

DOI: 10.12731/2218-7405-2014-4-2

УДК 82

НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МИФ И ПУТИ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ В РАССКАЗЕ Н.С. ЛЕСКОВА «ЛЕВША»

Ибатуллина Г.М.

Традиционные интерпретации рассказа Н.С. Лескова «Левша» акцентируют прежде всего его этнофилософскую, социально-психологическую, духовно-нравственную проблематику, в то время как лесковская концепция истории остается малоизученным аспектом. Предлагаемая статья посвящена исследованию историософских идей писателя, воплощенных в мифопоэтических парадигмах анализируемого произведения; этим подходом обусловлены актуальность и новизна работы.

Рассматривая сюжетно-мотивные и жанровые структуры рассказа, объясняя их символические и метафорические функции, автор статьи реконструирует образно-смысловые контексты национально-исторического мифа, воссозданного в художественной системе «Левши». Данная историософская концепция определяется как выражение оригинального взгляда Лескова на устойчивые культурологические оппозиции «Россия – Европа», «Восток – Запад». Художественная экспликация писателем устойчивых идеологем и мифологем открывает возможность нового, универсально-философского понимания смысла этих оппозиций. Исторические судьбы России и Европы и связанные с ними противоречия и конфликты объясняются через парадигмы солярно-хтонического мифа и центральной для него общебытийной оппозиции «Хаос – Космос». Символическими репрезентантами этой парадигмы в рассказе становятся образы-двойники, амбивалентные по своей сути: подкованная блоха и официально-чиновничий Петербург. Драма Левши в изображении Лескова перерастает, та-

ким образом, из социально-психологической и духовно-нравственной в глубоко экзистенциальную, поскольку становится отражением внутренней амбивалентности бытия и его фундаментальных начал.

Ключевые слова: поэтика; миф; историософия; смыслопорождение; символический контекст; метафизическое сознание.

NATIONAL-HISTORICAL MYTH AND THE WAYS OF ITS INTERPRETING IN THE STORY OF N.S. LESKOV "LEFTY"

Ibatullina G.M.

Traditional interpretations of the story of N.S. Leskov "Lefty" accentuate primarily its ethnophilosophical, psychosocial, spiritual and moral problematics, while the Leskov's concept of story remains a poorly studied aspect. The proposed article is devoted to the study of the ideas of writer's historiosophical ideas, embodied in mythopoetic paradigms from the analyzed work; this approach due to the relevance and novelty of the work.

Considering genre-motive and the plot structures of the story, explaining their symbolic and metaphorical functions, the author redesigns of the image-semantic contexts of the national historical myth recreated in the art system of "Lefty". This historiosofical concept is defined as an expression of the original the Leskov view to sustainable cultural opposition "Russia - Europe", "East - West". Writer's fiction explication of the stable ideologems and mythologems opens up the possibility of a new, universal and philosophical understanding of the meaning of these oppositions. Historical fate of Russia and Europe and related with it contradictions and conflicts are explained through the paradigms of the solar-chthonic myth and central for it objective reality opposition "Chaos - Space". Symbolic representatives of this paradigm in the story become images-doubles, inherently ambivalent: steel flea and the official bureaucracy of St.Petersburg. Drama of the Lefty in the image of Leskov grows, so

from socio- psychological and spiritual and moral to deeply existential, as it becomes a reflection of the inner ambivalence being and its fundamental principles.

Keywords: poetics; myth; historiosophy; sense born; symbolic context; metaphysical consciousness.

Социально-историческая проблематика в творчестве Н.С. Лескова в литературоведении связывается в первую очередь с антинигилистическими романами писателя, изучению которых посвящено в последние годы значительное количество исследований, см., например: [5], [7], [8], [9], [10]. Авторы данных работ рассматривают духовно-нравственные, социально-психологические, историко-философские контексты романов Лескова, проблемы их поэтики. Между тем, не только романы, но и многие хрестоматийные рассказы и повести Лескова имеют внутреннюю историософскую перспективу; несмотря на ее образно-смысловую отчетливость, этот ракурс интерпретации произведений писателя нередко остается на периферии внимания лескововедения. Помимо небольшого ряда отдельных статей, из диссертаций по данной проблематике можно назвать работы Н.С. Барановой [1], Л.Ф. Шелковниковой [11]. Популярными темами «иностранец в России» или «русский за границей» (выражения А.В. Кузьмина [4]), являющиеся сквозными для творчества Лескова, как правило, исследуются в контексте художественной этнофилософии писателя, в кругу проблем национального характера, психологии, нравственности, т.е. в свете особенностей этнического самосознания русского человека в сравнении с «иностранцами».

«Левша» – особенно выразительный пример данной ситуации, несмотря на то, что исторический контекст обозначен здесь с первых строк: «Когда император Александр Павлович *окончил венский совет*, то он захотел по Европе проездиться и в разных государствах чудес посмотреть» [6, 164] (курсив – выделено мной, жирный курсив – авторами цитируемых текстов). Уже в этой первой фразе произведения заявлена установка на рефлексивно-диалогические взаимоотношения двух контекстов: конкретно-исторического («окончил вен-

ский совет») и мифологизированно-исторического («он захотел по Европе проехать и в разных государствах чудес посмотреть»); в дальнейшем этот диалог семантически углубляется, более того, автором неоднократно обыгрываются разные его модусы, что в целом создает особую художественную парадигму, в центре которой – образ мифологизированной истории.

«Левша», конечно, миф, и не только этнический (все равно в каком аспекте – социальном или духовно-нравственном), но в равной мере миф историософский, непосредственно связанный с представлениями Лескова о путях и логике исторического движения России, Европы и человечества в целом. Возможно, приоритетное внимание лескововедов к этнофилософскому мифу отчасти объясняется тем, что историософия художника оказалась здесь имманентно воплощенной на уровне метафорических подтекстов произведения, в то время как этническая проблематика художественно эксплицирована и отражена на уровне откровенно мифологизированного сюжета.

Автор изначально провоцирует читателя на восприятие рассказанной истории как легенды, сказа или предания (побасенки, бывальщины и т.п.), которые, хотя и интерпретируются им как формы народной мифологии, обладают вместе с тем специфической жанровой ориентацией на реальность изображаемых лиц и событий. Однако отсылка к жанровым парадигмам с «установкой на достоверность» во многом оказывается выражением авторской игры с читателем, и ироничной, и подчеркнуто простодушной одновременно. В действительности сюжетная логика всей первой, «российской», части рассказа в большей мере ориентирована на традиционную сюжетную схему волшебной сказки с ее откровенной жанровой ориентацией на вымысел. Очевиден параллелизм многих сюжетных ситуаций и мотивов, самого образа Левши, представленного как подобие «низкого» сказочного героя, косоного и леворукого Иванушки-дурачка, кажущегося обездоленным и в чем-то неполноценным, но наделенного иным умом и иными дарами, нежели окружающие.

