**Содержание.**

Введение

Глава 1. Жанр исторической миниатюры.

* 1. Своеобразие жанра миниатюры.
  2. Проблема соотнесения факта и вымысла

в произведениях на историческую тему.

Глава 2. Специфика художественного воплощения жанра миниатюры в прозе М. Осоргина.

* 1. Идейно – тематическое своеобразие исторических миниатюр М. Осоргина.
  2. Языковой колорит эпохи в исторических миниатюрах М. Осоргина.
  3. Художественное своеобразие книги М. Осоргина «Повесть о некой девице» как цикла исторических миниатюр.

Заключение.

Библиография.

**Введение.**

Имя Михаила Андреевича Осоргина, одного из наиболее известных представителей литературы русского зарубежья, уроженца Пермской области сегодня возвращается (вместе с произведениями) читателям-соотечественникам, что актуализирует проблему всестороннего изучения творчества писателя. Среди исследователей творчества М. Осоргина можно отметить биографические статьи О.Г. Ласунского, рассматривающего биографию и творчество писателя в контексте времени; изучением публицистики Осоргина занималась Л.В. Поликовская, Ю.О. Авдеева. Н.В. Барковская в своих статьях исследует художественное своеобразие исторических миниатюр Осоргина. Исследователи определяют жанр миниатюр Осоргина как исторический. В данной работе мы берем за основу точку зрения С. С. Никоненко в работе «О России с любовью» [77].

Литература русского зарубежья – явление уникальное. Никогда ранее в истории не было случая, чтобы из какой -либо страны высылался культурный цвет нации фактически без права возвращения на Родину.

Фигура М. Осоргина, быть может, одна из наиболее трагичных, потому что и на чужбине он ощущал себя патриотом и вел себя как патриот. Высланный из России в 1922 году и скончавшийся двадцать лет спустя в глухом уголке Франции, в Шабри,он до 1937 года ежегодно возобновлял свой паспорт и мечтал о возвращении на Родину. На экземпляре своей книг Свидетель истории», подаренном в 1932 году молодому литератору Ивану Бондыреву, он написал: «…и все-таки нужно ехать в Россию!» [77]

Осоргин мыслил современную ему русскую литературу как единый континент и с одинаковым вниманием откликался на все талантливое, что появлялось в печати как на Родине, так и в зарубежье. Одним из первых он отметил и поддержал на страницах парижской газеты «Последние новости»

Дарование молодых писателей В. Сирина (Набокова) и Г. Газданова, без произведений которых сегодня нельзя представить русскую литературу двадцатого века.

Человек редкого обаяния и доброжелательности, Осоргин оставил о себе добрые воспоминания не только своими общественными делами, но и своими книгами.

Хорошо известный своими статьями и очерками русскому дореволюционному обществу, как прозаик Осоргин заявил о себе именно в эмиграции. И почти все его книги о России: романы « Сивцев Вражек»(1928), «свидетель истории» (1932), «Книга о концах» (1935) и своеобразные мемуарные книги, написанные в свободной поэтической манере, где лирические излияния переходят в жанровые эпизоды или в раздумья о жизни и судьбе – «Вещи человека» (1929), «Чудо на озере» (1931), наконец «Времена» (1955).

В богатом творческом наследии Осоргина есть и поэтические детские, и полная нежности к Италии книга « Там, где был счастлив»(1928), и воспевающая мир природы книга « Приключения в зеленом царстве».

Последней книгой ,над которой работал до конца дней писатель, стал публицистический дневник « В тихом местечке Франции»(1946) Эта книга изданная, как и несколько других, уже после смерти Осоргина его вдовой Татьяной Алексеевной ,- обвинение фашизму, принесшему столько бед и горя человечеству. Но все же главные книги Осоргина – о родине, о России о ее людях . В частности, в книге « Повесть о некой девице» (1938), собрании исторических миниатюр, Осоргин предстает как мастер воссоздания эпизодов прошлых эпох, мастер исторической стилизации.

Обращение к эпизодам русской истории естественно для писателя, продолжавшего и в изгнании считать себя гражданином России. Что же интересует Осоргина в прошлом России? Как считает Н.В. Барковская в работе « Возвращение к истокам (Осмысление исторической судьбы России в «Старинных рассказах» М. Осоргина)», писателя интересует не история государственности, как у М. Алданова, не борьба Христа и Антихриста, Духа и Плоти, как у Мережковского, не жития святых, как у Зайцева (хотя с каждым из этих писателей его что-то сближает) Осоргина интересует история в ее конкретно –бытовом и индивидуально – личностном аспекте. Его герои – солдатский сын Вася Рудный, изувеченный в боях Вронский, карлица Катька. Даже монархи показаны как частные лица: царь Алексей Михайлович – « в обычном легком зипуне», Наталья Нарышкина хлопочет по хозяйству « в черевичках на босу ногу». Все герои раскрываются в плане их сугубо личной, интимной жизни- все они одинаково русские.

Автор статьи затрагивает преимущественно идейно- содержательную сторону исторических миниатюр М. Осоргина, не останавливаясь на жанрово- стилевых вопросах и языковых особенностях, несмотря на то ,что язык писателя – точный, выразительный, сочный – вполне соответствуя духу далеких времен, мог бы служить объектом специального разбора. « Язык рассказов Осоргина, слегка архаизованный, сверкает позабытыми словами, как самоцветами, отделывающими старину в драгоценную оправу. По отношению к литературному языку Осоргин был блюстителем его точности, грамматической правильности и горячим поклонником красочного выразительного письма. У него был безошибочный слух на русский язык» [299].

Все это позволяет нам сфокусировать свое внимание на проблеме художественного своеобразия исторических миниатюр Осоргина. Так нас интересует жанровое и стилевое своеобразие исторических миниатюр, а так же мотивы обращения писателя к исторической теме.

Цель работы при этом состоит в том, чтобы изучить языковые и стилевые особенности исторических миниатюр М. Осоргина Целевая направленность работы предполагает последовательность следующих частных задач:

- так для начала предполагается исследовать жанровые особенности миниатюры;

- далее выявляются принципы историзма писателя , а так же проблема соотнесения факта и вымысла в историческом произведении;

* анализируются исторические миниатюры М. Осоргина с точки зрения языка и стиля.

До сих пор в литературоведении объектом изучения была содержательная сторона миниатюр, поэтому новизна работы состоит в том, чтобы изучить жанровый аспект творчества М. Осоргина, в частности жанровое своеобразие исторических миниатюр.

Композиционно работа включает в себя: Введение, две главы и заключение, библиографию.

Основные результаты исследования были представлены в виде доклада на восьмой научно – практической конференции преподавателей и студентов СГПИ 19 апреля 2002 года,

**Глава 1. Жанр исторической миниатюры.**

**1 1 Своеобразие жанра миниатюры.**

Для жанрового определения книги Осоргина « Повесть о некой девице» используют термин «цикл миниатюр», однако единого представления том, что стоит за этим понятием, до сих пор нет. Учебники по теории литературы не выделяют миниатюру как жанр, а в некоторых даже не упоминается такое определение.

Краткая литературная энциклопедия обозначает это явление следующим образом: « миниатюра – маленькое по объему, но композиционно и содержательно завершенное произведение, обычно заключающее в себе мысль (образ) широкого обобщения или ярой характеристики…соответствие большому литературному жанру (новелле, повести, поэме и т. д.) выражается в композиционной полноте и тематической законченности, а так же масштабности идеи и образа. Одновременно литературная миниатюра может быть весьма изобразительной, с наглядно зримыми или эпически точными деталями. Поэтому не всякое короткое произведение, тем более эскиз или фрагмент можно отнести к миниатюрам.

Обычно термин «миниатюра» применяют к эпическим (лироэпическим) и драматическим произведениям, так как у них тематически композиционное соотнесение малых и больших жанров более возможно» [884].

То есть миниатюра понимается как новелла, повесть или рассказ (если рассматривать прозаическую миниатюру), но в сильно сжатом виде. Автор словарной статьи Л. А. Левицкий условно выделяет основные признаки миниатюры такие как:

1. малый объем
2. композиционная и содержательная завершенность
3. миниатюра содержит мысль (образ) широкого обобщения
4. эпически точные детали

но так, же отмечает, что «жанровые признаки миниатюры весьма относительны, а сам термин в значительной мере условен»

Однако в 80-90 г.г. термин «миниатюра» все чаще употребляется как наименование определенного жанра. Так, например, многие работы Ю. Орлицкого посвящены именно жанру прозаической миниатюры. В своей статье « Большие претензии малого жанра (по итогам первого тургеневского фестиваля малой прозы)» автор начинает с того, что отмечает исключительный характер лирической миниатюры в творчестве Тургенева н.80-х г.г. 19 века, так как «стихотворения в прозе» для литературы 20 века неактуальны и невозможны. Тем не менее, существует французская традиция этого жанра: Э. Парни, А. Бертран, Ш. Бодлер, А.Рембо. Алоизиуса Бертрана («Гаспар из тьмы», 1842) можно назвать основоположником жанра. С именем Шарля Бодлера ( стихотворений в прозе « Парижский сплин» , 1869) связано мировое признание нового жанра, стихотворения в прозе А. Рембо вошли в два его последних сборника – «Озарение» и « Сезон в аду» ( 1872 – 1873 ). [76].

В России также все началось задолго до Тургенева. Так, прямые аналоги прозаической миниатюры можно обнаружить у Батюшкова, Жуковского , Теплякова, Сомова. А в 1826 году выходит в свет книга Федора Глинки « Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и прозе», в составе которой автор публикует целых двадцать пять прозаических миниатюр – аллегорий.

Ф. Глинка назвал свои миниатюры «аллегориями», однако в них можно выделить разные намечающиеся (и развитые затем в стихотворениях Тургенева) жанровые варианты. Это аллегория объективно изображающая ту или иную ситуацию и аллегорический сон.

В начале 20 века без прозаических миниатюр не обходится ни один журнал, многие авторы отдавали этой форме решительное предпочтение. Явное влияние Тургеневских экспериментов испытывали молодые М.Горький и А. Толстой. В этом ряду также стоит рассказ Л. А.ндреева 1900 года « Прекрасная жизнь для воскресших».

Примерно в эти же годы С. Бобров начинает переводить Бертрана, Сологуб публикует свои переводы стихотворений в прозе О. Уайльда и А. Рембо, Эллис – Бодлера. Осуществляется перевод малой прозы С. Малларме. Характерная черта многих опытов серебряного века - активный поиск дополнительных средств создания стиха. В связи с этим появляются многочисленные опыты полностью метрических (М. Шкапская) или частично метризованных (А. Белый) стихотворений в прозе, они объединяются в общие циклы со стихами.

Расширяется и жанровая сфера наряду с собственно лирическими, все чаще встречаются собственно прозаические, то есть, безусловно, эпические, фабульные миниатюрные рассказы, возникают эссеистические стихотворения в прозе – например в творчестве Н. Рерика.

С другой стороны происходит смыкание минимальных стихотворений прозе с традиционной афористикой, рождаются гибридные жанровые образования. Примером являются книги В. Розанова.

В так называемый советский период развития русской литературы стихотворения в прозе , как и все прочие неканонические формы, окончательно отступают на второй план, а потом практически исчезают из книг и журналов . Другое дело – русская эмигрантская литература. Наиболее значительные образцы жанра принадлежат здесь И. Бунину, создавшему в н.1930-х г.г. большой цикл стихотворений в прозе и вплотную примыкающих к ним маленьких рассказов. Известно, что Бунин неоднократно высказывался. по поводу факультативности границ стиха и прозы. Так, в 1912 году он говорил: « я не признаю деления художественной литературы на стихи и прозу. Такой взгляд кажется мне неестественным и устарелым .Поэтический элемент присущ…как стихотворной, так и прозаической форме.» [76]

В Советской России малая проза используется в это время, главным образом, в циклах и в целостных книгах, прежде всего «природоописателями»и философами М. Пришвиным и И. Соколовым-Микитовым .

Главной особенностью малой прозы М. Пришвина , лирической по преимуществу, является отсутствие строгой границы между прозаической миниатюрой и равной ей по объему относительно самостоятельной главкой повести или очерка, это относится и к дневниковым записям.

У Пришвина можно выделить два контрастных структуно-жанровых подтипа: сюжетный («маленький рассказ») и лирический (то есть собственно миниатюра).

