в первую очередь были сосредоточены не на себе, а на объекте своей любви и заботы. Такое самопожертвование свойственно русскому менталитету. Его корни – в глубокой религиозности, вере истинной и глубокой.

Большинство героинь Достоевского воплощают в себе идею кризиса религиозного сознания, характерного для нового времени, и поэтому для них естественна "разорванность", "двойственность", а точнее множественность конкурирующих друг с другом внутренних "я". Отсутствие "прозрения" идеального смысла красоты, воплощённого в земной женщине, было обусловлено неопределённостью места самого человека в целом мироздании, стоявшего как бы на перепутье и испытывающего жгучую тоску по идеалу, Богу, но обречённого на всевозможные соблазны.

Одним из первых о сущности красоты в мировоззрении Достоевского написал философ и поэт В.С. Соловьёв в "Трёх речах в память Достоевского". Он считал, что автор романов-трагедий сочетал в себе религиозного человека, свободного мыслителя и могучего художника. Это единство позволило ему прозреть красоту в сочетании с добром и истиной. С точки зрения Соловьёва, добро, отделённое от истины и красоты, есть только "неопределённое чувство, бессильный порыв, истина отвлечённая есть пустое слово, а красота без добра и истины есть кумир" [2, с. 289 – 323]. Категория истины, красоты и добра – показатель высшего совершенства его ума и душевных качеств: "Истина есть добро... красота есть тоже добро и тоже истина... И полное её воплощение – уже во всем есть

конец и цель и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир". Соловьёв проникновенно заметил, что красота у Достоевского, в какой бы форме ни проявлялась, в первую очередь требует духовного смысла.

Гессен С.И. так трактует женские образы романа Достоевского "Бесы": "Никогда никого не могу я любить", – признаётся Ставрогин в своей "Исповеди", и эта неспособность его любить проявляется в особенно яркой форме в его отношениях к женским образам романа. Сын своенравной и деспотичной генеральши Ставровиной, тайным браком женатый на безумной Марии Лебядкиной, любовник гордой и страстной Лизы, он "бесценным другом своим" имеет "нежную и великодушную" Дашу... При этом, однако, он ни сын, ни супруг, ни любовник, ни друг, ему недостаёт любви, чтобы это его внешнее отношение к близко стоящим к нему женщинам сделалось конкретным и живым отношением" [3, с. 54].

Достоевский показал бездонность и непознаваемую противоречивость женской души, которая не подчиняется интеллектуально выбранным принципам и образу жизни. По небольшим эпизодам, где действует образ Дуни Раскольниковой, можно заметить, что в ней уживаются жалость и негодующее неприятие, горячее желание помочь ближнему и ненависть к своему избраннику. Служение ближнему у Дуни осложнено некоей интеллектуальной достигнутостью, она живёт сознанием какого-то невидимого подвига. Свидригайлов говорит о ней: "Знаете, мне всегда было жаль..., что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры, где-нибудь дочерью владетельного князька или там какого-нибудь правителя, или проконсула в Малой Азии. Она ... была бы из тех, которые претерпели мученичество, и уж, конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами.... Она сама только того и жаждет и требует, чтобы за кого-нибудь какую-нибудь муку поскорее принять, а не дай ей этой муки, так она, пожалуй, и в окно выскочит" [4, с. 449]. Достоевский показывает способность женской души сочетать в себе жалость и жестокость, признательность и презрение, унижение и высокомерие.

Образы Анны из драмы В. Максимова "Стань за черту" и Марианны в сценах из эмигрантской жизни "Там вдали за рекой" явно тяготеют к образам романов Достоевского. В постановке на сцене пьесы Владимира Максимова "Там вдали... за бугром" в спектакле, поставленном Сергеем Яшиным в Театре имени Гоголя, образы московских красавиц Марианны и Ларисы были исполнены Ириной Шмелёвой и Светланой Брагарник. В статье Ан. Макарова "Ананасов и другие" есть точное определение русской женской доли: "И московские красавицы, в разное время и с разными прикидками прибывшие на завоевание Парижа, при всех своих страстях и обольщениях, не избежали великой участи русских баб – служить последним прибежищем и решающим аргументом, заменой всему – Родине, призванию, счастью" [5].

"*Ольга.* ...Мне Эфрос будущее Ермоловой предрекал, а в результате – госконцерт с гастролями по колхозным площадкам. Замуж выходила за гения, а считаю за честь его бездарного брата принимать. Неужели это и есть мое разбитое корыто? (Кричит.) Не могу, не хочу!..

"*Людмила.* Жили в таком вертепе, вспомнить страшно, первую мебелишку по улицам из бросового старья собирали, месяцами на голых макаронах держались, одежкой только ношеной пользовались. А работа? Попробуй найди. Бывало, выходила с утра по всем стритам, начиная с первой до сорок второй, от магазина до магазина, от забегаловки до забегаловки, а жара – чуть не сорок, асфальт под ногами течет. И везде от ворот поворот: нету, не надо, не требуется. Да и какая из меня работница: язык с пятое на десятое, с виду в чем душа держится, одета – хоть чуелом в огород. Посудомойкой устроилась, за счастье считала. Хлебнула горяшка, пока Алик на ноги не встал. Чего ей мне завидовать, живет за Борькой как за каменной стеной, мне бы ее проблемы! Я бы с ней с закрытыми глазами поменялась!.." [1, с. 335].

В изображении загадочной гордой женской натуры, выступающей впервые в "Хозяйке" (Катерина), затем в "Неточке Незвановой" (Неточка и княжна Катя), "Маленьком горе" (Блондинка), "Игроке" (Полина), Достоевский особенно выделял мучения и искажения души, производимые оскорблением чести женщины. Аномальное вторжение и попрание сокровенного "я" вызывает бурную, граничащую с безумием реакцию, отчаянное самоистязание, побуждает к неистовости, эксцентричности, надрывности чувств, демонической страстной одержимости, действию на пределе своих возможностей, гордости, переходящей в гордыню.

Как прототип образа Дуни Раскольниковой в драматургии В. Максимова рождается образ Вальки, молоденькой девочки, живущей под танцплощадкой и продающей, точнее отдающей своё молодое тело всем без разбору. Валька, предчувствуя дальнейшее развитие своей судьбы, обращается к Сергею Царькову с просьбой, не зная, чем она для неё обернётся: "Это только в книжках пишут, что в колонии рай, а я-то знаю... (Девочка грозит вверх маленьким грязным кулачком. Она надкусывает яблоко, подбирает под себя ноги, так что колени её касаются плеча его.) Послушай, я вчера была с одним. Видно, вор, но из чистых: пижонистый такой. Альберт Иванович зовут. После всего он мне дело предлагал. Мне, говорит, нужны такие, щуплые. Домушник, наверное. Говорит, можешь, мол, вдвоем – втроем приходите. Вот тут я сразу про тебя подумала. Я ведь тебя давно знаю. И твою контору. Еще весной тебя заметила. Больно ты не похожий на всех. Не ворует и все особняком... И к морю утром я тоже ходить люблю... Альберт Иванович нынче затемно велел. Адрес дал. Пойдем со мной, а? Пойдем, а? Воронкой стану, так хоть не всякий лезть будет... Пойдем" [1, с. 65]. Однако и эта хрупкая девочка, познавшая в

жизни горя и грязи намного больше, чем любая женщина, способна пожалеть человека, заставившего не только отдать ему ее молодое тело, но и пойти на преступление. Валька заступается за Альберта Ивановича, который обзывает ее последними словами, прогоняет ее, "поднимает было ногу для того, чтобы ударить ее, но в это время его настигает удар Сергея. Альберт Иванович беззвучно расплывается на берегу" [1, с. 71].

"Валька (вдруг иступленно). Падаль, ах падаль! Со спины людей бьешь... Ах, падаль!.. Не подходи! (Шаг за шагом она отступает в темноту, и темнота начинает говорить ее голосом.) Падаль... Тебя из грязи... А ты!.. Ах, падаль!" [1, с. 71]. Еще одна причуда русской женской души – жалость к своему мучителю, умение прощать и сострадать недостойным сострадания.

Так и в пьесе В. Максимова "Там вдали за рекой" главная героиня Марианна приезжает к своему отцу Петру Говорухе в Париж, оказывается плененной и обманутой не только в своих надеждах на радостную встречу с отцом, но и обманутой физически Бесо, хотя он и говорит ей, что любит её и предлагал после всего выйти за него замуж, даже полюбил эту русскую женщину: "Вот и пришел твой черед, Варфоломей. Считал, что тебе сам черт не брат. Весь русский Париж перепробовал, французский тоже частично не упустил, уверен был, не родилась еще такая, чтобы тебя – Варфоломея Ананасова – заарканить, но выходит, случайной пробы не выдержал, потек, а она с первым же чучеком спуталась, и ей до тебя дела, как до любого прохожего. Вот теперь, чувак, на луну и завивай горе веревочкой" [1, с. 414–415].

В этой же драме видим женственный образ Ларисы, которая до конца жизни преданно и безответно любит Говоруху: "Я твоя тень, без тебя меня нет. До тебя у меня и жизни никакой не было: жила – не жила, дышала – не дышала, видела – не видела, слушала – не слышала, одно название – по земле ходила. Мне даже спать с тобой не обязательно, лишь бы рядом быть. Прислугой, сторожем, собакой. Всё вынесу и ни о чём не пожалею. Только бы ты был", [1, с. 401]. В своей безответной любви Лариса в отчаянии уповает на бога. Лариса (почти кричит в темноту перед собой). "Господи, я не могу, я не хочу без него жить!" [1, с. 403].

"Ольга. А ты не смотри, не смотри, Боря, сделай меня своей собакой, собаке же в глаза смотреть не обязательно, я даже говорить разучусь, чтобы совесть твою не потревожить. Буду служить тебе и всё, хочешь, на колени перед тобой встану, только займи свое место, не чужое – свое. Пусть знают!" [1, с. 318].

В трагифарсе В.Е. Максимова "Берлин на исходе ночи" показана судьба Марты, падшей девушки, которая идёт с любимым мужчиной. Но и её смог искренне полюбить Лёва, который читает ей стихи и поёт песни.

Лёва. Зачем вы так, Марта, я совсем не в том смысле. Просто я давно вас заметил. Вы не такая, как все.

Марта (вдруг как бы трезвея). Какая я?

Лёва. Вы девушка из Блока [1, с. 405].

Таким образом, героини Достоевского и Максимова – личности трагические, которые по определению не могут быть отрицательными персонажами, напротив, писатели высвечивают в них самые нежные, трогательные, светлые стороны характера, открывают в них способность тонко чувствовать и глубоко и сильно любить.

### Список литературы

1. Максимов, В.Е. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 8: Пьесы / В.Е. Максимов. – М. : Терра, 1993.
2. Соловьев, В.С. Три речи в память Достоевского // Сочинения в 2 т. / В.С. Соловьев. – М. : Мысль, 1988.
3. Гессен, С.И. Трагедия зла (Философский смысл образа Ставрогина) / С.И. Гессен // Путь. Париж. – 1932. – № 36.
4. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л., 1972 – 1990. – Т. 5.
5. Макаров, Ан. Ананасов и другие / Ан. Макаров // Прав-да. – № 38–39 (142–143), 1 – 8 окт. – 1992.