Вместе с тем, сказка в художественной системе рассказа вступает в диалог с другими жанровыми контекстами, прежде всего теми самыми, что имеют вышеназванную «установку на достоверность»: это не только перечисленные фольклорные жанры, но и собственно литературные: рассказ, повесть, басня, притча, даже очерк и мемуары. Разумеется, все они проявлены в разной степени, но так или иначе, все литературные составляющие отличаются логикой художественного обобщения: если герой легенды или сказки – герой исключительный и идеализированный, то Левша представлен как художественный тип, воплощающий особенности национально-русского сознания, души, характера; он не просто уникальный мастер, он один из «многих величайших гениев» [6, 194], о которых слагаются «народною фантазией» мифы и предания; не случайно, и по сюжету рассказа – он один из трех мастеров, подковавших блоху и репрезентирующих русских умельцев целом. Левша как национально-исторический тип, изображенный одновременно героем сказочного сюжета, обнаруживает тем самым и свою архетипическую сущность. Сказка, сказ-легенда и литературное повествование в художественном мире «Левши» в равной мере представлены как мифопорождающие начала; если сказка определяет миф личности и судьбы героя, то ее диалог с другими жанровыми формами в системе литературно-организованного нарратива создает более масштабный историософский миф.

Логика сказки проявлена в повествовании многообразно. К примеру, сказочные контексты отчетливы в описании английской кунсткамеры, у которой «подъезд неописанный», «коридоры до бесконечности»; в атрибутивных деталях, связанных с образом блохи: «Государь ... спустил блошку в этот орешек, а с нею вместе и ключик, а чтобы не потерять самый орех, опустил его в свою золотую табакерку, а табакерку велел положить в свою дорожную шкатулку, которая вся выстлана перламутром и рыбьей костью» [6, 169]. Левша и тульские мастера получают от царя вполне сказочное задание-испытание: подковать (укротить) фантастическое существо – танцующую механическую блоху. Харак-

терно, что в тексте она названа не только блохой, но и нимфозорией, и это тоже становится мифологизирующей образ деталью: удивительное, но в общем реалистично выглядящее металлическое насекомое в этом ассоциативно-смысловом ореоле превращается в подобие фантастического мифологического существа – не живого и не мертвого, стального и механического, но подобного разумному и одушевленному. Оказывается, это и не блоха, а неведомое существо, лишь принявшее облик блохи: перед нами некая нимфозория, которая «из чистой из аглицкой стали в изображении блохи ...выкована» [6, 168]. То, что это не простая копия-подобие блохи, ясно и из того, что в естественном своем виде «настоящие» блохи «дансе» не танцуют. Безобидная на первый взгляд игрушка вырастает в ассоциативных контекстах сказки и мифа в тревожащий душу символ: символ «железного века», эпохи, что «шествует путем своим железным»¹.

Блоха – хтоническое существо, олицетворяющее иррациональные силы, стихии, энергии хаоса. Сделать ее металлическое подобие и заставить его танцевать – значит подчинить и укротить ее таким образом, искусственно вынудить ее «космизироваться». Мотив насильственной техногенной космизации мира обозначен и в образе «Аболона полведерского». Здесь деформировано не только имя солнечного бога, но и сама его сущность. Греки поклонялись Аполлону-Скопасу², попирающему пятою мышь, как солярному божеству, богу Космоса. Однако он, сдерживая стихийные энергии Хаоса, символизируемые здесь мышью, не подменяет и не уничтожает их, поскольку сам Космос рождается из лона Хаоса. Современная же индустриально-техногенная цивилизация, олицетворением которой становится изображенная в рассказе мифологизированная Англия, именно это и пытается сделать: подменить изначальные, естественные основы жизни искусственно-механическими. Богом «аглицкой на-

¹Цитата из стихотворения Е.А. Баратынского «Последний поэт» (1835). Для современного сознания этот символ легко может ассоциироваться с распространенными голливудскими образами механических чудовищ, угрожающих человечеству.

² См. об этом, н-р, в работе М. Волошина «Аполлон и мышь» [2].

цыи» становится стоящий в центре кунсткамеры «Аболон полведерский», у которого вместо традиционной лиры в одной руке «Мортимерово ружье», а в другой «пистоля» [6, 166]. «Аболон полведерский» и нимфозория-блоха – двойники, являющиеся символами современного состояния европейской цивилизации с деформированными базовыми ценностями: агрессивное мужское начало и рафинированно-искусственное женское. Последнее особенно отчетливо в описании «дансе» блохи: «...она начинает усиками водить, потом ножками стала перебирать, а наконец вдруг прыгнула и на одном лету прямое дансе и две верояции в сторону, потом в другую, и так в три верояции всю кавриль станцевала» [6, 169]. «Усики» блохи в феминизированном контексте образа становятся также и знаком извращенности первично-естественных половых начал. Вообще, в фрагментах текста, изображающих блоху, оказывается значимой каждая деталь, как, например, «футляр» из «цельного бриллиантового ореха – и ей месечко в середине выдавлено» [6, 169]. «Бриллиантовый орех», конечно, тоже эмблематичен: это образно и материально фиксированный знак искусственной «соляризации», космоизации Хаоса, его псевдоукрощения: Хаос здесь символически заперт на ключ, «а ключ семь поворотов имеет» [6, 169].³ Российская история в лице «государя Александра Павловича» пытается встать на пути достижений и откровений западно-европейской цивилизации; здесь знаковым становится не только само приобретение блохи за миллион серебром и бриллиантового ореха за пять тысяч, но также ряд следующих за этим жестов, подробно выписанных рассказчиком и имеющих откровенный сказочно-мифологический, и в тоже время, чисто национально-русский характер: вспомним, что государь «спустил блошку» в многоступенчатое хранилище, подобное «сундукам» и «ларцам» русских сказок: блошку в орешек, орешек в табакерочку, табакерку в шкатулку.

Император Александр Павлович представлен здесь не просто как олице-

³ Подобную же историософскую парадигму, вписанную в контексты солярно-хтонического мифа, мы обнаружим, например, в рассказе Ф.М. Достоевского «Крокодил»; см. об этом подробнее в другой нашей работе: [3].