Новый взрыв интереса к миниатюрному жанру в русской советской литературе происходит в 1960-1990-е года. Инициаторами выступали поэты старшего поколения: С. Щипачев, О. Колычев, В. Борков, начавшие включать прозаические миниатюры в состав собственных стихотворных книг. Но вскоре их сменили прозаики – В.Солоухин, В. Астафьев.

При этом создаются отличные друг от друга структурно-жанровые авторские модели малой прозы, что подчеркивается индивидуальными авторскими заголовками, которые должны были показать их независимость от тургеневской традиции. Например , « Крохотки», как у Солженицына, или «Мгновения» , как у Бондырева, у Астафьева- « Затеси».

Среди произведений малой прозы все же можно выделить подтипы, связанные с преобладанием той или иной структурно-жанровой традиции. Главное разграничение связано с функцией фабулы: бесфабульные, чисто лирические стихотворения в прозе можно назвать «лирическими миниатюрами», фабульные – «короткими рассказами». В отдельную рубрику можно выделить «выросшие» из дневниковой записи (и постоянно в нее « возвращающиеся»!) мини- эссе, у истоков которого стоит жанровый эксперимент Василия Розанова с его книгами «Уединение», « Опавшие листья», « Смертное».

В современной русской прозе общий для всех жанров процесс минимализации сказывается и в расцвете миниатюрной прозы, во всем многообразии ее форм и вариантов. Например, Алексей Верницкий называет свою миниатюру на ¼ страницы повестью – и это закономерно, в рамках традиций малой прозы.

Едва ли не полный абсурд именовать малой прозой полно объемный рассказ и тем более повесть, как это делают ученые и критики – традиционалисты. Сегодня актуальнее говорить о трудноразличимости малой и минимальной прозы, так как в последние годы активизируются жанры, раннее просто не эамечавщиеся и авторами и исследователями.

При этом традиционный жанр минимальной прозы – афоризм, представляющий в прозе философское и юмористическое начало- неуклонно сближается с лирическими и повествовательными минималиями самого малого объема, отсюда изменилась и родовая специфика малой прозы. Если раньше в ней преобладала лирика, то теперь даже самая малая проза может быть и нерративной и лирической, и драматической. Причем чистые случаи встречаются все реже и реже.

Нельзя не заметить, что прозаическая миниатюра - это чаще всего «проза поэта». Об этом свидетельствуют последовательный отказ от заглавий (как в лирике) и публикация миниатюр в составе стихотворных книг.

Таким образом, несмотря на все многообразие прозаических миниатюр, мы, тем не менее, должны опираться на основные жанрообразующие признаки миниатюры, которые позволят нам квалифицировать те или иные произведения малой прозы.

Такими признаками мы будем считать:

1. малый объем
2. композиционная и содержательная завершенность
3. мысль (образ) широкого обобщения

4 эпически точные детали

При наличии разнообразных точек зрения на жанровую природу исторических рассказов М. Осоргина мы в свою очередь будем относить их к жанру миниатюры на основе выделенных нами признаков, образующих данный жанр. При этом особенностью прозаических миниатюр Осоргина является их историчность.

Определим критерии отличия миниатюры от исторической новеллы, очерка, эссе, способы проявления авторского начала в тексте. В историческом эссе за изображением впечатлений, ассоциаций скрывается факт действительности, то есть происходит своего рода «отталкивание» от конкретного факта и на первый план выступает личность автора с выраженными индивидуальными впечатлениями. В исторической миниатюре такая концентрация деталей, фактов, что авторское обобщение строится по иному принципу, это не абстрактная отвлеченность, а конкретные детали , которые показывают авторскую оценку .Если посмотреть в сравнении с таким малым жанром как новелла, то можно сделать вывод, что данному жанру присущ острый и быстро развивающийся сюжет, сведение жизненного материала в фокус одного события, что не свойственно жанру исторической миниатюры, так как нет динамики сюжета, события представлены как описание жизненного факта со слов автора – рассказчика. У очерка, в отличии от миниатюры, другая задача- описать события как таковые, без характеристики и оценки.

1.2. Проблема соотнесения факта и вымысла в произведениях на историческую тему.

С целью изучения исторической природы миниатюр мы проследили эволюцию понятия историзма, начиная с древнерусской литературы до рубежа веков 19-20.

Словарь литературоведческих терминов обозначает это явление следующим образом: «историзм - свойство художественной литературы - передавать облик той или иной исторической эпохи в живых картинках, конкретных человеческих судьбах и характерах»

В словарной легенде обращается внимание и на то, что это понятие, сложившееся в литературе 19 века, было новым подходом к изображению прошлого. Исторический жанр в первую очередь связан с эстетикой романтизма и важнейшим признаком историзма считалось воссоздание местного колорита.

Зарождение исторического жанра прослеживается с древнерусской литературы. К основным особенностям древнерусской литературы можно отнести проявление принципов историзма и правдивости. В этот период идет формирование объединяющего жанра летописи. Именно этому жанру было суждено на несколько веков, вплоть до 18 века, стать одним из ведущих. Преобладающим стилем в летописи, а также во всей литературе этого периода является стиль монументального историзма. Древнерусские писатели пытались писать не о вымышленном, а об исторически бывшем, и когда описывали что–либо фантастическое (например, чудеса), то и сами верили в них (то есть, как такового вымысла на существовало). Кроме того, писатели пытались каждому историческому событию находить аналоги.

В 13 веке в характере летописания каких–либо существенных изменений не происходит ( Тверское летописание, Псковское), а в 20-х годах 15 века зарождается летописание в Москве, которое связано с именем князя Ивана Даниловича Калиты. Летописные своды отличались эмоциональным стилем изложения, яркой характеристикой исторических персонажей, динамичностью и остротой повествования.

В 16 веке в сводах появляется сознательный вымысел, который имел не только политическое, но и художественное значение («Степная книга царского родословия»). Эти исторические произведения сознательно навязывали читателю определенные политические идеи. Возникает пышный, помпезный, но вместе с тем сухой формальный стиль.

Для развития русской литературы последующего периода плодотворными оказались не эти официальные сочинения, а скорее выразительные детали, проникавшие в историческое повествование из живых наблюдений.

В 17 веке мы видим усиление индивидуального начала, установка на своего рода «самовыражение», « открытие характера».

Появляются первые опыты биографии частного человека. Однако житийный колорит вступает в постоянное противоречие с авторским замыслом, повествование одушевлено личным отношением автора к герою.

В основе древнерусской литературы лежит исторический жанр, как с реальными, так и с вымышленными историческими событиями, но право искусства на художественный вымысел было признано русской литературой только в 17 веке. Большую роль в этом сыграло « историческое баснословие» – беллетристика на исторические темы. Источник уже не сковывал фантазию писателя: историческим оставалось только имя, носитель этого имени становился, по существу, вымышленным героем.

Таким образом, в исторической прозе свободное повествование окончательно победило историю, сюжет освободился от летописного и хронографического источника.

Русская литература 18 века отличилась высокой художественной формой. Здесь мы наблюдаем становление новой жанрово- стилевой системы, ее эволюцию; в основе многих произведений лежит национально-историческая тематика, широкое использование образов античной мифологии. Происходит рассвет жанра повести, эволюция русской повести от петровского времени и сатирических повестей Сумарокова к исторической повести Карамзина («Марфа Посадница , или покорение Новгорода»).

Интерес к истории в начале 19 века всколыхнулся в России с необыкновенной силой после мощного национального подъема, вызванного наполеоновскими войнами и особенно Отечественной войной 1812 года. Пробудившееся национальное самосознание определило своеобразие духовного развития русского общества.

И декабристское движение, и монументальный труд Карамзина, и басни Крылова, и произведения Пушкина – все это отголоски крупных исторических событий. Историзм стал знамением нового столетия , он был неотделим от идей народности. Но чтобы понять подвиг народа в Отечественной войне 1812 года, чтобы постичь образ его жизни, мыслей и чувств, нужно было заглянуть в прошлое, в «темную старину», обратиться к истокам национального бытия. «История государства Российского» Карамзина открыла русскому обществу почти никем не освещенные до тех пор страницы древности. Русское общество увидело в ней достоверную картину жизни, борьбу мнений и готовые сюжеты для философско-исторических, нравственных и художественных размышлений. Создалась реальная почва для рассвета исторических жанров. Но, пожалуй, не меньшую роль «История» Карамзина сыграла для формирования метода историзма. Отныне историческое мышление становится не только инструментом, с помощью которого можно обратиться в глубь веков, но и необходимым качеством философской или художественной мысли.

Вместе с тем «История» Карамзина – произведение, в котором научность изложения слилась художественностью. Это обстоятельство сразу же поставило перед писателями целый ряд творческих проблем - насколько уместен вымысел, как сочетать историческую правду и воображаемый сюжет. Повествовательные формы еще не были настолько усовершенствованы, чтобы произведения на историческую тему могли примириться в каком-нибудь единстве. Поэтому в исторической повести то преобладало художественное задание, которое игнорирует историческую действительность, то очерк, в котором характеры выглядят бледными, лишенными полнокровной жизни и убедительности. Нередко исторический материал выполнял служебную роль, те есть писателей интересовал не минувший век, а собственные взгляды на современность, приводимые с помощью исторических сведений.

Если Карамзин заставил внимательно отнестись к исторической действительности, к эпохе, к столкновению интересов, то Вальтер Скотт (его исторические романы уже были широко известны русскому обществу). Оказал огромное влияние на форму исторического повествования. Вальтер Скотт, как и Карамзин, опирался на документ, при этом его привлекал какой – либо эпизод, сце6нка, штрих, « анекдот», нравы, обычаи, обусловленные эпохой и средой. История рисовалась в обыденной простоте, ее вершили люди. В. Скотту удалось слить художественную интуицию и научную документальность. На первый план выдвигалась задача понять нравы народа через прошлое.

Русская историческая повесть постепенно усваивала как историзм Карамзина, так и повествовательную манеру В. Скотта.

Предметом открытой полемики стали принципы историзма и их претворение в литературе. Декабристы решительно разошлись во взгляде с Карамзиным. Они полагали, что идея монархии чужда русскому народу, что самодержавие было навязано ему, между историческим прошлым и настоящим нет существенных различий, то есть декабристы в противовес Карамзину настаивали на самоочевидности повторений.

Из романтической поэмы перешли в романтическую повесть ситуации, связанные с ужасами, тайнами и нравственными извращениями. Повышенная экзальтированность, язык страстей наряду со старинными речениями, бытовыми реалиями составили языковой фон исторической повести. Декабристы внесли в историческую повесть идейное содержание и выразили историю через призму современности. Первые романтические исторические повести связаны с именами Александра Бестужева, В. Кюхельбекера, Н. Бестужева и других декабристов А. Бестужев выбирает сюжет, кратко изложенный в « Истории» Карамзина и воссоздавал исторический колорит: нравы народа, мысли, чувства, особенности поведения и языка. Однако освещение исторического прошлого сильно романтизировано. В угоду прославления Новгорода Бестужев искаженно толковал исторические факты

Декабристская историческая повесть, В которой совмещено документальное и вымышленное стала прародительницей двух типов исторического повествования, условно обозначаемых как «поэтический» (тяготеющий к романтическому) и « прозаический» (с чертами реализма). «Поэтический» тип исторического повествования воплотился в повести Н. Полевого о Симеоне. «Прозаический» тип изображения начат также декабристской прозой, в частности повестями А. О. Корниловича, который обратился к эпохе Петра и помещал очерки об увеселениях, о первых балах, частной жизни императора. Многими его сведениями воспользовался затем А.С. Пушкин в неоконченном романе «Арап Петра Великого». А. Корниловичу важнее всего было выразить свое отношение к эпохе Петра Великого (Андрей Безымянный).

Описания быта, содержащие реалистические элементы, составляли сильную сторону исторических повестей. Известно, что многими бытовыми реалиями из повести А. Крюкова воспользовался А. Пушкин в «Капитанской дочке». Вместе с тем документ в исторической прозе Пушкина подвергается переработке, исторические факты становятся необходимыми для понимания героев.

