

*Пример 3*

Братие, вы долго не спите,  
Много не лежите...  
Лежа вам добра не видати  
И грехов не очистити.  
О, горе такому ленивому!  
Ленивому милу не бывати.  
Ленивому в судьях не живати,  
Ленивому сладкого не едати,  
Ленивому брашного не пивати.

*Пример 4*

Вы, народ Божий, православный,  
Вы по-матерному не бранитесь, –  
Мы за матерное слово все пропали,  
Мать Пресвятую Богородицу прогневили,  
Мать мы сыру землю осквернили,  
А сыра земля матушка всколебается,  
Завесы церковные разрушаются,  
Пройдет река к нам огненная,  
Сойдет Судия к нам праведная.

Таким образом, предпочтение определенных сюжетов в духовных стихах калик переходящих объясняется тем, что они были не только представителями социального «низа», отверженными в обществе людьми, исполнявшими духовные стихи исключительно в целях обеспечения своего существования, но и являлись важным социокультурным элементом, способствовавшим сохранению и поддержанию христианских нравственных ценностей в отечественной культуре. Благодаря своему репертуару калики одновременно сохраняли для себя и объясняли слушателям историю своего происхождения, через сострадание и помощь убогим воспитывали в людях милосердие, предоставляли им возможность для обретения пути к спасению. Посредством духовных стихов христианские образы естественно входили в народную среду, становились частью народного творчества, происходил неосознанный для слушателей, но от этого не менее важный процесс, направленный на воспитание и сохранение духовности в российском обществе.

**Литература**

1. Беломорские старины и духовные стихи: собрание А.В. Маркова / отв. ред. Т.Г. Иванова. СПб., 2002.
2. Бессонов П.А. Калики переходящие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Т.1. Вып. 1 – 3. М., 1861.
3. Бессонов П.А. Калики переходящие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Т.2. Вып. 5. М. : Тип. Лазаревского ин-та вост. яз., 1863.

4. Варенцов В.Г. Сборник русских духовных стихов, составленный В. Варенцовым. СПб. : Д.Е. Кожачников, 1860.

5. Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI – XIX вв. / сост., вступит. ст., примеч. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. М. : Моск. рабочий, 1991.

6. Киреевский П.В. Русские народные песни. Ч. 1: Русские народные стихи // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1848. Вып. 9. С. I – VII, 145 – 228.

7. Федоровская Н.А. Духовный стих в русской культуре. Владивосток : Дальнаука, 2009.

*Spiritual poetry in pilgrim works  
XIX – beginning of XX centuries: plot  
preference*

*There are considered the spiritual poetry plots performed by pilgrims in Russia. The certain plots preference reasons are connected with the functions performed by pilgrims in the Russian society.*

Key words: *spiritual poetry, pilgrims, Russian culture, spiritual poetry plots.*

**Т.Н. ФОМИНЫХ  
(Пермь)**

**ДРАМАТУРГИЯ П.П. МУРАТОВА  
В КОНТЕКСТЕ АВТОРСКОЙ  
ЭССЕИСТИКИ**

*Показано изучение связей драматургии и эссеистики П.П. Муратова. Эссеистика рассматривается в аспекте выражения авторских взглядов на искусство и его судьбу в XX в. Подчеркивается, что культурфилософские и эстетические предпочтения автора, эксплицированные в его комедиях, позволяют обнаружить в них новые содержательные пласты.*

Ключевые слова: *П.П. Муратов, эссеистика, драматургия, культурфилософия, эстетика.*

П.П. Муратов, автор «Образов Италии», переводчик и прозаик, в первой половине 1920-х годов заявил о себе и как драматург («Кофейня», 1922, «Приключения Дафниса и

Хлои», 1926, «Мавритания», 1927). Нам уже приходилось анализировать каждую из его пьес в отдельности (см. : [10, 11, 12, 13]). В данной статье объектом изучения стали культурно-философские и эстетические взгляды автора, определившие специфику его художественного творчества в целом и драматургии в частности.

