

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОУ ВПО ЛНР «ЛУГАНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО»**

Филологический факультет

Кафедра русской и мировой литературы

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ – 2019**

**Материалы
Университетской
научно-практической конференции**

21 марта 2019 г.



Луганск
2019

УДК 821.161.1> 06 (06)
ББК 83.3 (2Рос) 6, 0я43
Р 89

Рецензенты:

- Соболева И.А.** – заведующий кафедрой русского языкознания и коммуникативных технологий ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат филологических наук, доцент.
- Ширина О.А.** – заведующий кафедрой иностранных языков с латинским языком и медицинской терминологией ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет им. Святителя Луки», кандидат педагогических наук, доцент.
- Нередкова С.С.** – декан факультета филологии и массовых коммуникаций ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля», кандидат филологических наук, доцент.

Р 89 **Русская литература на рубеже тысячелетий–2019** : материалы Университетской научно-практической конференции. – (Луганск, 21 марта 2019 года) / под ред. : Л.В. Черниенко. – Луганск : 2019. – 98 с.

В сборник «Русская литература на рубеже тысячелетий–2019» включены статьи, основанные на сообщениях и докладах, представленных на университетской научной конференции с международным участием «Русская литература на рубеже тысячелетий» (21 марта 2019 г.).

Материалы отражают проблемы современного литературного процесса и вопросы, связанные с традициями классиков XX столетия, в произведениях рубежа тысячелетий. Сборник адресован широкому кругу читателей: вузовским преподавателям, школьным учителям, аспирантам, магистрантам, студентам.

УДК 821.161.1> 06 (06)
ББК 83.3 (2Рос) 6, 0я43

Рекомендовано к печати Научной комиссией Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (протокол № 2 от 15.10.2019 г.)

© Коллектив авторов, 2019
© ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аулов А.М.</i> Формы комического: сатира, юмор, собственно комическое ...4	
<i>Белоусова Е.В.</i> Специфика сатиры в рассказах Сергея Довлатова (сборник «Компромисс»)8	
<i>Бельчикова Н.В.</i> К вопросу о вечном и злободневном в литературе XX века (по роману М. Митчелл «Унесённые ветром»)11	
<i>Белякова Ю.А.</i> «Заклятые» друзья. Есенин и Маяковский – антагонисты XX века17	
<i>Белякова Ю.А.</i> Заметки о творчестве М. Матусовского22	
<i>Делевратова И.С.</i> Место романа «Козленок в молоке» в прозе Ю. Полякова27	
<i>Дудка А.В.</i> Роль второстепенных и эпизодических персонажей в создании образа эпохи в романе А. Иванова «Географ глобус пропил»31	
<i>Ильин С.А.</i> Литература русского зарубежья и литературный процесс XX века35	
<i>Каменева О.А.</i> Женские образы в цикле «Несколько торопливых слов любви» Дины Рубиной39	
<i>Криволап С.С.</i> А.Т. Твардовский – поэт-философ. Поздний этап творчества (1950–1960 гг.)42	
<i>Молодцов А.Б.</i> Проблема нелинейного сюжетостроения в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер»48	
<i>Мороз Л.И.</i> Социально-нравственная значимость рассказов В.М. Шукшина54	
<i>Рибиц А.В.</i> Нравственно-философская проблематика романа Ю. Бондарева «Берег»59	
<i>Суколенова О.М.</i> Фольклорная память поколений на примере произведений, собранных в с. Красная (Червоная) поляна, Антрацитовского района, ЛНР64	
<i>Тертычная Н.Н.</i> Ирония и лиризм в изображении мужских персонажей в прозе В. Токаревой70	
<i>Хатнюк А.В.</i> Гомеровское понимание красоты77	
<i>Черниенко Л.В.</i> Образ нашей современницы в русской женской поэзии рубежа тысячелетий80	
<i>Чернов А.А.</i> О некоторых особенностях развития литературного процесса Луганщины начала XXI века87	
<i>Черновенко Т.А.</i> Реальное и фантастическое в повести Г. Гордиенко «Между двумя мирами»91	

ФОРМЫ КОМИЧЕСКОГО: САТИРА, ЮМОР, СОБСТВЕННО КОМИЧЕСКОЕ

В статье поставлены цели: исправить распространенную ошибку в суждениях о содержании сатиры и юмора, мешающую точному анализу произведений; в силу принадлежности сатиры и юмора к одной эстетической категории комического на основе имеющихся в науке суждений уточнить их содержание и отличие, и описать третью форму комического.

Разделение комического в искусстве и литературе на основные формы сатиру, юмор и собственно комическое – произошло поздно. У нас нет возможности излагать этот вопрос исторически, для целей настоящей работы будет достаточно опереться на общепринятые и верные положения литературоведов и эстетиков, хотя вопрос о природе и особенностях комической литературы, как и проблема соотношения ее основных форм, до сих пор остаются предметом споров.

У сатирика идеал «выражен негативно, обнаруживает себя через „антиидеал”, т.е. через свое вопиюще-смехотворное отсутствие в конкретном предмете обличения» [1, т. 6, с. 673]. Он, в конечном счете, вызывает у читателя положительные эмоции, возбуждает и оживляет «воспоминание о прекрасном (добре, истине, красоте), оскорбляемом пошлостью, пороком, глупостью» [1, т. 6, с. 674].

До сих пор нет единого мнения среди литературоведов о том, что есть с а т и р а : род, жанр, особый принцип изображения действительности. Некоторые исследователи считают, что именно «то обстоятельство, что сатирическая литература объединяет собою самые различные прозаические, поэтические и драматургические сатирические жанры, заставляет говорить не только о сатирическом художественном принципе, но и о сатире как роде литературы» [2, с. 27].