Со второй половины 1830-х годов жанр исторической повести угасает. Романтическая повесть на историческую тему сохранила двойственный характер: документальность и вымысел, исторический фон и образы. На фоне прошлого изображается либо современный характер, либо условный книжный. Лишь Пушкину, а затем Гоголю («Тарас Бульба») и Лермонтову («Песня про купца Калашникова», «Бородино») удалось приложить принципы историзма на современную тему («Евгений Онегин», Герой нашего времени»). Конечно, и романтическая историческая повесть стала важным этапом на пути к реалистическому повествованию. Романтики первыми демонстрировали не только требования историзма, но и познавательный интерес.

В начале 20 века в русской литературе происходит заметная жанровая перестройка. На первый план выходит эпос. Особенно динамично развивался в это время жанр исторического романа. Во многом это было связано с утверждением новых взглядов на эакономерности исторического процесса. Сходные явления наблюдались и в литературе русского зарубежья.

Исторический роман обретает свою самостоятельность с утверждением в литературе принципов историзма (на рубеже 18-19 веков). Русская традиция исторического романа начинается произведениями М. Загоскина («Юрий Милославский или Русские в 1612 году», 1829) и И.И. Лажечникова («Последний Новик», 1833; «Ледяной дом», 1835). Вершины этот жанр достигает в романе Л. Н. Толстого « Война и мир».

Однако советские литераторы как бы не замечали достижений прошлого. Отличительной чертой нового исторического романа является прежде всего концепция исторического процесса. Исторический роман идеологичен, автор неизбежно входит в круг сложной жанровой проблематики: личность и эпоха , герой и народ, государственные законы и нравственные принципы. Не менее важной в исторической прозе этого периода становится тема формирования российской государственности.

В процессе работы над «Петром Первым» А. Толстой разработал собственную теорию исторического романа, определил основные принципы его поэтики: воссоздание живой картины эпохи, сложная система образов , включающая в себя исторические лица, широкое географическое пространство, подробности быта, тонкая психологическая характеристика героев. Другим художественным открытием А. Толстого стало использование мимики и движений персонажа, которые очень часто заменяются внутренними монологами, самоанализом героя, а также авторскими характеристиками.

За рубежом также создавались исторические романы. Стремление исследовать феномен революции, найти параллели между русской и Великой французской революциями вызвало появление романа М. Алданова «Девятое термидора». За ним последовали романы из русской истории 18- нач.19века: «Чертов мост», «Заговор». Главная цель книг писателя- утверждение вечности культуры, несмотря на лишенный смысла и цели исторический процесс, бессмертие нравственности.

В исторических романах Д. Мережковского мы видим великолепное знание истории, ее подробностей и красочных реалий (« Петр и Алексей» из трилогии «Христос и Антихрист», «Павел 1», «Александр 1»). Жанр их не всегда определим, так как форма традиционного романа смыкается с беллитризованной документальной биографией или даже историко-философским трактатом. Однако документ сковывал фантазию Мережковского-художника. Писатель использовал его не для показа души героев, а для создания новых неизвестных раннее в литературе характеров. Он оставался, можно сказать, «внутри» документа, преобразуя его в форму острого диалога или внутреннего потока сознания, который превращался, таким образом, в поток цитат. Мережковский недаром выбирал для своих исторических романов особенные - конфликтные времена. Такова, к примеру эпоха Юлиана Отступника (христианство уже победило, но язычество еще не изжито; в христианстве укрывается языческий разврат) или Леонардо да Винчи (возрождается язычество, а христианство вырождается, причем в самых уродливых формах). Для Мережковского, при написании романов, были важны источники, труды, созданные отечественными историками (монографии Н.К. Шильдера, посвященные русским монархам), а также исследования замечательного русского историка Великого Князя Николая Михайловича. Таким образом, в произведении документ не просто фиксирует событие, а становится для писателя источником размышлений, что получает свое дальнейшее развитие в творческом воображении автора, когда документ является и началом художественного вымысла.

Ю. Тынянов и О. Форш были основоположниками исторического жанра в советской литературе. Тематически все главные художественные произведения этих авторов связаны с прошлым России и ее культуры. Но если лучшие образы исторического романа 20-х годов отличаются энергией повествования, лаконизмом и сравнительно небольшим объемом, то в следующее 10-летие получают распространения многотомные эпопеи. В связи с этим существенно изменилась и вся стилистика исторического романа: в 30-е годы происходит интерес к поэтике светописи, способной более полно включится в эпоху. Эта деталь явно прослеживается, если сравнить романы Ю. Тынянова «Кюхля» и «Пушкин».

В этот период мнения разделились в вопросе соотнесения истории и современности в романе на две точки зрения. Одна из них заключалась в том, что писатель должен полностью отрешится от проблем современности (при таких критериях ни один роман, созданный к тому времени не является историческим). Противоположная точка зрения была высказана Д. Мирским, который считал, что историческое произведение исходит из современных проблем и отражает их в прошлом.

Повышенный интерес к истории обычно возникает в эпохи глубоких общественных сдвигов. Углубление художественного историзма связано с формированием нового художественного зрения.

Советский исторический роман родился под влиянием мощного сдвига истории- победы русской революции. Форш и Тынянов по-новому показали противоречивую взаимосвязь личности и общества, истории и психологии, но тем самым продолжили традицию исторических произведений 18-19 веков. Но на протяжении многих лет вопрос о том, что должно лежать в основе исторического произведения: вымышленная фабула на фоне исторической эпохи или документ остается открытым. Каждый писатель по-своему изображает общенародные события и индивидуальные судьбы персонажей. Однако усилия объяснить писателю, каково должно быть его историческое мышление предпринимались. В 1934 году журнал «Октябрь» провел дискуссию «Социалистический реализм и исторический роман», в ходе которой был поставлен под сомнение сам жанр исторического романа, толковавшийся как способ ухода от злобы дня и свидетельство отрыва писателей от действительности.

Исторический кризис – это кризис сознания, трагическая ломка всей системы представлений человека о мире и о самом себе. Новый уровень художественного историзма, выработанный советской литературой, заключался в том, чтобы показать вечные страсти, коллизии, осмысленные в их историческом происхождении.

М. Осоргин предпринимает попытку написать о русской истории не только с точки зрения современника, но и со стороны. Он пишет исторические миниатюры за границей, основываясь на архивных документах и исторических событиях. Он пытается сопоставить русскую историю с современными событиями, найти точки соприкосновения прошлого и настоящего, стремиться осмыслить историческое прошлое с позиции вечных нравственных ценностей. История предстает основой художественного вымысла, своеобразным фоном к различным сюжетным ситуациям, попыткой осмыслить сквозь призму прошлого разные стороны современности. История для Осоргина представлена в человеческом измерении: все в мире происходит само собой, поэтому акцент делается на неизвестных людях, незначительные события (незаметные для взгляда официального историка) влияют на ход истории. Писатель отлично владел приемом исторической стилизации, точно воспроизводил речевые особенности эпохи.

Таким образом, исторический жанр находит свое проявление в творчестве многих писателей, но индивидуальность авторского мышления предполагает разные подходы к осознанию исторической действительности и принципов историзма на протяжении нескольких веков.

**Глава 2. Специфика художественного воплощения жанра миниатюры в прозе М. Осоргина.**

* 1. **Идейно – тематическое своеобразие исторических миниатюр М. Осоргина.**

Начало 20-х годов оказалось рубежом осоргинской прозы о России. До последних дней он будет внимательно следить за тем, что происходит на родине, размышлять об этом как критик и публицист. Но в качестве художника он, как и многие писатели его поколения, будет писать только о той России, которую он видел и знал. Его воображение может опираться только на воскресшую память. Но зато он путешествует по истории, общей и своей собственной. Автобиографические и исторические рассказы пишутся и публикуются параллельно с работой над романами. Появляется цикл исторических миниатюр, где мы встречаемся с той же маской простодушного рассказчика, наподобие пушкинского Белкина: он из-за недостатка воображения лишь пересказывает необычайные происшествия, случившиеся с самым обыкновенным человеком, и нет у него ни малейший притязаний ни на философскую глубину, ни на литературный изыск…Конечно же маска рассказчика- всего на всего маска, наблюдательный читатель легко различит повествовательную манеру автора в литературной речи, в композиции, в соблюдении чувства меры.

Историческое повествование начинается с 14 века и постепенно автор описывает события той или иной эпохи, показывая развитие общества вплоть до 19 века. Перед нами проходит эпоха правления Петра Великого, Анны Иоановны, Елизаветы Петровны, Екатерины Великой и т.д. каждая историческая личность знаменита не только политическими делами, но и житейскими так , например , Анна Иоановна любила развлекаться с уродами, Екатерина разводила породу сибирских кошек , а Петр Великий по мимо государственных дел и строительства городов превзошел Европу в коллекционировании монстров ( кунцкамера , открытая Петром Первым).

В каждой эпохе мы видим оценку автора, редко М. Осоргин остается на нейтральной позиции, но и никогда не встает на позицию власти. Народ, даже если он обижен, оскорблен, привлекает внимание автора в большей степени («История трех калачников», «Казнь тетрадки»), человеческий аспект всегда превыше монархии, политических дел.

Мы встречаемся с миниатюрами, в которых соприкасается несколько эпох. В них особый предмет изображения – не личность, а явление бытового плана, но оно объединяет в себе нравы людей, которые от эпохи к эпохе не меняются ( «Сказание о табашном зелье»). Русский человек отдает последнюю рубашку «глазом не моргнувши, а последнюю папиросу …только на затяжку, сам из руки не выпуская». Задурманены головы людей, не хотят думать о насущных проблемах, вершить дела – «вот какая сила у скромного на вид цветка!» [28]

Каждая эпоха знаменита своими открытиями, событиями, но неизменной остается роль человека в истории. Простая русская душа порой толкает человека в пропасть, не осознает он границ поведения, не знает грамоты и по своей глупости оказывается ничтожным, никому не нужным («История трех калачников»). Никогда человек из народа не имел права сидеть за императорским столом и Осоргин с легкой насмешкой высмеивает эту простоту, которая непонятна правителю. При описании личности Петра. Первого, автор обращает внимание не на внешний вид, а на власть, которая ему дана и которой он пользуется часто не во благо человеку. И чтобы понять суть такого отношения М. Осоргин исследует жизнь императора от рождения, показывая при этом, как формируется личность («Император»). Если с рождения у человека есть все под рукой, то нет надобности «выходить из комнаты из-за пустяка» [50], а значит нет цели в жизни, нет действий. Очень сложно при описании образа опираться на исторические документы, портреты художников, так как «лиц столь высоко поставленных не пишут просто: …нужно подчеркнуть красоту родовитости, напомнить о властности справедливого взгляда…», [50]. Парадокс заключается в том, что на престоле оказывается человек, которому чужды все эти качества, духовное начало противопоставлено внешнему: «однако, если вглядеться долго,- внезапно поражает какое-то досадное сходство с тупой отъевшейся немецкой девой…» [51]. Не надо мифологизировать человека, искать в нем черты Геркулеса, Давида, Солона, в человеке должна быть красива душа и ее внешнее проявление - справедливые поступки. Автор уточняет, что человек прежде чем встать у власти должен обладать такими качествами как бескорыстность, воля, нечеловеческая сила, «какие всеобъемлющие знания нужны.»[49]. Портрет императора Иоана Антоновича, созданный автором на основе документов, дает впечатление, что мы смотрим на картину («…если вглядеться долго…») [51] и перед глазами встает обобщенный образ русских правителей, о которых он еще не раз скажет в своих миниатюрах.

Глубоким трагизмом пронизано изображение жизни обыкновенных людей. Власть дает человеку все, даже право создавать коллекции из человеческих уродов (по указу Петра для кунсткамеры собирали монстров по всей России), решать судьбу человека, который в конечном счете оказывается не нужным: «Рассуждая об оных армофродитах, что в оных никакой нужды при академии нет, и жалованье они берут напрасно…»(«Три головы») [64]. Император должен управлять не народом, а государством во благо народу, где каждый человек является личностью.

Историю вершит народ, именно простыми людьми сделаны открытия, но так случается, что об этом быстро забывают («Самобеглая коляска»). Никто не знает о том, что первый автомобиль в 18 веке изобрел Леонтий Шамуренков, не нужна была его работа, так как в это время «внимание императрицы было отвлечено важным делом, а именно поимкой…пушистых сибирской породы котов»[75]. Анна Леопольдовна утомлена заботами о « населении»: «Но ведь не об одних слонах приходится думать… по Петербургу числится еще две львицы, десять медведей, двадцать оленей…»[53]. Россия -удивительная страна, каждое новое занятие людей оказывается не новым, а просто забытым: «… в советской Москве хотят выращивать ананасы. Но их сто двадцать лат тому назад выращивал в Москве купец Гусятников»[375]. Автор делает вывод, что такие курьезы приводят к страданию народа не только в физическом плане, но и моральном («мы были первые, а стали последние»)[375].

