

В руки созвездью, а в общем-то, всё сочтено...» [2, с.412].

Приведённый отрывок «Элегии» к М.Цветаевой, как и письмо к Б.Пастернаку подтверждают оживлённую переписку поэтов друг с другом и постоянный, взаимный, творческий интерес. Вот, например, отрывок из одного из писем Рильке – Цветаевой «Чудная Марина, как в первом твоём письме, так и в каждом последующем я люблю и восхищаюсь точностью, с какой ты ищешь и находишь, твоим неутомимым путем к тому, о чём ты думаешь, и – всегда – твоей правотой. Всегда, когда я пишу тебе, я хотел бы писать, как ты, высказываться по – твоему, с помощью твоих таких содержательных, но при этом таких эффективных средств»[4, с.350].

Смерть Р.М.Рильке глубоко потрясла русских поэтов. М.Цветаева написала реквием в стихах «Новогоднее», позже перевела несколько писем Р. М.Рильке, сопроводив их необходимым комментарием. В «посмертном» письме она писала: «... Не хочу перечитывать твоих писем, а то я захочу к тебе – захочу туда, а я не смею хотеть, - ты ведь знаешь, что связано с этим «хотеть...», и далее: «не смей грустить! Сегодня в полночь я чокнусь с тобой. (Ты ведь знаешь мой удар: совсем тихий!) Любимый, сделай так, чтобы я часто видела тебя во сне – нет, неверно: живи в моём сне. Теперь ты вправе желать и делать. С Новым годом и прекрасным небесным пейзажем!»[2, с.366]. Этот всем известный поэтический тройной союз создал немало чудных строк, одухотворённых мыслей и интереснейших дискуссий, нашедших своё отражение в их взаимной переписке, представляющей немалый интерес для всех любителей поэзии.

Заключительную часть статьи представляют поэтические опыты Р.М.Рильке на русском языке. Россия, общение с русскими поэтами и писателями, художниками, критиками настолько вдохновили поэта, что он решился на такой творческий шаг, находясь в порыве эмоционального подъема. Поэт не предначал эти стихотворения для печати. Они были изданы посмертно. Это явилось кульминационной точкой в любви к России, признанием поэта. Познакомиться с «русским» творчеством поэта можно на примере отрывка из стихотворения «Пожар»:

Белая усадьба спала,
Да телега уехала
В ночь куда-то, знает бог.
Домик, одинок, закрылся,
Сад шумел и шевелился:
После дождя спать не мог[3, с.366].

В этих строчках, несмотря на видимые ошибки в грамматике, некоторые языковые неточности средств выражения, чувствуется поэзия, отголоски русской душевности и теплоты, возымевшие влияние на Рильке в результате его поездок по России. Результатом этого небольшого русскоязычного цикла поэта стали восемь стихотворений, среди них: «Утро», «Лицо», «Старик» и др. Читая строки поэта, написанные на русском языке, не перестаёшь удивляться многогранности его таланта и необыкновенным интересом, проявленным к России, её культуре и искусству. Посетив Петербург, Москву, Киев и многие другие города, побывав в русской глубинке у поэта-крестьянина Спиридона Дрожжина и познав быт русской деревни, пишет следующие строки, характеризующие русского человека:

«Русский человек, в основе своей глубоко равнодушен к внешней материальной стороне жизни; он исполнен смирения и набожности; его внимание обращено к внутренним духовным ценностям, заложенным в его душе. В этих духовных ценностях и состоит великое преимущество России перед западноевропейскими странами, которые давно уже их утратили и будущее русского народа должно определяться не техническим прогрессом, не политическими преобразованиями, а сохранением и вынашиванием этих ценностей, без которых не могло бы быть ни русского народного искусства, ни великой русской литературы, давшей миру Н. В. Гоголя, Л.Н.Толстого, Ф.М. Достоевского.»[4, стр.24].