Анализ комедий Муратова неизбежно связан с трудностями, вызванными их кажущейся простотой и мнимой незначительностью содержания. Возможно поэтому современники писателя в своем подавляющем большинстве отнесли к его комедиям как к произведениям, лишенным какого бы то ни было общественного звучания; отчасти поэтому пьесы остались недооцененными и современными исследователями (их суждения исчерпываются отдельными замечаниями, содержащимися в энциклопедических статьях и в статьях, сопровождающих современные издания «Образов Италии»). Так, Л.М. Щемелёва, автор посвященной Муратову статьи в биографическом словаре «Русские писатели. 1800 – 1917», из трех муратовских пьес «наиболее удавшейся» называет комедию «Приключения Дафниса и Хлои», «написанную на излюбленную тему Муратова: о “вечной” жизни и метаморфозах мирового сюжета <...>» [14, с. 174]. В восприятии В.М. Толмачёва, автора статей в энциклопедиях и энциклопедических биографических словарях русского зарубежья [7], пьесы Муратова «несколько бесплотные, ироничные, по-экспрессионистски условные». Считая комедию «не самой сильной стороной деятельности» писателя, ученый подчеркивал «бесспорную индивидуальность» муратовского театра и замечал, что среди представителей «его (Муратова. – Т.Ф.) поколения не так уж много художников чувствовали специфику постсимволистской трагикомедии, атмосферу “театра культуры”» [8, с. 568].

Вопрос о том, являются ли комедии творческой удачей Муратова, на наш взгляд, относится к разряду дискуссионных. Приведенные высказывания интересны соображениями, касающимися образного строя, жанровой специфики произведений (трагикомедии), их принадлежности к традиции «театра культуры». Однако, на наш взгляд, чтобы по достоинству оценить муратовскую драматургию, полезно иметь в виду эстетические предпочтения самого автора. Отправной точкой

здесь может стать его статья, посвященная театру Л. Пиранделло.

В статье «Очерки трех литератур. 1. Театр Пиранделло» (1926) Муратов заметил: «Пишущий рассказы или драмы ведь никогда не претендует быть философом. Свое осмысливание течущей жизни не станет он сводить к немногим афоризмам, выражающим какое-то гипотетическое знание. Произвести за него эту работу не значит ли оказать ему дурную услугу? Не значит ли отнять у него драгоценное право на *незнание* (курсив наш. – Т.Ф.), право на пестроту мыслей и чувствований, которое потерять он не может, потому что утратит тогда и то ощущение живой пестроты жизни, без которого можно быть моралистом, но нельзя быть художником» [5, с. 87]. Однако, вопреки собственному утверждению, сам Муратов, стремясь обозначить художественное своеобразие театра Пиранделло, например, производил за него эту работу, объясняя «пестроту мыслей и чувствований» автора определяющими его жизнеощущение представлениями. Не окажем «дурной услуги» Муратову и мы, если выясним, какие идеи питали его художественную интуицию.

На наш взгляд, продуктивное прочтение муратовских комедий возможно на путях соотнесения их с эссеистикой писателя. Работы Муратова по истории и философии культуры могут стать тем необходимым фоном, на котором окажутся очевидными скрытые в его пьесах смыслы. Итальянская исследовательница Д. Рицци была права, когда указывала, что «Муратову можно приписать единую “культурную стратегию”, развиваемую по самым разным и в то же время тесно переплетающимся направлениям и охватывающую всю его деятельность прозаика, драматурга, эссеиста, переводчика и искусствоведа» [6, с. 180]. Вслед за Д. Рицци мы полагаем, что художественное творчество Муратова эксплицирует его теоретические взгляды, и без учета этого его адекватная оценка невозможна.

Все три комедии Муратова о современности и как таковые неразрывно связаны с его статьями 1920-х гг., посвященными судьбе послевоенной Европы. Эти статьи, по точному замечанию Д. Рицци, объединены «идеей – или лучше, образом – конца целой культурно-исторической эпохи, гибнувшей под давлением враждебных новшеств, наступающей “дегуманизации” (со-

временный город, исчезновение прежнего патриархального строя, распад формы в фигуративном искусстве» [7, с. 30]. Речь идет, прежде всего, о статьях «Предвидения» (1922), «Антиискусство» (1924), «Искусство и народ» (1924). Идеи этих статей, по нашему мнению, сформировали концепции его комедий.