*Л.Е. Хворова*

### ЕЩЁ РАЗ О Ф.М. ДОСТОЕВСКОМ И ПРАВОСЛАВИИ (по произведениям "Преступление и наказание", "Братья Карамазовы", "Дневник писателя")

В русской литературной критике значение духовного аспекта стало предметом заинтересованного обсуждения в двадцатые годы XIX века.

В 1825–1826 годах в незавершённой статье "О народности в литературе" А.С. Пушкин выделил три основные составляющие, которые определяют "физиономию каждого народа": климат, образ, правления и вера". Они "более или менее отражаются в зеркале поэзии". Он же писал: религия "создала искусство и литературу – все, что было великого в самой глубокой древности; все находится в зависимости от религиозного чувства... Без него не было бы ни философии, ни поэзии, ни нравственности" [1].

В начале XX века в рамках русской религиозной философии и литературы, как известно, вновь был поставлен вопрос о России: что она такое; в чём её сущность и место в мире. Бердяев писал: "Центр русской жизни – религиозный... русская тревога и русское искание в существе своём религиозны. И до наших дней всё, что было и есть оригинального, творческого, значительного в нашей культуре, в нашей литературе и философии, в нашем самосознании, всё это – религиозное по теме, по устремлению, по размаху. Нерелигиозная мысль у нас всегда

неоригинальна, плоска, заимствована, не с ней связаны самые яркие наши таланты, не с ней нужно искать русского гения" [2].

Православие, бесспорно, на протяжении тысячелетия сформировало определённый тип поведения и самобытный образ мышления, создало глубинный, внутренний "православный текст" отечественной литературы. Неслучайно рождение письменности на Руси совпало по времени с Крещением.

Разумеется, следует вести речь о влиянии Православия на литературу и культуру в целом, которое на протяжении долгого исторического времени формировало сложный спектр общекультурной и, в частности, литературной традиции, определяя её самобытные установки, а также об особенностях восприятия целостным общественным сознанием православной аксиологии. В настоящее время не только отдельными лицами, но и многими научными учреждениями (ИРЛИ, ИМЛИ, Институтом при изучении цивилизаций при РАН, Санкт-Петербургским центром Православной культуры, Петрозаводским университетом) проведено обсуждение вопросов о значении христианства в духовной жизни русского народа. В этой связи, пожалуй, больше всего исследований связано с именем великого русского писателя Ф.М. Достоевского, и это вполне объяснимо, поскольку он своим жизненным подвигом и неповторимым, самобытным художественным наследием (особенно это касается послекаторжного периода) бескомпромиссно и чётко не просто сказал абсолютное "да" Православию и Христу, но и весьма убедительно предугадал, каким страшным путём пойдет человечество, если отвергнет Божественные истины.

В рамках одного выступления, одной статьи невозможно всесторонне проследить заявленную проблему, однако целесообразно, на наш взгляд, обозначить некоторые ее основополагающие аспекты.

#### 1. "Великий Инквизитор": где "голос автора"?

То, что в поэме устами Ивана Карамазова вещает именно Достоевский – и это его позиция – в литературоведении представлено достаточно широко, можно даже сказать, что это взгляд, типичный для некоторых эпох, например, рубежа XIX–XX веков. Так полагали Мережковский, ранний (не поздний!) Бердяев, Розанов и некоторые другие. Другими словами, такой взгляд был типичен и мифологизирован эпохой серебряного века. Объективная точка зрения должна опираться в данном случае на:

1) выстраданный опыт самого автора, который заявил в конце жизненного пути: весь роман "Братья Карамазовы" является "ответом" на отрицание Бога, какое положено в Инквизиторе" и всей предшествующей главе "Бунт" [3, с. 48]. Он говорил (вопреки тому, на чём настаивали Мережковский и Бердяев) (об атеистическом направлении "Великого Инквизитора"). Писатель говорил, что "перешел" своё былое отрицание [3, с. 48], что его осанна прошла через большое горнило сомнений. Хали-зев В.Е. в одной из своих работ [4] замечает, что здесь не случайно используется глагол именно совершенного вида. Он же вспоминал слова Достоевского о том, что завершающая седьмую книгу романа глава "Канна Галилейская" (мы обратим внимание на значимость цифры "7" – Л.Х.), в которой Алёша видит Христа и умершего старца Зосиму во сне – "самая существенная во всей книге, а может быть, и в романе" [3, с. 126];

2) специфику высказывания о "камнях и хлебе". Инквизитор обращается к Богу: "А видишь ли сии камни в этой нагой раскаленной пустыне? Обрати их в хлебы, и за Тобой побежит человечество как стадо". Мы глубоко убеждены, что если даже у писателя и были "Ивановы" сомнения на раннем этапе, то никогда великий гуманист, каким был Достоевский, любящий, изучающий, жалеющий человека, не мог бы назвать человечество с таким уничижением – "стадо";

3) наблюдения над композицией романа. "Великий Инквизитор" не последнее слово и даже не центр в романе. Именно после "Великого Инквизитора" Алёша встречается со старцем, а поучениями Зосимы часть завершается. Иными словами, в соответствии с христианской традицией, молчащий Христос (это его не слабость, а сила) по поводу запутанных и хитромудрых сентенций инквизитора) своего рода "отвечает" инквизитору жизненным подвигом старца Зосимы;

4) опыт многих литературоведов – В. Захарова, И. Золотусского, Ю. Сохрякова, а также К. Мочульского (который, кстати, заявил: "Иван, атеист и создатель социальной утопии, отражает эпоху дружбы Достоевского с Белинским и увлечения атеистическим социализмом); Алёша – символизирует образ писателя послекаторжного периода, когда в нём произошло перерождение убеждений, когда он обрёл русский народ и русского Христа"), а также Т. Касаткиной, В. Хализева, других, охарактеризовавших сознание Ивана как революционно-утопическое.

Исходя из сказанного выше, абсолютно очевидно, каков именно голос автора и что хотел донести автор до читателя своим последним романом.

#### 2. Пасхальный архетип в романе "Преступление и наказание". В чём именно он проявляется?

Изучение этого вопроса в художественно-поэтической структуре произведений отечественной словесности находится лишь в начальной стадии. Думаем, наибольший интерес, а главное – серьезную научную обоснованность представляют размышления В.Н. Захарова [5].

Как известно, литературное значение Светлого Христова Воскресения как главного праздника Православных христиан определил Н.В. Гоголь ("Выбранные места из переписки с друзьями"). Ему, по напоминанию Захарова, удалось связать Пасху с национальным характером русского народа, определить эстетическое значение этого праздника и предопределить его возможный художественный смысл в русской литературе. Пасхальный рассказ,



таким образом, – жанр собственно русский, в противоположность западно-европейскому – Рождественскому, и его литературное значение пока не в достаточной степени признано.

"Пасхальный рассказ" как жанр возник в русской словесности спонтанно, и в этом нет ничего удивительного, если иметь в виду "деликатность" русских писателей XIX века по отношению к Божественной тематике. Да и сама духовная природа светлого праздника Пасхи не могла допустить некой "разумной заданности" пасхального содержания, следовательно, характерной чертой русского пасхального рассказа является "внешняя светскость" повествования, а "душеспасительное" содержание" является одним из скрытых слоёв конкретного произведения.

Несмотря на это, провозвестниками этого жанра в русской словесности, по напоминанию В.Н. Захарова, являются А.С. Хомяков и Ф.М. Достоевский. Именно Хомяков своеобразно перевёл на русский язык "Рождественскую песнь в прозе" Ч. Диккенса, заменив Рождество на Пасху.

Основной примечательной чертой данного жанра являлась, как правило, как мы отметили, душеспасительное содержание – назидательность характера, призывание напомнить читателям евангельские истины. В основе сюжета обнаруживалось при этом духовное проникновение, нравственное преображение, прощение, озарение, воскресение "мертвой" души, обретение Божественной благодати.

Часто основной идеей, заложенной в таких произведениях, являлась идея воскресения русского человека, а иногда и России в целом.

Пасхальный рассказ в произведении мог выступать ключевым эпизодом, неким контрапунктом (В. Захаров) – "Мужик Марей" в "Дневнике писателя" Ф.М. Достоевского или самостоятельной художественной структурой в каком-либо конкретном произведении. Возможно и всё произведение в целом назвать "пасхальным рассказом", независимо от его размеров, в том случае, если "душеспасительный" эпизод является в нём ключевым либо основополагающая идея имеет "пасхальный" характер.

Символическое значение может иметь не только Пасха, но и все другие православные праздники.

Если вести речь о "Преступлении и наказании", следует прежде всего иметь в виду то, что роман строится таким образом, что и содержание, и форма его "работают" исключительно на главного героя и на ту основную идею, которую сам писатель объяснил вполне внятно. Идея романа – "В чем есть Православие", а счастье "покупается страданием".

В романе налицо несоизмеримость частей, то есть наглядно показано, что освещение души Божественной благодатью не происходит поэтапно; каким бы долгим, "материально видимым" ни был путь героя к своему озарению, он наступает всегда мгновенно и вроде бы немотивированно: "Как это случилось, он и сам не знал, но *вдруг* что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени..." (эпилог, "Преступление и наказание") [3].

В данном случае здесь не работает такое понятие, как эволюция, поскольку "Сотворение человека и сообщение ему Божественной благодати, сделавшей его природу совершенной, – *это один акт творения*, и оно не может быть искусственно разделено, как будто одна часть явилась "первой", а другая – "позже" [6]. Человек в процессе своей жизни в силу собственной греховности, а следовательно, несвободы может лишиться себя Благодати, а обрести её вновь как дар Божий можно только ценой великих и мучительных страданий.

Достоевскому очень важно проследить долгий и мучительный путь к воскресению ("покупается счастье страданием").

Трудный и тернистый "земной" путь к духовному рождению человека – все главы "Преступления и наказания"; мгновенный и на первый поверхностный взгляд на немотивированное духовное рождение – акт краткосрочный – заключительная часть эпилога "Преступления и наказания". Духовные мытарства героя – искупление.

Обратим внимание, что источником воскресения не является ни собственно текст Священного Писания, хотя в художественной ткани "Преступления и наказания" текст Евангелия имеет важнейшее и разнообразное значение, но, тем не менее, не является толчком к духовному озарению героя. Это слишком откровенно и, думаем, не интересно автору.

Описанное нами немотивированное воскресение Раскольникова, которое свершается в строгом соответствии с православно-христианским календарным циклом, в литературоведении часто либо не замечалось, либо рассматривалось как авторский недочёт. Неосознанность финала, к сожалению, продемонстрировал и К. Мочульский – глубокий исследователь наследия Достоевского, что, впрочем, логично подтверждает то, что последний находился, видимо, в иной системе координат. Автор, по мнению исследователя, "набрасывает на бесстрашную правду о новом человеке" "целомудренный покров". Его вывод выглядит откровенно неверным в аспекте, предложенным нами. Обвиняя Достоевского в "небрежности", Мочульский подчёркивает: "На каторге, после болезни, герой бросается к ногам Сони и... любит..." [3]. Роман кончается туманным предсказанием "обновления" героя. Оно обещано, но не показано. Мы хорошо знаем Раскольникова, чтобы поверить в эту благочестивую ложь. Обидно, но в этой плоскости роман для Мочульского оказался фактически не прочитан. Прекрасно зная его содержание, он, как это ни парадоксально, не смог оценить его именно в православной системе координат. Для него остались незамеченными ни истинные чистые тайники души главного героя, ни особенности странной несоизмеримой композиции, играющей очень важную роль, ни настойчивое упоминание православно-христианских дат в финале, ни роль пейзажа, ни значение снов и так далее.