М. Осоргин в 1920-30-х годах был членом масонской ложи «Северная звезда» в Париже, поэтому многие исторические миниатюры посвящены этой организации («Пред всеми бедный», «Повесть о некой девице», «Рассказы бесхитростного»). Парижское масонство представляло собой союз нравственной взаимопомощи, помогало оторванным от родины одиноким людям обрести моральную опору. Автор, ссылаясь на документ, говорит о том, что и в России была такая организация, за которой устраивали слежки, государство боялось таких организаций («…вострепетало в стране неверие и столпы вражеские пошатнулись: были закрыты масонские ложи…») [293].

Еще издавна труд писателя был не оценен достойно, России не нужны были умные образованные люди. Эта судьба коснулась и самого автора, поэтому в своих миниатюрах он заостряет внимание на этой проблеме («Переводчик»): « писатель хоть и в чине надворного советника…, человек маленький подначальный, пуганный…». Сама императрица Екатерина Вторая занимается переводами вместе с людьми из своей свиты, но там нет места простому писателю, человеку из народа.

При создании исторического образа автор подчеркивает, что документальный портрет часто бывает ничтожным, а «прекрасен только легендарный» [133]. Историки многого не знают о человеке и цель у них в отличие от художников другая - показать событие как таковое. Художник (писатель) в первую очередь обратит свое внимание на глаза, душевное состояние, выражение лица. Дворцовые тайны и перевороты часто оказывались таковыми, что на престоле оказывался лжегосударь («Княжна Тараканова»), поэтому нет исторической правды, «но есть правда художника: только он представлял себе княжну Таракнову…» [137].

Мы можем сделать вывод, что образы правителей показаны автором ярко и детально, но предпочтение автор отдает простому человеку («Волосочес»), который хоть и является ничтожным и часто выступает лишь для создания фона, но без этих крупинок блекнут образы правителей.

Не обходит стороной М. Осоргин и тему любви. Любовь проходит свою эволюцию («Мужская верность»). Так, например, в 14-18веках главным является не само чувство, а подробные атрибуты сватовства. Здесь своеобразное представление о любви, основанное на практике человеческой жизни: «не полагалось видеть будущую жену…, требовалась посылка сватов» и т. д. Женщина не могла решать свою судьбу, не имела права на выбор. Но само чувство и отношение к любви меняется на протяжении веков, появляется легкомыслие, одно мгновение может разрушить все и вновь страдание: «до конца жизни он…не узнал чем было так вызвано, так необъяснимо расстроено его счастье…»[116].

Автор с сожалением говорит о том, что такое прекрасное, духовное чувство как любовь оказывается ничтожным, если нет положения в обществе, красивой внешности и манеры поведения, которая соответствует моде («Носовые хряши», «Брак генералиссимуса»). На протяжении многих веков люди страдали ли этого, но традиции, принятые в обществе, не допускали со стороны человека никакой свободы.

Одним из проявлений человеческой любви является любовь материнская. Родная мать символ доброты и нежности, но для бедной крестьянки « ребенок одно несчастье, кормить его нечем обоим помирать» [298]. Безвыходное положение, любовь к своему сыну привели Лукерью к трудному выбору: отдать сына в руки богатой женщины или умереть. Автор противопоставляет названую мать, женщину с высоким положением в обществе родной матери, у которой в сердце только любовь («Родная мать плакала, названой было до него мало дела; устроив свое положение, она упрочняла его... копя деньги на черный день»)(«Мать сына Аракчеева») [299] и делает вывод, что материнским чувствам не могут помешать даже деньги богатого человека, их ничто не затушит, они вечны несмотря ни на что. Сильна в русском человеке любовь к родному краю. Так человек из народа, прожив всю жизнь в нищете, никогда не сможет привыкнуть к пышности и богатству, к сказочной придворной жизни («взгрустнулось Разумихе по тихому хутору, по курам, баранам...») [68]

Свою Родину никогда не забудет человек и в душе его вечная тоска по ней.

Проходят века, меняются сословия, но неизменным остается унижение человека. Помещики эксплуатируют крепостных крестьян, которые зарабатывают деньги играя в театре: «Допущены и крестьяне, для которых отгородили места подале веревкой, чтобы не очень напирали на господ и не воняли» («Благодетельный алжирец»)[318]. Помещик, который ничего не смыслит в театральном деле, диктует свои правила и «ежели барин не будет доволен, то можно и выпороть. [319] Горькая ирония слышится в словах автора, жалость к бедным людям: « драли за сегодняшнее только одного Захарку Зюрина... за то, что ногой промахнулся и припал на руку...» [322].

Постепенно в миниатюрах автор затрагивает тему осмысления ценности человеческой жизни - жизнь человека ничего не стоит, был человек и нет его- не велика беда никому не интересно как он прожил жизнь. Но даже на своих похоронах некоторые люди хотели бы блеснуть «предусмотрительностью и настоящим вкусом»[337] и при этом никогда не задавались вопросом для чего они это делают? Смерть утрата близких, дорогих людей, слезы, плач, но даже на этом можно заработать деньги и получить неплохую выгоду. Герой миниатюры «Страшная гостья» Василий Иванович Пивоваров закупает «по дешевке все деревянное масло... что как начнет смерть косить православных,- у всех образов затеплятся лампадки. И не ошибся» [348]. Но только пред смертью все оказываются равны: она не делит людей по внешности, не смотрит на социальное положение ("Померли в несколько часов княгиня Куракина, графиня Завадовская... профессоры, герои Отечественной войны,...актер и книгопродавец...») [349]. Каждому человеку хотелось бы прожить жизнь достойно, оставить после себя память, но «из разного теста ляпает природа людей»![353]. Кто-то получает все, даже если не заслуживает, не ценит своих возможностей, но «конец один и в серенькой жизни, и в жизни бурной!»[358].

Русскому менталитету свойственна особенная вера в предсказания. Пятьдесят лет не ложился в постель Иван Платонович, чтобы как предсказали не умереть на ней. Но весь парадокс в том, что «мы рождаемся и умираем на кровати» [384]. На склоне лет человек вдруг чувствует тягу к «таинственному, загадочному, необъяснимому»[389], читает книги магов и пользуется услугами кудесников. («Эликсир жизни»). Пытаясь продлить жизнь, пьют эликсиры, которые помогали «если не подлинно молодеть, то чувствовать себя веселее и радостней...»[393], не задумываясь о том, что природу не обмануть и сколько бы не было усилий со стороны человека «в конце своей жизни поставлена непременная и неизбежная смерть» [394].

Для М. Осоргина было главным решение проблемы личность и эпоха. Историческая концепция автора показывает важность личностного начала. В миниатюрах на первый взгляд образы правителей заслоняют образ народа, но историю творит народ, роль простого человека оказывается главной. Несмотря на страдания, унижения русский человек оставляет в себе доброе сердце и душу. Автором активно используется портретная характеристика героев подробно описывается не только внешность, но и внутренний мир личности и речевой характеристики оказывается достаточно, чтобы создать запоминающийся образ. М. Осоргин пытается сравнить «век нынешний» и «век минувший» ( «И в старобытности, и в современности было и есть только одно чудо») [80], творчески подходит к поиску общих закономерностей двух или даже трех веков. Эта особенность может быть прослежена на всех уровнях поэтики: в обрисовке характеров, в композиционной структуре, в организации художественной речи. Писатель отлично владел приемом исторической стилизации, точно воспроизводил речевые особенности разных эпох. Однако имитация старины никогда не была для Осоргина самоцелью, ему важно было создать исторический колорит эпохи по средствам выразительных портретов и описаний.

* 1. Языковой колорит эпохи в исторических миниатюрах М. Осоргина.

Язык исторических миниатюр М. Осоргина – язык подлинно народный. Равно как и в других произведениях писателя, он емок, гибок и предельно выразителен. Все многообразие языковых средств в миниатюрах подчинено главной задаче - добиться соответствия слова жизни объективно существующей действительности. Не является исключением и воспроизведение колорита эпохи.

«Пусть старина, - писал А.А. Бестужев-Марлинский, подчеркивая границу возможной архаизации,- говорит ей языком приличным, но не мертвым. Так же смешно влагать неологизмы в уста ее, как и прежнее наречие, потому, что первых не поняли бы тогда, второй не поймут теперь» (журнал «Русская речь», апрель 1976 ,с.128).Именно это живое изложение старины и определило выбор слов, выражений, которые помогли писателю полно передать язык эпохи, изобразить правдиво свидетелей времени.

Продолжая традиции А.С. Пушкина, автора «Капитанской дочки», «Бориса Годунова», «Арапа Петра Великого», М. Осоргин осторожно прибегает к исторической стилизации языка исторических миниатюр.

Собственно архаизмов, требующих объяснения, в произведении сравнительно немного. Главным образом, это наименования одежды, посуды, напитков, украшений, слов церковного обихода: черевички, наволока (наволочка), черничка, перст, школяр, шинкарка, свыни (свиньи), очипок (чепец), кауфюра, летник, мясоед и т.д.

Используются они М. Осоргиным, прежде всего при описании быта допетровской России. Не случайно если рассматривать миниатюры в хронологическом порядке, то в последних (нач. 19 века) архаизмов значительно меньше, чем в первых (нач. 14 века).

Архаический стиль в большей своей части используется автором для характеристики людей, имеющих непосредственное отношение к книжному языку, чуждых живой разговорной речи: «И пишет с Никонова голоса приказный Евстафий : И как к вам сия грамота придет, и вам бы о том деле отписать, не замотчав ни часу обо всем подробну… и кто преж его осмотрил, и кто его преж отдал тебе архимариту, и как ты его понял, и долго ли у тебя он был в руках и пел на какой перевод» [72].

В меру использует Осоргин архаизмы и при создании портрета. Так, рисуя портрет Натальи Нарышкиной (мать Петра Великого) автор пишет: «Была Наташенька очень красива: с юности рост большой, статна , бела, над черными глазами – коромысла бровей, волосы длинны и густы. Характер покладистый вид смирненький…» [64]. А вот другая картина \_ одевание Розумихи перед приемом императрицы: « напустили на Розумиху портных, разрядили ее в фижмы, позвали волосочеса,… во дворец ее привели разряженной… с лицом нарумяненным и набеленным, обклеенным черными мушками, как требовалось по моде. На голову ей навертели огромную кауфюру столь непривычную писля очипка».[67].

Примеры эпохи здесь образно переданы при помощи таких архаизмов, как телогрея ( старинная русская женская одежда на меху или на подкладке с длинными суживающими рукавами). Психологическую достоверность сцены писатель усиливает зримыми эпитетами, удачно подобранными к архаизмам: «желчинская черничка», «по червчатой земле», «одеяло оксамит золотной»,

Низкопоклонство перед западом, выразившееся в неоправданном увлечении иностранными словами, явилось причиной употребления в речи слов, лексическое значение которых непонятно даже автору. В этом случае Осоргин приводит выражения без переводов. Даже имена звучали на французский манер (Татьяна-Темира). Происходит смешение стилей. Это явление в речи образно передается в сцене посещения простой русской девушкой дамских салонов: «А как начнет мамзель Виль показывать распашные кур-форме, да фурро-форме…» [170]. Сочетание французских слов с просторечными придает всему разговору комический оттенок.

Вводя архаизмы и иностранные слова, М. Осоргин ни на минуту не забывает о том, язык петровской эпохи, екатерининской и современный связаны между собой. Поэтому шлифовке подвергалась каждая фраза, в результате чего все повествование начинало переливаться различными красками.

Ясности мысли и прозаичности стиля автор добивается путем толкования незнакомого слова: «По-итальянски таких людей называют «франкоболо» (почтовая марка), а по-русски еще выразительнее: «банный лист». Человек наслаждается в бане, хлещет себя распаренным веничком, окатывается водой…и только один березовый листочек никак не смывается – прилип и ни с места…» [33], «по-русски монстры звались скопцами, по ученому их именовали армофродитами» [61], « есть такая низкая полевая травка с голубыми цветочками, которую за непрочность цветочного венчика, отлетающего при дуновении, называют «мужской верностью»-подлинно же имя ее женское :трилистная вероника» [112].

