

Ларионова Наталья Петровна

ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНА В КОНТЕКСТЕ РОМАНА "ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ" М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

В статье рассматривается символика православной иконы в контексте романа М. Е. Салтыкова-Щедрина "Господа Головлёвы" и её назначение для характеристики и интерпретации образов главных героев произведения. По итогам исследования автор делает вывод о том, что излишне материальное отношение персонажа к Святому Образу позволяет определить степень его духовно-нравственного отчуждения от истинных православных ценностей: Любви, Прощения, Сострадания и Покаяния.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/6-1/9.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 6(60): в 3-х ч. Ч. 1. С. 34-37. ISSN 1997-2911.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/6-1/

© 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: phil@gramota.net

**ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL TRANSFORMATION
OF THE INITIATION RITUAL IN THE STORY BY Z. KANKULOV “LOST IN THE CITY”**

Kazharova Inna Anatol'evna, Ph. D. in Philology
*Kabardino-Balkarian Institute of Humanitarian Researches of the Government of Kabardino-Balkarian Republic
and Kabardino-Balkarian Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences
barsello@rambler.ru*

The article explicates the initiation ritual artistically transformed in the story by Z. Kankulov “Lost in the City”. The author identifies the motive features tracing back to this ritual. Among the most evident features the researcher mentions passing the initiation levels, the presence of a guide, the initiation sign, the image of a road, experiencing the metaphysical death.

Key words and phrases: transformation; motive; image; hero; plot; initiation.

УДК 82-31

В статье рассматривается символика православной иконы в контексте романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» и её назначение для характеристики и интерпретации образов главных героев произведения. По итогам исследования автор делает вывод о том, что излишне материальное отношение персонажа к Святому Образу позволяет определить степень его духовно-нравственного отчуждения от истинных православных ценностей: Любви, Прощения, Сострадания и Покаяния.

Ключевые слова и фразы: православная икона; Головлёвы; свет; совесть; нравственное оскудение; Салтыков-Щедрин.

Ларионова Наталья Петровна

*Курский институт кооперации (филиал) Белгородского университета кооперации, экономики и права
lariionovanatula@mail.ru*

**ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНА В КОНТЕКСТЕ РОМАНА
«ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ» М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА**

Обращение М. Е. Салтыкова-Щедрина к православной иконе как художественному образу традиционно для русской классической литературы, пропитанной христианскими аллюзиями и реминисценциями. Об этом подробно пишет В. Лепяхин в книгах «Икона и иконичность» (2002), «Икона в русской художественной литературе» (2003), отмечая значение детских религиозно-обрядовых впечатлений на становление и творческое развитие А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, Н. В. Гоголя и др.

Цель нашего исследования – определить, каким образом М. Е. Салтыков-Щедрин использует образ православной иконы для характеристики главных героев произведения. Для этого необходимо выполнить следующие задачи: охарактеризовать религиозно-нравственные основы воспитания писателя; описать отношение Головлёвых к Святому Образу; выделить православные иконы, названные в тексте романа, и определить их воздействие на членов семейства.

В. В. Лепяхин, характеризуя многочисленные функции иконы, выделяет литературную и связывает ее с образом Иисуса Христа, второго Лица Пресвятой Троицы, воплощением Слова Божьего – Логоса [7]. «Бог-Отец все творит Словом, то есть Единородным Сыном Своим, при воздействии Духа Святого: “В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог”» (Ин. 1:1).

Понимание иконы как Слова, нашедшего воплощение не только в иконописи, но и в Священных текстах, позволило нам определить степень воздействия православного христианского учения на М. Е. Салтыкова-Щедрина, которое нашло отражение в семейных хрониках «Господа Головлёвы» и «Пошехонская старина».

В семье М. Е. Салтыкова «...религиозный элемент сведен был на степень простой обрядности» [9, с. 36]. Писатель вспоминает, как по воскресеньям все семейство обязательно отправлялось в храм, а в канун каждого двенадцатого праздника в дом приглашали священника, который служил молебен с водосвятием. От взгляда юного Салтыкова не укрылось, что это действо носило сугубо театральный характер, где для каждого была прописана особая роль. Так, например, дети должны были усердно креститься и отвешивать земные поклоны; отец семейства за надлежащее исполнение раздавал черствые кусочки просвиры. «Во всем этом царствовала полная машинальность, и не чувствовалось ничего, что напоминало бы возглас: “Горе имеем сердца!”» [Там же].