3. Достоевский Ф.М. о различных способах анализа художественного произведения (на примере "Дневника писателя").

Русские религиозные философы часто высказывали мысль о несовпадении ценностных установок народов, исповедующих разные религии, следовательно, их представители по-разному воспримут одни и те же произведения.

Яркой иллюстрацией к таким соображениям нам представляются рассуждения Ф.М. Достоевского о романе "Анна Каренина" [7].

Изученный вдоль и поперёк "Дневник писателя" скрывает, тем не менее, множество нераспознанных глубин. В частности, исследователи до сих пор, к сожалению, кажется, так и не обратили внимание, что в этой статье писатель фактически обосновал различные способы художественно-философского познания истины; он убедительно аргументировал также и естественную несовместимость "западного" и "отечественного" способов прочтения одного и того же произведения.

С одной стороны, Достоевский подчёркивает самобытность нового русского романа, утверждая, что по идее своей это уже нечто "наше, *свое*, родное", причём специфичное, составляющее "нашу особенность перед европейским миром" (заметим: особенность, но не превосходство), "наше национальное" "новое слово"; с другой – он чётко дифференцирует разные типы прочтения толстовского романа на Западе и в России.

В основе "западного" подхода Достоевский видит, как нам представляется, прежде всего ветхозаветные истоки, основанные на непререкаемом авторитете закона. Именно он "определяет и взвешивает" и нравственные критерии. Закон, по выражению Достоевского, "формуловался" тысячелетиями, "неустанной работой над душой человека и высшей научной разработкой над степенью единительной силы человечества в общежитии". По убеждению писателя (а каждое слово в этой фразе глубоко значимо), "этому выработанному кодексу повелевается следовать слепо". Сформулированный тысячелетиями закон, сталкиваясь с успехами "великой европейской цивилизации", обнажает "ненормальность и нелепость" общественного устройства, где гибнет всё духовное и вечное.

Кстати, такая связка ветхозаветного поклонения Закону с гигантским размахом научно-технического прогресса, который неумолимо приближает деградацию западного образа жизни, – не случайная мысль, а напротив, важнейшая аксиома писателя. Ещё в 1862 году в "Зимних заметках о летних впечатлениях" он, задаваясь пророческим вопросом "Почему Европа имеет на нас такое сильное влияние?" (в котором, собственно, скрыт риторический тезис), высказывался о цивилизации в характерном для своего мироощущения аспекте: "На самом Западе она (цивилизация. – Л.Х.) разложилась и из развития превратилась в препятствие развития".

"Разложение" Европы было продемонстрировано им в двух характерных портретно-пейзажных зарисовках образа жизни Парижа и Лондона. В первом – мещанство, застывшее в самодовольном благополучии, "благоразумное, очерченное и разлинованное затишье порядка"; во втором – своего рода картинка из Апокалипсиса: люди образуют стадо, гигантский муравейник, обречённый на неизбежную духовную гибель. Речь идёт об этом не только на страницах "Дневника писателя".

Вспомним "Преступление и наказание". Примкнув к "модной ходячей идее", следящей за новыми мыслями", Лебезятников, к примеру, убеждён: "сострадание в наше время даже наукой воспрещено" и "так делается в Англии, где политическая экономия". Свидригайлов, для которого постепенно стирается грань между добром и злом, рассказывая о "впечатлениях от капиталистического города Петербурга", по сути, ставит знак равенства между клоаком и прогрессом: "Народ пьянствует, молодежь образованная от бездействия перегорает в несбыточных снах и грезах, уродуется в теориях; откуда-то жида понаехали, прячут деньги, а все остальное развратничает. Так и пахнул на меня этот город с первых часов знакомым запахом. Попал я на один танцевальный вечер – клоак страшный (а я люблю клоаки именно с грязнотцой), ну, разумеется, канкан, каких нету и каких в мое время и не было. Да-с, в этом прогресс" [ч. V, гл. IV романа].

Достоевский, формулируя "второй", опять-таки "западный" подход к анализу, принимает за "точку отсчёта" "безропотное подчинение личности устройству среды": "Так как общество устроено ненормально (имеется в виду художественное пространство романа "Анна Каренина". – Л.Х.), то и нельзя спрашивать ответа с единиц людских за преступления". В таком случае, по мнению писателя, неизбежна ликвидация ненормального общественного устройства путём сметения всего старого и возведения новой постройки на чистом, правда, залитом кровью месте. При этом строительстве "нового общества" главная надежда возлагается на науку. Итак, оба подхода, по Достоевскому, по своей природе западно-европейские".

"Русский" подход к анализу произведения писатель связывает с "огромной психологической разработкой души человеческой": "Во взгляде русского автора на виновность и преступность людей ясно усматривается, что никакой муравейник, никакое торжество "четвертого сословия", никакое уничтожение бедности, никакая организация труда не спасут человечество от ненормальности...". Зло таится в человеке "глубже, чем предполагают лекаря- социалисты". Оно существует в любом общественном устройстве, а "ненормальность и грех исходят из самой человеческой души, но не исконные, а привнесённые. В свою очередь, законы "духа человеческого" неизвестны, неведомы и науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных". "Тайна мира сего" и судьба человека известна лишь Богу. Самому же человеку

необходимо осознание, что он – грешник, что он не имеет права "браться решать ничего с гордостью своей непогрешности".

По сути, Достоевский характеризует самобытный способ познания и прочтения произведения.

### Список литературы

1. Пушкин в русской философской критике. – М., 1990.
2. Бердяев, Н.А. Алексей Степанович Хомяков / Н.А. Бердяев // Сочинения. – YMSA-PRESS: Христианское издательство, 1997. – Т. 5.
3. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972 – 1984.
4. Хализев, В.Е. Ценностные ориентации русской классики / В.Е. Хализев. – М., 2005.
5. Захаров, В.Н. Христианский реализм в русской литературе (Постановка проблемы) / В.Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков. – Петрозаводск, 2001. – Вып. 3.
6. Православный взгляд на эволюцию. – М., 1998.
7. Достоевский, Ф.М. Дневник писателя. Избранные страницы / Ф.М. Достоевский. – М., 1989.

*И.В. Алёхина, И.М. Попова*

### СИМВОЛИЗМ ТАМБОВСКИХ РЕАЛИЙ В ДРАМАТУРГИИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА 1990-Х ГОДОВ

Наряду с Рязанью и Москвой прецедентные феномены Тамбова и Мичуринска присутствуют в драматургии В.Е. Максимова на символическом и философском уровнях. Образ Мичурина, гениального учёного, становится символом русского человека, умеющего своей смекалкой, острым умом "из дерьма пирожки делать" [1, т. 8, с. 326]. Символ "Мичурин" или "Мичуринск" стоит в одном семантико-аксиологическом ряду с Левшой Н.С. Лескова, Венечкой Ерофеевым из "Москва-Петушки" и Иваном Чонкиным.

Все эти образы работают на осмысление того, что происходит с отчизной в 1990-е годы, в период распада СССР. Символом процесса распада стало чтение стихов Лермонтова "Белеет парус одинокий..." татарским мальчиком Энвером в пьесе "Кто боится Рэя Бредбери?". С троекратным повтором двустишия: "Что ищет он в стране далекой, что кинул он в краю родном? В краю родном... в краю родном... в краю родном..." в пьесе "Кто боится Рэя Бредбери" [1, т. 8, с. 320] возникает образ человека, "кинувшего" родину в поисках счастья на стороне.

В пьесе Максимова происходит осмысление эмиграционных процессов, писатель ищет ответ на вопрос: "Кто мы, русские?", "Почему гибнут от одиночества на чужбине лучшие русские умы и таланты?"

Интертекст рассказа Рэя Бредбери "Две тысячи первый год", говорящий о том, что люди на другой планете нашли те же самые земные условия, но погибли от сознания безысходности вдали от родного края, становится знаком духовной гибели вне родной земли.

Энвер, сын дворничихи, читающий стихотворение Лермонтова второй раз, подчёркивает слово "покой", которого не может быть по определению в "буре" эмигрантской жизни.

В ремарке автора подчёркивается, что только мальчик "одухотворён", а слушающие его взрослые уже не способны обрести душевную гармонию и покой, поскольку находятся мысленно вне родины. Максимов пишет: "Фигурка Энвера принимается как бы парить над окружающими на невидимых крылышках. Мощное эхо, сопровождаемое реактивным гулом, многократно размножаемое следом за ним: "Покой... Покой..." [1, т. 8, с. 349].

Образ Родины воссоздается в пьесах В.Е. Максимова 1990-х годов с помощью тамбовско-мичуринских реалий. Поздние драмы Максимова – "Кукла, или Конь Калигулы", "Пьедестал", "Музейные ценности" по сути представляют собой своеобразную трилогию на тему бесовства, в которой показывается, как в результате революции идеи Великого Инквизитора обрели реальность в исторических событиях XX века.

Названные пьесы представляются нам логическим завершением этой основополагающей для всего творчества Максимова и восходящей к художественному миру Достоевского художественной теме.

Во всех трёх пьесах Максимова разрушение страны показано в почти апокалипсических тонах. Действие в пьесе "Кукла, или Конь Калигулы" происходит в мавзолее, из которого "выброшен вождь народов" и стоит "Конь Дьявола". Россия представляет собой ледяную пустыню, "у которой теперь конца и края нет" [1, т. 8, с. 424]. Главная идея пьесы, названной автором "фантазия на троих", – утверждение глубочайшего всестороннего кризиса, в котором пребывает "постперестроечная" Россия – кризиса-катастрофы, грозящей полным вырождением и уничтожением нации.

В этом катастрофическом мире, несмотря ни на что, зреет чистое невинное будущее, рождается ребёнок, но в процесс его рождения вмешивается дьявол, поскольку у оставшихся в России людей нет исторической и генетической, духовной памяти.

Главная героиня пьесы Мария не может "опомниться в резко перевернувшемся мире". Она укрылась в Мавзолее Ленина: "Иногда проснусь ночью, и сердце смерзается: кто я, что я, как я сюда попала? Ведь еще недавно мимо пройти и то оторопь брала: святая святых, полночь, бьют куранты, смена караула, сама вечность в имперском исполнении. Два раза даже внутри была, как говорится, в порядке живой очереди, шла, от почтения дух за-

хватывало, а оказалось обыкновенная рекламная лавочка со спецбуфетом для номенклатурных бонз" [1, т. 8, с. 423].