На наш взгляд, споры о неоднозначности сатиры происходят из-за того, что стороны не учитывают перехода одной формы в другую, смещения и обогащения родов, видов, жанров. В самой сатире, как правило, выделяют три основных формы: скрытую (психологическую) сатиру, сарказм и гротеск.

С к р ы т а я с а т и р а – весьма распространенный прием создания картин действительности и человеческих характеров у русских классиков. М. Щеглов, на наш взгляд, очень убедительно продемонстрировал в своей

работе важнейшие приемы толстовской скрытой сатиры. В некоторых произведениях нашего классика можно обнаружить элементы и сарказма, и гротеска, «некий сатирический отсвет» [3, с. 61] того, что характерно для Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина [3, с. 62, 71]. Скрытая сатира не нарушает жизненного правдоподобия, но сама эмоциональная авторская позиция, тон, отбор художественных деталей, едва уловимая пародийность, которая «сохраняет форму оригинала, вкладывает в нее новое, контрастирующее с ней содержание, что по-новому освещает пародируемое... и дискредитирует его» [1, т. 5, с. 604].

Едкая, язвительная насмешка над изображаемым, когда мрачный комизм ситуаций и характеров возбуждает негодование, гнев, порыв к борьбе с уродствами жизни – это уже с а р к а з м. Этот прием создания сатирических образов допускает довольно частое использование элементов гиперболизации, предполагает активность и открытость авторской позиции. Но внешние формы предмета и явления остаются все-таки в рамках правдоподобия.

Сатирическое изображение, часто доходящее до искажения реальных внешних форм изображаемого, до карикатурности, до уродства, – это г р о т е с к. Гротескные образы наряду с отталкиванием, негодованием, гневом могут вызвать даже страх. Гротеск предполагает использование элементов фантастики. Это изображение – «искусственное построение, искусственное совмещение в одном предмете, явлении, событии качеств, на самом деле несовместимых» [4, с. 161]. В этом – важнейшее отличие гротеска от гиперболы.

Невзирая на различное к ним отношение, сатирические жанры развивались во все времена, что полностью соответствовало требованиям самой действительности, ибо, по известной мысли, человечество, смеясь, расстается со своим прошлым.

Обычно о юморе и сатире говорят как о двух явлениях близких, но не однозначных. Еще Белинский, анализируя повести Гоголя, выделял у него два вида «„гумора“: добродушный в самом своем лукавстве» и «грозный... ядовитый, беспощадный» [5, с. 299].

Вопрос о специфике юмора имеет два взаимоисключающих решения. Первое выводит юмор из критически отрицательной области, к которой принадлежит сатира. Предметом сатиры служат пороки, негативное, юмор же, по этой теории, «исходит из истины, что наши недостатки и слабости – это чаще всего продолжение, утрировка или изнанка наших достоинств» [6, с. 350]. Отрыв юмора от сатиры в таком решении происходит из-за того, что у сатиры и юмора признаются разные предметы: у первой пороки, у второго достоинства. И хотя делается ого-

ворка, что в юморе достоинства превращаются в недостатки и слабости, далее следует уточнение говорящее, что «юмор принимает в обиходных... проявлениях безобидную форму благодушно за ба в н о г о смеха» [там же]. По сути, этим оно опровергает негативность в предмете смеха. Недостатки выглядят поводом для развлечения смехом, не более того.

Мы исходим из того, что категории являются «определенной формой бытия» [7, с. 354] – создать, «придумав» их, или «пристегнуть» что-то, в жизни им не присущее, нельзя. Юмор и сатира – разные формы одной эстетической категории комического. Общность их в предмете – комизме человеческих характеров и явлений, отрицании, обязательно сопровождаемом смехом. Если одна форма выходит за общие с другой границы так, что они становятся взаимоисключающими, то принцип единой категории рассыпается. И надо либо разводить сатиру и юмор по разным эстетическим ведомствам, либо же более глубоко понять, что такое юмор.

Но различие между сатирой и юмором есть. В чем оно на самом деле? В ином решении этого вопроса юмор остается в общих пределах с сатирой: он «не примиряет с явлениями зла, безобразиями нравственным и физическим, он только показывает все это в истинной перспективе» [8, с. 220]. Наблюдая с высоты всеобщего, «бесконечного превосходства в о з м о ж н о с т е й „человеческого мира”» [там же], не личного взгляда или социальной психологии какого-либо класса, а именно с позиции, точки зрения с о в о к у п н ы х сил, целого, юмористическое изображение показывает н и ч т о ж е с т в о «отрицательных явлений жизни» [там же]. Чем шире положительные возможности человеческого мира, тем глубже в видимую даль «уходит» комический образ, становясь козявкой, микробом, пустышкой, подобно гоголевскому Хлестакову. Если «посмотреть» на саму точку отсчета со стороны образа, то получим мощь его противоположности, словно после микроскопа с микробами вы гля ну ли в телескоп – перед глазами распахнулось звездное небо.

Таким образом, в юморе смех добродушен, весел, в нем нет гнева, злости не потому, что изображены недостатки как продолжение достоинств, а потому, что юмористическая фантазия наблюдает через призму наибольшего масштаба абсолютное ничтожество порока, не оставляя шанса для его оправдания.

А что касается добродушного смеха над слабостями, находящегося за пределами категории комического, подобно множеству других неэстетических «профессий» смеха, то лучше его определять как ш у т к у.

В нашей национальной традиции обычно выделяют только две формы комического: сатиру и юмор. Но существует еще одна – собственно комическое. Как в драме (роде) существует собственно драма (один из

родовых видов), так и в комическом (эстетической категории) есть одна из разновидностей – собственно комическое. Основанием для такого вычленения служат прежде всего положения Гегеля. Одно из основных требований к собственно комическому отличает его от сатиры, в которой писатель «негодует и издевается над миром» [9, т. 2, с. 224]. В собственно комическом не должно быть «резких» красок [9, т. 3, с. 579]. Другое, по нашему мнению, отличает его как от сатиры, так и от юмора: в нем нет «безутешности» в своем крушении [9, т. 3, с. 580]. Это требование следует трактовать как следствие присутствия положительного момента в собственно комическом объекте смеха, в отличие от сатирического и юмористического, в которых, кроме смеха, места для позитивного изображения не остается вовсе. Оно «занято» полностью антиидеалом.