Языковой колорит эпохи создается автором не только путем вплетения в художественную ткань миниатюр архаизмов, но и воспроизведением некоторых устаревших синтаксических конструкций и падежных форм («Февраля в первый день дошло и до Натальи…», «По прочтении же длинной бумаги, опять загремел барабан…»), употреблением устаревших частиц и союзов («Молилась усердно, о чем молилась - ея дело», «Когда же на патриарший престол сел Никон…и почуял Аввакум, яко зима хощет быти», «Кто пасквили и ругательные письма сочинит и распространит и тако кому непристойным образом какую страсть… а сочинителя оного за бесчестного объявит»).

М. Осоргин опирался на народный язык, давая тем самым почувствовать читателю всю прелесть старины и окунуться в прошлые века. В исторических миниатюрах мы можем наблюдать четкую границу между современным языком автора и архаическими формами слов, вложенными в уста персонажей. Иногда речь отличается малозаметным фонетическим звучанием: черт-чорт, маия- мая, осмотрил –осмотрел и т.д.

Такой подход к написанию миниатюр придает особую свежесть и выразительность не только историческим фактам, но и отношению автора к данным событиям.

**2.3. Своеобразие книги М. Осоргина «Повесть о некой девице» как цикла исторических миниатюр.**

27 июня 1953 года М. Осоргин рассказывал А.С. Буткевичу о своих делах: «Помимо большого романа («для души» и для книги) пишу еженедельно рассказ – уже для заработка, и это шестьдесят пять недель подряд! Рассказы исключительно исторические – всю зиму провожу в библиотеках. Часть , вероятно, издам книгой для переводов на другие языки (речь идет о книге «Повесть о некой девице»). А собственно по-русски писать не для кого! Для кучки забитых жизнью и судьбой людей, с которыми у меня духовно нет ничего общего! Это очень тяжко…! [520].

Кроме «Последних новостей» Осоргин публиковал свои исторические миниатюры в газетах «Сегодня» (Рига), «Новая заря» (Сан-Франциско), «Русский вестник (Нью-Йорк) и других. В 1938 году в Таллине вышла книга М. Осоргина «Повесть о некой девице», включавшая в себя ряд исторических миниатюр («Выбор невесты», «Карлица Катька», «Аввакум», «Казнь тетрадки», «Соловей», «Шахматных болван», «Конец Ваньки – Каина»), но большая их часть осталась в газетах, заставляя читателей, по выражению одного из рецензентов, сожалеть о недолговечности газетного листа. [521]

М. Осоргин не считал, что документальный портрет может иметь не меньшее значение, чем образ, созданный воображением художника. В основе рассказов Осоргина лежат реальные исторические личности и события: Мария Ильинична Милославская (1625-1669), Наталья Кирилловна Нарышкина (1651-1694)- мать первого российского императора Петра 1, протопоп Аввакум Петрович (1620-1682)-глава старообрядчества, идеолог раскола в Православной церкви, писатель, Евдокия Ивановна Буженинова (умерла в 1742) и другие.

Для самого Осоргина было характерно пристальное внимание к историческому факту, и большая часть его рассказов имеет прочную документальную основу. Но мастерство писателя было таково, что грань между документом и фантазией не сразу определит даже профессиональный историк. Осоргин создает целую портретную галерею знаменитых чудаков, неудачников, просто маленьких забытых людей.

Но только на первый взгляд может показаться. Что внимание Осоргина привлекали не слишком важные события герои, что перед нами история курьезов. За жестокими картинами крепостничества, унижения человеческого достоинства ,через которое прошли поколения русских людей, стояли размышления об истоках духовного рабства – плена, в который попали многие наши соотечественники в 20 веке. Автор выступает с позиции свидетеля исторических событий.

У Осоргина есть рассказы, вся художественная ткань которых состояла из узора старых слов. Так например, в рассказе «Выбор невесты» писатель тщательно воссоздает дух прошлого, используя сказ как тип повествования и устаревшую лексику («ея», «нея», «дохтур»), детали быта («погребица», «молочные крынки», «чаны браги и пива», «кадушки с соленьями») [64].

В центре реальное историческое событие – женитьба царя Алексея Михайловича («овдовел царь..» – первой женой царя была М.И. Милославская, боярская дочь, от этого брака родились будущие цари Федор и Иоан) [529]. Образ героини (Натальи Нарышкиной) наиболее живой, человечный. Автор создает контраст между «душной дядюшкиной горницей» и ощущением прохлады средствами эпитетов «скользкий», «холодный»; стяженные формы кратких прилагательных: «прилежна», «длинны», «статна», «бела»; архаические формы наречий «вкруг»; местоимений «нея», «ея», а также метафорические сравнения («…как бы линяли и выцветали»), для того чтобы подчеркнуть естественную красоту Натальи Кирилловны. Так, Наталья была избрана овдовевшим царем из полутора тысяч красавиц именно потому, что не выдержала ритуала смотрин, застыдилась, прикрылась руками – и в царе, исполнявшем свой долг, ищущем не утеху, а мать будущих царских детей, вдруг проснулся «неразумный жених, не по обычаю торопливый, не по возрасту молодой» [65].

Автором подчеркивается простота героини, ее обыкновенность: «просто стояла у стенки церкви», «просто рисовалось будущее». Процесс смотрин описывается натуралистично с указанием на подробные детали. Так например, автор, описывая царскую опочивальню, стилизует описание под пышную поэтику барокко («кровать поставлена новая, ореховая, резная немецкая на четырех деревянных пуклях, а пукли в птичьих когтях…резь сквозная,… и птицы, и травы…по камке галун серебряный…») [64].

Автор не боится показаться несовременным, напротив, он настаивает на своей старомодности на протяжении всего текста в использовании устаревших форм предлогов («на погребицу», «на Москву»); употреблении единственного числа вместо множественного ("обильного клопа").

«Выбор невесты» – рассказ о любви. Высшим проявлением любви для народного религиозного сознания является любовь материнская, освещенная страданием. И красота воспевается не страстная, а умиленная, холодновато просветленная. Такова, например, Наталья Нарышкины в изображении Осоргина, которая в памяти русских людей осталась как мать Петра Первого.

В рассказе «Карлица Катька» автор дает историческую основу образа: «Катька одна из многочисленных карлиц государыни Анны Иоановны», «она была дочерью русской православной мещанской четы Пятаковых» [65].

Карлица - не исключение. Автор неоднократно подчеркивает типичность этого образа. В финале: «Таких как Катька, было во дворце много,- убыль невелика» [67].

В рассказе нет строгих хронологических рамок: время глаголов прошедшее, незаконченное, смерть Катьки – незаметная («До самого утра Катька лежала спокойно, не то спала, не то ушла из этого неласкового мира…) не вносит изменений в течение времени.

О Катьке автор сообщает, что ей было пятнадцать лет, когда ее взяли во дворец «шутихой». Сколько она прожила там, мы не знаем.

«Суточное время» автор использует при описании трагического события в жизни Катьки – шутовской свадьбы князя Голицына («В день свадьбы был великий мороз», «Свадебное пиршество продолжалось и на следующий день», «Только через день про болезнь Катьки узнала государыня») [ ,67]. Причем для автора важно не живоописание свадьбы, а эмоциональное состояние Катьки: «учила песни, глотая слезы», «у Катьки на ресницах налипли соленые ледяные сосульки». [67].

Произведение имеет замкнутое пространство – это дворец Анны Иоановны. Правление царицы ограничивалось рамками этого пространства: «хотя государыня Анна Иоановна управляла страной, размеров которой сама не ведала и народов которой не могла бы счесть, но свободного времени у нея было больше, чем занятого государственными делами» [66].

Жизнь карлицы также ограничивалась рамками дворца: «прилипнув к косяку, пробирается из комнаты в комнату», «жалась к стенке», «пробиралась из общих шутовских покоев на свидание в нижние прихожие дворца», «где-нибудь в уголке», «садилась в уголок поодаль», «малые санки». С одной стороны такой тип пространства характеризует бытовую сторону жизни героев (императрицы и карлицы), с другой- ограниченное пространство рисует жестокий мир («холодный», «неласковый»), в котором живет карлица, это мир горя и страданий Катьки. «Мир» дворца приобретает символическое значение. Дворец – «Ледяной дом»- «куриное царство». Отсюда внутренний литературный контекст в рассказе: автор упоминает исторический роман И. И. Лажечникова «Ледяной дом» (1835).

Мотив ледяного дома, также как и ледяной статуи, имеет в романе Лажечникова первостепенное значение и звучит рефреном на протяжении всего произведения. Образ ледяного дома у Лажечникова – это широкое авторское обобщение, приближающееся к символу. Подобно тому как Пушкин в «Арапе Петра Великого» аллегорически представил всю Россию петровского времени в образе гигантской мастерской, так и Лажечников попытался создать обобщенный образ России аннинского царствования. Ледяной дом – это и есть образ России времен бироновщины, так же как ледяная статуя – олицетворение замученного, как бы окаменевшего от гнета русского народа. Ледяная статуя в ледяном доме - это символический атрибут положения народа в бироновской России. Проводя литературную параллель, можно сказать, что ледяной дом Лажечникова – это в известной степени прообраз будущего символического «мертвого дома» Достоевского («Записки из мертвого дома»).

Знаменательно, что на Западе также существовала традиция в обращении к ледяному дому Анны Иоановны как к символу реакции. Английский романтик Томас Мур (стихотворение «Конец священного союза», 1823), немецкий революционный поэт, друг К. Маркса, Фердинанд Фрейлиград («Ледяной дворец».1846) и, наконец, В. Гюго («Наполеон Малый», 1852) отдали дань этой традиции.

Подобно тому, как эти писатели символизировали в образе ледяного дворца заподноевропейскую политическую реакцию, Лажечников, обращаясь к тому же символу, истолковал и оценил мрачную страницу в русской истории – бироновщину.[311]

О народе в рассказе Осоргина упоминается два раза; и каждый раз акцент ставится на множественности. Анна Иоановна не ведает размеров страны и не может счесть ее народов: «Толпы народов собрались смотреть на свадебный поезд - царицыну забаву». Народ – свидетель трагедии.

Мотив холода символизирует жесткость правдения императрицы: «В день свадьбы был великий мороз», «Устав и перемерзнув, все спали как убитые». Символично, что Катька, замерзнув, заболевает и умирает. Осоргин тем самым через призму трагедии одного маленького, угнетенного и униженного существа показывает жесткость царствования Анны Иоановны, создает обобщенный образ этой эпохи.

Карлица Катька – одна из многочисленных эпизодических исторических лиц, о трагедии жизни и любви которой повествуется в рассказе. Ее образ строится на контрасте внешней и внутренней стороны. Внешне «очень дурна собой, при том слабосильна и запугана», ростом едва поболе аршина, лицом старообразна и морщиниста, на руках пухлые ребячьи пальчики, ножки бревнышками, грудь под самым подбородком и непомерно развита». За такое безобразие взяли ее во дворец шутихой, обучили квакать, кудахтать, драться и петь» [66]. Катька – любимица императрицы. «По чину- дура, Катька не была идиоткой. В ея безобразном теле, там, где быть полагается, билось робкое и чувствительное сердце». [66].

Ее чин –«парадная государынина кукла», «ряженная», «разраженная в шелковые тряпки, с лицом, обсыпанным мукой, и наведенными бровями». Однако она умеет страдать и сострадать. Изо всех сил она поддерживает родителей «в суровой жизни» ( за стенами дворца люди тоже страдают). «А когда родители уходили, Катька с теми же предосторожностями пробиралась обратно, всхлипывая густым басом (оксюморон) и размазывая по старческому пятнадцатилетнему лицу обильные настоящие человеческие слезы».[66]

Ради других она терпит унижения и побои. Заботится, например. О впавшем в идиотство, несчастном князе Голицыне, питала к нему «материнскую привязанность. И хотя он был ростом вдвое больше против нея,- он ей казался маленьким, как бы ребеночком, нуждающимся в ея заботах». Он один ей «вежливо кланялся и говорил кроткие слова благодарности» [66]. Для остальных она всего лишь «комнатная собачка» и «живая кукла» (оксюморон).