Источником духовно-нравственного становления писателя в таких условиях стало случайно найденное среди книг старших детей «Чтение из четырех евангелистов». Сам Салтыков видел в этом некий Божий промысел, так как обретение случилось во время Великого поста. Позднее писатель признавался: «Главное, что я почерпнул из чтения Евангелия, заключалось в том, что оно посеяло в моем сердце зачатки общечеловеческой совести...» [Там же, с. 70]. Иными словами, Слово Божие не только пробудило ростки нравственности в душе юного Михаила, но и, воплощенное в виде книги, показало назначение и воспитательные возможности писательского слова вообще.

Таким образом, Евангелие как полновесное предание о страданиях и великой любви Бога к человеку составило основу религиозно-нравственного мировосприятия писателя, а в поздних произведениях Щедрина Евангелие

и икона станут обязательными атрибутами повествования. Так, в романе «Господа Головлёвы» святые образа необходимы для характеристики крайней степени нравственного оскудения членов вымирающего семейства.

Традиционно «икона представляет собою не просто священное изображение, но и нечто большее, чем изображение. По верованию православия, икона есть место благодатного присутствия, как бы *явления* Христа (а далее и Богоматери, святых, вообще тех, кто изображается на иконе), *для молитвы* Ему» [1, с. 82].

Для Иудушки Головлёва икона – сугубо материальный объект. Для него иконы делятся на *плохенькие*, не имеющие дорогого оклада, почерневшие от времени и свечной копоти, и *хорошие*, новые, написанные яркими красками. «Коли ты искренно приступаешь, так и перед плохенькими образами молитва твоя дойдет! А коли ты только так: болты-болты! Да по сторонам поглядеть, да книксен сделать – так и хорошие тебя не спасут!» – говорит он Анниньке [8, с. 151].

Правильные, на первый взгляд, слова героя совершенно не соотносятся с его поступком – разграблением киота после смерти матери, к которому он приступил как законный наследник. Важно, что, оставляя святое место, красный угол, полупустым, «...словно в дырах», он находит время помолиться Богу «...за то, что у него хорошие образа» [Там же].

Образ являлся свидетельством благополучия семейства, демонстрацией достатка, выгодным вложением капитала и совершенно не имел духовно-нравственной составляющей. Отметим, что иконы в семье Головлёвых передаются по наследству. Однако нет во всем романе упоминания о том, чтобы их передавали из рук в руки со словами благословения. Арина Петровна раздаёт дома и деревни постылым детям, «выбрасывает куски», но ни разу Салтыков не пишет ее образ с иконой в руках, обращенной к своим детям.

Доказательством может служить описание комнат, в которых проживают постылые дети Арины Петровны. Так Степан, вынужденный переехать в родовое имение, оказывается запертым в конторе. Его мирок имеет вполне конкретные очертания: «Комната, печь, три окна в наружной стене, деревянная скрипучая кровать и на ней тонкий притоптанный тюфяк, стол с стоящим на нем штофом...» [Там же, с. 49]. Упоминания об иконах, неременном атрибуте традиционного русского жилища, нет! Степан не имеет средств к существованию, чтобы проживать в Головлёво, он отказался от последнего, от части отцовского наследства. В этой ситуации, если осмысливать её в системе головлёвских ценностей, икона представляется очевидной избыточностью, роскошью, требующей дополнительных трат, к которым Арина Петровна не готова. При этом сам Степан – человек безразличный к религии: крестится на церковные купола, когда видит родное имение, посещает молебен пред чудотворной иконой («Владычицей») в Курске.

Отсутствие икон, а по сути Святых в их зримом воплощении, рождает в его душе ощущение абсолютного одиночества, усиленного алкоголем и темнотой, которая окутывает и превращается в фосфорический пугающий свет.

Павел Владимирович проживает в Дубровино самостоятельно и в полном достатке. В его комнате на втором этаже, в отличие от конторки Степана, есть красный угол, где, как и положено, расположен киот с образами. Однако ощущение святого присутствия Павла не посещает, наоборот, свет от золоченого оклада иконы его беспокоит и даже пугает. «Образ... словно что-то живое, выступал из тьмы... В неопisanном ужасе, раскрыв глаза и рот, он (Павел Владимирович) глядел в таинственный угол и не кричал, а стонал» [Там же, с. 76-77].