Список литературы

1. Краткая литературная энциклопедия в 9-ти т. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М. : Советская энциклопедия, 1962 – 1978.
2. Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры / Я. Эльсберг. – М. : Советский писатель, 1957. – 428 с.
3. Щеглов М. Литературная критика /М. Щеглов. – М. : Худож. лит., 1971. – 430 с.
4. Николаев Д. Смех – оружие сатиры / Д. Николаев. – М. : Искусство, 1962. – 223 с.
5. Белинский В. Собр. соч.: В 9-ти т. / В. Белинский. – М. : Худож. лит., 1977. – Т. 1. – 631 с.
6. Лукач Д. К онтологии общественного бытия. Прологомены: Пер. с нем. И.Н. Буровой, М.А. Журиной. Общ. ред. и вступ. ст. И.С. Нарского и М.А. Хевеши. / Д. Лукач– М. : Прогресс, 1991. – 410 с.
7. Пинский Л. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. / Л. Пинский. – М. : Сов. писатель, 1989. – 416 с.
8. Лифшиц М. В мире эстетики / М. Лукач. – М. : Изобраз. искусство, 1985. – 320 с.
9. Гегель Г. Эстетика: В 4-х т. / Под ред Мих. Лифшица – М. : Искусство, 1968 – 1973.

*Белюсова Е.В.
г. Луганск*

СПЕЦИФИКА САТИРЫ В РАССКАЗАХ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА (СБОРНИК «КОМПРОМИСС»)

Сергей Довлатов выработал свой почерк,
который никогда не спутаешь ни с чьим.
Он пишет просто и целомудренно.
Фазиль Искандер

Творчество Сергея Довлатова – одно из самобытных явлений русской литературы конца XX столетия.

Талантливый представитель русского зарубежья «третьей» волны эмиграции, сложившейся в 70–90-е годы, Сергей Донатович Довлатов в совершенстве владел мастерством острого сатирика и тонкого стилиста.

«Сатира как наиболее древний и острый вид комического искусства является сложным синкретическим способом воспроизведения действительности, который дает возможность в связи с поставленной целью раскрыть реальное как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное» [2, с. 207].

Сатирические приемы Довлатова совершенно не похожи на манеру письма известных российских сатириков (А. Аверченко, М. Булгакова, И. Ильфа и Е. Петрова, И. Эренбурга и др.). Исследователи творчества писателя справедливо замечают, что он как бы сознательно спутал все жанры: мемуары, новеллу, эссе, анекдот – и пропитал эту «смесь» сатирическими элементами.

Показателен в этом отношении сборник новелл, объединенных под «говорящим» названием «Компромисс». Это двенадцать историй о работе журналиста Довлатова в газете «Советская Эстония». За каждым официальным репортажем следует правдивый рассказ о том, как это было на самом деле. Приукрашенные журналистские материалы Довлатова не имеют ничего общего с действительностью, изображенной в комментариях к ним. Повествование о мрачной изнанке журналистской профессии, об атмосфере лжи, царившей в советской действительности, под пером писателя превращается в анекдот.

Так, в «Компромиссе пятом» герой в ходе подготовки газетной статьи, посвященной рождению четырехтысячного жителя Таллинна, вынужден по заданию редактора ждать «полноценного» младенца. Задание редактором было сформулировано следующим образом: «И запомните, – Туронок встал, кончая разговор, – младенец должен быть публикабельным.

– То есть?

– То есть полноценным. Ничего ущербного, мрачного. Никаких кесаревых сечений. Никаких матерей-одиночек. Полный комплект родителей. Здоровый, социально полноценный мальчик.

– Обязательно - мальчик?

– Да, мальчик как-то символичнее.

– Генрих Францевич, что касается снимков... Учтите, новорожденные бывают так себе...

– Выберите лучшего. Подождите, время есть.

– Месяца четыре ждать придется. Раньше он вряд ли на человека будет похож. А кому и пятидесяти лет мало» [4, с. 125].

В мире, где живут герои рассказов Довлатова, царит абсурд, и при этом – на всех уровнях. В «Компромиссе восьмом», например, рассказывается о поездке журналистов в колхоз (их задача – сочинить рапорт Брежневу от имени передовой доярки) и о том, что ответ от генерального секретаря был получен раньше, чем отправлен рапорт.

Довлатову – герою и автору – приходится делать выбор между лживым, но оптимистичным взглядом на мир и подлинной жизнью с ее абсурдом и ущербом:

«– Мишка, – говорю, – у тебя нет ощущения, что все это происходит с другими людьми... Что это не ты и не я... Что это какой-то идиотский спектакль... А ты просто зритель.

– Знаешь, что я тебе скажу, – отозвался Жбанков, – не думай. Не думай, и всё. Я уже лет пятнадцать не думаю. А будешь думать – жить не захочется» [4, с. 192].

Повествование превращается в пронизанный авторскими комментариями развернутый диалог, в котором рассказчику отводится лишь роль одного из его участников. Характеры героев раскрываются именно в диалоге.

«– Здорово, Фима! – произнес я кощунственно бодрым голосом.

– Такое несчастье, такое несчастье, – ответил Быковер.

– Говорят, покойный был негодяем?

– Не то слово, не то слово...

– Слушай, Фима, – говорю, – ты хоть раз пытался выпрямиться? Заговорить в полный голос?

Быковер взглянул на меня так, что я покраснел.

– Знаешь, чего бы мне хотелось? – сказал он. – Мне бы хотелось стать невидимым. Чтобы меня вообще не существовало. Я бы охотно поменялся с Ильвесом, но у меня дети. Трое. И каждому нужны баретки» [4, с. 252].