Болезнь – пограничная ситуация между жизнью и смертью. Полуреальность, полусон. Сон в данном случае символизирует освобождение души и смерть тела: «все спали, как убитые»(сон – смерть), «не то спала, не то ушла из этого неласкового мира (сон – смерть). [67] Но в любом случае, сон – переход души в иной мир. Смерть выступает здесь как освобождение от мук и страданий и это еще более обостряет трагедию жизни. Катька в конце рассказа «засыпает» навсегда. «И тогда Катьке сразу полегчало, она успокоилась, стала большой и красивой, повидалась с родителями, поведала им, что выходит замуж за любимого человека и что сама царица одарила ее своими милостями» [67]. Финал трагичен: воплощение идеала (простой человеческой Катькиной мечты о любви) оказалось невозможным в реальности.

В этом смысле образ карлицы Катьки восходит к романтической литературной традиции (например, у В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», образ Квазимодо: контраст внешнего – уродливой внешности – и внутреннего – прекрасной души. Трагический финал).

Автор представляет несколько типов шутов: «уродцы» и «умные дураки». «Не меньше, чем к маленьким уродцам», расположена Анна Иоанновна к Михаилу Алексеевичу Голицыну. К первому типу мы можем отнести Катьку, «невесту» калмычку, бородатого Карлу. Ко второму типу относятся Балакирев и Лакоста, а также ловкий шут – мошенник итальянец Пьетра Миро, по прозвищу Педрилло.

Лакоста – Ян Акоста, португальский еврей, пользовавшийся в качестве шута расположением Петра Первого, который подарил ему пустынный остров в Балтийском море и прозвал в связи с этим «самоедским королем».

Балакирев Иван Емельянович – камер-лакей Петра Первого, в 1724 году подвергнутый опале и сосланный; при Анне Иоановне – придворный шут.

Проанализировав рассказ «Карлица Катька», подведем некоторые итоги. Небольшой по объему текст написан на историческом материале в художественном стиле. Образ автора- повествователя организует все повествование. Нет диалогов, нет характеристики речи персонажей, Внутренний мир Катьки передан через поступки, бред и видения. Внешний портрет еще более оттеняет красоту ее души, и невозможность воплощения ее души в реальности. Ограниченное пространство символизирует, во-первых, душную атмосферу эпохи бироновщины, а, во-вторых, замкнутость и безвыходность ситуации, в которую волею судьбы поставлена Катька.

Осоргин пишет миниатюру «Аввакум», которая имеет подзаголовок «Рассказ по житию и творениям». В центре миниатюры историческая личность, протопоп Аввакум Петрович (1620-1682) – глава старообрядчества, идеолог раскола в Православной церкви, писатель [ ,526].

Автор-повествователь использует прием ретроспекции, рассказывая о событиях, которые произошли до встречи с героем, с финала жизненных исканий и деяний протопопа Аввакума к началу его жизненного пути. Введены философские размышления автора: «Дня своей смерти никто не знает, ни простец, ни искусник, ни философ, ни гадатель» [ ,67]. Таким образом, смерть и жизнь, по Осоргину, зависят от воли Божьей.

Противопоставление условно-ритуального автор представляет в своих произведениях как оппозицию социального и природного. Аввакум не принимает нововведений патриарха Никона, его реформы в области церкви («Приказал Никон в церкви поклоны творить не на колену, а в пояс и креститься тремя персты»), для него главным является вера человека.\* Все живое на земле : рыба птицы, звери – дано богом, а человек в бога не верит («…а человек бога не молит, насыщается довольно – лукавствует, яко бес, скачет яко козел…покаяние же отлагает на старость…»).

\*В середине 12 века по почину патриарха Никона в русской церкви были проведены некоторые реформы в сфере религиозной обрядности, и в связи с этим предпринято было исправление богослужебных книг. Сущность реформы заключалась в приведении к единству русского церковного обряда и написание богослужебных книг, практиковавшихся в современной греческой церкви и не во всем совпадали с русской церковной практикой. Русское государство стремилось к упорядочению разных сфер государственной жизни и тем самым жизни религиозно-церковной, поскольку последняя должна была служить его интересам. Как снег на голову упала «память» Никона, сокращавшая число земных поклонов и заменявшая двоеперстие, утвержденное еще стоглавым собором, троеперстием. В реформе по-разному были заинтересованы и верхи правящей аристократии, и верхи аристократии церковной. Служение божеству для рядовой массы духовенства сводилось к механическому выполнению заученных обрядов и произнесению усвоенных словесных формул. Признать неправильность этого обряда или усомниться в нем для защитников старины значило бы усомниться в святости подвижников. Новый обряд шел из Греции, которая еще 2 века назад была за отступление от благочестия и за это была покарана богом, отдавшим ее во власть неверных. Два века официальная церковная публицистика учила тому, что подлинной и единственной хранительницей православного благочестия является только русская церковь, которая должна была признать авторитет церкви греческой. Таковы были в совокупности причины, определившие собой враждебное отношение к реформе со стороны рядового духовенства. Что касается высшего духовенства, то оно приняло новшества Никона без сопротивления и даже в ряде случаев оказало им энергичную поддержку. Такая позиция обуславливалась тем, что интересы этого слоя не только не страдали от реформы, а, напротив, выигрывали. Это лучше всего доказывается тем, что русские архиереи приняли положение Никона о превосходстве священства над царством. Реакция против никоновской реформы нашла себе сочувствие в разнообразных социальных группах – буржуазия, крестьянство, боярство.

Мотив страдания за веру проходит через весь рассказ. Аввакум отвергает Новый завет, но новое время и власть берет свое. Отсюда в рассказе выявляются две концепции – старого времени (Аввакум) и нового времени (Никон). Для Аввакума важны не внешние обряды , а истинная вера в бога. Если сравнить с древнерусским « Житием», то в изображении Аввакума Никон – это «плутишко», «носастый, брюхастый борзый кобель», «шиш антихристов», «волк», «перстообразный зверь», «адов пес». Аввакум подчеркивает жестокость Никона, который «жжет огнем», пытает и мучает своих противников, говорит о распутной жизни патриарха. Под стать Никону и его соратники. Аввакум в одном из своих сочинений дает яркий гротескный образ рязанского архиепископа Иллариона: «В карету сядет, растопырится, что пузырь на воде, сидя в карете на подушки, расчесав волосы, что девка, да едет выставя рожу на площаде, чтобы черницы любили».

Обличает Аввакум и сребролюбие никонианского духовенства: дьяк тобольского архиепископа Иван Струна за полтину оставляет безнаказанным «грех» кровосмесительства. Обличая представителей церковной и светской власти, Аввакум не щадит и самого царя, хотя царскую власть оно считает незыблемой. Проходя часто мимо монастырского подворья, где в это время жил Аввакум, царь раскланивается с протопопом и в то же время дает приказ боярину Стрешневу уговорить Аввакума, чтобы тот молчал.

Географическое пространство миниатюры очень широкое ( в отличии от рассказа Карлица Катька): Москва – Сибирь – Тобольск – Москва. Все эпизоды жестокого отношения к личности человека отражают жестокость эпохи. Автор дает подробные описания мытарств Аввакума, страданий и гонений. Все действия даны в динамике, которая создается за счет синтаксических примитивов с обязательным наличием в них глагольной лексемы с событийным содержанием (Ср: « поехали», «тащили», «тонули», «голодали»). Эти синтаксические примитивы и организуют смену эпизодов, создавая ускоренную нарративность текста. Протопоп Аввакум был самым ярким и самым влиятельным вождем старообрядческой оппозиции и наиболее талантливым писателем. Человек огромного темперамента, фантастически упорный в защите старой веры, шедший в своей борьбе на тяжкие страдания, обрекший на них свою семью и закончивший свои дни на костре, Аввакум прожил жизнь полную всяческих испытаний и порой нечеловеческих лишений. С целью примирить Аввакума с официальной церковью и тем устранить влиятельного ее противника, успевшего приобрести себе популярность, царь вызвал его в Москву. По дороге он « по всем городам и селам, во церквах и на торгах кричал проповедуя слово божие и уча и обличая безбожную лесть».

Автор передает яркое своеобразие человеческой индивидуальности Аввакума, которое заключалось в том, что у него традиционные формы мышления сочетались с непосредственным выражением практического чувства и живого инстинкта жизни, присущего той среде, выразителем которой стал протопоп. Автор также указывает на то, что божья сила спасала и поддерживала его в напастях: в воде он и его семья не тонут, по его молитве лед расступается и он утоляет свою жажду и т. д. Осоргин видит в протопопе прежде всего человека, наделенного сверхъестественной способностью. Аввакум, взявший на себя миссию пророка и посланника божьего, не был иноком. Он был семьянин, чадолюбивый отец; его сознание утверждало не принципиальное осуждение мирской жизни, а проникновение религиозным к ней отношением. Поскольку рассказ пишется по житию, то передается и живая русская речь, либо, перебивающая речь книжную, церковнославянскую, либо, в большинстве случаев совершенно ее вытесняющая.

В рассказе прослеживается тема материнской любви. Так, страдающей матерью предстает в рассказе протопопица Наталья Маркова (1624-1710), которая также является реальным историческим лицом. Настасья Маркова была дочерью богатого купца; вышла замуж за Аввакума в 14 лет. Безропотно идет она вместе с мужем в далекую сибирскую ссылку: рожает и хоронит по дороге детей, спасает их во время бури, за четыре мешка ржи во время голода отдает свое единственное сокровище - московскую однорядку. Марковна помогает мужу морально перенести все невзгоды, которые обрушивает на него жизнь. Лишь раз из истерзанной груди женщины вырвался крик отчаяния и протеста: «Долго ли муки сея, протопоп, будет». Но стоило мужу вместо утешения сказать: «Марковна, до самыя смерти!», как собрав все свои силы и волю, она, вздохнув, просто ответила: «Добро., Петрович, ино еще побредем!» и какая красота души. Сколько благородства скрыто в этом простом ответе русской женщины, готовой делить все муки, тягости и невзгоды с любимым человеком!

И, наверное, не случайно центральным образом рассказа становится образ реки. «Река, омывающая в детстве тело человека, - пишет Осоргин, - определяет его характер, его нравственное лицо» [75]. Для протопопа Аввакума, скованные льдом реки – символ непереносимого страдания. «В 20 веке, - замечает автор, - текут реки не только воды, но и крови» [72]. Но утверждает, что неостановимо течение великих русских рек. Образ реки в произведениях Осоргина складывается не только под воздействием впечатлений детства, но и отразил народную веру в очистительную и искупительную силу водной стихии.

В другом рассказе « Казнь тетрадки» автор дает нам точную дату события – 4 декабря 1755 года в день Великомученицы Варвары (религиозный праздник, в честь святой Варвары в церкви идет служба). Но Осоргин не историк, у него другая задача – показать историю через призму культуры, акцент в данном случае ставится на религиозных моментах.

Портрет Васи Рудного подчеркивает его простоту, обыденность деревенской жизни «…был в валенках,…полушубок едва доходил ему до коленок,…а хуже всего короткие рукава»[80]. С таким образом мы не раз встречались в русской литературе при описании простых обездоленных детей. Рассматривая различные варианты судьбы героя («Наклонился – и поднял свою судьбу. А не подними ничего бы не случилось…»), автор показывает историческую действительность 1735 года, тем самым оправдывая своего героя; пытается воспроизвести логику мышления Васи: «Чистая бумага для школьника – сокровище: пиши и рисуй. В школах бумаги и не видали, а писали на черных досках мелом»[81]. Тетрадь с точки зрения истории представляла собой сокровище, но предмет получает свою ценность по происшествии определенного периода времени. В рассказе сознание человека 18 века пересекается с сознанием современного человека в понимании ценностей. Таким образом, перед нами осмысление человеческого мышления. Автор заранее говорит о финале («Погубила его находка на пятнадцатом году жизни») [81], чтобы снять акцент с момента гибели и перенести внимание читателя на предмет, заинтриговать, привлечь его интерес к находке. Стремление показать «народную» историю поддерживается включением в повествование пословиц – «Не знаешь, где найдешь, где потеряешь» [81]. Но пословица также играет роль обобщенного фактора, переносит судьбу Васи на всех. Осоргин не обходит стороной и нравственный облик героев: учитель берет деньги у детей («шарил по карманам в ребячьих полушубках») [81]. Звучит ирония автора по отношению к человеку, который в силу своей профессии должен быть высоко нравственным, с чистой душой и добрым сердцем. Одна случайность влечет за собой другую. Неграмотность стала отправной точкой для стремительного развертывания трагического события в судьбе Васи Рудного : разное понимание Бога в античности и христианстве. Никто не знает о каких богах идет речь в этой злополучной тетрадке: «Что было в богопротивной тетради, то прочитали , но толком понять и растолковать никто не мог, хотя и была в ней явная ересь и хула на Бога» [82]. Естественно, что сознание по своей неразвитости не может постичь незнакомое явление, так как определенные религиозные установки,определенное мировоззрение, существование единого христианского бога не предполагает наличие другого. То есть постепенно автор пытается воспроизвести общественное сознание людей 18 века.