творение страны и нации, но и той проблемы исторического и духовного выбора, перед которой стоит Россия его эпохи. С одной стороны, государь убедил себя в том, что англичане «есть первые мастера на всем свете, и мои люди супротив вас сделать ничего не могут» [6, 169], и, казалось бы, сделал однозначный выбор; но вместе с тем, после путешествия по Европе у него вскоре «от военных дел сделалась меланхолия» и «после приезда в Россию... он захотел духовную исповедь иметь в Таганроге у попа Федота» [6, 170]. Технически-военизированный «Аболон полведерский» все же чужд оказался глубинным душевным потребностям Александра Павловича, а символ «железного века» в шкатулке «с перламутром и рыбьей костью» [6, 171], как и проблема исторического выбора, перешли к его преемнику Николаю Павловичу. В ассоциативно-смысловых контекстах историософского мифа загадочная смерть Александра Павловича в Таганроге может быть интерпретирована как следствие невозможности сделать выбор и преодолеть драматическую двойственность ситуации.⁴

Хотя пришедший на смену Александру I Николай Павлович, как известно, по складу своей личности больше напоминал военизированного Аполлона, выбор, произведенный им, очевидно, был противоположен позиции Александра и тоже однозначен: «Государь Николай Павлович в своих русских людях был очень уверенный и никакому иностранцу уступать не любил» [6, 172]. Выбор, сделанный обоими императорами в противоположных направлениях, не разрешил проблемы, центр которой далее смещается в повествовании к образу Левши – не царя, и не воина, а простого мужика и ремесленника с душой художника. Именно здесь в недрах народного творческого самосознания обнаруживается Лесковым подлинная глубина проблемы.

История Левши уже изначально вписана в контексты как этнофилософского, так и историософского мифа. Помимо уже обозначенной нами сказочной

⁴ Кстати, как однозначно определенный выбор эта двойственность императора Александра преодолевается в контексте уже другого мифа – о старце Федоре Кузьмиче. Возможно, император-старец понял, что уйти от «железного века», пребывая в миру, практически невозможно, и остается «духовное бегство» от него в том смысле, в каком писал Григорий Сковорода: «Мир ловил меня и не поймал».

сюжетно-смысловой парадигмы следует отметить еще один ассоциативно-образный контекст, без учета которого историософская модель, воплощенная в произведении, не будет интерпретирована в ее полноте. Это контекст христианского мифа, отсылки к которому звучат в рассказе неоднократно. Уже в начале повествования, в 1 главе, возникает оппозиция: искренне и простодушно верующий Платов – русский, казак, православный – и обмирщенная «аглицкая нация», техническая экспансия которой в глазах Платова отдает дьявольщиной: «А когда англичане стали звать государя во всякие свои цейгаузы, оружейные и мыльнопильные заводы, чтобы показать свое над нами во всех вещах преимущество и тем славиться, – Платов сказал себе: «Ну уж тут шабаш. До этих пор еще я терпел, а дальше нельзя» [6, 164]. Слова Платова «Ну уж тут шабаш» приобретают двойной смысл: это не только привычная идиома, обозначающая завершение или отказ от дела, но и прямая характеристика всей увиденной Платовым картины торжества технической цивилизации как дьявольского действия, подобного тому, что совершается на Лысой горе. Не случайно, вернувшись с экскурсии по заводам, Платов чисто по-русски, в соответствии и с бытовой, и со сказочной, и с народно-христианской традицией, отреагировал на увиденное: «...дерябнул хороший стакан, на дорожный складень богу помолился, буркой укрылся и захрапел так, что во всем доме англичанам никому спать нельзя было. Думал: *утро ночи мудренее*» [6, 164]. Когда же Платов встретился с тульскими оружейниками, первыми его словами было обращение к ним не как к мастерам или умельцам, а как к сородичам-христианам: «Как нам теперь быть, *православные?*» [6, 172]. Православные оружейники-христиане становятся антитезой военизированному языческому «Аболону полведерскому». Почему именно тульские мастера оказываются репрезентантами российского народно-христианского сознания, мы узнаем в 7 главе повествования: здесь сообщается, что «туляки, люди умные и сведущие в металлическом деле, известны также как первые знатоки в религии. Их славою в этом отношении полна и родная земля, и даже святой Афон: они не только мастера петть с вавилонами,

но они знают, как пишется картина «вечерний звон...» [6, 174]. Заметим, что в рассказе нет отрицания язычества как такового: во-первых, и за Аполлоном Бельведерским (если только он не превращен в деформированного «Аболона») стоит некая правда о мире; во-вторых, сказочные мотивы, выполняющие здесь смыслопорождающие функции, тоже являются репрезентантами языческого мифа. Одна из важнейших лесковских философем – убеждение в том, что редуцированная до «только языческой» или «только христианской» картина мира будет неполной и далекой от реальности. Для Лескова принципиально важно, что в русском народном сознании действительно оказывается возможным диалогическое единство мифа христианского и мифа языческого. Одна из точек пересечения этих двух типов мифокультурного сознания – мифологема чуда.

Чудо – органичный элемент как сказочной, так и христианской картины мира. Мотив чуда, обозначенный уже в первой фразе рассказа, цитированной нами выше, становится важнейшим ключевым мотивом произведения, реконструирующим контексты мифа и волшебной сказки. Как одно из иноземных чудес представлена в тексте сама блоха, причем в ситуации диалогических взаимоотношений этого символа с образно-смысловой парадигмой христианского мифа он отчетливо демонизируется, о чем уже было сказано выше. Добавим еще одну характерную деталь: «православные умельцы», понимая сложность поставленной задачи, отвечают Платову: «...аглицкая нация тоже не глупая, а довольно даже хитрая, и искусство в ней с большим смыслом. Против неё, – говорят, – надо взяться подумавши и с божьим благословением» [6, 173]. Сама задача приобретает здесь многозначный смысл: это не только задание, но и испытание, и поединок; не случайна оговорка мастеров, что они идут «против нее». Задание царя носит вполне сказочный характер: с блохой-нимфозорией, по словам императора Николая Павловича, надо «что-нибудь сделать» [6, 172], в соответствии с известной сказочной формулой: «поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что». Мастеров это вовсе не удивляет; напротив, в отличие от Платова, настойчиво допытывающегося, что думают сделать с нимфозо-

рией туляки, они действуют точно по правилам сказочной логики: «Мы ещё и сами не знаем, что учиним, а только будем на бога надеяться, и авось слово царское ради нас в постыждении не будет» [6, 173].; «...будет тебе **что-нибудь** государеву великоллепию достойное представить [6, 174].