Довлатов не делит героев на положительных и отрицательных. У него это обычные люди, со своими достоинствами и недостатками: «Вообще я заметил, что человеческое обаяние истребить довольно трудно. Куда труднее, чем разум, принципы или убеждения. Иногда десятилетия партийной работы оказываются бессильны. Честь бывает полностью утрачена, но обаяние сохранилось. Короче, Шаблинский был нормальным человеком. Если и делал подлости, то без ненужного рвения» [4, с. 205].

Уволенный с работы «по совокупности» причин рассказчик приходит к парадоксальному выводу: «Человеческое безумие – это еще не самое ужасное. С годами оно для меня всё больше приближается к норме. А норма становится чем-то противоестественным. Нормальный человек бросил меня в полном одиночестве. А ненормальный предлагает кофе, дружбу и чулан» [4, с. 209].

Писатель видит свою задачу в восстановлении нормы: «Я пытаюсь вызвать у читателя ощущение нормы. Одним из серьезных ощущений, связанных с нашим временем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением» [3, с. 89].

При этом он не морализаторствует, не учит жить. Абсурдное и смешное, трагическое и комическое, ирония и юмор в его рассказах тесно переплетаются, чтобы, по мнению А. Арьева, «рассказать, как странно живут люди – то печально смеясь, то смешно печалься» [1, с. 8].

Способствует этому и язык писателя, афористичный и пародийный: «Когда храбрый молчит, трусливый помалкивает», «Порядочный человек тот, кто делает гадости без удовольствия». Довлатовские пародии на речевые штампы, стереотипы пропагандистских лозунгов точно передают «голоса» эпохи: «Журналистика – передовая линия идеологического фронта», «Коммунисты покорили тундру» [4, с. 207].

Безусловно, прав литературовед Л. Лосев: «Довлатов выстраивал лучшие слова в лучшем порядке, рассказывая о том, как провинциальный журналист интервьюирует передовую доярку, и все эти случайные, слабые, заурядные человеческие отношения, вся эта паутина земли становилась сущностной, значительной и необыкновенно интересной» [5, с. 364].

Название книги глубоко символично: герою постоянно приходится идти на компромисс с обстоятельствами, начальством, совестью. Вынужденно совершая по ходу повествования «12 антиподвигов Геракла», он, однако, всё же остается верен себе. В «Компромиссе 11» журналист, отказываясь лицемерно скорбеть из-за чужой смерти, вместо утвержденной заранее речи говорит у гроба то, что думает: «Я не знал этого человека. Его души, его порывов, стойкости, мужества, разочарований

и побед. Я не верю, что истина далась ему без поисков. Не думаю, что угасающий взгляд открыл мерило суматошной жизни, заметных хитростей, побед без триумфа и капитуляций без горечи. Не думаю, чтобы он понял, куда мы идем и что в нашем судорожном отступлении радостно и ценно» [4, с. 261–262].

Неудивительно поэтому, что финал «Компромисса» пессимистичен и герой не видит перспектив: «Мне стало казаться, что гармонию выдумали поэты, желая тронуть людские сердца» [4, с. 262].

Сатирические приемы писателя и просты и сложны одновременно, их отличает особая манера, порожденная способностью пошутить, высмеять, поразмышлять о серьезном с улыбкой. «Малая форма» вовсе не мешает Довлатову задать читателю свой главный вопрос: «Как быть свободным в условиях несвободного мира?».

Список литературы

1. Арьев А.Ю. Наша маленькая жизнь. Вступительная статья // Довлатов С.Д. Собрание прозы в 3-х томах. Издание второе. – СПб. : Лимбус Пресс, 1995.

2. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.

3. Глэд Джон. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. Сергей Довлатов. Интервью. – М., 1991. – С. 88–94.

4. Довлатов С. Встретились, поговорили. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 528 с.

5. Лосев С. Русский писатель Сергей Довлатов // Довлатов С.Д. Собрание прозы в 3-х томах. Т. 3. Издание второе. – СПб. : Лимбус Пресс, 1995.

*Бельчикова Н.В.
г. Луганск*

К ВОПРОСУ О ВЕЧНОМ И ЗЛОБОДНЕВНОМ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА (ПО РОМАНУ М. МИТЧЕЛЛ «УНЕСЁННЫЕ ВЕТРОМ»)

Герберт Уэллс об «Унесенных ветром» однажды сказал: «Боюсь, что эта книга написана лучше, чем иная уважаемая классика». Сама Маргарет Митчелл отзывалась о произведении так: «...это, в сущности, простая история об абсолютно простых людях. Здесь нет изысканного

стиля, нет философии, минимум описания, нет грандиозных мыслей, нет скрытых значений, никакой символики, ничего сенсационного – словом, ничего из того, что делало другие романы бестселлерами». И все же, с того самого момента, как роман был опубликован, – 30 июня 1936 года, – он сразу стал одним из самых знаменитых бестселлеров американской литературы. К концу того же года было продано более миллиона экземпляров. Спустя год Маргарет Митчелл получила Пулитцеровскую премию за «Унесенных ветром»; еще через год, в 1937, началась экранизация произведения.

Если рассматривать роман с точки зрения структуры и композиции, то, действительно, фабула и хронотоп предельно просты. В основе фабулы – исторические события Гражданской войны в США 1861–1865, и на примере жизни нескольких семей (главного и второстепенного планов), повествуется о крушении рабовладельческого строя. Хронотоп так же не витиеват, и приближает определение жанра к роману-эпосе: с точки зрения изображаемых исторических событий в нем, объёма (двухтомник); с точки зрения протяженности жизни героев во времени и то, как изменение обстоятельств формирует их характер. Хотя стоит отметить, что хронотоп в «Унесенных ветром» выделить достаточно сложно, поскольку он выстроен линейно, по прямой: от юности главной героини и до ее зрелости; события развиваются линейно и параллельно, и не вызывают трудностей для понимания. И именно это вызывает споры об отношении к роману, поскольку не представляет собой обширного пространства для литературоведческих исследований. Большинство работ по изучению «Унесенных ветром» посвящены рассмотрению их как социально-исторической хроники, специфики отображения национального американского характера и т.п., но значение романа гораздо шире, оно выходит за рамки чисто американского мировоззрения, становясь общечеловеческим.