Словосочетание «умом кроткий» мы представляем себе в значении – робкий, стесняющийся, но фраза проясняет другое значение слова, а именно «ум короткий» и подчеркивается типичность этого явления. Попытка показать административную систему: военную, школьную (где детей драли обычно по субботам), подчеркивает, что вера в Бога не является истинной, она автоматическая, общепринятая. Елагин и Волков пытаются защитить систему, стоят на страже нечеловеческих порядков, которые не предоставляют право выбора для бедного Васи. Ради жизни нужна ложь, вымышленные факты («сообразил он – лучше сознаться и наклепать на неизвестного человека») [82]. Таким образом, мы видим, что система, основанная на лжи, порождает ложь и донос. Но ирония автора переходит в сарказм (« повальным обыском спрашивали про неведомую женку Юнонию… пытали про распутную девку именем Венера») [83] и мы видим типичную каротину этого времени.

Пейзаж выполняет в миниатюре функцию контраста (« поля зеленеют просторами, а ручьи шумят, да не могут заглушить щебетанья и гомона прилетных птиц») по отношению к судьбе Васи («только кости торчали, а тело сползло, хриплым стало дыхание…») [83]. В природе в весеннюю пору происходит пробуждение от сна, а герой от крепкого зимнего здоровья приходит к смерти.

Смысловые части, которые выделяет автор, отражают этапы развития действия; по нарастающей линии показываются уровни административной системы. Школа это не столько образовательное учреждение, сколько подобие тюрьмы: дети с детства учатся не грамоте, а лишь испытывают физическое насилие над собой.

Система не меняется – в тексте появляется еще одна дата – военный устав 1716 года, которая указывает на неактуальность законов; реальность доводится до абсурда: несуществующее преступление судят по несуществующим законам, причем не следуя им в полной мере.

Человек не представляет никакой ценности, он ниже вещи, которой придают большее значение. Абсурд доведен до такой степени, что на совершенно серьезном уровне инсценируется казнь тетрадки – неодушевленного предмета. Казнь – массовое зрелище, предстает как развлечение: « Кого будут казнить – не все знали …», « явились на площадь разные начальства… и военные власти.»[84]. Автор акцентирует внимание читателя на восприятии палача – «палача знали хорошо в лицо и уважали, так как он считался одним из лучших в тех краях заплечных мастеров…» [84]. Можно провести параллель с Достоевским, так как в основе лежит вечная проблема – «преступление и наказание».Казнь предстает как торжество. Выражение «главный виновник торжества» обычно употребляется в переносном значении, но автор, употребляя его в прямом значении, показывает трагедию общества: личность обесценивается системой. Понимание образа преступника в традиционном варианте всего лишь искусственно сформированное мнение, преступник и жертва меняются местами в сознании людей, Васю Рудного представили высоким и мрачным злодеем: «кто представлял себе этого колодника высоким и мрачным злодеем…: лицом зверь, борода рыжая… на щеках и на лбу клеймо.» [85], но мы видим, что преступником является та самая идеология, политика правящих классов, которая участвует в формировании менталитета народа, которая ради защиты своей позиции доводит до абсурда форму административного воздействия на граждан. Ирония автора отражает жестокость людей времени, описанная история не является единичной – «все- таки настоящая казнь, человеческая, много занятнее!» [84].

В миниатюре нет конкретных исторических событий, они представлены в обобщенном виде. В историческую стилизацию включаются размышления о современности: « пройдет еще сотня лет, и с пол сотней и четвертью, - новый сочинитель расскажет людям про то, как его предки…жгли соборне на кострах преступные книги в городах больших и славных просвещением» [85]. Вслед за автором мы делаем вывод, что в истории не единичная. «Ибо возвращается ветер на круги своя, ночь сменяется днем, день ночью и мало нового в подлунном мире» [85].

В рассказе «Соловей» повествование начинается с описания: «малая, серая пташка». В центре стоят исторические личности: патриарх Никон, дьякон Варсонофей, архимандрит Филофей.

Еще одна постоянная тема Осоргина – воспоминание о России («вернулся из теплых стран к себе на родину»).

Валдайский соловей своим пением тревожит сон монахов Иверского монастыря, заставляет их вздыхать и восторгаться; он же нарушил канон заутрени, неожиданно влетев в церковь и ознаменовав скорое падение патриарха Никона.

«Соловьиное пенье – дело русское; иностранцы ничего о нем толком не знают. И рассказать им про него невозможно, потому что у них нет подходящих слов. Никакой переводчик не переведет на иностранный язык всех тонкостей «переводов» соловьиного пенья: пульканье, клыканье, раскат, дробь, лешева-дудка, кукушкин перелет, гусачок, юлиная стукотня…» [71]. Нет уже и у нас соловьиной науки и сами мы не становимся ли иностранцами в своей стране, нуждающимися в переводе, когда речь идет о природе.

И вновь борьба с ритуалом за естественное природное. Понапрасну загубили валдайского соловья грубые руки монаха, соблюдающего церковный ритуал. Соловей предстает как естественное природное начало, ему душно среди монахов (« от монашеского духу захотелось ему на волю»). Синонимом природы (свободы, жизни) выступает слово «дух» (дышать, воздух). Ветер, вольный воздух, разлитые в природе благовонья («островок лесистый», «озеро полно рыбы») – это земные воплощения Святого Духа. Так издавна считал народ.

Патриарх Никон выступает за ритуалистическое, социальное « в те дни упрямый Никон готовил последний жестокий удар своим врагам, ревнителям старой веры», пытаясь уничтожить природное начало в человеке и в окружающем мире.

В одном рассказе Осоргин мог соединить и переплести совершенно разные стили речи: народный говор и книжную замысловатость переписки Никона и Филарета. [522] «И пишет с никонова голоса приказный: «И как вам сия грамота придет, и вам бы о том деле отписать, не замотчав ни часу обо всем подробну…». За ответную отписку сел сам Филофей: «А если б жив был, и мы хотели его послать тебе, великому господину…у тебя милостивого отца, прощения просим» [72].

Осоргин всегда делает ссылку на исторические документы «ни о многих иных подробностях в документах ничего не имеется …»

Постепенно губится человеческими руками природа, проливается кровь на землю, и соловьи как символ русского Духа «улетели в теплые страны», а родных краях «колокольчики же и бубенчики ..звенеть навсегда перестали». [72]

Осоргин не берет описаний исторических событий из современных книг, так как боится сделать грубую ошибку в уточнении деталей той или иной эпохи («Сочинитель рассказа никогда не участвовал в сражениях и не знает, как это делается») [73]

Рассказ «Шахматный болван» начинается лирическим отступлением автора об игре в шахматы, включая при этом размышления о современности: «Не все знают, что шахматы с незапамятных времен были излюбленной игрой не только в Западной Европе, но и в России…Иван Грозный умер за шахматной доской …Сейчас шахматы объявлены игрой пролетарской». [73]

И с первых строк вводит в повествование автор реальных исторических деятелей – Ивана Грозного, Петра Первого, Екатерину Вторую и других.

Интересно название миниатюры – «Шахматный болван». Автор объясняет это следующим образом: шахматный болван – это «механическая кукла, которая всех обыгрывает в шахматы» [73], подчеркивает «болван», потому что «голова пуста», но «мозгу хватит на бывалого».

Как мастер детали, Осоргин внимательно описывает каждую игру, каждый ход (« обдумывал», «ерзал», «пил», «приободрился»), создавая при этом напряжение читателя.

В рассказе прослеживается тема рабства человека. Так живой человек оказывается « в плену» турка, работает на него день и ночь, играя в шахматы за деньги. И только в финале рассказа мы видим, что под железной маской механической куклы скрывалась «живая, со слезящимися от табаку глазами, гладко стриженными волосами…» голова человека . Но быть рабом оказывается не так уж плохо. Над русскими людьми всегда командовали, их всегда унижали, оскорбляли, а они покорно несли свою участь по дороги жизни.

В рассказе «Конец Ваньки – Каина» писатель назвал Волгу притоком Камы, с которой она не может сравниться ни глубиной, ни чистотой, ни мощью»[75]. Осоргин пытается подняться от «устья» истории, от трагического 1938 года к «верховьям», чистым истокам.

Можно только позавидовать его упоенной влюбленности в родные места, его восхищению природой, языком, самобытным характером русского человека: « Мы говорили здесь лишь о себе, не желая впутывать иностранцев; дело в том, что в одной только дельте нашей реки Лены, в пору разлива, с удобством тонет любое европейское государство обычно – без остатка, и только от некоторых остались рожки и ножки. Так что разговор о реке - наше дело семейное» [75].

Возвращение к истокам – это возвращение к детству, к матери – земле, к своему роду. Ванька – Каин в миниатюре М. Осоргина проходит этот путь. Был Ванька московским вором, волжским разбойником, предал потом своих, стал сыщиком, задумал уничтожить всех разбойников дорожных, лесных и речных (интересно, что все разбойники поименованы писателем так, как называет фольклорная традиция низших демонов – духов лесных, полевых, речных, болотных).

Преступление против товарищей – это преступление против рода и матери- земли. Но все травы, злаки, растения и деревья сговорились, чтобы опять одурманить и зачаровать бывалого разбойника. В соответствии с народным мировосприятием Осоргин рисует природу как родной дом человека: «В лесу его приветствует по старому знакомству каждый куст и каждая травинка, в поле ему кланяется каждый колосок. С детской улыбкой на порочном бородатом лице он вспоминает их лица. Все травы… рады его приходу в честный лес из развратного города» [76].

Подробные детали и описания может знать только истинно русский человек («травка-трясунка», «лисий хвост», «собачьи зубы», «Иван-да – Марья»).Приняла земля Каина и поклялся он, стал «простым и смиренным». М. Осоргин не берет из религиозного народного сознания идею Христа карающего, идею страшного суда. Его концепция истории – концепция не наказания, а спасения: «Господь убиенных утешает ризами белыми, а нам дает время ко исправлению. Вечная память во веки веков!» [69]. Автор продолжает тему столкновения природного и социального. В рассказе синонимом социального является город, важнейшими событиями в котором являются казнь и смерть; в мире природы – свадьба и продолжение рода. Ванька – человек, который живет в гармонии с природой, он противостоит социальному. Ванька выступает спасителем простых обездоленных людей («была крестьянину в разбойнике защита против помещика…»). Порядочность разбойника автор показывает в сцены, когда на корабле умирает лоцман: « все молодцы покидали шапки, покрестились двуперстно и отошли с миром» [76]. Этот эпизод подтверждает истинную веру в Бога, некий закон, который соблюдается не только Ванькой, но и всеми кто чтит христианскую мораль. Природа дает ему силы выжить, осознать свои поступки (№леса и поля нашептали ему в уши ужасное покаяние») [76]. Для него не важно материальное благо, на первом месте стоит духовное богатство, единение человека с природой («И не нужно ему ни наград, ни почестей, а лучше разделит судьбу до конца своих дней с верными товарищами…») [ ,70]. Последнюю благодарность он отдал земле: «И как перед ними стоял – так и повалился в земном поклоне» [76].

Человек не царь, а сын земли. В русской народной религиозности образ матери – земли нередко сливается с образом Матери Божьей. Мать сыра земля – родительница, хранительница нравственного закона родовой жизни. Припадая к ней, находит человек утешение. Оппозиция социального и природного дополняется в сознании М. Осоргина противоположностью приходящего, временного и вечного. Если будет жива земля, будет жива душа народа, его нравственная основа.

В основе рассказа лежит легенда об известном в те времена разбойнике Ваньке-Каине. Осоргин как мастер слова сумел преподнести ее доступным «народным» языком. Автор делает вывод, что история рассказана им только для русских людей, потому что за границей ее никто не поймет: «…история неизвестная…,а нами подслушанная по течению великих русских рек» [76].