Не всё о чём пишет поэт, имея в виду русских можно принять безоговорочно, но со многим можно согласиться вполне. Сегодняшнее развитие событий в мире подтверждает многие утверждения Рильке. Россия остаётся юной страной, которой предстоит духовный рассвет, страной с огромным потенциалом: с народом – художником, народом- созерцателем, хотя образ созерцателя уже меняется на образ – активного строителя. Однако и поныне русский человек воспринимается как противоположность западной рациональной цивилизации, как особое одухотворённое начало, известное широтой своих свободлюбивых взглядов и глубиной своих миролюбивых чувств.

Источники и литература

1. История немецкой литературы (1848-1918); – Т.№4. – М.: Издательство «Наука», 1968.
2. Рильке Р.М. Книга Образов. – Санкт-Петербург «Терция» Кристалл, 1999. – 445 с.
3. Рильке Р.М. Лирика / Сост.М.Рудницкий. – М., 1976. – С.158.
4. Рильке Р.М. Ворпсведе / Редакция И.Д.Рожанского; сост.Е.В.Головин. – Москва; Издательство «Искусство», 1971. – 450 с.
5. Рильке Р.М. Б.Пастернак. М.Цветаева. Письма 1926 года. – М.: «Книга»,1990. – 255с..
6. Хольтхузен Г.Э. Райнер Мария Рильке. – Пермь, Урал. LTD, 1998. – 393с.
7. Райнер Мария Рильке. Сонеты к Орфею. – Спб.: Изд-во «Азбука-классика», 2002. – 188 с.

Пуреховская О.В.

ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ БАРОЧНОЙ ДРАМЫ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО: АНАЛИЗ СВЕТСКОГО ЖАНРА В СИСТЕМЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ПРАВОУЧИТЕЛЬНОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Драматургическое наследие Симеона Полоцкого можно справедливо считать наиболее изученным

**ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ БАРОЧНОЙ ДРАМЫ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО: АНАЛИЗ СВЕТСКОГО
ЖАНРА В СИСТЕМЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ПРАВОУЧИТЕЛЬНОЙ СЛОВЕСНОСТИ**

пластом его творческой деятельности. Свидетельством тому выступают многочисленные работы по поэтике барочных (школьных) драм Симеона. Однако эти исследования объединяет повышенное внимание к поэтике образов и композиции, стилистике изобразительных средств, анализируемых в контексте обращения к притче – оригиналу.

Актуальность настоящего исследования заключается в религиозно – философском осмыслении культурной ситуации России XVII века – времени создания драм. Автора, прежде всего, интересует не содержательная сторона текстов иеромонаха Симеона, а возможность рассмотрения ситуативного – «барочного» – контекста сквозь призму конкретных текстов, что и формулирует цель исследования.

Необходимость поставленной проблемы обусловлена целесообразностью восстановления облика эпохи русского барокко XVII века.

Интересно суждение П.В. Михеда: «Саме театр, назагал, був тією художньою формою, що найбільш повно відповідала природі барокового мистецтва» [7, с.14].

Теоретической основой исследования следует считать, кроме теоретико-литературоведческих работ, например, Бегунова Ю.К., Державиной О.А., Робинсона А.Н., Сафроновой Л.А., наблюдения, сделанные в XIX столетии Морозовым П.О., Тихонравовым Н.С., которые претендуют, как представляется, на целостность в изображении предпосылок появления барочной драматургии в русско-украинском контексте.

Практическая значимость исследования видится в том, что материал статьи может быть использован на лекционных занятиях, спецкурсах, спецсеминарах по древнерусской литературе. Кроме того, итоги исследования расширяют представления о творчестве Симеона Полоцкого и его личности.

Статья посвящена следующим малорешенным проблемам: специфике русского барокко в драмах Симеона Полоцкого; соотношению протестантского и мессианского в творческом методе Симеона; установлению типа религиозной жизни России 2-й половины XVII века.

Статья предполагает такие задачи:

- 1) переосмыслить особенности драматургии Симеона Полоцкого;
- 2) выявить следствия развития барочной идеи «мир – театр»;
- 3) определить типы религиозной жизни в России 2-й половины XVII века в контексте концепции мессианизма.