Однако из-за того, что «Унесенные ветром» не порождают сложностей в восприятии и понимании, его часто принимают как массовый и «дамский», и причисляют их к классической литературе считается сомнительным и неправдоподобным. И здесь сразу хочется сказать, что та самая «простота», как ни парадоксально, и является тем изобразительно-выразительным средством, которое на протяжении восьми десятков лет сохраняет популярность произведения и выделяет его из ряда других – «общечеловеческое в простоте».

Хочется сказать, что очень часто забывается о том, для кого на самом деле пишутся книги. Они пишутся не для того, чтобы их анализировали вдоль и поперек, а для того, чтобы их читали; читали и духовно росли, очищались, воспитывались, успокаивались. Поэтому весьма уместным в

данном случае будет обратиться к отзывам читателей на роман «Унесенные ветром». Приведем несколько примеров.

Комментарий 1: *«В смрадной куче современной литературы так сложно найти что-то действительно стоящее. Собственно, поэтому преданный читатель снова и снова возвращается к классике. Она ведь не зря ею стала – это энциклопедия жизни целой эпохи, отражающая все стороны существования: быт, общество, культуру. «Унесенные ветром» Маргарет Митчелл, бесспорно, классика. Причем, в лучшем ее проявлении. Видели ли вы хоть одного человека, прочитавшего этот роман, и отзывавшегося о нем плохо? Я – нет. И даже если вы вдруг и встретили такого, то сомневаюсь, что он читал внимательно. Потому что историей сильной женщины, пусть и с пороками, и обаятельного, харизматичного мужчины, пусть не идеального, поистине восхищается весь мир. Это история, показавшая людям, что красота – не залог счастливой жизни, что умная, сильная женщина, если она красива, редко воспринимается всерьез, и, конечно, это история большой любви, заставляющей страдать, мучиться, но так или иначе, делающей людей счастливыми. Вместе с героями романа читатель плачет и смеется, переживает и радуется. Можете мне поверить, не каждый автор может такого добиться».*

Комментарий 2: *Наблюдать за развитием отношений Скарлетт и Ретта чрезвычайно интересно. Но роман раскрывает истории еще многих персонажей, повествует о трагичности их судеб. И, конечно, рассказывает о войне. Вот где уж точно Маргарет нужно поклониться. Так рассказать о войне, чтобы никто из девочек нежного возраста, впервые читающих роман, даже не вздумал перелистнуть эти страницы, смогла только Митчелл. Я бесконечно люблю Толстого, но даже в его главах о войне нет столько жизни.*

Отдельно хотелось бы сказать про конец романа. Мне всем сердцем хотелось бы пресловутого хэппи-энда, но я понимаю, что это не жизненно. А главное достоинство «Унесенных ветром» – это, прежде всего, правдивость. Не жизненно было бы, если бы Ретт тут же простил Скарлетт все муки своего сердца, и они жили бы долго и счастливо и умерли в один день. Нет, для этого уже написаны «Золушка», «Белоснежка» и много чего еще. Но «Унесенные ветром» – это не сказка.

Комментарий 3: *«Это одна из тех книг, которые можно перечитывать неоднократно и каждый раз открывать для себя что-то новое. Например, когда я прочитала этот роман впервые, Мелани мне казалась слабой и наивной настолько, что это граничило с глупостью, и я, как и Скарлетт, лишь по прошествии времени поняла, что бывает и тихое*

*мужество и настолько светлая душа, что она и в других не может заподозрить ничего плохого и, наверное, имея такую позицию, жизнь можно прожить намного более счастливо, и сделать счастливыми окружающих тебя близких людей, согревая их жизнь теплом своей любви. Что касается *Скарлетт*, то она мне сразу понравилась и нравится сейчас своей активной жизненной позицией, упорством и неумением сдаваться и даже прямого характера, хотя она часто мешала ей в жизни).*

Читатели, которые в своих комментариях называют роман шедевром и классикой литературы, вряд ли руководствовались при этом литературоведческими критериями. Чем тогда? А вот чем: абсолютным реализмом произведения. Даже можно сказать конкретнее, ведь реализм – довольно обширное понятие, которое не стоит трактовать только как изображение действительности в ее настоящем виде. Неотъемлемой частью реализма должна быть близость душ героев с читательской душой.

Роман без «хеппи-энда», как сказано в первом комментарии, и в этом также заключается его жизненность: «Желать – это еще не значит получить». «А разве Лев Толстой не классик?» – можно возразить. – «У него тоже нет счастливого финала...И «Войну и мир» не забывайте!». Конечно, это бесспорно шедевральные произведения, но есть один нюанс. Стоит задуматься над тем, так ли близки читателю герои Толстого, Достоевского и им подобных?

Понимаем ли мы до конца все, что они хотели нам сообщить»? Думается, что нет. Герой со своей жизнью находится в некотором отдалении от нас, но мы, признавая авторитеты, поклоняемся творческому гению. Почему мы так любим поклоняться непостижимому? Благоговеем и трепещем перед тем, что выше нашего понимания, считая себя «не шибко образованными», если не сумели это непостижимое понять. А если для понимания сути произведения не нужно блуждать с киркой в поисках подтекста, «простукивать» композицию, образы героев для обнаружения потайного хода в смысл – произведение как бы занижается, его читают все люди – разных профессий, разного возраста, образования и социального статуса.