Статья «Предвидения» носит программный характер: в ней говорится о смене культурной парадигмы, происшедшей в преддверии 1914 – 1918 гг. В культуре начала XX в., согласно представлениям Муратова, сложилось новое отношение к человеку, отличное от того, какое знали античность и связанное с нею искусство Западной Европы. Античное и западноевропейское искусство было антропоцентрично, оно исходило из того, что человек есть начало и конец всего: «Человечны не только мифы Корреджио, но и пейзажи Пуссэна, интерьеры Вермеера и натюрморты Шардена. Для человека светит солнце, ложится складками ткань, теплеет жилище, звучит эхом лес; человечны сонмы христианских святых в небе и языческие боги на милой земле» [2, с. 100]. На исходе XIX в. антропоморфизм утрачивает свои позиции, перестает быть «основным мироощущением», умирает европейский гуманизм, являвшийся «душой старой Европы»: «Свет и воздух Клода Моне существуют не для человека и не в безраздельной связи с человеком. Природа становится сцеплением объективных факторов, которые может разъединить художественный анализ импрессиониста, равно как и научный анализ естествоведника. Пейзажи барбизонцев еще полны присутствия мифа, голосов, существований, старых божеств дерева и воды. Нимфы возможны в пейзаже Коро. Какой нелепостью были бы они в картинах Писарро или Ренуара! <...> Человек перестал быть началом и концом, причиной и целью этого искусства» (Там же).

В «Предвидениях», размышляя о гибели «гуманистической и эллинистической Европы» и отмечая правоту О. Шпенглера, провозгласившего ее скорый конец, Муратов писал о том, что прежде «связанная с античностью тысячью нитей» «современность разрывает эти нити», «кончается растянувшийся на двадцать столетий эллинистический цикл истории (Там же, с. 101). Автор полагал, что «мысль о конце» «должна обострять чувство исторического единства Европы». С этим чувством он связывал рет-

роспективизм, эклектизм современного искусства, его мечты о классицизме. Устремления современного искусства к прошлому Муратов-критик истолковал как героические усилия, препятствующие «тому разрыву связи времен, тому таинственному и страшному “the time is out of joint”, о котором восклицает Гамлет» [2, с. 107].

По словам С.Г. Бочарова, исследовавшего русскую философскую реакцию на шпенглеровскую тему «заката» Европы, «идея Муратова одновременно была искусствоведческой и общеисторической: общие выводы базировались на анализе световой и тональной живописи XVII – XIX вв. как собственно европейской, выражавшей душевное единство Европы»; сдвиги в живописной технике, происшедшие на рубеже XIX – XX веков, рассматривались Муратовым как предвестия тех потрясений, которые человеческая психика испытала в катастрофе войны 1914 – 1918 гг., положившей начало «времени “пост-Европы”» [1, с. 360].

В статье «Антиискусство» Муратов подчеркивал, что на протяжении предевропейского (от античности до Ренессанса) и европейского (XVII – XIX вв.) этапов развития культуры «удерживалось некое гармоническое равновесие сил человеческих и сил природных»: человек «познавал себя в природе и постигал через природу Божественное начало мира». Однако «в конце европейской эпохи человек сделался “испытателем естества”»: «Механические энергии вырвались из его рук и стали управлять миром. Думая, что они служат ему, человек понемногу стал их рабом» [3, с. 88 – 89].

В статье «Искусство и народ» автор вводит понятие *народного, пейзажного* человека, называя таковым любого, кто живет в единении с миром (*пейзажем*), – городским (даже столичным) или деревенским, кто является «участником пейзажа неисключимым». Современный человек, согласно представлениям Муратова, перестал быть *народным, «потерял свой пейзаж»* [4, с. 102]; «форсируя» силы природы, «механический человек», «обитатель пост-Европы» превращал «естественную данность мира в механический абсурд». Смысл статей «Антиискусство» и «Искусство и народ» сводится к утверждению: «Человек до тех пор остается органическим, природным человеком, пока он находится в дружбе с природой, пока он идет вместе с ней, а не про-

тив нее. Заняв позицию “борьбы с природой”, становится он врагом мира, нарушителем и разрушителем естественного порядка вещей» [4, с. 95].