В результате изменения и нарушения древнерусской иерархии ценностей в искусстве XVII века уже не человек изображается, мыслится и оценивается по критериям Богоподобия, а к божественному прилагаются человеческие мерки. «Все двоится и мешается, цельность и устойчивость утеряны», – справедливо наблюдение И.М. Концевича [4, с.192]. Так возникает «иллюзорное искусство», «искусство подобия» в противоположность «искусству священному», литургическому» [10, с.219]. По мнению М.М. Дунаева, это было следствием «внутренней усталости, ибо человеку трудно выдерживать длительное напряжение духовных сил <...> Неизбежно наступает расслабленность, успокоение, обманчивое состояние пребывания в полноте веры» [1, с.86].

А.В. Карташов подчеркивает, что «прежнее напряженно – аскетическое житие уступает место «благобытию» и «культурному благочестию...» [4, с.192]. Одним из средств «утешения боли мира», преодоления «тонкого духовного уныния» в России XVII века явились театральные постановки.

Символично возникновение театра при дворе «*тишайшего*» Алексея Михайловича, который, как пишет В.О. Ключевский, «одной ногой...еще крепко упирался в родную православную старину, а другую уже занес было за ее черту, да так и остался в этом нерешительном положении» [11, с.367]. Арх. Иоанн (Шаховской) четко определил функцию «театра как быта»: «Он есть продолжение всей жизненной обстановки, в которой живет на земле человек. Продолжение политической, социальной, романтической, торговой, поэтической, прозаической жизни мира. Посещающий театр не выходит из своей общей обстановки мира, но может уйти в лучшую – морально» [15, с.245]. По-видимому, происходило «духовное ниспадение» и возвращение к ветхозаветному началу: театр предстал разъединителем древнерусской духовной гармонии Царства духа и отражал «разъединение человека с Творцом» [15, с.243].

Неслучайно обращение в XVII веке к духовным драмам, или мистериям, зародившимся в недрах западно-христианской католической культуры, возникшим из стремления иллюстрировать для народа события Священной истории и догматы веры. Во-первых, мистерия (теургия) предполагала «действие человека на высшие силы, определяющие ход истории»: уже не Бог преображал мир, а искусство. Во-вторых, человек выступал со-творцом «космического художника». В-третьих, наряду с барочной идеей «мир – книга» утверждалась идея Нового времени - «мир – театр». Происходило отступление от идеи мирообъемлющего храма, где «храм не есть внешнее единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино духом Любви» [14, с.49]. Следствиями стали: уподобление автора Богу и элитарность писательской деятельности. И.Есаулов отмечает, что это была «первая попытка трансформации соборного начала в отечественной литературе» [3, с.276], но она же стала обожествлением культуры и своеобразной формой идопоклонства, развившихся в XVIII веке.

В России XVII века литургичность затемняется театральностью: православный храм переносится в театральную «хоромину». М.М. Дунаев так осмысляет новую культурную систему России: «Верующий человек мыслится теперь в храме не как смысловой центр Божественного космоса, средоточие соборного единства, а как простодушный невежда, нуждающийся в картинках – иллюстрациях для полноты понимания Евангелия, в котором главным содержанием становилась внешняя событийность, а не вероучительный смысл» [1, с.103]. О.Павел (Флоренский) дает исчерпывающее объяснение становлению театрального начала в русской литературе XVII века: «Пограничные жанры искусства, так называемые мистерии, возникают, когда состояние духа времени не определилось – при переходе мировоззрения от теургического к светскому. Когда безусловность теоцентризма заподозривается и наряду с музыкой сфер звучит музыка земли (...самоутверждения человеческого «я»), тогда начинается попытка подставить на место помутневших и затуманившихся реальностей – подобия и призраки, на место теургии – иллюзионистическое искус-

ство, на место божественного действия – театр» [10, с.235].

Драматургия в России XVII века заменила церковные действия, предназначенные для исполнения в храмах: Хождение на ослы, Пещное действо, Действо Страшного суда. Школьные драмы составлялись людьми духовными и носили поучительный характер: «Алексей, человек Божий»; «Иосиф, сын Израилев»; «Воскресение мертвых» Георгия Конисского; «Брань честных седми добродетелей с седми грехами смертными» Иосафа Горленка и другие.