Полное крушение романтических и идеалистических иллюзий вызвало депрессию не только у Марии, но и у Осипа: "Прозябать вот тут, пока не загнемся, это ты называешь жизнью?... Ради чего? Ради того, чтобы закончить тем же самым?" [1, т. 8, с. 424]. Осип не знает даже самого главного: "Нужен ли я себе сам?" Именно отчаяние и уныние Осипа вызывали приход таинственного гостя – Беса, назвавшего себя Прохожим. Он рассказывает, что пришёл из города Козлова (старое название Мичуринска): "У нас в Козлове коли горело что, то дотла, пожарники потом золу разгребали – на бутылку разжиться" [1, т. 8, с. 426]. Козлов предстаёт сатирическим символом всей революционной России, где главный порок – пьянство, ведущее в забвение.

Прохожий приобретает разные облики: он то вооружённый солдат (с игрушечным оружием); то чеховский врач; то грубый деревенский ветеринар, то партийный бонза. Это различные лики "деталей революции".

Прохожий вооружён, но уверяет, что козловский горвоенком выдал ему "железки крашенные, допризывников агитировать на выполнение священного долга..." [1, т. 8, с. 426]. Оружие, которое не стреляет, говорит о гибели прежде грозной советской империи. На вопрос Осипа: "А чего в Козлове-то не сиделось?" – Прохожий даёт сатирическую характеристику истории Козлова-Мичуринска, отразившего всё, что происходило во всей России в течение восьмидесяти послереволюционных лет.

"*Прохожий*. А чего там высидывать – только расстраиваться. Какой город был! Можно сказать, город-сад, в каждом дворе по Мичурину. Хотя, согласно перестройке, и сделались мы сызнова Козловым, но Мичуринском все же не зазря столько лет назывались; нам бы харчи по первой категории, мы бы страну ананасами завалили, не говоря о бананах. У нас один чмур додумался путем скрещивания малосольные огурцы выращивать, правда, погорел – антиалкогольная кампания скосила. А нынче в Козлове, кроме крапивы, ничего не растёт" [1, т. 8, с. 426].

Таким образом, история древнего города России приобретает гипертрофированно гротескные черты символа великой страны с талантливым народом, уничтоженной надуманной идеей всеобщего равенства и братства.

"*Прохожий* (в полной темноте, на его вдруг ожесточившемся лице сфокусировалось световое пятно). Смотри же, чудак из Галилеи. Мало того, что люди глупы и злы..., они еще и ничтожные фантазеры... Они *вознамерились* построить всеобщее счастье, правда на костях друг друга, но для начала построили только вот эту безвкусную усыпальницу с дармовым баром и утепленным туалетом под ней для своих косноязычных жрецов. Что из всего этого получилось, можешь теперь полюбоваться. Зачем уж Ты для них так старался, надо было оставить их в своей участи" [1, т. 8, с. 435].

Монолог Великого Инквизитора в сцене с безмолвным Христом почти дословно перенесён в пьесу "Кукла, или Конь Калигулы". Отсылки к тексту Достоевского создают эффект подведения эпохального итога, рассмотрения результата того эксперимента, о котором говорил персонаж поэмы из романа "Братья Карамазовы".

Бес-Прохожий называет себя также: "Я артист тамбовской драмы. Точнее, герой-резонер. "Лес" Островского – моя стихия" [1, т. 8, с. 434]. Здесь уже авторская критика направлена на русскую интеллигенцию, которая была, по мнению Максимова, виновата в "растравливании" бунтарских настроений среди народа.

В драматургии В.Е. Максимова проблема вины интеллигенции поставлена гневно-сатирически. В пьесе "Пьедестал", имеющей подзаголовок "Метаморфоза в двух картинах", действие тоже происходит в символизировавшем советский тоталитаризм месте, но не в подвале мавзолея, а внутри пьедестала величественного памятника Сталину, снесённому перестроечным временем. Остался после сноса сапог статуи Сталина, который не поддавался разрушению. И в нём обосновался Палыч – бес в облике пролетария, как Великий Инквизитор, искушающий людей соблазном власти. В пьесе вновь возникает зооморфный символ скотского начала в человеке. На этот раз не конь Калигулы, а заурядный козел. Конь служил знаком животных страстей в интеллигентной человеческой натуре. А вонючий козёл, который доится одновременно молоком и водкой, символизирует порок пьянства, зачастую доводящий до скотского состояния и пролетариат, и интеллигенцию.

Палыч приводит в "сапог Сталина" Николая, образованного умного человека, философски размышляющего над смыслом бытия, цитирующего Библию ("Не хлебом единым, отец, у настоящей жизни должны быть и другие признаки" [1, т. 8, с. 438]).

Николай – романтически настроенная личность. Он любит и знает стихи А. Блока, поёт песни Б. Окуджавы, А. Галича и других бардов, популярных в среде интеллигенции в 1960 – 1970-е годы. Он идеализирует женщин: "Николай (в пьяном экстазе). Друг мой, разве существуют на свете некрасивые женщины! Чушь! Она уже потому божественна, что – женщина! Зови ее сюда, мой верный товарищ, пусть она украсит собой наш рыцарский стол" [1, т. 8, с. 43].

Но персонаж пьесы "Пьедестал" – идеалист, оторванный от реальности. Николай принимает "нечто громоздкое и бесформенное" за "грациозную девушку в белом и голубом", а беса Палыча – за лучшего друга.

Анна подыгрывает романтически настроенному Николаю, пересказывая историю своей жизни, совпадающую с жизнью страны: "Я простая девочка из провинции... Городок на Каме – Чистополь называется... Он и сейчас снится мне по ночам, этот городок, весь то в снегах, то в белом цвету черемухи... А потом? Потом что-то

вдруг случилось, будто кто-то одним махом смазал краски на холсте: и земля встала дыбом, и обуглилось солнце, и пошли гулять по свету невиданные мятежи. Меня бросало, как щепку в море крови и слез..." [1, т. 8, с. 441].

Помощница дьявола пускает в ход и музыку, и марочное вино, и блоковскую "розу в бокале", чтобы соблазнить властью человеческую душу и создать нового "вождя". Авторская мысль прозрачна: даже на развалинах тоталитарного режима кишат бесовские силы, рядящиеся в одежды пролетариата-гегемона революции. Сапог Сталина становится скопищем скверны, которая порождает новых бесноватых вождей.

Дьявол вновь хочет повторить в России эксперимент, "раздуть смуту", потому что у русских людей обнаружилось "хорошее сочетание – варвары и анархисты: падки на всяческие мифы и романтичны во всем, даже в палачестве... , каждое последующее поколение уже ничего не помнит" [1, т. 8, с. 443].

Соблазн "медными трубами" – славой всегда сильно действует на "слабодушных, стоящих на краю". Анна жалеет Николая и считает, что народ уже поздно куда-то вести: "Они уже давно не помнят и давно забыли, зачем вообще существуют на свете. Оставь их самим себе, пусть допьют хотя бы эту чашу до дна, тогда, может быть, они еще проснутся!" [1, т. 8, с. 444].

Палыч – "типичный представитель трудового пролетариата" – и козёл оказываются вдруг одним и тем же лицом. Палыч говорит "под Брежнева", заявляет, что "надо выдвигать народ побашковитей, чтобы с дипломом и прочее". И Николай, физик, имеющий несколько научных открытий, горячий сторонник перестройки, идёт на поводу у дьявола, влюбляется в его пособницу, заявляющую, что он "прирожденный лидер", что у него "есть харизма". Николая соблазняют уверениями: "На этом же месте вам при жизни воздвигнут монумент, которому еще не было равного в прошлом" [1, т. 8, с. 446].

И герой перерождается на глазах: "Глас народа – глас Божий. (В тон ему). Идя навстречу пожеланиям трудящихся, хочу заверить собравшихся, что отдам все силы на подъем и развитие..." [1, т. 8, с. 447].

В пьесе Максимова "Музейные ценности" "дух самоуничтожения и небытия" на материале человеческой истории XX века показывает людям, как он "обманывает их опять", а человечество вновь ищет "перед кем преклониться". Люди преклоняются перед идолами своих страстей и смертных грехов. Дядя Саша сумел сделать из интеллигента Олега "счастливого младенца" [2] только тогда, когда умертвил его совесть с помощью водки: "Бесхарактерный алкаш. Да, да, пусть продолжает в том же духе! Таким, как он, я просто облегчаю конец. Они уйдут в небытие в радужных снах сивушной нирваны без лишних хлопот и сожалений. А еще говорят, что я желаю кому-то зла! Напротив: чем легче для них конец, тем мне отраднее" [1, т. 8, с. 459].

Таким образом, прецедентные феномены Тамбова и Мичуринска важны для Максимова, поскольку с их помощью раскрываются такие аспекты проблемы "человекобожества", как соблазны гордыни человеческой, служение идолу страстей: властолюбия, пьянства, сребролюбия, блуда, ведущих к унынию и "смертному одиночеству". Во всех своих пьесах 1990-х годов, особенно в трилогии "Кукла, или Конь Калигулы", "Пьедестал" и "Музейные ценности", Владимир Максимов в художественных формах драмы, трагифарса и "фантазии" предупреждает о губительности гордыни, из которой проистекают все возможные пороки, разрушающие соборную душу народа, делая образ Мичуринска и Тамбова символами исконной и истинной русскости.

### Список литературы

1. Максимов, В.Е. Собрание сочинений : в 8 т. / В.Е. Максимов. – М. : Терра, 1993. – Т. 8.
2. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л. : Наука, 1974. – Т. 14.

*Т.В. Губанова*

### **СИМВОЛИКА СВЕТА В СКАЗКЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ "НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ЕЛЕНА ПРЕКРАСНОЙ"**

В творчестве многих писателей в качестве контрастных начал очень часто выступают мотивы света и тьмы, сияния и угасания света. Эта особенность ярко прослеживается и в сказках Л. Петрушевской, среди которых можно выделить сказку "Новые приключения Елены Прекрасной", где свет и его отсутствие особенно ярко представлены в противоречивом мире людей.

Сказка начинается с описания ночи, когда Елена Прекрасная выходит из морской пены на берег "приморской местности". Романтичность и поэтичность рождения из пены морской прекрасной женщины сразу же нарушается канцелярским сочетанием "данная приморская местность", а затем Л. Петрушевская продолжает: "Начало было самое обыкновенное, то есть Елена Прекрасная вышла из морской волны в чем мать родила, но мало ли ночных купальщиц в приморском городе, которые любят плавать при свете звезд без ничего!" [1, с. 16–17]. Такое столкновение разных стилей: высокого, делового и просторечного – позволяет думать о травестировании образа света, об утверждении двойственности всего земного.

Автор делает нас свидетелями явления необычного, но при этом характеризует его как самое обыкновенное, приземлённое, то есть использует художественный приём контраста, огрубления.

Как известно, мифологическая Елена находилась в среде почитания её красоты: разорительная, многолетняя война не вызывала возмущения даже у стариков, наоборот, они восхищались красотой Елены и обожествляли её.

Елена Петрушевской появилась в огрубленном, жестоком обществе, в котором красота опошлена, утилизирована, доведена до примитивизма. Приём контраста используется автором и для создания эффекта несоответствия красоты и пошлости.

Елена Прекрасная, по замыслу автора, явилась в мир, чтобы ослепить его своей красотой: "Она один раз подняла голову, рассеянно посмотрела наверх, и тут же вся округа светилась ослепительным золотым блеском, но это чудо длилось недолго..." [1, с. 21].