Главный герой истории Левша также вполне по-сказочному «помечен»: «...один (из оружейников – Г.И.) косой левша, на щеке пятно родимое, а на висках волосья при ученье выдраны» [6, 174]. Три православных мастера во главе с Левшой для того, чтобы одержать чудесную победу (которая также представлена здесь в тройном смысле: техническая победа, духовно-религиозная, военная) обращаются к помощи святого Николая Чудотворца: «Икона эта вида «грозного и претрашного» – святитель Мир-Ликийских изображён на ней «в рост», весь одяен сребропозлащенной одеждой, а лицом тёмн и на одной руке держит храм, а в другой меч – «военное одоление». Вот в этом «одолении» и заключался смысл вещи: св. Николай вообще покровитель торгового и военного дела, а «мценский Никола» в особенности, и ему-то туляки и пошли поклониться» [6, 175]. После ритуала христианского (молебн) следует ритуал сказочный: умельцы символически отправляются в «тридевятое царство», в «иномирье», странным образом исчезая из поля зрения окружающих. И даже когда загадка их исчезновения несколько проясняется для горожан, мастера оказываются абсолютно недоступными для мира – как если бы они оказались в параллельном пространстве, в пространстве мифа, где отменяются обычные житейские законы. Мастера как будто даже ничем не питаются, света за ставнями не видят, огня не боятся, будучи уверены, что для пожара они недостижимы. Мастера не только не ели, не пили, «ни с кем не видались и разговаривали», но, видимо, даже и «не дышали», так как окна, ставни и двери закрыли наглухо: «у мастеров в их тесной хороминке от безотдышной работы в воздухе такая потная спираль сделалась, что непривычному человеку с свежего поветрия и одного раза нельзя было продохнуть» [6, 177].

Сотворенное искусниками-мастерами чудо – подкованная блоханимфозория – приобретает символически многогранный смысл; это, конечно, не просто чудо миниатюрной техники. Это и сказочное чудо: ведь здесь сверхъестественным выглядит не только сам феномен подкованной нимфозории, а то, *как* это было сделано: мало того, что без «мелкоскопа» и прочего инструментария, но и в фантастических, невысказанных для такой работы условиях: в тесной, душной, темной избе, где даже «ставни в окнах закрыли», а света, кажется, только и было, что от лампадки. Но и сказочным чудотворством ситуация не исчерпывается: главное чудо в очерченном нами символическом контексте произведения – чудо метафизическое: неестественное фантастическое существо, лишённое внутренней правды и органики, перестало «дансе делать»; подковав нимфозорию, мастера укротили ее. Символ победы искусственного над живым, сотворенный рационально-техногенным мышлением современной цивилизации, в свою очередь побежден метафизически-иррациональным, логически необъяснимым искусством тульских мастеров; одержана победа над «псевдопобедителем»; победа не просто в хитроумии или мастерстве, побеждена идея подмены живого искусственным, метафизического сплошь рациональным. Нередко читатели и критики упрекают туляков в том, что они «испортили» забавную безделушку, лишив ее умения танцевать, но в действительности, это и было главной метафизической целью поединка с «агличкой нацией», и не случайно во главе поединка сам Николай Чудотворец. Искусственное, металлическое, мертвое стало тем, что оно есть; иллюзорной победе над стихийными силами живой природы, самого первоначального Хаоса, поставлен предел. Если прибегнуть к излюбленному Лесковым приему словесной игры, можно сказать, что искусство победило искусственность, а также и те искушения человеческого хитроумия, которые с ней связаны.

В выстроенном Лесковым мифе налицо, казалось бы, торжество «русской идеи» в давней полемике славянофилов и западников, в противостоянии стихийно-трансцендентной России и рационально-позитивистской Европы, или,

используя известный философский тезис, в оппозиции платоновской метафизики и аристотелевского рационализма. Однако в действительности художественная философия Лескова оказывается гораздо диалектичнее и глубже. И здесь миф этнофилософский пересекается в контексте рассказа с мифом историософским (а также с мифом «географическим», но об этом речь пойдет ниже). По мысли писателя, Россия и Запад представляют не только два противоположных типа сознания, но и разные формы и пути *становления* сознания и соответственно исторического развития этноса (или своеобразного суперэтноса, каковым можно считать Европу в целом, несмотря на все различия между англичанами, немцами, французами и т.д.). Оба типа сознания амбивалентны, а потому амбивалентны порождаемые ими пути исторического движения и формы общественного жизнеустройства.

В контексте лесковского рассказа рационально-позитивистский склад западного мышления связан не только с представлениями о его ограниченности и духовной узости в сравнении с русской «широтой и размахом» и порождает не только техногенно-индустриальных монстров, как это виделось, например, казаку Платову. Рационализм мышления проще, легче и скорее приводит и к разумной упорядоченности жизни, и стабильно гарантированным формам бытового и социального комфорта, к созданию такой системы, где возрастает ценность каждой индивидуальности и отдельной человеческой жизни. Создается *система*, поддерживающая такой порядок, в котором общественное и частное, личностное существуют в равновесии, или, по крайней мере, ориентированы на сохранение этого равновесия – в плане как социально-экономическом, так и культурном, и нравственно-психологическом. Создание такой рационально сбалансированной системы возможно лишь на основе принципа законопослушности и всеобщности силы закона, что конечно, противоречит самой природе иррационально-метафизического типа сознания, которое склонно и в формы социального жизнеустройства привносить момент иррациональности и даже абсурда. Поэтому судьбы насмерть пьяного английского «полушкипера» и та-

кого же пьяного и больного Левши сразу по прибытии в Россию «начали сильно разниться». Судьба англичанина зависела не столько от личного произвола или личной доброты работников «посольского дома», сколько от тех правил и инструкций («долбиц умножения»), которые определяют их поведение. Закон здесь подчиняет и тем уравнивает всех, в отличие от российского социума, где нередко закон «подравнивается» чиновниками (т.е. блюстителями этого закона) под себя. Поэтому в квартале, куда свезли Левшу, его (не по закону, конечно) раздели, обобрали, обокрали, простудили и разбили «затылок о парат», а в больницах, напротив, строго «по закону» требовали «тугаменты», без которых, якобы, нельзя принять больного на лечение. В абсурдно-иррациональном чиновничьем мире России обойти закон ради злых дел легко, ради добрых дел – трудно или невозможно.