Таким образом, проанализировав исторические миниатюры М. Осоргина, составляющие цикл «Повесть о некой девице», мы пришли к следующему выводу. Мотив власти выступает объединяющим началом всего цикла. Власть представлена в различных ее проявлениях, будь то царская власть, государственная – административная, церковная. Она неизбежно влечет за собой насилие, подавление воли простого человека и все попытки противостоять ей оказываются безуспешными («Аввакум»). Данную закономерность М. Осоргин прослеживает на материале исторических эпох 17 – 18 века, но, тем не менее, авторское обобщение выводится за конкретные исторические рамки, охватывая период прошлого и будущего. Автор подчеркивает духовную красоту простых людей, в основе которой лежит любовь, сострадание, переживание. Автор подтверждает значение роли случая в судьбе героев. Власть вышестоящих людей предопределяет данную случайность, она неожиданным образом проявляется в судьбе, ничего не подозревающих людей. И, как правило, случайность может обернуться по-разному, но так или иначе с исторической точки зрения представляет собой закономерность. Осоргин подчеркивает абсурдность власти. Трагедия героев обусловлена незначительными проявлениями мелких прихотей правителей. Основная мысль миниатюры задается в самом начале, все остальное является лишь доказательством данного положения. Композиция миниатюры (внешнее деление на смысловые части) отражает жизнь героев до переломного момента, далее следует сам переломный момент (случайность) и его последствия. В соответствии с художественной задачей автор использует те или иные художественные средства. Так, например, заглавия миниатюр отражают объект авторского внимания. Идет нагрузка на сюжетные линии персонажей, образы которых формируются через поступки. Действия простых героев при столкновении с представителями власти дают толчок к развитию сюжета и подводят к роковой черте. Множество случайностей порождает глобальное историческое событие. Простой человек делает историю и одновременно становится ее жертвой – так возникают неизбежные трагические финалы. Автор стремится к объективности изображения, избегает прямого выражения собственных чувств и сопереживания героям.

**Заключение.**

Новое социальное мышление несравненно расширило сегодняшний культурный горизонт, наш исторический кругозор. В общественный обиход включаются недоступные прежде сведения. Касаются они и той доли национального творческого наследия, которая в течение многих десятилетий находилась по ту сторону «железного занавеса». Интеллектуальные и духовно – нравственные достижения русского зарубежья становятся бесценным капиталом при множестве взглядов, убеждений, позиций. Но главное - знать об их существовании, иметь в виду все, что было наработано лучшими умами и сердцами в специфических условиях вынужденной эмиграции. Триумфальное возвращение М. Осоргина на родину закономерно: это была самобытная творческая индивидуальность с собственным мироощущением и неподражаемой стилистической манерой.

В ходе исследования мы изучили теоретический вопрос относительно определения жанра миниатюры, проблему разграничения малых жанров, некоторые критерии отличия миниатюры от исторической новеллы, очерка, эссе. Миниатюра как неканонический жанр представляет большие возможности для экспериментов, для проявления авторской индивидуальности. Если отдельно рассматривать историческую миниатюру, то помимо жанрообразующих признаков мы можем сказать, что индивидуальность авторского мышления проявляется не в описании абстрактной отвлеченности, а в конкретных деталях, которые показывают нам авторскую позицию, суть эпохи, возможность отдельными мазками показать целую историческую картину.

Конечно, главным признаком принадлежности того или иного произведения к малому жанру выступает размер текста ( меньше рассказа). Миниатюра отличается особой концентрированностью художественного текста, при этом особое значение приобретают композиционные приемы (проведение параллелей между историей и современностью).

Мы проследили эволюцию понятия историзма, проблему соотнесения факта и вымысла в историческом произведении, начиная с древнерусской литературы до рубежа веков 19-20 и пришли к выводу, что в развитии исторического жанра тенденция соотнесения вымысла и документальности понималась по-разному. Если в 13 веке писатели при описании чего-либо фантастического, считали это истинным фактом (то есть в сознании как такового вымысла не существовало), то уже к 16 веку появляется сознательный вымысел, который в большинстве случаев имел политическое значение ( нет художественного вымысла при описании исторических событий). Постепенно общественность стала осознавать значительную роль художественного вымысла при создании исторических произведений и возникает проблема разграничения в тексте художественного вымысла и исторической правды, которая особенно остро встала после выхода в свет книги Карамзина «История государства Российского» и ощущалась вплоть до начала 20 века, когда предпринимались попытки объяснить писателю каково должно быть историческое мышление.

Повышенный интерес к историческим жанрам возникает в эпоху глубоких общественных сдвигов; исторический кризис – это, в первую очередь, кризис сознания, ломка всей системы представлений человека о мире и о самом себе. Осоргин пытается сопоставить русскую историю с современными событиями, найти точки соприкосновения прошлого и настоящего на основе общечеловеческой нравственности. Исторические события как таковые не представляют для него интереса, акцент ставиться в первую очередь на человеческой стороне, на нравственности. История является лишь основой художественного вымысла, своеобразным фоном к различным сюжетным ситуациям.

Образ автора – повествователя организует все повествование. Нет диалогов, нет характеристики речи персонажей, оформленных прямой речью. Для самого писателя было характерно пристальное внимание к документу. И большая часть рассказов имеет прочную документальную основу. Но мастерство автора было таково, что грань между документом и фантазией не сразу определит и профессиональный историк. Осоргин никогда не был равнодушным, но его исторические миниатюры не эмоциональны, лишь иронию почувствует в них читатель. Его язык – выразительный и точный близок к народному складу, слегка архаизованный, сверкает позабытыми словами и отражает колорит той или иной эпохи. Как археолог он поднимал языковой пласт, исследовал его, вдыхал в него новую жизнь. Как никто он умел раскрыть перед читателем обаяние и прелесть старых слов.

Проанализировав миниатюры Осоргина, мы пришли к выводу, что эта форма помогает не только показать своеобразие событий, но и выявить индивидуальную авторскую позицию. Миниатюра не позволяет давать подробные характеристики, поэтому достаточно через образ одного человека (или даже через детали быта) показать суть эпохи. Именно здесь и проявляется авторская позиция.

Цикл миниатюр М. Осоргина отражает характерную для литературного процесса этого периода тенденцию циклизации малых жанров (Бунин, Пришвин), что создает эффект всеохватности, объемности; определенный набор основных тем и мотивов: раздумья о роли человека в этом мире, о смысле бытия и его конечности, о нравственности отдельной личности и, наверное, самое главное – это тема любви и одно из ее проявлений – любовь к Родине. Особого разговора заслуживает роль автора в миниатюрах ( что обусловлено ярко выраженным личностным началом произведений этого жанра): о чем бы ни шла речь, главенствующая роль принадлежит личности автора, его позиция ясна и определенна ( Осоргин стоит на противлении всякой власти, которая не видит человека, для которой важна идея), автор показывает свое мироощущение и нравственные убеждения.

Предметом для дальнейшего исследования могут стать особенности взаимодействия миниатюры с другими малыми жанрами, необходима дальнейшая разработка структурно – жанровых типов миниатюры, специфики развития сюжета в фабульных миниатюрах. Для исследователей в области лингвистики предметом анализа может стать доскональное изучение языка исторической миниатюры на всех уровнях.

**Библиография.**

1. Гудзий Н. К. История древнерусской лит-ры – М.: Просвещение, 1966.- с. 478- 496.
2. История рус. лит–ры 10 – 18 вв.: Учеб. Пособие для студентов пед. Институтов; Под ред. Д. С. Лихачева. – М.:Просвещение, 1979. – 462 с .
3. Кусков В. В. История древнерусской лит –ры: Учебник для филол. фак. ун- тов. – М., «Высшая школа», 1977.- с. 218 - 226.
4. Лажечников И. И. Ледяной дом. Роман. Вст. Статья М. Нечкиной. Примеч. Н. Ильинской. – М., 1977. – с. 311.
5. Ласунский О. Литературный самоцвет: М. А. Осоргин в оценках рус. заруб. критики: к 50-летию со дня смерти// Урал. – 1992. - №7. –с. 179 – 186.
6. Ласунский О. Цветы с Родины: [ о тв-ве М. Осоргина]// Лит. газ.- 1989. – №49 – с. 6.
7. Левицкий Л. А. Миниатюра// Краткая литературная энциклопедия: в 9 т./ гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т.4. – с. 844.
8. Литература и культура Древней Руси: Словарь – справочник/ О. М. Анисимова, В. В. Кусков, М. П. Одесский, П, В, Пятнов. Под. Ред. В. В. Кускова – М.: Высш. Шк., 1994. – с. 6 – 8.
9. Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918 – 1940 ) / Т.1.Писатели русского зарубежья – М.: «Российская политическая энциклопедия», 1997. – с.297 – 300.
10. Лихачев Д. С. Великое наследие. – М.: Современник, 1975. – с. 299 –312.
11. Мережковский Д. С. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1./ вст. ст. О. Н. Михайлов/ изд – во « Правда», М.: 1990. – с. 5 –14.
12. Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. – М.: Просвещение, 1995 – с. 8- 14.
13. Орлицкий Ю. Большие претензии малого жанра// НЛО- №38 (4/ 1999).
14. Осоргин М. А. Вольный каменщик: Повесть, рассказы; [Предисл. О. Ю. Авдеева, А. И. Серкова]. – М.: Московский рабочий, 1992. – с. 188 – 189.
15. Осоргин М. Литературные размышления/ Вступ., публик. и примеч. О. Ласунского// Вопр. лит. – 1991 - №11/12. – с.278 – 310.
16. Осоргин М. Мемуарная проза/ Сост., вст. статья и примеч. О. Г. Ласунского;- Пермь, Пермская книга, 1992. – с. 26 – 28.
17. Осоргин М. Собрание сочинений. Т.1.: Сивцев Вражек: Роман. Повесть о сестре. Рассказы. – М.: Московский рабочий; Интервалк, 1999.- 542 с.
18. Осоргин М. Собрание сочинений. Т.2: Старинные рассказы. – М.: Московский рабочий; Интервалк, 1999. – 560 с.
19. Осоргин М. Старинные рассказы// Юность.- 1990- №5. – С. 64 -77.
20. Осоргин М. Страницы жизни и творчества: материалы научной конференции. – Пермь; Изд – во «Пермского унив – та», 1994. – с. 72 – 77.
21. Осоргин М. Струнами сердца// Слова – 1995. -№9 – с. 15- 17.
22. Осоргин М. Язык русской литературы [ Подг. О. Г. Ласунский ]// Рус. речь.- 1991.- №2. – с.34 – 41.
23. Программы дисциплин предметной подготовки по специальности 021700 – филология: Для пед. ун –тов и институтов.- М.: «Наука», 2000. – 296 с.
24. Русская историческая повесть пер. пол.19 в./ сост., вступ. ст.и примечания В. Ию Коровин. – М.: Сов.Россия, 1989. – с.3 – 10.
25. Рус. лит – ра 20 века. 11 кл.: Учеб. для общеобразов. учеб. Заведений. – в 2ч. Ч 1./ В. В. Агеносов и др; Под ред. В. В. Агеносова. – М.: Дрофа, 1996. – с. 367 – 415.
26. Русские писатели 20 века. Библиографический словарь: В 2 ч. Ч 2 М –Я/ Ред. кол.: Н. А. Грознова и др. – М.: Просвещение, 1998. – с. 148- 151.
27. Смирнова Л. А. Русская литература конца 19 – нач. 20 века: Учеб. Для студентов пед. ин –ов и ун- тов. – М.: Просвещение, 1993. – с. 132- 136.
28. Секачева И. Г. Творчество поэтов русского зарубежья в контексте нереалистических течений конца 19 в.- нач. 20 в. Методич. рекомендации для учителя. – Соликамск: 1993. – с.3- 5.
29. Сухих И. Писатель с «философского парохода»: [ о творч. Пути М. Осоргина, 1878 1942]// Нева. – 1993. - №2. – с. 228- 246.
30. Тамарченко А. У истоков советского исторического романа// Нева. – 1974. - №10. – с. 179 – 188.
31. Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Краткий словарь литературоведческих терминов. Кн. для учащихся/ Ред. – сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – 2 -е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1985. С. 52 – 53.
32. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999 – с.358.