Свет, сияние, символизирующие чистоту, гармонию и любовь, способны на многое: меняется душа и поведение одинокого миллиардера: "Всю ночь миллиардеру снился дивный сон, Прекрасная сидела под деревом на берегу моря, а он стоял на коленях рядом с ней, они то плели венок, то играли в шашки, ... ее спутанные кудри затеняли розовое лицо, и золотой свет струился вдоль ее нежных рук" [1, с. 32].

Ослепительная и поражённая сиянием останавливается разъярённая толпа, бегущая за Еленой: "Народ слегка потеснился, образовавши круг, и остолбенело глядел на Елену Прекрасную" [1, с. 23]. Таким образом писательница подчёркивает, что истинная красота не может быть замутнена нравственным падением общества, что свет, сияние всегда пробиваются сквозь толщу земной грязи.

Но мир всё-таки дисгармоничен, и Л. Петрушевская, возвращая читателя к реальной жизни, где царят бездуховность, распущенность, вседозволенность, вручает своей героине зеркальце, посмотрев в которое, Елена Прекрасная исчезает, а значит, мгновенно гаснет свет, исходящий из неё. "И все перестали обращать на Елену внимание", – пишет Петрушевская [1, с. 24].

Став невидимой, то есть превратившись в обыкновенную, "как все", Елена Прекрасная нанесла вульгарный макияж: "восстановила лицо по черепу", стала ходить взвинченной походкой, украла в магазине булочку, духи, "цыкала зубом, и делала губами "ум", и шептала: "Рой отсюда, жвачка, чё белеешься". "Но никто не замечал Елену Прекрасную!" – восклицает писательница [1, с. 24].

Петрушевская Л. тем самым утверждает, что истинная красота не может быть опошлена, приспособлена к обывательскому уровню, усреднена и обезличена.

Любовь, ожидание любви способны творить чудеса: "Она [Елена] вдруг подумала, что он [миллиардер] ее заметил, и страшно смутилась, порозовела, покрылась золотом с головы до ног, глаза ее нестерпимо сияли и посылали сильные лучи на балкон" [1, с. 28].

Именно чувство любви подсказывает Елене Прекрасной, как вернуться в этот мир: чтобы вновь стать видимой, нужно разбить зеркальце и солнечным зайчиком от его осколка привлечь внимание любимого, а затем исчезнуть вместе с ним. Свет – это спасение от безликого, бездушного, бездуховного существования.

Символичны заключительные строки сказки, описывающие счастливую жизнь Елены Прекрасной и миллиардера, исчезнувших из жестокого мира: "Возможно, они живут вдвоем где-нибудь в императорском дворце на острове, невидимые никому, путешествуют на самолетах, плавают на кораблях, счастливые, веселые, и никто не зарабатывает на них денег, не подкарауливает с камерой, никто их не похищает, не страдает по ним, не устраивает из-за них войн..." [1, с. 38].

Таким образом, Л. Петрушевская, следуя традициям русской классической литературы, использует символику света, сияния, несущую особую смысловую нагрузку и являющуюся знаком духовности, красоты не только внешней, но и внутренней, которая обязательно, по словам Ф.М. Достоевского, спасает мир.

### Список литературы

1. Петрушевская, Л. Счастливые кошки (сказки) / Л. Петрушевская. – М. : Вагриус, 2001.

*Е.В. Любезная*

### ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПРОЗЕ Т.Н. ТОЛСТОЙ

Основой интертекстуальности творчества Т.Н. Толстой являются полифункциональные интертекстемы, которые, как правило, одновременно выражают авторскую оценку, афористически характеризуют персонажей или ситуацию, способствуют типизации изображаемого. Смирнова Н.А. в связи с этим отмечала: "Одной из главных, особым образом акцентированных характеристик поэтики Татьяны Толстой является ее интертекстуальный модус. Идет ли речь о романе "Кысь", рассказах, эссе или публицистике, интертекстуальный пласт ее произведений, включающий в себя прямое цитирование, аллюзии, реминисценции, обращение к культурологемам, провоцирующую стилизацию или "мимикрию" под "классическую цитату", берет на себя необычайно важную роль в создании литературно-культурного экранизирующего хронотопа" [1].

Выражения авторского сознания – одна из важнейших проблем поэтики художественного произведения. Сложность её в том, что отношение автора-создателя текста к изображаемому всегда входит в состав его художественного образа, созданного биографическим автором. Являясь идейно-стилистическим средоточием произведе-

дения, образы автора-повествователя одного и того же писателя могут быть разными. "При этом даже прямая авторская речь, – как отмечал М.М. Бахтин, – полна осознанных чужих слов" [2], то есть интертекстом. Не может слово, в котором автор-создатель не слышит чужого голоса, стать строительным материалом литературного произведения. "Одноголосое слово непригодно для подлинного творчества" [2, с. 131]. И, наоборот, "многоголосие персонажей не заглушает голоса автора-повествователя, оно его создает" [3].

Взаимодействие голосов автора и персонажей выступает "едва ли как не основной источник художественной энергии" [4]. Согласно Бахтину, любой писатель, подобно драматургу, "раздает все слова чужим голосам, в том числе и "образу автора", и другим авторским маскам" [2, с. 131]. Поэтому иногда бывает трудно выявить истинную авторскую позицию. Задача усложняется ещё и тем, что в литературном произведении автор-повествователь принимает на себя ту или иную роль, выступает под той или иной маской. Конечно, роль автора – это условность, игра, но эту роль характеризует позиция писателя, являющаяся, в свою очередь, категорией мировоззренческой, без которой литературное произведение вообще невозможно.

В рассказах Т.Н. Толстой авторский голос ощущается через ярко выраженную ассоциативность, игру со значением слова, столкновение функциональных стилей через интертекстуальность.

В творчестве Татьяны Толстой, как и в прозе Л. Петрушевской, В. Токаревой, М. Вишневецкой, Л. Улицкой, преобладают сквозные мотивы одиночества, неосуществлённых надежд, невозможности вырваться из раз и навсегда предначертанного судьбой замкнутого круга. Герои "женской прозы" живут в придуманном иллюзорном мире, спасаясь в нём от враждебной действительности. Так, например, герои рассказов Т.Н. Толстой "Река Оккервиль" и "Петерс" [5] погружены в вымышленную реальность, где спасаются от серости и обыденности. Понять авторскую позицию позволяют интертексты.

Одну из самых интересных попыток выявления литературных аллюзий в художественных текстах Татьяны Толстой предпринял А. Жолковский на материале рассказа "Река Оккервиль", наметивший интертекстуальные связи между прозой Татьяны Толстой и творчеством А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, В. Набокова, А. Платонова, А. Ахматовой, Б. Ахмадулиной и тем самым продемонстрировавший возможность более глубокого восприятия основной темы и коллизий рассказа Татьяны Толстой [6].

Интертекстуальность в рассказах Толстой обнаруживает себя повсеместно и на различных уровнях ("переработка" темы претекста, использование элементов "известного" сюжета, явная и скрытая цитация, аллюзия, заимствование, пародия и т.д.).

Исследователи подчёркивали, что "особый интерес в рассказах о мечте В. Токаревой и Т.Н. Толстой представляют культурно-исторические реминисценции и поэтические клише. Так, в рассказе "Река Оккервиль" появляется аллюзия "Медного всадника", намечается тема "маленького человека", но это "маленький человек" нашего времени со своей несурзающей мечтой о любви женщины, чей чарующий голос с пластинки один-единственный во всем мире приносит ему счастье" [7, с. 16]. Или грезящий о любви юный Петерс (рассказ Толстой "Петерс"), видящий себя в мечтах не козноязычным, неуклюжим и скованным, каковым и является на самом деле, а эрудированным, уверенным в себе, любимым. Он читает своей придуманной возлюбленной "вслух" Шиллера в оригинале.

Рубленая проза, имена немецких романтиков привносят в повествование налёт пародийности. В своих мечтах, выраженных при помощи несобственно-прямой речи, Петерс осуществил и мечту своей бабушки (таким образом оправдав данное бабушкой имя – не Петя, не Пётр, а Петерс. Увы! только в мечтах!), и вот читает наизусть подлинники классиков. Цитата из Фета подчёркивает неестественность, наличие литературщины в мыслях далёкого от жизни несчастного молодого человека.

В другом случае ("Река Оккервиль") варьированная неполная цитата из известного романа имитирует неравномерное вращение и подсакивание старой заезженной пластинки и развитие темы воображаемого романа Симонова с певицей начала века: "Нет, не его так пылко любила Вера Васильевна, а все-таки, в сущности, только его одного, и это у них было взаимно: х-щ-щ-х-щ-щ... Нет, не тебя так пылко я люблю! (Рассказывайте! Конечно же меня, Вера Васильевна!)" [5, с. 334].

Не менее обширен интертекст рассказа Толстой "Соня", основу коллизии которого тоже составляет противоречие между мечтой и действительностью, между вымыслом и реальностью, между духовностью и материальностью, что проецирует рассказ "Соня" на "Невский проспект" Н.В. Гоголя.

Выражение авторской позиции "своего героя" часто осуществляется через фольклорные и литературные приёмы интертекстуальности. Например, тема памяти, определяющая поэтико-философскую систему рассказов сборника "Ночь", воплощается с помощью широкого спектра интертекстуальных средств. Доминантой образной аллюзивной системы становится диалог с мировой литературой (Шекспир, Данте, Гёте, Пушкин, Набоков, Пастернак и т.д.). Автор рассказов "растворяет картину своего художественного мира в аллюзиях фольклора и литературы, выявляя ее двойственный характер" [8, с. 153].

В эссеистике писательница тоже широко используется "чужое слово" как средство выражения голоса автора. Совмещение в творческой личности Татьяны Толстой художника и публициста – явление органичное, поэтому её эссе представляют собой яркие в поэтическом отношении, насыщенные философской мыслью произведения.

Лирические эссе, собранные под рубрикой "Частная годовщина", содержат интертекстуальные выражения, выполняющие функцию авторского присутствия через актуализацию кодов классической литературы.

Фольклорный и библейский интертекст, а также цитаты из А. Блока, Б. Пастернака и А. Гребенщикова в эссе "Туристы и паломники", "Квадрат", "Неугодные лица" связаны с системой бинарных концептов творчества писательницы. В других публицистических произведениях интертекстемы имеют другую, значительно расширенную функциональность.

Для эссе "Смотри на обороте" (1999 год) особенно актуален код поэзии серебряного века, в свою очередь ориентированный на интертекстемы античности. Описывая своё путешествие в итальянский город Равенну, Татьяна Толстая, как и в других путевых очерках ("Туристы и паломники").

Татьяна Толстая описывает Равенну сквозь призму художественного восприятия Александра Блока. В блоковском стихотворении "Равенна":

Далеко отступило море,  
И розы оцепили вал... [9, с. 72].

У Т.Н. Толстой: "Когда-то здесь был порт, но море давно и далеко отступило, и его место заняли болота, розы, пыль и виноград" [10, с. 66]. Сравним у Блока:

А виноградные пустыни,  
Дома и люди – все гроба  
Лишь медь торжественной латыни  
Поет на плитах, как труба [9, с. 72].