В то время «умственное состояние русского народа» (определение В.А. Мякотина) находилось под влиянием своеобразного мессианизма, продиктованного идеей «Москва – Третий Рим». В этих условиях в интервале драматургического текста древнерусская аскетическая духовность встречается со средневековым европейским мистическим аскетизмом.

Несомненно, что в эпоху религиозного эгоцентризма Симеон Полоцкий продолжает работать в традиционных жанрах церковной словесности. Но, предупреждает Л.В. Левшун, «имитация... характерна для авторов данной культурной эпохи <...> модус отражения действительности, когда наиболее интересными и значимыми для художника становятся подробности собственного бытия в мире» [5, с.134]. Вероятно, именно этот «чувственный» модус и привлекал Алексея Михайловича.

В драмах Симеона в лице одного героя сталкиваются два типа личности (исходя из классификации Шубарта): прометеевский, героический, и иоанновский, мессианский, следующий идеалу, данному в Евангелии от Иоанна. В XVIII веке побеждает первый тип, ибо, как пишет Н.О. Лосский, «секуляризация – его судьба» [6, с.9]. Но иеромонаху ближе последний, поэтому в драматургических опытах Симеона наблюдается трансформация героического в мессианское.

Симеон Полоцкий переосмысливает традиции школьных действий южно-русской драматургической литературы, которые отличались «совершенной отрешенностью от живой действительности и сухим, отвлеченным дидактизмом» [8, с.120]. Как указывает Н.С. Тихонравов, «святость, авторитет церкви не обязывали [выпускников киевской коллегии – О.П.] рабски влачиться по пути, указанному иезуитской схоластикой, и скрывать свою мысль под туманными символами или облекать свое чувство в холодные аллегории» [8, с.104].

Тем не менее, драмы Симеона Полоцкого носят риторический характер: в них автор совмещает основные – согласно «Риторике Макария» – типы ораций. Так, «род научающий» отсылает читателя к толкованию евангельских сюжетов, имеющих назидательное значение и воспринимающихся как проповедь (например, притча о блудном сыне и пророчество о теле злате); композиция «Комидии притчи о блудном сыне» напоминает структуру «рода судебного»; в каждой драме реализуется задача «разсуждающего рода» - «радеши и советовати кому ни есть в делах своих» [2, с.27]; содержание «показующего рода» составляет похвала царя и его деяний, например, в «предисловии» и эпилоге.

«Предисловие» драмы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в пещи не сожженных» строится на противопоставлении образов «благовернейшего пресветлейшего царя, многих царств и князств правого государя» и Навходосора, «тмоу неверства бе... помраченны»: первая часть – текст «показующего рода», вторая – «рода судебного»; в целом достигаются цели «научающего» и «разсуждающего» родов:

... Три отроцы во огонь вовержени,
но от агела цело сохранени,
Имже царь чудом к вере приведен,
честь же отроком велика дадеся... [12, с.192].

Драмы Симеона Полоцкого могут быть восприняты в отдельных случаях только как произведения «рода судебного»: например, автор помещает церковное таинство покаяния в драматургический контекст. Если в притче о блудном сыне традиционно выделяют 4 момента, то Симеон в «Комидии...» расширяет временное пространство и предлагает 6 действий. Так, уже в 1-й части герой совершает не только грех богоотступничества, но через театральность самораскрытия происходит переименование действующего лица: «сын юнейший» далее зовется сыном блудным.

2-я часть рисует бунт против Отца, выбор свободного пути. Эмоциональная значимость образа свободы на стезях греха подчеркивается театральностью самоизменения:

Бех у отца моего, яко раб плененный...
... Яко птенец из клетки на свет испущенный,
желаю погуляти... [12, с.170]

3-я часть отражает путь распутства, соблазнение окружающих несправедным поведением. Слуга блудного сына рассуждает так:

И аз не мышлю больше работати,
не можешы мя без злата няти [12, с.175].
В 4-й части явлен грех осуждения ближнего:
Людие злые вси ми расхитиша,
ниже на пищу мало оставиша [12, с.177].