На эту литературу вешают клеймо массовости, бульварщины, трамвайщины, или – в «лучшем случае» – «миддл-литература», чуть получше, чем массовая, но все равно – не «классика»... А если отойти от канона? Если посмотреть на роман «Унесенные ветром» иначе, чем это принято у критики? А что, если его абсолютная близость читателю, его мудрость, выраженная живым простым языком, его герои, которые стоят с нами на одной линии, думают и мучаются понятными нам вещами, являются как раз шедевром, и могут положить начало новой классической традиции –

изображение сложной подлинности простотой. Мы не берем на себя смелость неоспоримо утверждать, что по подобному принципу должен быть построен весь реализм, поскольку удачное изображение/отображение реальностью реальности зависит от мастерства писателя, от его жизненного опыта и чувства слова, но мы видим, что в случае с романом «Унесенные ветром» этот метод вполне себя оправдал.

А, может быть, огромная массовая популярность романа, не меркнувшая с годами, сбила с толку литературоведов и критиков? Они посчитали, что если роман так популярен у простых читателей, не способных понять «поток сознания» Дж. Джойса, то он – средненькая серая мышь, не стоящая внимания? Тут уж проявляется такая литературная элитарная классовость-классиковость: причислять к лику классиков только тех, кто не пользуется особым спросом у массового круга читателей. Конечно, мы не бросаемся в крайность, и не надо тут же Донцову, Устинову, Вильмонт награждать высоким званием классика литературы. Мы говорим о том, что очень важно понимать, что отсутствие какого-либо новаторства в области создания произведения, и его популярность и востребованность у разного рода читателей не всегда являются показателем того, что произведение некачественно и пусто. Не стоит так недооценивать массового читателя. Ведь, в конце концов, если произведению восемьдесят лет, а интерес к нему с годами не угасает, а только воспламеняется, при том, что описанное время в романе – это XIX век, а люди – американцы, совершенно другой нации, другой культуры и мировоззрения, это что-нибудь, да значит! Даже вырванные из контекста цитаты благодатно придутся по душе и русскому, и японцу, и китайцу, и американцу, и французу, даже вырванные из контекста, они придутся по душе даже тому, кто роман не читал. То самое вечное и злободневное, отраженное в романе – жизненная стойкость, умение выживать, достигать своей цели, любить вопреки всему и несмотря ни на что, милосердие, жертвенность, душевная слепота – не имеет национальности, расовой принадлежности, мировоззрения и прочего. Актуальность, выраженная в простоте – вот, что цепляет, восхищает и завораживает. В качестве подтверждения хочется привести несколько цитат:

- Многие бедствия мира проистекали от войн. А потом, когда война кончалась, никто, в сущности, не мог толком объяснить, к чему все это было;
- Войны всегда священны для тех, кому приходится их вести;
- Бог предназначил женщине быть скромным, боязливым существом, а если женщина ничего не боится, в этом есть что-то противное природе... Нужно сохранить в себе способность чего-то бояться... так же,

как способность любить;

- Еда! Еда! Почему память сердца слабее памяти желудка?;
- Смерть, налоги, роды – ни то, ни другое, ни третье никогда не бывает вовремя;
- У гордости вкус претличный, особенно когда корочка хрустящая, да еще и глазурию покрыта;
- Миссис Мерриуэзер не хотелось признаваться в том, что она неверно судила об этом человеке, но будучи женщиной честной, сказала, что в мужчине, который так любит своего ребенка, несомненно, есть что-то хорошее;
- Скарлетт, я никогда не принадлежал к числу тех, кто терпеливо собирает обломки, склеивает их, а потом говорит себе, что починенная вещь ничуть не хуже новой. Что разбито, то разбито. И уж лучше я буду вспоминать о том, как это выглядело, когда было целым, чем склею, а потом до конца жизни буду лицезреть трещины;
- Благодарение богу, на нее нашло отупение – отупение, которое, как она знала по опыту, скоро уступит место острой боли – так разрезанные ткани под ножом хирурга на мгновение утрачивают чувствительность, а потом начинается боль;
- Мне хотелось бы волноваться по поводу того, что вы делаете и куда едете, но я не могу. Дорогая моя, мне теперь на это наплевать;
- «Я подумаю обо всем этом завтра, в Таре. Тогда я смогу. Завтра я найду способ вернуть Ретта. Ведь завтра уже будет другой день»;
- Воспоминания – вещь драгоценная;
- Я не должна рыдать, я не должна просить. Я не должна делать ничего такого, что может вызвать его презрение. Он должен меня уважать, даже... даже если больше не любит меня;

• Я любила образ, который сама себе создала, и этот образ умер. Я смастерила красивый костюм и влюбилась в него. А когда появился ОН, такой красивый, такой ни на кого не похожий, я надела на него этот костюм и заставила носить, не заботясь о том, годится он ему или нет. Я не желала видеть, что он такое на самом деле. Я продолжала любить красивый костюм, а вовсе не его самого...

Определять суть «Унесенных ветром» можно по-разному – любовный роман, историко-социальный, но наиболее глубоко определение, отражающее его идеи и сущность – общечеловеческий, что и подтверждают приведенные нами цитаты.

М. Митчелл не стремилась создать новаторское произведение-загадку, не стремилась создать сенсацию, но в итоге она смогла сделать гораздо большее и значительное. Ничто и никогда не было так близко

человеческой душе, как история о простом человеке, так похожем на нас самих; нет ничего лучше, чем знать, что кто-то так же, как и ты, не идеален, так же ошибается, любит и ненавидит, выживает и надеется. И нет ничего лучше, чем учиться на чужих ошибках. Вероятно, поэтому книга и фильм «Унесенные ветром» будут всегда актуальны. И даже через много лет будут называться классикой и шедеврами мировой литературы и кинематографа.

