

Савченкова Татьяна Павловна

ОПЕРА Д. МЕЙЕРБЕРА "РОБЕРТ-ДЬЯВОЛ" В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 30-Х ГГ. XIX ВЕКА И ТВОРЧЕСТВЕ П. ЕРШОВА

В статье рассматривается значение оперы Д. Мейербера "Роберт-Дьявол" в становлении русского музыкального театра 30-х гг. XIX века, а также её воздействие на П. П. Ершова как автора либретто оперы "Страшный меч", в котором проявился художественный опыт поэта-сказочника и его установка на создание национальной музыкальной драматургии, затрагивающей сферу государственной идеологии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2012/7-2/47.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. II. С. 181-185. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2012/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

5. **Bryson M.** The Tyranny of Heaven [Электронный ресурс]. URL: <http://www.michaelbryson.net/miltonweb/milton01.html> (дата обращения: 03.05.2008).
6. **Dalzell T.** The Slang of Sin. Springfield, Mass., 1998. 295 p.
7. **Murphy G. L.** The Big Book of Concepts. Cambridge: The MIT Press, 2004. 555 p.
8. **Onions C. T.** The Oxford Dictionary of English Etymology. Oxford: The Clarendon Press, 1976. 1025 p.
9. **Warner J.** Pure Tyranny [Электронный ресурс]. URL: <http://warner.blogs.nytimes.com/2008/06/12/pure-tyranny> (дата обращения: 12.06.2008).
10. **Woody T.** Was His Act of Mercy Also Murder [Электронный ресурс]. URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DEEDD1E31F934A35752C1A96E948260> (дата обращения: 26.08.2010).

MEANS OF EXPRESSING RELIGIOUS COMPONENT OF MORAL-ETHICAL CONSTITUENT OF DEVIATION CATEGORY IN ENGLISH (PART II)

Aleksandr Sergeevich Ptashkin, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Department of Foreign Languages
Energy Institute
Tomsk Polytechnic University
pt.alexandr@gmail.com

The author describes the language means of expressing the moral-ethical constituent of deviation category in the English language in the light of religious approach, and considers deviation category, expressed by the words of broad semantics with the root "devia-". The concretization of the above mentioned words meanings takes place by means of the analysis of their contextual correlations with language units, which represent the concept "sin", included in deviation sphere.

Key words and phrases: category; mega-concept; deviation; religious approach; moral-ethical constituent; segment; semantics; sin.

УДК 821.07

Филологические науки

В статье рассматривается значение оперы Д. Мейербера «Роберт-Дьявол» в становлении русского музыкального театра 30-х гг. XIX века, а также её воздействие на П. П. Ершова как автора либретто оперы «Страшный меч», в котором проявился художественный опыт поэта-сказочника и его установка на создание национальной музыкальной драматургии, затрагивающей сферу государственной идеологии.

Ключевые слова и фразы: Д. Мейербер; опера; либретто; национальная музыкальная драматургия; П. П. Ершов.

Татьяна Павловна Савченкова, к. филол. н., доцент
Кафедра филологии и культурологии
Ишимский государственный педагогический институт им. П. П. Ершова
gkr@rambler.ru

ОПЕРА Д. МЕЙЕРБЕРА «РОБЕРТ-ДЬЯВОЛ» В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 30-Х ГГ. XIX ВЕКА И ТВОРЧЕСТВЕ П. ЕРШОВА ©

Романтико-фантастическая опера «Robert le Diable» – одно из самых знаменитых произведений композитора, пианиста и дирижёра Джакомо Мейербера, созданное в союзе с известным французским драматургом и либреттистом Эженом Скрибом. Её триумфальная премьера состоялась 22 ноября 1831 г. на сцене парижского театра «Grand Opera».

«Robert le Diable» представлял собой новый для европейской сцены жанр «большой» пятиактной оперы с острой интригой, каскадом феерических картин, виртуозными вокальными партиями и яркими балетными дивертисментами. Драматургия оперы основывалась на противополжении двух начал – добра и зла, рая и ада. Светлый «элемент» воплощался в нормандской крестьянке Алисе, а inferнальный – в Бертраме, таинственном друге нормандского герцога Роберта. По ходу действия, которое разворачивалось в средневековой Сицилии (Роберт влюблён в сицилийскую принцессу Изабеллу), выяснялось, что Бертрам – это дьявол, желающий овладеть душой Роберта, своего сына от земной женщины. Замысел дьявола разрушала нежная и чистая крестьянка Алиса, молочная сестра Роберта, и в финале Бертрам проваливался в преисподнюю.