В 5-й части Симеон Полоцкий показывает, что необходимость освобождения от ощущения вины рождает у блудного сына стремление к покаянию.

В заключительной части автор, используя театральность самораскрытия, изображает раскаяние и ставляет:

Познах бо ныне юность дурность быти,
аще кто хочет без науки жити [12, с.187].

Несмотря на театральность самораскрытия, в драмах Симеона Полоцкого нет внутреннего действия, для них характерно действие внешнее. Последнее отличает метод Полоцкого от опыта его предшественников: в драмах Симеона есть динамика.

Если о школьной драме писали, что «на всех действиях лежит печать холодно – официального, безучастного, казенного отношения к предмету», то драматургия Симеона Полоцкого явила образец свободного творчества [8, с.120]. У Симеона абстрактные понятия не выступают как действующие лица: его драма

**ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ БАРОЧНОЙ ДРАМЫ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО: АНАЛИЗ СВЕТСКОГО
ЖАНРА В СИСТЕМЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ПРАВОУЧИТЕЛЬНОЙ СЛОВЕСНОСТИ**

реалистична, поэтому предпочитают жизненные ситуации и актуальный конфликт, который у Симеона всегда разрешим. По сравнению с Пещным действием в «Трагедии о Навуходоносоре» на сцену выводится Навуходоносор, который в заключении именуется Царем. К приему подстановки титула вместо имени автор обращается, чтобы мораль исходила от монарха, которому в драме воздается похвала:

...Аз грешный прельстихся,
на рабы бога живаго ярихся.
Они суть святы, аз же грешен зело;
невинных и огонь сохранил есть цело.
Что убо имам аз, бедный, творити?
О прощении хошу их молити [12, с.199].

Симеон Полоцкий вводит в структуру «Комидии...» интермедии, предполагавшиеся после каждой части и содержавшие наставление.

Следует заметить, что Симеон не всегда соблюдает модель построения драмы: например, «Трагедия о Навуходоносоре» не делится на акты, а роль хора исполняют «трие отроцы», возносящие молитвословие.

Симеон Полоцкий условно определяет жанр своих драм – «комидия» и трагедия. В жанровом отношении драматургические опыты Полоцкого, включенные в «Рифмологион», необходимо рассматривать как вершеванные притчи – жанр поучительной и сатирической литературы. В драмах Симеон соединяет поэтику «среднего» и «низового» барокко.

Соблюдая мифологическую основу действия, Полоцкий вместо символа – намека использует «общие места»: «Егда хоцем и желаем, чтоб те статьи в памяти были у нас, где бы удобно искати начала дела...» [2, с.27]. Это было следствие влияния античной литературы, необходимое барочной культурной системе, потому что, как пишет С.С. Аверинцев: «Общее место – инструмент абстрагирования, средство упорядочить, систематизировать пестроту явлений действительности, сделать эту пестроту легко обозримой для рассудка» [2, с.27].

Система образов постоянно напоминала о нравоучительном подтексте, содержание должно было быть архетипичным и доступным для понимания царствующим зрителям, а музыкальный фон и молитвословие улаждали слух (см. «Трагедию о Навуходоносоре»).

В итоге были сделаны нижеследующие выводы.

Драма Симеона Полоцкого литургична, сохраняет молитвенность и исповедность, в некоторой мере теогностична, спасительна (автор чтит традицию церковной словесности), без сомнения, поучительна и обращена к еще не утраченному древнерусскому соборному сознанию.

Драмы священного содержания, созданные впоследствии, отличаются, по наблюдению свящ. Н. Колосова, более светским характером: «...Все более и более исчезает мистический, сверхъестественный элемент, меркнет вера и благоговение перед изображаемыми священными событиями и лицами, и явно выступает элемент рационалистический. Священные события изображаются почти как обыкновенные, только лишь с исторической и психологической точек зрения, с примесью фантазии, иногда слегка необузданной» [10, с.205].