Павел заметно выделяется среди «выморочного» семейства тем, что «...при жизни никого не обидел, никому грубого слова не сказал, ни на кого не взглянул косо» [Там же, с. 85]. В этом отношении не совсем понятно, почему святые образа с зажженными перед ними лампадками пугают его. После смерти окончательно определяется образ Павла как доброго барина. А Иудушка рассказывает матери, что смертные страдания открыли в брате дар предвидения, доступный только праведникам. «А ведь он, маменька, чувствует!.. Я об прозорливости; прозорливость, говорят, человеку дана; который человек умирает – всегда тот раньше чувствует. Вот грешникам – тем в этом утешении отказано» [Там же].

Однако внешне спокойная жизнь Павла Владимировича была надежно сокрыта от посторонних глаз и внутренне насыщена злобой, завистью и обидой на младшего брата, Иудушку. Эти чувства отвратили героя от предсмертного покаяния, заглушили всё доброе, что было в нём, закрыли перспективу «безболезненной и непостыдной кончины», а главное – возможность «доброго ответа на Страшном Суде Христовом». И тот «неописанный ужас», который испытывает Павел Владимирович, созерцающий иконы, есть ужас погибшего грешника, предстоящего на Страшном Суде. Ещё не умерший, Павел Владимирович уже находится в аду, о чём свидетельствует атмосфера его комнаты, наполненной «...противной смесью разнородных запахов, в составлении которых участвовали и ягоды, и пластыри, и *лампадное масло*...» [Там же, с. 69]. Если добавить к этому духоту (Павел Владимирович умирает жарким летом), то ассоциации с Данте возникают сами собой.

Актуализируя в головлёвском контексте православное учение о нетварном фаворском Свете и о его воздействии на человека, можно заключить, что Павел оказался не готов встретиться и достойно воспринять даже символическое его проявление: лучи лампы, отраженные в окладе, стали тем огнем, который окончательно испепелил душу героя [3].

Повлиял огонь лампад и на Арину Петровну, которая после смерти сына запирается в Погорелке. Целая комната, отведенная под молельню, не стала для неё местом успокоения, благодатного отдыха и незримого присутствия Божия. Молельня полнится страхами, проводниками которых является всё тот же лампадный свет, обретающий неожиданные свойства: «...сообщает предметам какой-то обманчивый характер, точно это не предметы, а только очертания предметов; ...врезается в мрак спальни и сливается с ним» [8, с. 98].

Именно этот свет проясняет подлинное содержание её долгой и многотрудной жизни. В лучах этого света происходит прозрение головлёвской барыни, понимание того, что она «убивалась над призраком. Всю жизнь слово семья не сходило у нее с языка; во имя семьи она одних казнила, других награждала; во имя

семьи она подвергала себя лишениям, истязала себя, изуродовала всю свою жизнь – и вдруг выходит, что семьи-то именно у нее и нет!» [Там же, с. 68]. Арина Петровна ожидает смерть в полном молчании, погружаясь в воспоминания о дочери и ее сиротах, которые так и остались выброшенными из жизни.

Отношение к молитве и зажиганию лампад в семье Головлевых определялось больше ритуальной традицией, чем потребностью души. Весьма показательна реакция Иудушки, который запомнил годовщину смерти сына Владимира: «Ах, грех какой! Хорошо еще, что лампадки в образной зажжены. Точно ведь свыше что меня озарило. Ни праздник у нас сегодня, ни что – просто с Введеньева дня лампадки зажжены... Христос с ними, пускай погорят!» [Там же, с. 114].

В словах Порфирия Владимировича слышится нескрываемое желание побыстрее откупиться, причем небольшой ценой за собственную забывчивость. Он откладывает панихиду по сыну на утро, чтобы... закончить игру в карты с маменькой.

Ни разу, за исключением одного, весьма знаменательного случая, иконы, упоминаемые в романе, не обретают конкретики *образа*. Ни герои, ни читатель не видят *тех*, кто на иконах изображён, а следовательно, не называют *их*. Киоты с ликами Святых либо изливают свет, слепящий глаза и сообщающий окружающим предметам неясные, пугающие контуры, либо из тех же киотов укоряюще «...смотрят, словно выколотые глаза» [Там же, с. 148]. В обоих случаях результатом созерцательного общения является страх перед разверзающейся *бездной* нескончаемого бытия.

Бог не отворачивается от героев, Головлёвы сами отвернулись от Него, истребив в себе *образ Божий*, по которому был создан человек (Быт. 1:26), а следовательно, присутствующий в них по факту их принадлежности к роду человеческому. Вечное бытие вне Бога оттого и ужасает героев, что это бытие в пустоте, вечное падение в бездну.