Под названием «Роберт-Дьявол» опера Мейербера была поставлена и на русской сцене. Первое представление состоялось 14 декабря 1834 г. в Александринском театре и имело эпохальный характер для развития всего русского оперного искусства. Уже через пять дней после премьеры мейерберовой оперы в газете «Северная пчела» (раздел «Зрелища») появилась заметка «О русском представлении оперы

«Роберт-Дьявол»», где была отмечена талантливая работа капельмейстера К. А. Кавоса: «Искусная рука, управляемая изящным вкусом, трудилась над переделкою оперы для Русской сцены. Господствующая идея сочинения, пример порока, борющегося с совестью, сохранена, ровно как и все сцены, служащие к завязке и развязке драмы: сохранена вся музыка от первой до последней ноты: вся роскошь, всё великолепие декораций перенесены с Парижской и Берлинской сцены на Петербургскую. Исключены только все несообразности, все исчадия безвкусыя, и это не только не повредило опере, но, напротив того, придало ей новую, истинную прелесть...» [5, с. 684].

Опера не сходила со сцены с 1834-1870 гг., занимая одно из первых мест в репертуаре того времени. С 1837 г. опера Мейербера под названием «Robert der Teufel» исполнялась также в Большом театре (будущий Мариинский в Петербурге) немецкой петербургской труппой. Был поставлен «Роберт» и в Москве, где доставлял огромные сборы.

Можно сказать, что появление «Роберта» в России оказалось своевременным для русского театра, решавшего сложные проблемы формирования национальной музыкальной драматургии. Несомненное воздействие мейерберовой оперы испытал на себе один из самых крупных композиторов первой трети XIX столетия А. Н. Верстовский. Опера Верстовского «Аскольдова могила», поставленная в 1835 году, стала своеобразным рубежом в развитии отечественного оперного искусства и в каком-то смысле подготовила появление его вершинного образца - «Жизни за царя» М. И. Глинки.

Создателем либретто «Аскольдовой могилы» был М. Н. Загоскин – автор исторического романа «Аскольдова могила. Повесть из времён Владимира I». Действие оперы, в отличие от романа, было перенесено в эпоху княжения Святослава Игоревича. Баснословные времена киевских князей получали яркое воплощение в музыке Верстовского, «связанной глубокими корнями с русской национальной песенностью» [3, с. 19]. Одной из важных тем оперы была тема борьбы христианства и язычества, обусловленная идеей единства Руси. Противником этого единства выступал Неизвестный, который сеял раздор и предательство в стане Святослава. В качестве своего орудия он избирал юношу Всеслава, любимца князя. Он подталкивал христианина Всеслава отказаться от новой веры и вернуться к религии предков, рассказывая, что юноша является потомком Аскольда и законным наследником княжеского престола.

Образ Неизвестного в «Аскольдовой могиле» разрабатывался либреттистом и композитором не без воздействия мейерберовой оперы. Неизвестный, подобно Бертраму, искушал молодую душу, придумывая для Всеслава разнообразные испытания, которые тот с честью выдерживал и в финале соединялся с невестой – молодой христианкой Надеждой, а злодей-искуситель эффектно погибал при раскатах грома и блеске молний в днепровских волнах. Элемент «провокации», как и в «Роберте-Дьяволе», становился главной пружиной драматургии оперы Верстовского. Важен был для русского композитора и приём контрастного соположения эпизодов в «Аскольдовой могиле», и их особое звуковое оформление в виде медленно нарастающего в закулисном пространстве звукового потока, столь значимые для художественного арсенала мейерберовой оперы. С помощью этих средств создавалась гипнотически-завораживающая, тревожно-таинственная атмосфера всего происходящего на сцене. Примером может служить ночная встреча Неизвестного с Всеславом: зловещие интонации Неизвестного контрастируют со светлым молитвенным пением христиан, собравшихся в храме.