Следует также отметить, что в изображении Лескова западная «система» достаточно разумна, чтобы понять и допустить возможности исключений и отклонений от «инструкций», если это не нарушает общую целостность системы норм и правил. Поэтому английский капитан, узнав о пьянстве и пари «полушкипера» не наказывает его, а лишь создает такие условия для «поединка», в которых противники серьезно не пострадали бы. Более того, но Лескову, залог исторической жизнеспособности этой системы именно в том, что она чувствует и сознает собственную ограниченность и опасную амбивалентность: угрозу такой стандартизации, которая может заглушить полностью живое творческое начало, интуитивные, подлинно креативные энергии мышления, существование которых невозможно без подключения к моментам иррационального. Не случайно так настойчиво англичане пытаются оставить у себя Левшу, предполагая, какой творчески продуктивный потенциал таит в себе такой союз интуитивного и рационального, российского и английского склада мышления. Возможность подобного союза с точки зрения Лескова вполне реальна, поскольку и метафизически-интуитивный тип сознания, олицетворяемый Левшой, также чувствует собственную неполноту и внутреннюю амбивалентность. (В этом плане Левша

гораздо глубже и казака Платова, и императора Николая Павловича; неожиданно «конгениальны» он и его судьба оказываются легендарному образу императора Александра I, который, как мы уже говорили, остановился перед ситуацией неразрешимого выбора между двумя амбивалентностями). Вспомним, то, что Платову напоминало дьявольский шабаш (производственные картины английской жизни), у Левши вызывает совершенно иное отношение: «Он смотрел все их производство; и металлические фабрики, и мыльнопильные заводы, и все хозяйственные порядки их ему очень нравились, особенно насчет рабочего содержания. Всякий работник у них постоянно в сытости, одет не в обрывках, а на каждом способный тужурный жилет, обут в толстые щиглеты с железными набалдашниками, чтобы нигде ноги ни на что не напороть; работает не с бойлом, а с обучением и имеет себе понятия. Перед каждым на виду висит долбига умножения, а под рукою стирабельная дощечка: все, что который мастер делает, – на долбигу смотрит и с понятием сверяет, а потом на дощечке одно пишет, другое стирает и в аккурат сводит» [6, 189]. Нередко здесь видят иронию Лескова по поводу «привязанности» западного мастерового к «долбигам умножения», но на деле иронии здесь не больше, чем по отношению к «Псалтири и Полусоннику», которые и составляли весь ученый багаж Левши. Несмотря на всю свою «творческую метафизичность», Левша наделен трезвым и вполне практическим умом, и стремления к разумному порядку и житейской целесообразности в нем не меньше, чем творческой оригинальности. Именно это позволило ему увидеть то, что не замечали до него генералы «в парадных перчатках»: если чистить ружья кирпичом, «они стрелять не годятся».

Метафизичность российского сознания рождает мощные креативные и духовно-нравственные силы, глубинную религиозность, творческую интуицию, питающиеся от корней традиции, национальной «почвы». Это прямая связь с жизнотворческими энергиями метафизического Хаоса (страшного и «родимого» одновременно, по Тютчеву), что в корне отлично от западного сознания, стремящегося к тотальной «космизации» миропорядка. Оппозиции Россия –

Европа, Восток – Запад являются выражениями более глобальной и фундаментально-бытийной оппозиции Хаоса и Космоса, реализованной в парадигме солярно-хтонических мифов разных народов и культур. Точнее сказать, Россия здесь у Лескова становится не столько репрезентантом Востока с его метафизикой и созерцательностью, сколько особой зоной исторического движения к интеграции и единству противоположностей. Однако силы Хаоса, так же, как и Космоса, амбивалентны: их стихийно-иррациональный характер порождает не только свободу, широту, непредсказуемые открытия и возможности «чудотворства», но имеет и обратные стороны: неподконтрольность разуму, отсутствие стабильности и порядка, власть случая и личностного произвола, многочисленные русские «авось» и «небось», русский «безудерж», «бессмысленный и беспощадный» и т.п. Именно опасность стихийно-непредсказуемых «всплесков» сознания парадоксально порождает здесь свою противоположность: авторитарно-коллективный «социум», где ценность личности и индивидуальной человеческой жизни снижена, веками доминирует «роевое» и патриархально-родовое сознание, склонное к «окаменению». Причины этого понятны, ведь индивидуальные стихийные порывы души могут быть как созидательными, так и разрушительными, и подкованная блоха в этом плане, конечно, амбивалентный символ: это не только укрощение «техногенного монстра», но и «слепой» акт творчества, испортивший тонкий механизм игрушки. Подобная метафизическая стихия сопротивляется внешнему упорядочиванию жизни, ее оформленному структурированию такими надличностными алгоритмами, которые объединяли бы общие и индивидуальные ценности. Порядок порождается не уравнивающим всех законом, а возникает по стихийным же законам «самоорганизации материи», энергиями личностных притяжений и отталкиваний и укорененной в недрах сознания традицией. Стихийные взаимодействия элементов жизни в конечном итоге подчиняются скрытой, невидимой логике самодвижения жизни, что внешне оформляется в виде традиции, мифа и провиденциально понимае-

мой «Божьей воли»⁵. Поэтому пространство российского бытия продолжает оставаться пространством сказки и мифа (где, словам Гоголя, «хоть три года скачи» во все концы – никуда не доскачешь), в то время как история европейской цивилизации – история демифологизации сознания и культуры. История российская мыслится не как прогрессирующая линия перемен от худшего к лучшему, а как непрерывно продолжающийся процесс мифотворчества, органичного вплетенного в мифологически-провиденциальное становление жизни как целого.

И вновь мы сталкиваемся с амбивалентностью обоих исторических путей: тотальная демифологизация приводит в экзистенциально бесплодные тупики рационализма, тотальная жизнь в мифе оборачивается созданием авторитарно-инертных систем жизнеустройства, подобных Домострою, крепостному праву или сталинскому тоталитаризму. В этом почти всегда потенциально-тоталитарном («крепостном») пространстве практически невозможна внешняя свобода, но возможна и реальна лишь внутренняя «воля» и порыв к свободе, и столь же реально неизбежны стихийно-катастрофические протесты против тотальной инерции бытия.⁶

Вся сила и мощь российских стихийно-иррациональных начал обнаруживается в «Левше» в финальных эпизодах судьбы главного героя произведения. Левша, видимо, один из первых в литературе и культуре образов художника, трагически погибшего от «ностальгии», от разрыва с родной «почвой» и ее животворящими силами. Тульский (и вообще русский) мастер так же прочно связан с родной для него Матерью-сырой землей, как дитя с чревом матери пуповиной, это связь органическая и лежащая за пределами рационального созна-

⁵ Это хорошо чувствовал не только Лесков, но и другие русские художники и мыслители, как, например, Л.Н. Толстой. Как известно, по мысли Толстого, победа в Отечественной войне 1812 г. была одержана не силой рациональных стратегий или военной мощью, но внутренним органическим подключением этноса к «подводным струям народной жизни» и логике ее исторического самодвижения.