В эпоху «потерянного равновесия» русское барокко подготовило переход от аскетического и Евангельского типов благочестия к синодальному XVIII века и формировалось под влиянием уставщического и эстетического типов духовной жизни. XVII веку свойственно внешнее отношение к жизни, что подготовило древнерусское сознание к восприятию процессов обмирщения (XVII век) и секуляризации (XVIII).

Представляется актуальным выявление особенностей творческой манеры драматурга святителя Дмитрия Ростовского в контексте сопоставления с поэтикой стиля драматургического наследия Симеона Полоцкого, что может послужить темой следующего отдельного исследования.

Использованная литература и источники

1. Дунаев М.М. Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки русской культуры XII –XX вв. – М.: «Филология», 1997. – 324 с.
2. Елеонская А.С. Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века. – М.: Наука, 1990. – 223 с.
3. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: ПГУ, 1995. – 174 с.
4. Концевич И.М. Стяжание Духа Святого в путях Древней Руси. – М.: «Лепта», 2002. – 230 с.
5. Левшун Л.В. История восточнославянского книжного слова XI –XVII вв. – Минск: Экономпресс, 2001. – 352 с.
6. Лосский Н.О. Характер русского народа. – Германия: Посев, 1957. – 64 с.
7. Михед П.В. Творчість Миколи Гоголя в контексті літературної культури бароко. – Автореф. дис. ... доктора філолог. наук. – Сімферополь, 2003. – 48 с.
8. Морозов П.О. Очерки по истории русской драмы XVII – XVIII вв. – СПб., 1888. – 389 с.
9. Мякотин В.А. Протопоп Аввакум. Его жизнь и деятельность. – М.: Захаров, 2002. – 200 с.
10. Православие и искусство: Опыт библиографического исследования / Сост. Данилова Е.В., Новиков Д.В. – М.: Воениздат, 1994. – 248 с.
11. Путилов Б.Н. Древняя Русь в лицах. Боги, герои, люди. – СПб.: Азбука, 2000. – 368 с.
12. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. – М. – Л.: Наука, 1953. – 282 с.
13. Скобцова Мария. Типы религиозной жизни. – М.: Свято – Филаретовская московская православно - христианская высшая школа, 2002. – 68 с.
14. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе. – М.: Лепта, 2000. – 320 с.

15. Шаховской Иоанн, архиепископ. Философия игры // Сущность христианства. Сборник статей. – Минск: Издательство Белорусского экзархата, 2000. – С. 239 – 249.

Свириденко И.А.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ САМОПОЗНАНИЕ М. М. ЗОЩЕНКО

(деньги как “больной предмет” писателя)

Для специалистов-литературоведов не является неожиданной информация о том, что за расхожим образом туповато-грубого, животного-телесного, эгоцентрично-злобного зощенковского героя стоит рефлексивный, образованнейший, интеллигентный автор. И за героем-здоровяком, как Ванька-встанька, высказывающим из жизненных невзгод, таится болезненный, мучающийся телесно-духовными противоречиями писатель-психолог – «раненый целитель» (Р. Мэй).

Вместе с тем настало время по-новому осмыслить, казалось бы, уже достаточно изученные аспекты зощенковского творчества. Сегодня говорят о «экзистенциальной проблематике» творчества Зощенко 20-х годов (Г. Белая), «о эпических интонациях», звучащих в его рассказах (И. Шайтанов), углубляется понимание « взаимоотношений, складывающихся в процессе повествования между героем- рассказчиком и подлинным автором новелл» (Н. Попова). Пристальный интерес, главным образом у зарубежных литературоведов (А. Жолковский, Л.Х. Скэттон, Ю.Щеглов, Т. Ходж), вызывают «психологические» произведения Зощенко – «Возвращённая молодость» и особенно «Перед восходом солнца». Большинство новейших работ о Зощенко так или иначе связаны с этим последним крупным произведением писателя. В значительной мере это определено усилением интереса к незаурядной личности автора, его внутреннему миру, проникновение в который помогает постичь специфику психологизма его произведений. Именно по такому пути следуем и мы в своей работе.