Вместе с тем все эти моменты схождения с оперой Мейербера только подчёркивали её своеобразие, установку Верстовского на создание сугубо национального произведения, воплощающего народный дух, и очень значимую для идеологии николаевской эпохи идею целокупности русского государства. Множество вокальных и хоровых партий «Аскольдовой могилы» были стилизованы под крестьянские и городские песни, к ним относились песнь крестьян «Светел месяц во полночи», протяжные песни «Нуте, братцы, поскорее», «Гей ты, Днепр ли мой широкий», плясовая «При долинушке берёза белая стояла». Интонации городского романса проявлялись в песне скomorоха Торопа «Уж солнце поздними лучами», в ариях Надежды и Всеслава. Эти «народные» элементы оперы не противоречили общему ультраромантическому духу произведения, вполне естественно воспринимались зрителями и критикой, писавшей: «Музыкант... одушевил оперу во многих местах неподдельным вдохновением, уловил тайну музыкальной народности...» [2, с. 684].

Интересный опыт создания русской национальной оперы, в которой ощутимо проявлялось воздействие «Роберта-Дьявола», был предпринят П. П. Ершовым и И. К. Гунке. Пётр Ершов, уже известный к тому времени своей сказкой «Конёк-Горбунок», поэмой «Сибирский казак» и рядом лирических стихотворений, опубликованных в своём большинстве на страницах журнала «Библиотека для чтения», написал в 1836 году либретто волшебного-героического оперы «Страшный меч». Музыка к этой опере должен был сочинить или сочинил (партитура не сохранилась) петербургский органист и пианист Иосиф Карлович Гунке.

Опера не получила сценического воплощения, а её либретто было опубликовано только после смерти Ершова в журнале «Иллюстрированный вестник» [4]. Во вступительной заметке к тексту, принадлежащей анонимному автору, в котором можно было узнать известного критика той эпохи, сотрудника «Иллюстрированного вестника» Владимира Рафаиловича Зотова, сообщалось: «Через два года после появления в печати “Конька-Горбунка” он [П. Ершов] написал либретто русской волшебной оперы для известного знатока музыки г. Гунке. Неизвестно, почему опера эта не явилась на сцене, но она была одобрена к представлению ещё в июне 1836 года цензором Евст[афием] Ольдекопом, как видно из экземпляра либретто, писанного рукою Ершова, переданного в собственность композитора и присланного в нашу редакцию почтенным г. Гунке» [Там же, с. 217]. Отмечалось в предисловии также драматургическое мастерство автора, искусное сюжетное построение и тесное соединение текста и музыкальной основы.

О «Страшном мече» писал за несколько лет до его первой и единственной публикации и университетский друг Ершова – литератор и музыкант А. К. Ярославцов. Сожалея, что либретто «остаётся неизвестным музыкальному миру, как не напечатанное», он указывал на его несомненные художественные достоинства: «Либретто написано очень обдуманно и, по нашему мнению, достойно бы труда композитора гениального: в нём фантазия живая; много чувства, страсти; стихи мастерские; заключительная патриотическая песнь певца, Баяна, которую он предназначал незабвенной певице г-же Воробьёвой, могла бы, при соответственной музыке, привести публику в восторг» [6, с. 53]. Это либретто не было единственным у Ершова. Уже находясь в Тобольске, он написал либретто опер «Сибирский день», «Якутское» («Якутские божки»), «Жених-мертвец», которые считаются утраченными.

Содержание «Страшного меча» – «большой волшебной-героической оперы, в пяти действиях», отнесено в легендарное прошлое Киевской Руси, в самой первой ремарке указывается: «действие происходит на юге России во время княжения Владимира» [4, с. 218]. Все события получают здесь сказочно-романтическую и одновременно мелодраматическую окраску, так как главные герои – князь Ратмир и чародейка Всемила, являются обладателями магических предметов – страшного меча и волшебного кольца, способных творить чудеса. В опере множество волшебных метаморфоз, но главным её моментом является любовь и соперничество любящих: независимая Всемила влечётся к Ратмиру и в то же время страшится брачных уз, считая свободу высшей ценностью. Воссоединению Всемилы и Ратмира мешают тёмные силы, олицетворением которых выступает волшебник Громвал. Стремясь завоевать Всемилу, он ссорит её с Ратмиром, что приводит к войне, разорившей некогда благодатный край и заставившей страдать народ.