Свет, отражающийся от окладов, каким бы ярким ни был, не может проникнуть в их окостеневшие души и воскресить к новой жизни. Страх от «умертвий» и предательств, которые, по сути, и составляют хронику семейства, парализует героев.

В романе среди множества икон, скрытых от Головлевых за ярким светом, выделяется образ «Спас в терновом венце». Именно к нему обратился Иудушка прежде, чем выйти из дому в свой последний путь на могилу к матери. «На дворе было еще темно, и ниоткуда не доносилось ни малейшего шороха. Порфирий Владимырьч некоторое время ходил по комнате, останавливался перед освещенным лампадкой образом Искупителя в терновом венце и вглядывался в него. Наконец он решился» [Там же, с. 262].

Обратим внимание на то, что этот образ не горит, не источает свет, а *освещается* лампадным светом, что позволяет Иудушке вглядываться в него. Порфирий Владимирович впервые воспринимает икону как духовный феномен, а не материальный объект, «плохонький» или «хороший». Подобные изменения в восприятии, на наш взгляд, вызваны величайшей смутой, которую он ощутил, припомнив зло, наполнявшее все его прошлое. Эти новые чувства, в свою очередь, возникли в сознании Порфирия Владимировича под влиянием Евангелий Страстей, традиционно читаемых в четверг на Страстной неделе. С детства знакомые Иудушке тексты вдруг раскрылись перед ним как *Слово* «...о какой-то неслыханной неправде, совершившей кровавый суд над Истиной» [Там же, с. 260].

Порфирий понимал, что в нем нет любви, которую принес в мир Тот, о страданиях которого он только что слышал, а значит, нет силы, способной примирить его с самим собой и миром. Само понятие *любовь* оказалось недоступным, непрочувствованным, непережитым. Он всю жизнь был *послушным*, а не *любящим*. Мог приласкаться к доброму другу маменьке, чтобы получить кусок побольше и повкуснее; мог «посочувствовать» брату на смертном одре, мог повздыхать о гибели Любиньки и сыновей, но только потому, что это составляло часть того театрального представления, где он видел себя главным героем. Любви он не знал и не испытывал: ни к матери, ни к сыну, ни к Богу. Услышав о Страстях, он осознал, насколько одинок и как пусто вокруг него.

Длительная жизнь вне Христа, вне Его Любви не позволила Порфирию Головлёву осознать суть таких понятий, как «раскаяние» и «всепрощение». Не в силах совладать с муками одичалой совести, и одновременно взывая о прощении ото всех, кого он обидел, и кого уже не было в живых, Порфирий к *ним* и отправляется. Отправляется в ту бездну, которая их *уже* поглотила, отправляется сразу в девятый круг ада, *ледяной* Коцит, если вспомнить о том, что развязка наступает мартовской метельной ночью, а Порфирий, как некогда грезились ему самому, и как пророчила Евпраксеюшка, *замерзает* недалеко от «маменькиной» могилки [4].

Подводя итог, отметим, что православная икона является необходимой частью христианского по своей сути романа «Господа Головлёвы». Герои рассматривают Святой Образ лишь как доказательство материального благополучия и потому оказываются вне Церкви в ее истинном понимании, т.е. одиноки и непричастны к христианским ценностям: Любви, Состраданию, Прощению и Покаянию. Это приводит к неизбежной гибели сначала души, а затем и тела.

Список литературы

1. Булгаков С. Православие. Очерки учения православной церкви. Киев: Лыбидь, 1991. 238 с.
2. Криволапов В. Н. «Господа Головлёвы» как христианский роман // Традиции в русской литературе: международный сборник научных трудов / Кафедра русской и зарубежной филологии НГПУ им. К. Минина. Нижний Новгород, 2014. С. 74-81.
3. Ларионова Н. П. Мотив света в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (30): в 2-х ч. Ч. I. С. 126-129.
4. Ларионова Н. П. Мотив холода в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Научный журнал. СПб., 2011. № 131. С. 190-196.

5. Ларионова Н. П. Тема предательства в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж, 2011. № 2. С. 68-72.
6. Лепяхин В. В. Икона в русской литературе XIX века // Слово. Ру: Балтийский акцент. Калининград, 2010. № 1-2. С. 147-174.
7. Лепяхин В. В. Функции иконы [Электронный ресурс] // Слово: образовательный портал. URL: http://www.portal-slovo.ru/art/35905.php?ELEMENT_ID=35905&PAGEN_1=2 (дата обращения: 16.03.2016).
8. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20-ти т. М.: Худ. лит., 1965. Т. 13. 815 с.
9. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20-ти т. М.: Худ. лит., 1965. Т. 17. 622 с.