⁶ Поэтому рациональные реформы здесь «почему-то» малопродуктивны, а реальные перемены приобретают форму катаклизмов разных масштабов, подлинные реформы на самом деле превращаются в революции: будь это петровские, большевистские или горбачевские реформы; поэтому даже в революции, начатой меньшевиками, ориентированными больше на реформы, победу одержали большевики с их идеей кардинального переворота жизнеустройства; иной логике как будто «сопротивляется» в России сама «среда».

ния. О причинах и истоках этой связи мы уже говорили: интуитивно-метафизический тип творчества может существовать постольку, поскольку питается энергиями метафизической же стороны бытия, в первую очередь, перво-родного лона Хаоса; проводником этих энергий становится глубинная, укорененная в недрах души и сознания (на уровне архетипов) связь с первоистокom, в том числе, и генетически-родовым первоистокom («где родился, там и пригодился»)⁷.

Но в драматической истории Левши дело не только в ностальгии. Причины трагического исхода судьбы героя определены в рассказе амбивалентно, и даже «поливалентно», многозначно. Мы уже говорили, что метафизически-иррациональное сознание может привести к опасной границе между разумным и стихийно-разрушительным, между логикой и абсурдом. Началом драмы Левши стала необъяснимая, метафизическая тоска (то ли «английский сплин», то ли «русская хандра»). Стихийно-нетерпеливое желание Левши как можно скорее отправиться на родину граничит с абсурдом, в чем он и сам признается: «Это все равно, – отвечает, – где умереть, – все единственно, воля божия, а я желаю скорее в родное место, потому что иначе я могу род помешательства достать» [6, 190]. Это даже не столько желание (поскольку в любом желании есть доля разумности), а инстинктивное влечение (как у перелетных птиц), инстинкт самосохранения художника-мастера, который ощущает опасный разрыв с энергиями питающей его почвы. Отправляется из Лондона в Россию Левша не только на грани «помешательства», но и с полной готовностью к смерти (см. вышеприведенную цитату), так что трагический финал для него изначально кажется неизбежным. Парадоксальность его драматической духовной ситуации и овладевшей им душевной болезни подчеркнута и тем, что они выходят за пределы обычной логики: казалось бы, после того, как сумевшими его понять англичанами он отправлен домой со всевозможным комфортом, «болезнь»

⁷ Не случайно, скажем, в астрологии сфера архетипического мышления – одновременно и сфера семьи, дома, рода, родины, предков, истории.

должна бы отступить, а тоска смениться радостью возвращения. Однако этого не происходит. Стихийные тоска и беспокойство сделались еще глубже, усиливаясь к тому же энергиями морских стихий, по-осеннему «бурных». И как во всякую внутренне иррациональную ситуацию, в драму Левши вмешивается иррациональный по своей природе случай: «левша все вниз в каюты нейдет... Так все время и не сходил до особого случая и через это очень понравился одному полшкиперу, который, на горе нашего левши, умел по-русски говорить» [6, 190]. Но автор повествования о Левше понимает, что в пространстве метафизического бытия любой случай отражает некую скрытую логику. Видимо, после пребывания в «космизированном», разумно организованном мире Лондона сознание Левши незаметно, но кардинально изменилось; оно утратило прежнюю органическую цельность и дало внутреннюю трещину, которая затем проявит себя и физически в виде реализованной метафоры: «левша уже кончался, потому что у него затылок о парат раскололся» [6, 194]. Не случайно, что с отъездом из Петербурга Левша из героя сказки превращается в героя трагедии: сознание его теперь внутренне расколото, поскольку столкнулось с противоречием для него неразрешимым. (В этом плане здесь отчетлива параллель с ситуацией странной таинственной «меланхолии» и смерти Александра Павловича в Таганроге, также не сумевшего преодолеть это противоречие). Лондонский Левша, познавший ценность своей уникальной индивидуальности, почувствовавший иной, нежели в России, бытийный статус своей личности и своего дара, уже не способен был бы существовать в условиях российских, где он не имел даже имени собственного, так что в тексте и прозвище его пишется со строчной буквы. «Большой человек», «образ и подобие Божие», творческий лик Божий, которые он в себе почувствовал, не позволяют уже ему стать вполне «рабом» и «маленьким человеком». В Россию Левша вернуться уже не может, но не может и жить без России, без той почвы, где укоренен его дар. Дело здесь не только во внутреннем социально-психологическом конфликте, как например, он обрисован в судьбе крепостного художника-музыканта в «Ностальгии» Андрея Тар-

ковского. В Левше, может быть, достаточно было мудрого смирения, чтобы принять свою «несвободу» в России, но само российское метафизическое пространство стало в его ощущениях неадекватно истинному творческому процессу. Ему открылся новый идеал творчества, в котором должны быть интегрированы оба типа сознания и мироощущения: рационального-аполлонического и иррационально-дионисийского. Беда в том, что ни в России, ни в Англии этот идеал для Левши неосуществим, потому и погибает он между ними, в срединном пространстве Петербурга. Драма Левши в изображении Лескова перерастает, таким образом, из социально-психологической или духовно-нравственной в глубоко экзистенциальную, поскольку становится выражением фундаментальных бытийных конфликтов и противоречий, отраженных в смысловых коллизиях солярно-хтонических мифов. Равновесие Хаоса и Космоса, которым держится мироздание, все еще труднодостижимо для человеческого сознания и человеческой цивилизации в целом. В современном своем состоянии они расколоты на противоположные сферы: рационально-логического и метафизического, позитивистского и интуитивного, прагматического и созерцательного, на творческую свободу и системный порядок, на Восток и Запад, на Гамлетов и Дон Кихотов и т.д. Воссоединение этих противоположностей, обретение ими органической целостности, живой диалектики «единства и борьбы противоположностей» – лишь перспектива становления человеческого сознания и человеческой истории.