Громвал хочет завладеть ратмировым мечом, в котором видит залог победы над Всемилой. Он пытается сделать сообщницей Любиму, «почитающую себя его дочерью». Любима должна похитить меч Ратмира через своего возлюбленного Олега, дружинника в стане князя. Коварный Громвал по «сценарию» мейерберового Бертрама стремится погубить чистую душу девушки, убеждая её совершить бесчестный поступок, якобы необходимый для спасения его жизни. Любима готова на всё ради отца, но Олег, преодолевая свои колебания и жертвуя любовью, в последний миг оставляет меч князю. Громвал призывает на помощь все силы ада и клянётся убить Ратмира [Там же, с. 222].

Новый сюжетный виток либретто обусловлен активным включением в действие ещё одного персонажа – Неизвестного, который уже появлялся ранее в одном из первых эпизодов «Страшного меча», обещая прекратить раздоры:

За вас, друзья, иду на поле битвы!

За вас сложу остаток дней моих!

Да будут мне оружием - молитвы,

Щитом моим – покров небес благих [Там же, с. 219].

В отличие от Неизвестного оперы Верстовского этот герой является носителем добра, жертвенности и милосердия. И хотя он называет себя служителем языческих богов – Лады и Белбога, его слова свидетельствуют о иной религии – христианской. Именно Неизвестному удаётся прекратить братоубийственную рознь в стране, примирив Ратмира и Всемилу, и одержать победу над войском Громвала с помощью дружины князя Владимира. Роль Неизвестного по мере развития действия становится всё более значительной. Он помогает Ратмиру и Всемиле одолеть жрецов Чернобога, укравших сына одного из витязей Ратмира, чтобы принести юношу в жертву языческому истукану. Создаётся впечатление, что действие близится к завершению, но очередное появление Громвала даёт ещё один толчок для его развития.

Во время битвы со жрецами Громвал завладел страшным мечом. Единственным средством разрушения магии оружия является кольцо Всемилы. По совету Неизвестного волшебница бросает кольцо в ручей, меч теряет свою силу, а Громвал исчезает в преисподней под пение подземного хора:

Горе! Горе! Горе нам!

Наша сила исчезает.

Наше царство пало в прах,

И на гневных небесах

Гибель в молниях сияет [Там же, с. 253].

Как и в опере Мейербера, в «Страшном мече» множество цвето-звучно-световых сцен, обусловленных театральными механизмами и особой топикой этого жанра, предполагающего неожиданную и мгновенную смену пространственных образов по принципу «вдруг», «внезапно». Так, во время сражения объединённых воинов Ратмира и Всемилы с Громвалом чародей «машет мечом», и на пути воинов вырастает высокая гора, а через мгновение она «распадается надвое и открывает пропасть, а на горе вдали замок Всемилы, освещённый волшебным светом». Когда жрецы Чернобога поднимают жертвенный нож, «вдруг является – Всемила с одной стороны и Ратмир с другой. Он отталкивает жрецов; она разрывает оковы на юноше», Через несколько мгновений – «удар грома, огонь перед истуканом гаснет; жрецы падают ниц», а следом «мёртвая тишина, истукан освещается мёртвым светом; черты лица его выражают злобу». Брошенный в поток волшебный перстень Всемилы воспламеняет влугу, которая «закипает» и одновременно с этим «огненный шар является над замком и рассыпается над ним дождем искр. Замок обнимается пламенем; всё начинает рушиться; обломки здания увлекают за собой Громвала, на месте замка является огненное озеро» [Там же].

И всё же «Страшный меч» – это не сколок мейерберовой оперы, в которой чудесное принимает окраску inferнально-мистического, ведь «Роберт-Дьявол», по нашему мнению, – это, скорее, драма, близкая

к мистерии, в то время как ершовский «Страшный меч» – сказочная феерия, в которой не могли не проявиться и личный художественный опыт Ершова – создателя «Конька-Горбунка», – и его знание эстетических законов русской волшебной оперы, рассматриваемой в то время в качестве жанра, близкого к сказке и, соответственно, имеющего своим предметом «чудесные или сверхъестественные происшествия, переносящие зрителей в царство волшебников, где всё покорно чародейству, где видны бывают в одно время дворцы Плутона и Феба, боги, колдуны, чудовища, замки, сооружаемые и сокрушаемые в мгновение ока» [1, с. 165].