Вслед за поэтом серебряного века Татьяна Толстая выстраивает цепочку времён: "Могила Данте. Могила Галлы Пладиции. Могила моего отца" [10, с. 68]. "Наивный зеленый рай на помятой открытке" – все, что осталось от отца. Но это и есть самое главное, потому что память о предках, культурная память, в частности, русская литературная классика, идеями которой живут последующие поколения, позволяет найти Истину. Автором эссе с помощью блоковского интертекста проводятся антиномии: "жизнь – смерть", "важно – неважно", "было – стало", "волновало – ушло", "плескалось море – стали пустоши".

Актуализация кода культуры путём интертекстирования стихотворения А. Блока "Равенна" выполняет функцию выражения авторского сознания также в "Нехоженой Греции", где Греция предстает как "первый и последний земной рай", где "боги неслышно носятся в ветре над ее скалами и заливами" [10, с. 129]; где "вино и любовь – не грех перед Господом, а радость на пиру его", – как сказал автору эссе "один старый мудрый грек, обернувшись и замешкавшись на пороге между земным раем и раем небесным" [10, с. 130].

Для Татьяны Толстой актуален интертекст И.А. Бунина, в первую очередь "самый крамольный бунинский дневник", оказавшийся так ко времени в России, которая осознала сегодня смысл и значение советского периода своей истории, начавшегося в те "окаянные дни", о которых "с такой беспощадной трезвостью, гневом и болью он писал" [11]. Важны для Толстой и бунинские статьи "Инония и Китеж", "Миссия русской эмиграции" и другие [12]. Татьяна Толстая обнаруживает также близость к бунинским идеям, заложенным в основу цикла писателя "Тень птицы" (1907 – 1911), который создан по впечатлениям от его путешествий по Ближнему Востоку. Названный Н.М. Кучеровским "художественным осмыслением первой русской революции" цикл "Тень птицы" содержит описание древнейших, "окаменевших цивилизаций", могил библейских пророков, старинных некрополей, культовых сооружений трёх мировых религий. В результате И.А. Бунин пришёл к убеждению в повторяемости и неизменности мира, к идее циклического развития исторического процесса. Толстая Т.Н. в своих эссе "Туристы и паломники" (1999 год), "Смотри на обороте" (1999 год), "Нехоженная Греция" (1999 год), описывая древние очаги цивилизации Израиля, Греции, Италии, утверждает ту же философскую концепцию: мир един, несмотря на противоположности религиозных конфессий, "все возвращается на круги своя".

Таким образом, насыщенные соками русской классики, золотого и серебряного веков интертекстемы Татьяны Толстой обращены к великому эстетическому опыту прошлого, но используются они в перекодированном варианте для показа кризисности современного мира.

### Список литературы

1. Смирнова, Н.А. Механизм интертекстуальности: рассказ Татьяны Толстой "Йорик" сквозь призму шекспировской интертекстемы / Н.А. Смирнова // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе. – Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2003.
2. Бахтин, М.М. Проблема текста. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986.
3. Левидов, А.М. Процесс объективации действительности и автор / А.М. Левидов // Автор – образ – читатель. – Л., 1977.
4. Кожин, В.В. Голос автора и голоса персонажей / В.В. Кожин // Статьи о современной литературе. – М., 1982.



5. Толстая, Т.Н. Ночь : рассказы / Татьяна Толстая. – М. : Подкова, 2002.
6. Жолковский, А.К. В минус первом и в минус втором зеркале. Татьяна Толстая, Виктор Ерофеев – ахматовиана и архетипы / А.К. Жолковский // Литературное обозрение. – 1995. – № 6.
7. Писаревская, Г.Г. Реализация авторской позиции в современном рассказе о мечте (по произведениям Л. Петрушевской, В. Токаревой, Т.Н. Толстой) / Г.Г. Писаревская. – М., 1992. – Деп. ИНИОН. РАН № 46536.
8. Люй, Цзиюн. Поэтико-философское своеобразие рассказов сборника Татьяны Толстой "Ночь" : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Люй Цзиюн. – Тамбов, 2005.
9. Блок, А.А. Собрание сочинений / А.А. Блок. – М.-Л., 1946. – Т. 4.
10. Толстая, Т.Н. День. Личное / Т.Н. Толстая. – М. : Изд-во Эксмо, 2003.
11. Бердникова, О.А. "Лишь слову жизнь дана..." И. Бунин / О.А. Бердникова // Русская литература XX века. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 1999.
12. Литературное наследство: Иван Бунин. – М., 1973. – Т. 84 : в 2 кн.

### *Ду Жуй*

## **ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ**

Проза Татьяны Никитичны Толстой отличается повышенным использованием прецедентных феноменов русского фольклора.

Так, например, в рассказах "На золотом крыльце сидели", "Синяя птица", "Петерс", "Соня" заложены сказочные сюжеты.

В совмещении фольклорного и литературного интертекста заключается символическая основа рассказа Татьяны Толстой "Круг" [1]. Сопряжение народного идеала духовности, выраженного в сказке "Об аленьком цветочке", и лирических откровений символистов позволяет писательнице ярко и парадоксально изобразить разлад высокой мечты и пошлого быта, который характерен для героев с чувствительной душой. Экспрессивная функция цитирования усиливает художественный эффект, производимый рассказом.

В русской сказке не требует дорогого "туалета хрустального" младшая дочка, которая сумела своей искренней любовью превратить чудовище в прекрасного принца. В рассказе "Круг" такого превращения не происходит, но не по вине главной героини – Изольды: "Изольда все трепетала да трепетала, и Василию Ивановичу было скучновато". Интертекст стихотворений поэтов серебряного века объясняет суть образа Изольды:

Огонь, и легкий бег, и сладкие плоды.  
Над пропастью, на краешке беды [1, с. 64].

Включённые в текст рассказа "Круг" две стихотворные интертекстемы "обрамляют" "любовь" Василия Михайловича. Первое свидетельствует о вспыхнувшем чувстве, страсти, "невидимой для непосвященных". Любовь к женщине воспринимается как спасение от пошлости мира, как прорыв из ада земного бытия в небесный рай:

О женщина! Яблоня! Пламя свечи!  
Прорвись, прогони, огради, закричи!  
И стиснуты руки, и скрючено рот,  
И черная дева из мрака поет [1, с. 63].

Но желанная "романтика" отношений не спасает, поскольку в героях нет той высоты духа, которая подняла бы их над обыденным миром. Изольда грубо отвергнута Василием Михайловичем. "Венчальная свеча" превратилась в "огарок":

Вот на прощанье для тебя подарок:  
Свечи огарок... [1, с. 64].

Главный герой эти стихотворные строки воспринимает как "дрянь в бумажке", "стишки", которые ему "подпортили юбилей". Но "стишки без подписи, детским почерком написанные", свидетельствуют о том, что Василий Михайлович погубил доверчивую, хрустально-ледяную душу Изольды, спалил свечу её жизни на запале своего цинизма.

Рассказы Т.Н. Толстой о мечте носят философский характер. В них автор намеренно конструирует ситуации, когда мечта сбывается, но герой при этом не испытывает счастья, что дает повод для раздумий над самой сутью феномена мечты. Средства выражения авторской позиции в рассказах о мечте своеобразны, авторские роли-маски различны. У Т.Н. Толстой это зависит от того, какой герой изображается: "свой", то есть мечтатель, или "чужой", то есть прагматик (классификация Ю.В. Алгуновой).

"Люди, умеющие мечтать, сохранившие добрую душу и по-детски наивный взгляд на мир, в чьей жизни есть место сказке, кто способен раскрасить свою серую жизнь яркими красками, чудаки и фантазеры" – вот любимые герои Т.Н. Толстой, родные и близкие ей по духу. Таких героев исследователь называет "своими".

"Чужие" герои – это люди, мир которых враждебен фантазии, полон прагматизма, подчинён материальным ценностям... Антитетичность этих характеров находит отражение в биополярных названиях рассказов Т.Н. Толстой, например, "Огонь и пыль" [2, с. 141].

Для творчества Т.Н. Толстой характерно представление мечтательного героя, которому она симпатизирует, с точки зрения его негативного двойника: чем отрицательнее оценивает "своего" героя повествующий "чужой" персонаж, тем яснее мы видим авторское одобрение любимого героя. Авторское сочувствие выражается через детали окружающего мира. В рассказе "Петерс", например, сожаление героя о прожитой им какой-то "чужой" жизни передается через описание куриной тушки, купленной им на ужин: "Петерс нес домой холодного куриного юношу, не познавшего любви, ни воли, ни зеленой муравы, ни веселого круглого глаза подруги. И дома под внимательным взглядом твердой женщины Петерс должен был сам ножом и топором вспороть грудь охлажденного и вырвать ускользающее бурое сердце, алые розы легких и голубой дыхательный стебель, чтобы стерлась в веках память о том, кто родился и надеялся, шевелил молодыми крыльями и мечтал..." [15, с. 251].

Выражение авторской позиции "своего героя" часто осуществляется через приёмы интертекстуальности. В эссеистике писательница тоже широко используется "чужое слово" как средство выражения голоса автора. Её эссе представляют собой яркие в поэтическом отношении, насыщенные философской мыслью произведения. Лирические эссе, собранные под рубрикой "Частная годовщина", содержат интертекстуальные выражения, выполняющие функцию авторского присутствия через актуализацию кодов классической литературы.

Значимы также библейские интертексты и цитаты из А. Блока, Б. Пастернака и А. Гребенщикова в эссе "Туристы и паломники", "Квадрат", "Неугодные лица" в связи с системой бинарных концептов творчества писательницы. В других публицистических произведениях интертексты имеют другую, значительно расширенную функциональность.

В рассказе "На золотом крыльце сидели" детство изображается как сказка – это "свой Сад, свой Рай, где с озера веет вечерней тишиной, в Дом, где на огромной кровати о четырех стеклянных ногах колышется необъятная золотоволосая царица" [1, с. 34].

Сказочной оказывается не только жизнь, но и смерть: "Дядя Паша замерз на крыльце. Он не смог дотянуться до железного дверного кольца и упал лицом в снег... Желтый пес тихо прикрыл сну глаза и ушел сквозь снежную крупу по звездной лестнице в черную высь, унося с собой дрожащий живой огонечек" [1, с. 41].

Ребёнок мыслит фольклорными сказочными образами и в рассказах "Самая любимая", "Ночь", "Огонь и пыль".

Татьяну Толстую справедливо исследователи называют "самым сказочным писателем". Ведь не только в рассказах, но и в её романе "Кысь" сказочная сюжетная основа всегда присутствует. Конечно, фольклорная основа используется писателем как художественный приём для изображения современной действительности. Фольклорные прецедентные феномены в творчестве Татьяны Толстой играют важную поэтическую роль.

### Список литературы

1. Толстая, Т.Н. Круг : рассказы / Т.Н. Толстая. – М. : Подкова, 2003.
2. Алгунова, Ю.В. "Свое" и "чужое" в характерах героев Т.Н. Толстой (рассказ "Огонь и пыль") / Ю.В. Алгунова // Проблемы национального самосознания в русской литературе XX века : сб. науч. тр. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2005.