Следует подчеркнуть, что в оценках современной социокультурной ситуации Муратов-эссеист стремился избегать крайностей. Так, говоря о том, что в постевропейской культуре не осталось места для мифа, автор не исключал возможности появления нового – научного – мифа, способного стать основой антиискусства так же, как был основой прежнего искусства миф о единстве человека и природы. В его представлениях об антиискусстве на первый план выходил факт исчезновения «миража природы», повлекший за собой изменение культурной парадигмы. Мысль о «вреде наук» рассматривалась Муратовым как «корректив для слишком безоговорочного, слишком догматического верования в пользу наук». Разрыв связей с античностью и основанной на ней европейской культурой осмыслился автором как крушение идилизма.

Обозначенный комплекс представлений сформировал концепции муратовских пьес. Прощание с патриархально-идиллическим прошлым легло в основу пасторальных коллизий и «Кофейни», и «Приключений...», и «Мавритании». Пастораль, считавшаяся едва ли не анахронизмом, неожиданно оказалась жанровой формой, пригодной для реализации актуального культурфилософского содержания: она, сопрягая современность с идиллически окрашенным Золотым веком, позволяла показать эту разрывающуюся «связь времен», это «крушение идилизма», подключить произведения к острым, злободневным спорам о судьбах послевоенного мира.

Статья «Очерки трех литератур. 1. Театр Пиранделло», опубликованная в один год с «Приключениями Дафниса и Хлои», представляет интерес как автокомментарий не только к этой пьесе, но и к художественному творчеству писателя в целом, как декларация по ключевому эстетическому вопросу – об отношении искусства к действительности. О театре Пиранделло Муратов говорил в том смысле, в каком говорят о театре Ибсена или Чехова. По Муратову, театр Пиранделло – поразительно современный театр. Важную черту, которая делает его «очень современным», критик видел в позиции, занимаемой этим

театром в споре о «естественном» и «искусственном» в искусстве. Муратов полагал, что, вопреки установившейся традиции считать «естественное» в искусстве хорошим, а «искусственное» – плохим, театр Пиранделло «убедительным и заразительным примером» защищает именно «искусственное». Критик ставил в заслугу Пиранделло, что его пьесы «неестественны» и «неправдоподобны». Они отрицают расхожие представления об установленных «нормах жизни и человеческих взаимоотношений», о том, что похоже на действительность, а что – нет: «Пиранделло никак не мог согласиться <...> с критерием того, что правда и что неправда, что бывает и чего не бывает» [5, с. 93].

В споре о «естественном» и «искусственном» в искусстве Муратов сближался с Пиранделло, не во всем, однако, совпадая с ним. Доказывая свою правоту, Пиранделло апеллировал к самой жизни, искал обоснование в ней самой, утверждая, что «искусственное» в действительности более естественно, чем то, что кажется и признается “естественным”. Муратов же предлагал подойти к этой проблеме с другой стороны. Он считал возможным «раздвинуть рамки искусственного и вместить в них лишь то естественное, что достойно именоваться искусством». Он настаивал на том, что там, «где начинается искусственность, там только, в сущности, и начинается искусство» (Там же, с. 94). Такой подход критик называл «методологически более правильным и более полезным», позволяющим «навсегда исключить из круга искусства всякую фотографическую, бытовую, мемуарную и этнографическую прозу (всякие “правдивые” изображения событий и любительские портретирования своих добрых знакомых), а также покончить и с предрассудком “безыскусственного” и “верного жизни” театра» (Там же).

Говоря о «любителях естественного и жизнеподобного», Муратов риторически вопрошал: «<...> задумывались ли они когда-нибудь над правдоподобностью и возможностями современной жизни? Ощущали ли, что живут в эпоху неправдоподобных социальных сдвигов, невозможных психологических переломов? Понимали ли совершившиеся на их глазах сказочные судьбы целых народов, распутывали ли хитросплетения иной индивидуальной судьбы, узоры, не сшившиеся никакому беллетристическому воображению!».

Представления, согласно которым «повседневность современного человека так легко становится небывалой авантюрой, и обыкновеннейший житейский облик превосходно заменяет ему любую фантастическую маску» (Там же), следует считать программными для Муратова. Они могли бы стать эпиграфом как к его комедиям, так и ко всему его художественному творчеству.