Но изображение «чудесного», как и мистического, уже не могло удовлетворить Ершова и его современников, осознававших идеологические и художественные задачи своей эпохи по формированию национального искусства, основанного на триаде: православие, самодержавие, народность. В ряде вокальных и хоровых партий ершовского либретто нашли своё выражение характерные черты «русской души» с её радостями и печалью, тоской и надеждой. Примечательны в этом отношении «Песня девушек» («Веселье! Веселье! Срывайте цветы!...»), «Песня отрока» («В небе морок, в сердце горе!...»); «Дуэт часового и часовой» («Мрачно на небе без солнышка, грустно на сердце без молодца <девицы>...») из третьего и четвёртого действий оперы, в которых образный и стилистический строй фольклорной песни согласован с традициями современной Ершову романсной лирики. Главная же идеологема российской империи талантливо воплощалась молодым поэтом в заключительном гимне-здравице «Страшного меча», исполняемом Баяном и хором витязей:

Пир весёлый! Пир привольной

Руси русской пир родной!

Пенься влагою раздольной!

Лейся песнею живой!

Наш первый кубок за отца,

За солнце красное России!

Да сохранят судьбы благие

Священный блеск его венца.

Да мир святого православья

Блаженство в грудь ему прольёт.

Да блеск его самодержавья

В сынах сынов его цветёт [4, с. 253].

Национальный элемент «Страшного меча» «поддерживался» и реминисценциями из произведений (поэм и баллад) русских поэтов-романтиков. Имена героев либретто Ратмир и Громвал появились в «Страшном мече» благодаря Пушкину («Руслан и Людмила»), А. Шишкову («Ратмир и Светлана») и Г. Каменеву («Громвал»). Неизвестный – антагонист главного героя в «Аскольдовой могиле» Загоскина-Верстовского, трансформировался у Ершова в старца, помогающего герою. Баян, поющий на пиру песнь, – персонаж Пушкина («Руслан и Людмила»), М. Загорского («Илья Муромец»). Волшебные предметы – меч и кольцо, фигурируют у Пушкина («Руслан и Людмила»), М. Загорского («Илья Муромец»), в анонимной поэме «Мечислан и Рослана», напечатанной в 1831 году с подзаголовком «русская сказка».

В тексте либретто Ершов наметил исполнителей будущей оперы. Партия волшебницы Всемилы предназначалась для Шелиховой-старшей, Любимы – Эйзрих, Неизвестного – Байкова, Баяна – Воробьёвой. А образ витязя-чародея должен был воплотить О. А. Петров – блистательный Бертрам русской сцены. Можно предположить непосредственное знакомство Ершова с этим лучшим оперным певцом первой трети XIX века, так как Осип Афанасьевич был учеником К. И. Гунке, у которого в то же самое время брал уроки игры на флейте и автор «Конька-Горбунка».

«Страшный меч» Ершова, как и «Аскольдова могила» Верстовского, явились удачной попыткой создания русской национальной оперы на основе синтеза западноевропейской («мейерберовой») и отечественной традиций. Эта опера, пронизанная стихией чудес и волшебства, не лишённая элементов «готики», вместе с тем определила новый вектор движения отечественного оперного искусства в сторону «серьёзного», идеологически значимого содержания. Следующим этапом развития этого жанра, показавшим несомненную плодотворность поисков Ершова и его современников в сфере «актуальной» для русской империи проблематики, станет появление на сцене петербургского Большого театра 27 ноября 1836 года великой оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя», в которой художественный опыт Мейербера окажется уже полностью преодоленным.

Список литературы

1. **Георгиевский П. Е.** Руководство к изучению русской словесности и содержащее в себе: основные начала изящных искусств, теорию красноречия, пиитику и краткую историю литературы: в 4-х ч. Изд-е 2-е. СПб.: Типография И. Глазунова, 1842. 180 с.
2. **Гозенпуд А. А.** Музыкальный театр в России от истоков до Глинки: очерк. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959. 782 с.
3. **Доброхотов Б. В.** А. Н. Верстовский и его опера «Аскольдова могила». М.: Музгиз, 1962. 88 с.
4. **Иллюстрированный вестник.** 1876. № 7-8.
5. **Северная пчела.** 1834. 19 декабря.
6. **Ярославцов А. К.** Пётр Павлович Ершов, автор сказки «Конёк-Горбунок». Биографические воспоминания университетского товарища его. СПб.: Тип. В. Демакова, 1872. 200 с.