«Унесенные ветром» – это произведение, которое несомненно останется в веках, и тогда, по большому счету, не важно, классика ли это, либо «миддл», либо массовость, главное, что произведение будет жить, принося в жизнь читателей много мудрости, понимания и поддержки.

Список литературы

1. Архангельская И.Б. Творчество М. Митчелл и «южная традиция» в литературе США (30-е гг. XX в.): дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, НГПИ им. М. Горького, 1993.

2. Галинская И.Л. Ключи к роману М. Митчелл «Унесенные ветром». – М. : ИНИОН РАН, 1996.

3. Книжный Интернет-магазин «Лабиринт» (отзывы о романе «Унесенные ветром»): <http://www.labyrinth.ru/reviews/goods/174500/>. – (Дата обращения: 20.04.2019).

4. Сайт «Литературный клуб. Серия «Американские писатели»: <http://www.margaretmitchell.ru/content/view/651/467/>. – (Дата обращения: 20.04.2019).

*Белякова Ю.А.
г. Луганск*

«ЗАКЛЯТЫЕ» ДРУЗЬЯ. ЕСЕНИН И МАЯКОВСКИЙ – АНТАГОНИСТЫ XX ВЕКА

Длительное время Маяковский и Есенин рассматривались в истории советской литературы как антиподы. Их ярко выраженная творческая индивидуальность, неповторимость поэтического облика приводили иных критиков к противопоставлению и взаимоисключению поэтов. Глубоко прав Л. Мартынов, заявивший позже: «Я не вижу разительных противоречий между Есениным и Маяковским. То, что их сближает, для меня гораздо яснее того, что их разделяет. Я мыслю их рядом и идущими по одной дороге» [5, с. 7].

Начав литературную деятельность почти одновременно, Маяковский и Есенин впервые «встретились» 23 ноября 1914 года на страницах газеты «Новь»: первый – со статьей «Без белых флагов», направленной в защиту антивоенных стихов, второй – со стихотворением «Богатырский посвист», проникнутым как раз противоположной идеей. Однако скоро и Есенин приходит к убеждению, что война не легкая прогулка мужика.

Октябрьскую революцию Есенин, как и Маяковский, при всем различии их идейных и творческих позиций, встретил без каких-либо колебаний и мучительных раздумий. Однако сближению и взаимопониманию двух крупнейших русских поэтов в первые годы революции мешала разедавшая литературу межгрупповая борьба. Связь Есенина с имажинистами, а Маяковского с футуристами наложила определенный отпечаток на их литературные отношения. Особенно много «потрудились» имажинисты, в один голос заявившие, что «отрицательное отношение к Маяковскому осталось у Есенина на всю жизнь» [3, с. 9]. Акцентирование противоречий между поэтами наблюдается не только у имажинистов, Вс. Рождественский считал отношения Есенина и Маяковского «странными». По его словам, «их связывала тесная, никогда не потухающая неприязнь. Для Маяковского Есенин был несомненным «лирическим злом». Он никогда не отделял его от восторженной, не в меру чувствительной есенинской аудитории, полемизировал с ним и с ней, с иронией отзывался о есенинских поэтических приемах. Вспыльчивый и крайне обидчивый Есенин никогда не мог ему этого простить» [4, с. 112]. Но взаимооценки поэтов не оставались неизменными.

После поездки Есенина в Америку, откуда он «вернулся с ясной тягой к новому», его встречи с Маяковским были «элегические, без малейших раздоров». У Есенина, по словам Маяковского, «появилась даже какая-то явная симпатия к нам (лефовцам)» [6, с. 2–9]. С поворотом Есенина к Маяковскому, вызванным его «тягой к новому», стало заметно меняться отношение поэта к тем идеям, образам и отдельным приемам, которые утверждал Маяковский в своем творчестве. И прежде всего это сказалось на самой тематике есенинских стихов.

Творческие связи Маяковского и Есенина могут быть прослежены не только по идейно-тематической линии, но и в художественном плане, в движении и звучании самого стиха. Необходимо улавливать основную тенденцию поэтическую эволюцию обоих поэтов в послеоктябрьский период, необходимо рассматривать стих того и другого в развитии.

Отход Маяковского от футуризма и освобождение Есенина из-под имажинистского влияния для обоих поэтов имели важные последствия, главное из которых состояло в очищении стиха от ненужной усложнен-

ности и метафорической перенасыщенности, в стремлении сделать его более доступным и понятным. Свои ранние стихи Маяковский называл «вещами наиболее запутанными», «самыми трудными», вызывающими «разговоры о том, что они непонятны». «Поэтому во всех дальнейших вещах, – говорил он, – вопрос о непонятности уже встал мной самим, и я старался делать вещи уже так, чтобы они доходили до возможно большего количества слушателей».

Сходный путь проделал и Есенин. Для его поэтики середины 20-х годов нехарактерны отвлеченные образы, полунамеки, туманность, многозначность. Весь строй его речи, вся тематическая ткань пронизаны конкретностью и вещностью. Сравнения, эпитеты, метафоры взяты из мира природы, из жизни сельского труженика. Это постоянное тяготение ко всему живому, конкретному, к тому, что можно не только видеть, но и руками пощупать, роднит Есенина с Маяковским, которому, несмотря на иные социальные корни его поэзии, не менее чужда была поэтическая абстрактность, неясность, недоговоренность и который тоже черпал свои образы из самой действительности, из того, что окружало человека, с чем он постоянно соприкасался...

Несомненно, решающее влияние на Есенина оказало народное творчество. Но не исключено и то, что в период острых творческих дискуссий тех лет Есенин, внимательно приглядывающийся ко всему новому, не мог пройти мимо достижений крупнейших советских поэтов, в особенности Маяковского. Стих Есенина, такой самобытный и неповторимый, стал впитывать отдельные элементы той поэтической системы, с которой еще недавно враждовал.