### Литература

1. Бочаров С.Г. «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Диалог культур – культура диалога. К 70-летию Нины Сергеевны Павловой. М. : РГГУ, 2002. С. 350 – 364.
2. Муратов П. Предвидения // Шиповник. Сборники литературы и искусства / под ред. Ф. Степуна. М. : Изд-во «Шиповник», 1922. № 1. С. 95 – 107.
3. Муратов П.П. Антиискусство // Ночные мысли / сост. Ю.П. Соловьёв. М. : Изд. гр. «Прогресс», 2000. С. 68 – 90.
4. Муратов П.П. Искусство и народ // Там же. С. 91 – 111.
- 5.. Муратов П.П. Очерки трех литератур. 1. Театр Пиранделло // Воля России. 1926. № 2. С. 86 м 95.
6. Рицци Д. Литературный и художественный контекст в «итальянских» новеллах П.Муратова // «Вторая проза». Русская проза 20 – 30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 179 – 195 (Labirinti. 18).
7. Рицци Д.К. постсимволистской рецепции авангардизма: П.П. Муратов // Русский авангард в кругу европейской культуры : тез. и материалы Междунар. конф. М., 1993. С. 29 – 33.
8. Толмачёв В.М. Муратов Павел Павлович // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья (1918 – 1940). Т.1: Писатели Русского Зарубежья. М. : РОССПЭН, 1997. С. 272 – 275.
9. Толмачёв В.М. Образ красоты // Образы Италии. М. : Республика, 1994. С. 564 – 570.
10. Фоминых Т.Н. Пасторальная традиция в комедии П. Муратова «Приключения Дафниса и Хлои» // Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем : сб. науч. тр. М. : МГОПУ, 1999. С. 112 – 123.
11. Фоминых Т.Н. «Кофейня» П. Муратова: культурфилософские аспекты пасторальной коллизии // Пастораль в театре и театральность пасторали : сб. науч. тр. М. : МГОПУ, 2001. С. 133 – 148.
12. Фоминых Т.Н. Золотой век в комедии П.П. Муратова «Мавритания» // Пасторали над бездной : сб. науч. тр. М. : МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2004. С. 92 – 102.

13. Фоминых Т.Н. «Кофейня» П.П. Муратова в IV Студии МХТ // Историческая поэтика пасторали : сб. науч. тр. М. : МГОПУ им. М.А. Шолохова, 2007. С. 114 – 132.

14. Щемелёва Л.М. Муратов Павел Павлович // Русские писатели. 1800–1917 гг. Биографический словарь (Русские писатели 11–20-го вв.). Т.4 : М. – П. / гл. ред. П.А. Николаев. М. : Большая Рос. энци., 1999. С. 171 – 175.

### *P.P.Muratov's drama in the author's essay context*

*There is shown the connection between drama and essay by P.P.Muratov. Essay is considered in the aspect of author's views on art in the XX century. There is accentuated that cultural, philosophical and aesthetic author's preferences explicit in his comedies let find out new substantial stratums.*

Key words: *P.P.Muratov, essay, drama, culture and philosophy, aesthetics.*

### **И.В. НИКИТИНА** **(Нижний Новгород)**

### **НОВОЕ МИРОВИДЕНИЕ: «ОБРАТНЫЙ СВЕТ» НА ВСЕЛЕННУЮ У. УИТМЕНА**

*Предлагается взглянуть на картину мироздания, созданную У. Уитменом в «Листьях травы», с позиций последних представлений науки о природе и мире в целом. Вывод, к которому приходит автор статьи, следующий: художественный мир Уитмена в свете нового мировидения расширился, заблистал новыми красками, стал более понятным читателю, а возможно, продемонстрировав свою корректирующую по отношению к науке функцию, и более авторитетным.*

Ключевые слова: *художественный мир, хаос, космос, открытая система, новое мировидение.*

Рассмотрение философских взглядов У. Уитмена на природу и человека в свете развивающегося сегодня нового мировидения считаем целесообразным по двум причинам. Первая обозначена Ф.П. Федоровым: «Каждая новая эпоха может бросать