Как известно, в начале 30-х годов Зощенко изменил «курс своего литературного корабля». Пытаясь понемногу освобождаться от «маски», в которой было всё труднее и труднее «дышать», он становился откровеннее. Писатель взялся за темы, о которых уже не мог молчать, т.к. в них находили отражение его внутренние переживания, желание отразить происходящее в душе, разобраться в себе, ответить на мучающий вопрос смысла жизни. Это темы телесного и духовного здоровья («Возвращённая молодость»), жизненных ценностей («Голубая книга»), проблема психологии самопознания («Перед восходом солнца»).

Все три научно-художественные повести создавались почти одновременно, последняя из них имела рабочее название «Ключи счастья». Главной сознательной целью писателя в этой большой работе, очевидно, было стремление помочь не только себе в обретении душевного равновесия и телесного благополучия, но и людям вообще, в связи с чем мы можем говорить о Зощенко как о моралисте и дидакте, писателе «большой темы», «выполняющем серьёзную проповедническую миссию». ¹ (Именно в этом Зощенко видел своё писательское предназначение).

Но не менее очевиден и тот факт, что в «освоении» данных тем писатель был движим и подсознательными мотивами. Они явно просматриваются в текстах научно-художественной трилогии. В заключительной повести трилогии «Перед восходом солнца» Зощенко путём фрейдовского психоанализа, а главное, обращения к теории условных рефлексов И. Павлова, определил так называемые «больные предметы», по его мнению, являющиеся источником неверно сформированных условных нервных связей, причиной его психоневроза. Это «удар», «грудь», «рука» и «вода». А в предыдущей повести – срединной в трилогии («Голубая книга») – определяя её структуру и идею, выделил такие значимые тематические блоки: «Деньги», «Любовь», «Коварство»². «Мы подметили неожиданно для себя (здесь и далее подчеркнуто мной. - И.С.), – признаётся автор в предисловии, – что большинство самых невероятных событий случилось по весьма немногочисленным причинам. Мы подметили, что особую роль в истории играли деньги, любовь, коварство, неудачи и кое-какие удивительные события». Создав соответствующие «отделы», автор «буквально, как мячи в сетку, распахал «исторические новеллы» и «рассказы из наших дней» «по своим надлежащим местам». «И тогда получилась удивительно стройная система, книга заиграла всеми огнями радуги. И осветила всё, что ей надо было осветить» [1, Т.3, с.163, 164].

Почему автор называет свою систему удивительно стройной? И почему, по его мнению, она должна «ужасно рассердить ученых мужей», которые сочтут такое деление «произвольным, крайне условным и легкомысленным»? Очевидно, что ответ на оба вопроса определяется авторской субъективностью в выборе и подаче этих тем.

Изучив психобиографию писателя, смеем предположить, что Зощенко неспроста обращается к «освещению» настоящим тем. Может быть, так точно (и в этой последовательности: деньги – любовь – коварство) указывает их потому, что именно они его «больные предметы» – источники тревог, страхов и психологической нестабильности.

Предпримем попытку исследования роли этих тем (в данной статье темы «денег») в жизни и творчестве писателя. Попробуем определить особенности его авторской, индивидуально-личностной рефлексии, отражающей взгляды писателя на себя, литературу, своё место в ней, осознание своего писательского и человеческого предназначения. Материалом исследования являются письма М. Зощенко, рабочие записи,

¹ О подобном гоголевскому осознании своей высокой писательской миссии, отличающим Зощенко, см. в ст. Т. Кадаш «Зощенко в творческой рефлексии Гоголя» в книге «Лицо и маска М. Зощенко». М., 1994.

² В книге имеются ещё две главы «Неудачи» и «Удивительные события». «Неудачи» идейно перекликаются с первыми тремя разделами, продолжая темы неудач в любви, деньгах и коварстве. А «Удивительные события», на наш взгляд, искусственно примыкают к остальным темам, являясь неким «политическим ходом» писателя.