Знаковым для понимания современной исторической ситуации является в рассказе Лескова мотив поединка-пари. Противостояние России и Запада – лишь внешнее, игровое и временное. Россия и Европа, так же, как Левша и его соперник, метафорически плывут на одном корабле – корабле истории в море стихийного самодвижения, саморазвития жизни как целого. Судьбы обеих сторон глубоко и тесно взаимосвязаны, а глубинные нравственные и духовные ценности остаются общими, обе стороны одинаково сопричастны общему ходу

истории и являются взаимодополняющими началами в этом движении к общей цели.

В истории Левши значим и тот факт, что погибает он не в России как таковой, а в Петербурге, причем знаковость этой детали обозначена еще в середине повествования, в 10-й, предкульминационной главе. Если до сих пор Россия в смысловых контекстах произведения была представлена как целостный этногеографический миф (Москва, Киев, Дон, Таганрог, Тула, Орел, Мценск, Кавказ), а Петербург упоминался лишь дважды как один из элементов этого мифа, то в 10 главе словообраз «Петербург» в трех небольших абзацах текста повторяется трижды, что выглядит акцентированной переменной пространства действия не только в чисто географическом, но и смысловом плане. Российский мир сужается здесь до петербургского и российский миф сменяется мифом петербургским.

В очерченном нами историософском контексте рассказа мифологема Петербурга также приобретает амбивалентно-многозначный характер. С одной стороны, выросший из Хаоса, «из тьмы лесов, из топи блат», Петербург – символ победы над стихиями Хаоса, их укрощения и гармонизации, победы рационального над иррациональным. Однако эта победа во многом носит иллюзорный характер, не случайно и сама красота Петербурга нередко кажется (как, например, Достоевскому) призрачно-фантастической, похожей на иллюзию или мираж. Как символ космизации Хаоса Петербург действительно является «окном в Европу» – в сферы европейского типа сознания и мышления, исторического и культурного движения.⁸ Но иррациональные стихии русской жизни столь трудно поддаются космизации и рационализации, что солярно-хтоническое равновесие Петербурга оказывается очень шатким и во многом искусственным, поэтому сплошь и рядом это равновесие колеблется, переходя из крайности в крайность, порождая целый ряд подмен.

⁸ Правда, прорублено было это окно совсем по-русски – не столько рациональным расчетом, сколько стихийным натиском и дионисийским вдохновением, не склонным оглядываться на жертвы.

Рядом или вместо космизированного порядка возникает его искусственное подобие – чиновничье-бюрократическая машина (ее даже трудно назвать системой), гораздо более бездушная и механически-жестокая, чем ее западная прародительница. В результате и рождается конфликт между Петербургом «парадных подъездов» и «маленьким человеком» – будь он Самсон Вырин, Акакий Акакиевич, мужики Некрасова или Левша Лескова. Предназначенный изначально исполнить роль буфера, медиатора, ассимилятора между бытийственными энергиями России и Европы, Петербург чиновников у Лескова превращается в подобие мертвого механизма, не способного осуществлять определенные ему функции и противостоящего подлинно живому.⁹ Чиновничий Петербург в «Левше» – холодный, каменный, жесткий, механически-движущийся – становится практически двойником подкованной блохи. Он олицетворяет «испорченный механизм», не умеющий «танцевать»: он скопирован с западного образца, но слепо по-русски «подкован», так что вместо гармонизации Хаоса и иррациональных сил пытается жестко их регламентировать. Однако, еще раз повторимся, иррациональное не поддается такой регламентации, в результате рождается парадоксально-российская ситуация, когда закон (основной принцип космизированного порядка) существует как будто лишь для того, чтобы с ним манипулировать: «закон что дышло, как повернул, так и вышло». Так и вышло с Левшой, что иллюзорная власть закона о «тугаментах» и непредсказуемо-иррациональная власть случая-судьбы (ведь могли на пути больного Левши оказаться не «злые», а «добрые» квартальные, извозчики, лекаря, были же и они в Петербурге) определили трагический финал его жизненной истории.

Петербург – историческая попытка ускорить соединение противоположностей, искусственно наведенный мост между Россией и Европой, Востоком и Западом, рациональным и иррациональным, позитивистским и метафизиче-

⁹ Отметим, что несколько иная историософская модель Петербурга представлена, например, у Достоевского (см. об этом в нашей уже упоминавшейся работе «Российско-петербургский миф в повести Ф. Достоевского «Крокодил» [3]. Лесков здесь ближе не к Достоевскому или Гоголю, а к Салтыкову-Щедрину с его образами государственного чиновничье-бюрократического аппарата как странного гротескного симбиоза мертвого и живого, механического и разумного.

ским, и как всякое искусственное явление оказалось обречено на внутреннюю расколотость.¹⁰ Механической блохой, хромающей в «дансе», Петербург оказался изначально, и это не только вина его, но и беда, результат утопической попытки сделать исторический рывок – исторически оправданный и неоправданный одновременно: на одной чаше весов – тысячи жертв (в том числе и Левша), на другой – фантастический, почти иррационально-сверхъестественный взлет российской дворянской культуры и российской цивилизации в целом. Как искусственное создание Петербург лишен внутренней органичности, но ведь и человечество в целом подобной гармонии не обрело, оно движется к ней в процессе своего исторического и культурного становления. В этом плане в историософии Лескова противоречия петербургского мифа, как и история Левши, – отражение глубинно-экзистенциальных противоречий человеческого бытия в целом, как социальных, так и духовно-личностных. Залогом же преодоления этих противоречий становится, как ни странно, сама «тоска», сгубившая Левшу – та самая ностальгия по идеалу, который пробудился в глубинах его подсознания, в сфере «инстинктов», и недостижимость которого в его нынешней жизни оказалась непереносимой для его души творца-художника. На пути движения к этому идеалу в рассказе остается не только Левша, но и сама Россия, и все человечество. Не случайно одним из ведущих в произведении является мотив дороги: дорогой начинается и завершается сюжет, по сути, в дороге умирает Левша, так и не доехавший до России в полном смысле слова, ибо Петербург – это особая зона, еще не Европа, но уже и не Россия. Герой Лескова с открывшимся ему идеалом жизни и творчества остается на пути к России, а Россия – на пути к идеалу, олицетворением которого становится Левша с его новым видением и миропониманием.

¹⁰ Символом этой расколотости можно назвать и разводящиеся по ночам петербургские мосты. Не случайно, в одном из произведений «петербургского писателя» В. Шефнера («Записки зубовладельца») разведенные мосты становятся причиной череды трагикомических ситуаций и образ этот оказывается не частно-бытовой деталью жизни города, и не романтически-созерцательной достопримечательностью, а приобретает сюжето- и конфликтопорождающий характер.