*Е.В. Любезная*

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ "ТРАНСФОРМЕР" В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

Огромное значение в структурно-композиционном плане художественных произведений Татьяны Толстой имеет приём "трансформации вещи", который выступает как средство выражения динамики жизни. Похожая повествовательная картина наблюдается и в эссеистике Т.Н. Толстой. Публицистике писательницы тоже свойственна "второсюжетность", то есть прорывающееся сквозь размышления автора сюжетное действие, внезапное "обращение" персонажей художественной плотью и кровью. Показательны в плане синтеза публицистических и чисто художественных черт те произведения Т.Н. Толстой, в которых решается сквозная проблема: роль памяти в историческом развитии человечества. Речь идёт об эссе "Белые стены", "Живой труп", "Лилит", "Ножки", "Неугодные лица", "90-60-90" и рассказах "Бедный Йорик", "Соня", "Свидание с птицей", "Река Оккервиль" и др.

В творчестве Татьяны Толстой проблема исторического прогресса воплощается с помощью оригинального приёма: показа трансформации вещи-символа во времени. Приём мы назвали для краткости рабочим термином "трансформер". Показывая изменение какого-либо предмета быта или определённой детали одежды в разные исторические эпохи, писатель через трансформер символически передаёт существенные черты исторического развития общества в целом.

В рассказе "Йорик", подытоживающем сборник "Ночь" [1], такой трансформер – частичка китового уса от корсета бабушки Наталии Васильевны – вызвал в памяти героини, от лица которой ведётся повествование, виртуальный образ нескольких эпох Российской истории.

Как череп Йорика, найденный гребкопателями в шекспировском "Гамлете", когда-то оживил в памяти образ простого человека в истории отечества, так и найденный девочкой в круглой жестянке из-под консервов китовый ус возродил осознание исторического пути личности, семьи, народа России в XX веке.

Свидетелем истории становится также и другой трансформер – машинка "Зингер" – двойник бывшей красавицы, бабушки Наталии Васильевны: "Машинки Зингер, на которой так долго никто не шил, что она понемножку стала растворяться в комнатном воздухе, истончаться в собственную тень, да так и пропала, а ведь была красавицей: черная, с упоительно тонкой талией, с четко-золотым сфинксом, напечатанном на плече, с золотым колесом, с черным сыромятным приводным ремешочком, со стальным, опасно-зубастым провалом куда-то вглубь, в загадочные недра, где, содрогаясь, туда-сюда ходил челнок, непонятно что делавший" [1, с. 346–347].

Описанный трансформер символизирует женственность в суровых условиях общественных катаклизмов, воскрешает в воображении ребёнка бабушку, которой пришлось пережить тяжкие времена. Чтобы понять финал бабушкиной жизни, повествователь рассуждает, играя словом "вращаться". Долго "вращалось", но остановилось колесо в бабушкиной машинке Зингер. "Бабушка благополучно вращалась, нося под грудью, или на талии, осколки морей, частички нежной серо-розовой пасты" [1, с. 348].

Глагол "вращаться" употреблён не только в смысле "танцевать", "выходить в свет", поскольку до революции юная бабушка, "стройная и маленькая декадентская Афродита с тяжелым узлом темно-золотистых волос, шурша шелками и дыша французскими духами и модными норвежскими туманами", гордо проходила анфиладами дворца [1, с. 348]. Другой смысл глагола – "пытаться приспособиться ко времени, к общественным переменам".

Интертекстема стихотворения Александра Блока, певца вечной женственности ("дыша духами и туманами"), знаменует лучший период жизни бабушки. Но следующая фраза вместила двадцать один глагол, то есть всю тревожную молодость героини: "Сердца бились, и она неосторожно полюбила, вышла замуж, и началась война, а потом революция, и она родила папу, – в день, когда строчил пулемет из тумана – и волновалась, и забаррикадировала матовое стекло ванной, и бежала на юг, и ела виноград, а потом опять застрочил пулемет, и она бежала на последнем пароходе из виноградной, богемной Одессы, и добралась до Марселя, а потом до Парижа, и голодала, и бедствовала, и унижалась, и сама теперь шила богатым, и ползала на коленках вокруг их юбок... и отчаялась, и снова бежала на юг, – теперь уже Франции..." [1, с. 348].

Так "вращалась" бабушка, стремясь спасти свою семью.

Рассказ о жизни бабушки завершается с документальной точностью: "<...> позорно, смехотворно разорилась, и в августе 1923 года вернулась в Петроград <...>, держа подростка, испуганного папу за руку". Автор иронизирует: "Можно было уже вращаться без планшетки, на других условиях. Много чего тут вращалось. Чтобы пересказать жизнь, нужна жизнь, пропустим это. Потом как-нибудь" [1, с. 349]. Глагол "вращаться" озвучен здесь уже в новых смысловых оттенках: крутиться, чтобы выжить, применять любые средства, идти на любые компромиссы ради выживания.

Толстая Т.Н. обрывает рассказ о судьбе бабушки на сталинских временах, заменяя его многозначительной "фигурой умолчания": следует "нейтральный", не затрагивающий политики, рассказ о китах. Автор явно пересиливает себя: "Я, собственно, думаю про кита, поскольку про дальнейшую жизнь бабушки говорить слишком опасно" [1, с. 350].

Сообразно этому обстоятельству вводится сугубо научный стиль речи, даются документальные выписки о китах из научно-энциклопедической литературы. В конце своего рассказа – (или эссе?) Т.Н. Толстая как будто "маскирует" судьбу бабушки Наталии Васильевны и утверждает вечную память о ней под "маской" жизни кита, называя его и её "бедным Йориком": "Наш бедный Йорик рыбы не ел, рыбаков не обижал, прожил жизнь светлую и короткую – нет, нет, долгую, долгую жизнь, она длится и посейчас, она будет длиться, пока из жестянки на дребезжащем подоконнике чьи-то неуверенные, задумчивые пальцы будут вылавливать и отпускать молчаливые чудесные черепки времени" [1, с. 349–350].

В финале произведения концепт "вращаться" обретает тему вечного развития мира. Повествователь зажимает в руке "частичку Йорика": "И сердце молодеет, стучит и рвется, и кавалер барышню хочет украсть, и вода бьет фонтаном на все стороны моря, и мир вращается, кружится, вертится, хочет упасть, и стоит на трех китах, и срыгается с них в головокружительные бездны времени" [1, с. 350]. Трансформер – ус кита становится ярким символом памяти, оказывается той незыблемой основой, на которой стоит, как на трёх китах, бесконечно изменяющийся во времени мир.

Хотя "Йорик" определён автором как жанр рассказа, но в нём есть такие признаки эссе, как анализ социальной проблемы, рыхлость композиции, лиризм и субъективная оценка событий.

Между рассказом "Йорик" и эссе "Лилит", "Ножки" и другими очень много сходного и в содержательном, и в выразительно-образительном планах. Авторская публицистика Т.Н. Толстой, как называют в новейшей литературе художественную публицистику, проявляется прежде всего в повышенной требовательности к языку, художественной образности, эмоциональной насыщенности текстов, глубине авторского обобщения действительности.

Противоположный пример. Эссе "Лилит" – произведение, отнесённое Т.Н. Толстой к публицистике, словно продолжает рассказ "Бедный Йорик": автора интересует судьба женщины начала XX века.

Пройдя через испытания временем, женственность сдала свои главенствующие позиции, что, как в капле воды, видно в трансформации её шляпки. В годы гражданской войны "на маленькой головке, словно память о фронтовой канонаде – скупая шляпка – грибок, подобие немецкой каски... Под такой каской хорошо затаиться, хорошо думать, что делать дальше, если сама ничего не видишь" [2, с. 96]. Женщина превращается в "монмартрского вампирчика", в "сирену петроградских трактиров", в "призрак с пустыми глазами".

Женщина тридцатых годов обретает только внешнюю свободу, в то время как страна потеряла свободу даже внутриличностную. Это отразилось в новой форме шляпки-берета: "Хочешь – сдвинь его на затылок, хочешь – спусти на один глаз, притворись загадочной, сделай вид, что еще не прозрела" [2, с. 96–97]. Можно курить, распушить волосы: "Ветер дует в спину, ветер разметал старые империи Европы и Азии, то ли еще будет!" [2, с. 97].

Сороковые годы символизирует шляпа – "таблетка с дымкой вуали, крупной, редкой, не скрывающей глаз, случись им быть заплаканными... Шляпа пляшет по голове, выбирая удачный склон, елозит, не зная, где остановится". Её, как и её хозяйку, не ценят: "И она слетит, покатится колесом в <...> помойки" [2, с. 98]. Свобода только в том, что: "Захожу – надену, захожу – сниму. Свобода, свобода! Вот и конец шестидесятых" [2, с. 98].

Приём трансформации вещи в эссе "90-60-90" (изменение взгляда на женскую талию как на эталон красоты) применяется в том же ключе, а именно: вещь выступает в качестве знака определённой эпохи, а её изменение свидетельствует об исторических социальных переменах. Второсюжетность в эссе "90-60-90" реализуется с такими же художественными целями, как и в других произведениях (придание наглядности, эмоциональности описываемым явлениям).

Итак, можно говорить о том, что Татьяна Толстая обобщает "живой облик" нескольких российских поколений, переживших ряд трагических исторических эпох, в оригинальной метажанровой палитре, синтезирующей качества, присущие аналитической и художественной публицистике, а также литературной прозы. И художественный приём "трансформер" играет в этом процессе немаловажную роль.

### Список литературы

1. Толстая, Т.Н. Ночь: Рассказы / Т.Н. Толстая. – М. : Подкова, 2002.
2. Толстая, Т.Н. День: Личное / Т.Н. Толстая. – М. : Эксмо, 2003.

*М.В. Полякова*

### ИНТЕРТЕКСТ "ДАМЫ С СОБАЧКОЙ" А.П. ЧЕХОВА В ПРОИЗВЕДЕНИИ Л. УЛИЦКОЙ "ГУЛЯ"

Небольшой рассказ Людмилы Улицкой "Гуля" обнаруживает в себе множество интертекстов, мы же рассмотрим лишь те, которые пересекаются с рассказом А.П. Чехова "Дама с собачкой". О "Даме с собачкой" Т. Толстая пишет: "Нечто безымянное, родовое, часть природы с маленькой отличительной деталью, с украшением. Прекрасная дама как часть той самой природы, в которой "все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве" [1, с. 22]. В то время, когда Гуров наслаждается природой, ему становится понятна жизненная суть: он понимает, насколько суетным было его существование.

В произведении Людмилы Улицкой "Гуля" можно увидеть много чеховских мотивов. Например, чеховский Гуров – человек сильный, волевой, любящий развлечения и мимолётные связи, находит себя только среди женщин: "В обществе мужчин ему было скучно, не по себе, с ними он был неразговорчив, холоден, но когда находился среди женщин, чувствовал себя свободно и знал, о чем говорить с ними и как держать себя; и даже молчать с ними ему было легко" [2, с. 585].

Дмитрий Дмитрич, сам того не замечая, попал в зависимость от любимой женщины. Однако такая жизнь его вполне устраивала; он сознательно шёл на мимолётные встречи, благодаря которым в Гурове просыпались все человеческие чувства. Пробудила в нём эти чувства "молодая дама, блондинка в берете", которая всегда гуляла с белым шпицем. К сожалению, первый взгляд был брошен Гуровым не на человека, а на его внешнюю оболочку: "Ее выражение, платье, походку, причёску" [2, с. 585], а собачка была её неотъемлемой частью, её продолжением.