D. MEYERBEER'S OPERA "ROBERT LE DIABLE" IN RUSSIAN MUSIC CULTURE OF THE 30S OF THE XIXTH CENTURY AND P. ERSHOV'S CREATIVE WORKS

Tat'yana Pavlovna Savchenkova, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Department of Philology and Culturology
Ishim State Pedagogical Institute named after P. P. Ershov
gkr@rambler.ru

The author considers the significance of D. Meyerbeer's opera "Robert le Diable" in the formation of the Russian musical theater in the 30s of the XIXth century, and its influence on P. P. Ershov as the author of the libretto of the opera "The Terrible Sword", where the artistic experience of the poet-storyteller is manifested as well as his aim to create national musical dramaturgy, affecting the sphere of the state ideology.

Key words and phrases: D. Meyerbeer; opera; libretto; national musical dramaturgy; P. P. Ershov.

УДК 821.161.1

Филологические науки

В статье анализируется рецепция российских инациональных явлений в творчестве А. И. Герцена: общественно-социальных аспектов жизни и религиозно-мифологических верований народностей Поволжья в мемуарной эпопее «Былое и думы». Показываются социальная этнография, полиэтничность как характерные особенности российской действительности. Определяются инациональные мифопоэтические структуры, создающиеся обращением писателя к архетипам национального сознания.

Ключевые слова и фразы: рецепция; инациональные явления Поволжья; социальная этнография; религиозно-мифологические верования.

Людмила Николаевна Сарбаш, к. филол. н., доцент
Кафедра русской литературы
Чувашский государственный университет им. И. Н. Ульянова
sarbash.lu@yandex.ru

**РЕЦЕПЦИЯ ИНАЦИОНАЛЬНОГО ПОВОЛЖЬЯ
В «БЫЛОМ И ДУМАХ» А. И. ГЕРЦЕНА[©]**

Исследование выполнено при поддержке РГНФ, проект № 12-14-21004a/B.

Русские писатели и публицисты XIX века проявляли внимание к нерусским народам, культура и быт которых составляли духовное пространство России. В русской литературе возникает широкого плана межкультурный диалог: иноэтническая реальность, обычаи и обряды, религиозно-мифологические верования, этнопсихологические типы. Рецепция русской литературой инациональных явлений, творческое воплощение одной национальной модели через призму другой духовно-нравственной системы координат – русской культурно-художественной традиции – одна из актуальных проблем современной литературоведческой науки. М. М. Бахтин отмечает в произведении взаимодействие культурных доминант, в процессе которого возникает новая идейно-художественная коннотация. Ученый считает, что одна национальная картина становится ярче через призму восприятия другой: видится отличие от «своей» и своеобразие «иной»: «Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже... Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом...» [1, с. 354].

Рецепция как творческое воплощение иных национально-культурных доминант присутствует в творчестве А. И. Герцена. В мемуарной эпопее «Былое и думы» предстает широчайший охват российской действительности. Описывая свою поездку в ссылку в Вятку через поволжские земли и возвращение из Вятки во Владимир, писатель дает небольшие, но весьма характерные эпизоды из жизни поволжских татар, черемисов (марийцев), вотяков (удмуртов), чувашей. Поволжье представляло полиэтничное пространство России, сопряжение различных национальных культур, что нашло отражение в произведении Герцена.

Социальная этнография является доминирующей при изображении инационального: писатель касается общественно-социальных аспектов жизни нерусских народностей Поволжья. А. И. Герцен проводит мысль, что от существующей власти страдает не только русский мужик, но и инородец. Широкоупотребительное в XIX веке слово «инородец» для определения народностей нерусской национальности не заключало какого-либо оттенка негативной коннотации: это представитель другого народа, имеющий своеобычие, отличающийся от русских. В «Былом и думах» Герцен пишет, что для земской полиции «вотьяки, мордва, чуваша» –