**ORTHODOX ICON IN THE CONTEXT
OF M. SALTYKOV-SHCHEDRIN'S NOVEL "THE GOLOVLYOV FAMILY"**

Larionova Natal'ya Petrovna

*Kursk Institute of Cooperation (Branch) of Belgorod University of Cooperation, Economics and Law
larionovanatula@mail.ru*

The article discusses the symbolism of the Orthodox icon in the context of M. Ye. Saltykov-Shchedrin's novel "The Golovlyov Family" and its function for the characterization and interpretation of the images of the main characters of the work. According to the research the author concludes that the excessive financial attitude of the character to the Holy Image enables to determine the degree of its spiritual and moral alienation from the true Orthodox values: Love, Forgiveness, Compassion and Repentance.

Key words and phrases: Orthodox icon; Golovlyovs; light; conscience; moral impoverishment; Saltykov-Shchedrin.

УДК 821.133.1+82-95

Статья посвящена вопросу восприятия творчества Ж. Барбе д'Оревиий в России, в частности, рассмотрению в хронологической перспективе, когда и в связи с чем русская литература и критика обращались к творчеству этого писателя. Проводимый в данной статье анализ охватывает разные этапы отечественной литературной критики: от критических эссе поэтов Серебряного века до современных исследований. Подобный подход позволяет составить наиболее целостное представление об особенностях рецепции отечественным литературоведением произведений этого французского писателя XIX века, а также поставить вопрос о крайней актуальности изучения творчества Ж. Барбе д'Оревиий в России.

Ключевые слова и фразы: литературная критика; литературоведение; рецепция; дендизм; романтизм; декаданс; исторический роман.

Макарова Полина Александровна, к. филол. н.

*Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
polina.makarova89@gmail.com*

**«ПОДЗЕМНЫЙ КЛАССИК»: РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА
Ж. БАРБЕ Д'ОРЕВИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ**

«Как герцог Гиз – мертвый вы будете казаться больше, чем живой».

А. де Ламартин о Ж. Барбе д'Оревиий

Имя Ж. Барбе д'Оревиий (1808-1889 гг.) можно встретить в любой французской антологии литературы XIX века, практически в каждом учебном издании, посвященном этому периоду французской литературы. Этот французский поэт, прозаик и литературный критик традиционно относится к поздним романтикам (см.: [25; 29; 35]). Тем не менее, его творчество, особенно поздний период, оказало немалое влияние на представителей таких литературных направлений, как декаданс и символизм: многие из этих поэтов и писателей (Ш. Бодлер, Гюисманс, Жан Лоррен (см.: [31; 33, р. 105-109; 34; 37])) считали Барбе д'Оревиий своим предшественником. Будучи не признанным современниками, поскольку он постоянно находился в оппозиции существующим порядкам и взглядам, чудаковатый, всегда старомодно одетый, Барбе д'Оревиий не только выражал «непопулярные» для своего времени идеи, но и постоянно нападал на современных ему писателей в едких, порой крайне резких критических статьях. Тем не менее, после смерти «коннетабля французской словесности» его творчество обрело признание на родине. В настоящее время ежегодно во Франции выходят критические статьи и монографии о различных аспектах творчества писателя, публикуются биографии, снабженные новыми сведениями о его жизни, проводятся конференции и коллоквиумы¹. Однако в России творчество Барбе д'Оревиий до сих пор не только остается неизвестным широкому читателю, но и не привлекает внимание литературоведов. Цель настоящей статьи – попытаться прояснить, в чем причина подобной непопулярности в России нормандского Вальтера Скотта (см.: [27]), а также рассмотреть, когда и в связи с чем русская литература и критика обращались к творчеству Барбе д'Оревиий.

¹ В частности, «Châteaux et demeures dans la vie et l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly» («Замки и дома в жизни и творчестве Барбе д'Оревиий»; 22.02.2015) [28], «Barbey d'Aurevilly, bilan critique» («Барбе д'Оревиий, критический анализ»; 25.08 – 01.09.2014) [26], «Jules Barbey d'Aurevilly et Maurice de Guérin, une poétique dionysiaque» («Барбе д'Оревиий и Морис де Герен, дионисийская поэтика»; 10.10.2013) [32].