Персонажа Л. Улицкой с Гуровым сближает то, что он со-знательно идёт на мимолётную связь с женщиной, которой восхищался ещё с детства. Сан Саныч не такой уж волевой человек, однако, с развитым чувством долга и ответственности. Шурика тоже можно упрекнуть в поверхностном суждении о человеке: "Он знал ее с детства, но как-то кусками", так как "в ранние годы Шуриковой жизни Гуля появилась шелковая, праздничная, в облаке духов и жидкой пены тщедушных локонов, с нарисованными бровями и настоящими, драгоценно-зелеными глазами" [3, с. 90].

Только некоторое время спустя герой понимает, что под внешней оболочкой скрывается страстная женская натура. Надо только переступить черту, за которой сознание человека открывается другому чувству. Так или

иначе, но о глубине женской природы мужчины как XIX, так и XXI века мужчины задумываются редко. А вот женщины заметно изменили свой взгляд на происходящее.

Чехов А.П. свою женскую героиню называет "дамой", а вместе с тем показывает, что "Анна Сергеевна была трогательна, от нее веяло чистотой порядочной, наивной, мало жившей женщины" [2, с. 588]. Она совершила поступок, за который себя очень сильно корила. Такое поведение говорит о том, что у этой женщины есть совесть: "Чем мне оправдаться? Я дурная, низкая женщина, я себя презираю и об оправдании не думаю" [2, с. 589].

Людмила Улицкая же утрирует образ "дамы". Героиня нашего времени – это постаревшая женщина, которая многое видела в своей жизни: она не один раз побывала в тюрьме, много раз выходила замуж, очень любит всячески развлекаться и справлять огромное количество праздников: "Она отмечала день Ангела, день своего рождения, а также дни рождения своей покойной матери и сестры, день свадьбы с первым мужем, а также Пасху, Троицу, все двенадцатые праздники и большую часть казенных. Новый год она справляла дважды, по старому и по новому стилю, также рождество: сначала католическое, оправдывая это польской кровью бабушки, а потом и православное. Она не пропускала Первое мая, Восьмое марта, чтила и Седьмое ноября" [3, с. 83]. После смерти своего последнего мужа она сказала подругам, что стала монахиней, но "сильно в миру". Гулю совершенно не стыдит её мимолётная связь с Шуриком, наоборот ей хочется всем показать, что даже в преклонные годы можно ловить на себе мужские взгляды: "... Три дня не убирала Гуля с овального стола двух зеленых бокалов. Заходили приятельницы. Она сажала их в кресло и, указывая на бокалы, томно говорила..." [3, с. 94].

Изменились образы как дамы, так и собачки. Чеховская женщина обладала изящной походкой, красивой фигурой и обаянием, и собачка у неё была – чистопородный белый шпиц. Героиня Улицкой была с совершенно другими данными: "Джюльетка была нечистопородной гладкошерстной таксой, а Гуля – породистая тонконогая и совершенно борзая старуха с ноздрями как фигурные скобки и высоко поднятыми, тонкими, кругло нарисованными бровями" [3, с. 86].

Необыкновенна связь собачки со своей хозяйкой. Животное является неотъемлемой частью Гули, её продолжением: "Гуля одновременно с Джюльеткой почувствовала легкое раздражение..." [3, с. 86]. То, что Гуля в конце рассказа остаётся в квартире вдвоём с Джюльеткой, говорит о единстве этих душ, искренне преданных друг другу.

Людмила Улицкая трансформировала образ прекрасной "дамы" в неприглядную "старуху". Возможно, Улицкая хотела показать, как изменилась любовь в XX веке, как опошлись отношения между мужчиной и женщиной.

### Список литературы

1. Толстая, Т. Изюм / Т. Толстая. – М. : Подкова, Эксмо, 2002.
2. Чехов, А.П. Рассказы и повести / А.П. Чехов. – М. : Правда, 1981.
3. Улицкая, Л. Бедные, злые, любимые: Повести. Рассказы / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2006.

### *Лю На*

## ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ ТАМБОВЩИНЫ КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ ОСНОВА РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ "МЕДЕЯ И ЕЁ ДЕТИ"

Людмила Улицкая принадлежит к числу писателей, для которых интертекст мировой классики является способом выражения своего мироощущения. В романе "Медея и её дети" [1] главной идеей становится мысль о том, что люди всех национальностей – братья, дети одной матери, Земли.

Дети Медеи Синопли символизируют всё человечество в его национальном своеобразии. А сама Медея – символ матери-Земли: "Размашисто и крупно ходила по окрестной земле... для местных жителей Медея Мендес давно была частью пейзажа" [1, с. 6].

Символический образ этой героини создаётся с помощью интертекста творчества Гойи: "Когда она в белом хирургическом халате с застёжкой сзади сидела в крашеной раме регистратурного окна поселковой больницы, то выглядела словно какой-то ненаписанный Гойей портрет" [1, с. 6].

Портреты художника Гойи строгие, мрачные, подчёркивают страдания человека в окружающем мире. Медея свои страдания прятала глубоко в сердце, она страдала и радовалась за всех детей человечества.

Море выбросило из своих недр для Медеи кольцо, которое "глубоко вросло в палец и лет тридцать не снималось" [1, с. 7]. Этот символический факт свидетельствует о близости героини к природе, о неразрывной связи с нею, говорит об "обручении Медеи с морем".

Героиня романа чувствует себя в центре вселенной: "Место, на котором она стояла, показалось ей вдруг неподвижным центром, вокруг которого и происходит движение миров, звезд, облаков и овечьих отар" [1, с. 36]. Такое мироощущение определено её материнством.

Мотив дома-Земли является центром в произведении Л. Улицкой. Черняк М.А. справедливо отмечала, что "бездетная Медея собирает вокруг себя огромное количество людей... разных национальных культур... тянутся к этому дому люди из Сибири, из Средней Азии, из Прибалтики, из Грузии... дом притягивает все это разноплеменное множество" [2].

С помощью интертекста Библии и произведений мировой культуры Л. Улицкая утверждает, что дом Медеи – вечный, поскольку Медея – носительница вечных истин добра и милосердия. В письме Елены к Медее содержится упоминание об Апостоле, говорящем о времени, как о "тусклом стекле", только через определённый срок разъясняющем смыслы поступков людей и их судьбы. Время является, по мнению М.А. Черняк, одним из главных героев произведения Л. Улицкой.

Судьба и характеры героев проявляются также через народные песни. Так, песни характеризуют гостей-детей Медеи. "Немудреная полублатная песня освещала всю Медеину усадьбу: "Течет речка по песочку, бережок моет, молодой парень, удалой хулиган, начальничка молит..." [1, с. 44]. Судьбы героев (Георгия, Сергея) освещаются народной песней.

С упоминанием Тамбовской губернии связан самый важный эпизод жизни Медеи – её замужество, а также судьба её мужа Самуила. Автор подчёркивает: "Всю жизнь он называл себя профессиональным революционером и революцию встретил в Москве, начальничал там на среднем уровне, поскольку был силен в работе с пролетарской массой, а потом был обряжен в чоновскую кожу и откомандирован в Тамбовскую губернию. На этом славная биография таинственным образом обрывается, идет пробел, и дома он становится совершенно обыкновенным человеком, лишенным всякого высшего интереса к жизни" [1, с. 48].

Делая Медее предложение, Самуил Яковлевич признался, что Тамбовщина круто изменила его судьбу. Он, будучи совершенно здоровым, участвовал в изъятии хлеба в тамбовской деревне Василищево. И, видя горе баб и детишек, у которых отняли последнее пропитание, упал в обморок и был списан в расход партийной комиссией: "организм оказался слабым" [1, с. 57]. Тамбовские дети стали той каплей, которая переполнила закалённую партийную душу Самуила.

Верующая Медея поняла, что это не была слабость, а сила души, переполнившаяся болью за обездоленных тамбовских ребятишек и их матерей, а также лишённых жизни за сопротивление "линии партии" тамбовских мужиков.

После поездки в Тамбовскую губернию Самуил из железного партийца превратился в "нервнобольного", но это был путь к настоящему прозрению, к осознанию несправедливости стоящих во главе угла партийных идей о гегемонии пролетариата.

Таким образом, тамбовские исторические реалии наряду с интертекстом мировой культуры формируют философско-поэтический каркас романа Людмилы Улицкой "Медея и её дети".

### Список литературы

1. Улицкая, Л. Медея и её дети / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2006.
2. Черняк, М.А. "Женский почерк" в современной прозе / М.А. Черняк // Черняк, М.А. Современная русская литература / М.А. Черняк. – СПб.-М. : Сага-Форум, 2004.

---

---

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В Интернет-конференции "Поэтические школы Тамбова. Прецедентные феномены тамбовских писателей в современной русской литературе" приняли участие учёные не только из Тамбова, но и из далёкого Китая (аспиранты кафедры русской филологии ТГТУ). В сборник материалов вошли лучшие статьи, написанные по заявленной проблематике специально для Интернет-конференции.

Впервые проанализированы на научно-исследовательском уровне стихотворения талантливых тамбовских поэтов: Владимира Руделёва, Нины Измайловой, Лидии Перцевой, Г.В. Зайцева, Ирины Акимовой.

Возглавляет раздел "Поэтические школы Тамбова" обобщающая статья профессора Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина В.Г. Руделёва, в которой дан глубокий научный обзор художественного своеобразия лучших самобытных поэтических талантов Тамбовщины.

В статьях А.А. Михайловой и Н.Г. Серебrenниковой раскрываются поэтические достоинства оригинальной поэзии В.Г. Руделёва, насыщенной множеством аллюзий, реминисценций, цитат, интертекстом из древнерусской и мировой литературы.

Статьи, помещённые во второй раздел сборника "Прецедентные феномены тамбовских писателей в современной русской литературе", охватывают литературный процесс со второй половины XIX века (работы С.А. Тарасовой об интертекстуальности диалогии П.И. Мельникова-Печерского) до начала XXI века (статьи Т.В. Губановой "Символика света в творчестве Л. Петрушевской", Е.В. Любезной "Интертекстуальность как способ выражения авторской позиции в прозе Татьяны Толстой", М.В. Поляковой «Интертекст "Дамы с собачкой" А.П. Чехова в произведениях Л. Улицкой», а также Лю На и Ду Жуй, работающих над прецедентными феноменами в творчестве Л. Улицкой и Т. Толстой).

Широкий временной промежуток, а также включённые в него имена лучших поэтов и писателей русской литературы, так или иначе связанных с Тамбовщиной, свидетельствуют о несомненной плодотворности заявленной для Интернет-конференции темы, которая, несомненно, может иметь продолжение.

Прецедентные феномены – важная часть поэтики современной русской литературы и взгляд на развитие творчества писателей XX столетия сквозь призму культурной преемственности – позволили более глубоко понять авторские интенции избранных для изучения художественных произведений.

В результате проведённой Интернет-конференции прояснились некоторые "тёмные пятна" литературного процесса современности и стало очевидной та значительная роль, которую играют творчество поэтов Тамбовщины и прецедентные феномены тамбовских писателей в современной русской культуре.