Список литературы

1. Баранова Н.С. Художественное воплощение исторических реалий первой половины XIX века в творчестве Н.С. Лескова. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. – Киров, 2012. – 186с.
2. Волошин М. Аполлон и мышь // Волошин М. Лики творчества /Сост.: В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. – М., 1988. – С. 96-111.
3. Ибатуллина Г.М. Российско-петербургский миф в повести Ф. Достоевского «Крокодил» // Третьи международные Измайловские чтения. Оренбург, 9-10 октября 2003 г.: Материалы: В 2 ч. Ч.1. – Оренбург, 2003. – С. 144-154.
4. Кузьмин А.В. Иноходец в творчестве Н.С. Лескова: проблема изображения и оценки. – С.-Пб., 2003. – 126с.
5. Куранда Е.Л. Повествовательная структура романа Н.С. Лескова «Некуда» в системе русского антинигилистического романа 1860-1870-х годов. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. – Псков, 2001. – 243с.
6. Лесков Н.С. Левша // Лесков Н.С. Собрание сочинений в пяти томах. Том 3/ Составление и общ. ред. Вс. Троицкого. – М., 1981. – 496с.
7. Старыгина Н.Н. Евангельский фон (смысловой и стилистический) в романе Н.С. Лескова «На ножах» // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. – Петрозаводск, 1994. – С. 222-230.
8. Старыгина Н.Н. Демонические знаки в антинигилистическом романе как выражение авторской ценностно-мировоззренческой позиции // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Вып. 2. – Петрозаводск, 1998. – С. 203-221.
9. Суходольский Ю.С. Роман Н.С. Лескова «На ножах» (Генезис, поэтика, место в творчестве писателя). Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. – М., 2004. – 24с.
10. Чередниченко Л.В. Проблема нигилизма в русской литературе начала 70-х годов XIX века: Н.С. Лесков «На ножах», Ф.М. Достоевский «Бесы». Дисс.

на соиск. уч. степ. канд. филол. н. – М., 1996. – 244с.

11. Шелковникова Л.Ф. Социально-философские воззрения Н.С. Лескова. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филос. н. – М., 2000. – 166с.

References

1. Baranova N.S. *Hudozhestvennoe voploshhenie istoricheskikh realij pervoj poloviny XIX veka v tvorchestve N.S. Leskova* [Artistic expression of the historical realities of the first half of the XIX century in the works of N.S. Leskov] Dissertation for the degree of Candidate of Philology - Kirov, 2012. – 186 p.

2. M. Voloshin *Apollon i mysh'* [Apollo and mouse] // Voloshin M. Leakey creativity / Comp.: V.A. Manuilov, V.P. Kupchenko, A.V. Lavrov - M., 1988. - P. 96-111.

3. Ibatullina G.M. *Rossijsko-peterburgskij mif v povesti F. Dostoevskogo «Krokodil»* [Russian- Petersburg myth in in the novel by Fyodor Dostoevsky "Crocodile"] // Third international IZMAYLOVSKOE reading. Orenburg, 9-10 October 2003: Materials: In 2 parts Part 1. - Orenburg, 2003. - p. 144-154.

4. Kuzmin A.V. *Inorodec v tvorchestve N.S. Leskova: problema izobrazhenija i ocenki*. [Foreigner in the work of N.S. Leskov: image problem and evaluation]. - 2003 – 126p.

5. Kuranda E.L. *Povestvovatel'naja struktura romana N.S. Leskova «Nekuda» v sisteme russkogo antinihilisticheskogo romana 1860-1870-h godov*. [Narrative structure of the novel N.S. Leskov "Nowhere" in the system of antinihilistic novel 1860-1870 –ies]. Dissertation for the degree of Candidate of Philology - Pskov, 2001 – 243 p.

6. N.S. Leskov *Levsha* [Lefty] // N.S. Leskov Works in that five -stroke. Volume 3 / Drafting and Society. Ed. Sun Trinity. - M., 1981. – 496p.

7. Starigina N.N. *Evangel'skij fon (smyslovoj i stilisticheskij) v romane N.S. Leskova «Na nozhah»* [Evangelical background (semantic and stylistic) in the novel N.S. Leskov "at loggerheads"] // Gospel text in Russian literature XVIII-XX centu-

ries: Quote, reminiscence, motif, plot, genre. - Petrozavodsk, 1994. - p. 222-230.

8. Starigina N.N. *Demonicheskie znaki v antinigilisticheskom romane kak vyrazhenie avtorskoj cennostno-mirovozzrencheskoj pozicii // Evangel'skij tekst v russoj literature XVIII-XX vekov* [Demonic signs antinihilistic novel as an expression of the author's values and ideological positions / / Gospel text in Russian literature of XVIII-XX centuries]. M.Y. 2. - Petrozavodsk, 1998. - p. 203-221.

9. Sukhodolskiy Y.S. *Roman N.S. Leskova «Na nozhah» (Genezis, pojetika, mesto v tvorchestve pisatelja)* [Roman N.S. Leskov "at loggerheads" (Genesis, poetics, in the writer's)], Dissertation for the degree of Candidate of Philology - Moscow, 2004. – 24p.

10. Cherednychenko L.V. *Problema nigilizma v russoj literature nachala 70-h godov XIX veka: N.S. Leskov «Na nozhah», F.M. Dostoevskij «Besy»* [The problem of nihilism in Russian literature of the early 70 - ies of the XIX century: N.S. Leskov" at loggerheads" F.M. Dostoevsky "Demons"]. Dissertation for the degree of Candidate of Philology - M., 1996. - 244c.

11. Shelkovnikova L.F. *Social'no-filosofskie vozzrenija N.S. Leskova* [Social and philosophical views N.S. Leskov], Dissertation for the degree of Candidate of Philosophy - M., 2000 - 166c.

ДААННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Ибатуллина Гузель Мртазовна, канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы

Башикирский государственный университет» (Стерлитамакский филиал)

ул. Ленина, 47а, г. Стерлитамак, 453103, Россия

guzel-anna@yandex.ru

DATA ABOUT THE AUTHOR

Ibatullina Guzel Mrtazovna, PhD Philology, assistant professor of Russian and foreign literature

Bashkir State University (Sterlitamak branch)

47a, Lenin Str., Sterlitamak, 453103, Russia

guzel-anna@yandex.ru