Маяковский, как никто из советских поэтов, неизмеримо расширил наше представление о ритмике стихотворных произведений. Он практически доказал, что многоплановое произведение, охватывающее самые широкие стороны общественной жизни, иногда на протяжении нескольких лет и десятилетий, требует разнородного ритмического выражения жизненного материала. Опираясь на опыт, накопленный устной народной поэзией, Маяковский продвинул намного вперед русский стих.

С первого взгляда может показаться – уж что-что, а рифмы Есенина никак не сопоставимы с рифмами Маяковского, тем более что Есенин отрицательно отзывался о том способе рифмовки, который применял Маяковский. Но если внимательнее приглядеться к стихам Есенина, то нетрудно найти и у него рифмы, напоминающие принцип рифмования Маяковского. Вот лишь некоторые примеры: вербы – теперь бы, небо – не был, помню – легко мне, это ты ли – остыли, коровьих – кровь их, нечего – онемечивать, Харькова – перехаркана, Радово – оглядывал, прицел –

офицер, труп – отопру, очередь – дочери, глаза – назад, дали – скандалить и т.д. Звуковая оркестровка этих рифм имеет много общего с рифмами Маяковского.

Все это никак не означает, что Есенин повторяет Маяковского или идет его путем. Раньше, в период имажинистских увлечений, Есенин полемизировал с Маяковским по ряду творческих проблем, а в 1924 году практически в своих стихах начал отходить от этой полемики, и можно сделать вывод не только о его «потеплении» к Маяковскому, но и о желании пополнить свою поэтическую кладовую некоторыми из тех приобретений, которые он обнаружил у Маяковского и других близких к нему поэтов. Маяковский, как известно, не смотрел на свои творческие достижения как на какую-то собственность. Обращаясь к молодым поэтам, он писал: «Все, что я сделал, все это ваше – рифмы, темы, дикция, бас!»

Вскоре после смерти Есенина в литературной среде, при активной поддержке читателей, развернулись горячие споры о творчестве поэта. Активное участие в них принимает Маяковский. Он пишет стихотворение «Сергею Есенину» и своеобразный комментарий к нему – статью «Как делать стихи?», выступает на диспутах в защиту поэзии Есенина против есенинщины.

Достоин ответил Маяковский многочисленным критикам (П.С. Коган, В.Л. Львов-Рогачевский, В.П. Полонский, А.К. Воронский и др.), в статье которых поэзия и смерть Есенина получили превратное истолкование. Не случайно он делает П.С. Когана в стихотворении «Сергею Есенину» собирательным образом, обобщающим весь «заупокойный лом», всю «посвящений и воспоминаний дрянь», «понанесенные» «к решеткам памяти» Есенина.

В статье той атмосферы, которая искусственно создавалась вокруг смерти Есенина, становятся понятными страстные, всесокрушающие выпады Маяковского, весь полемический запал его стихотворения.

Но, говоря о Есенине как о поэте, Маяковский оберегает его авторитет, его популярное в народе имя от фамильярности, которую позволяли себе по отношению к Есенину его бывшие «друзья». Он серьезен и деликатен в обращении с именем Есенина: «Нет, Есенин, это не насмешка. В горле горе комом – не смешок».

Маяковский подчеркивает свое высокое мнение о поэтическом даровании Есенина («Вы ж такое загибать умели, что другой на свете не умел»), называет его великим поэтом, который шел трудным, непроторенным путем к искусству («где, когда, какой великий выбирал путь, чтобы протоптанней и легче?»). Он признает, что смерть Есенина – непоправимая потеря для советской литературы.

Навсегда
теперь
язык
в зубах затворится.
Тяжело
и неуместно
разводить мистерии.
У народа,
у языкотворца,
умер
звонкий
забулдыга подмастерье.

Вдумаемся в смысл приведенных строк. Быть «подмастерьем» у народа, да еще «звонким», т.е. таким, голос которого слышен народу-языкотворцу, – это почетное и высокое звание для любого писателя. Что касается слова «забулдыга», то оно в сочетании со словами «звонкий подмастерье» характеризует всю противоречивость и сложность творческого пути Есенина.

Голос Маяковского в защиту Есенина и против «есенинщины», прозвучавший с такой силой и страстью, не был одиноким голосом. Буквально в те же дни и месяцы страна услышала могучий, авторитетнейший голос великого Горького, а также голоса других писателей – А. Толстого, Б.Лавренева, Л.Леонова, В.Киршона и др., давших глубокое и в основном правильное истолкование сложности и противоречивости жизни и творчества Есенина. Это была борьба за Есенина, за его поэзию, против всевозможных вульгаризаторов его наследия.

Ныне, когда все мелкое и второстепенное, мешавшее правильному осмыслению есенинского наследия и его места в советской литературе, отошло в прошлое, обнаружилось нечто иное, связывающее их творчество. С. Гайсарьян считает, что «на пути органического синтеза» стилей Есенина и Маяковского лежат «вершинные явления» советской поэзии («Маяковский начинается» Н. Асеева, «За далью – даль» А. Твардовского, «Середина века» В. Луговского) и «многие другие удаchi поэзии наших дней», подобные «Человеку» Э. Межелайтиса и «Лонжюмо» А. Вознесенского [2, с. 261].

Возьмем такого самобытного, с ярко выраженным индивидуальным обликом поэта, как Я. Смеляков. Критики единодушно отмечают, что его творчество раздваивалось в русле традиций Маяковского. Да и сам поэт еще в стихотворении «Два певца» (1946), сопоставляя Есенина и Маяковского («голос свирели и трубный глас», «легкий шажок и широкий шаг»),

предпочтение отдавал «трубному гласу» и «широкому шагу» Маяковского. Позднее он скажет: «Я не понимаю тех людей, которые говорят: я люблю Маяковского и не люблю Есенина. Красота, сила и мощь поэзии – в разнообразии имен. Любое самое крупное литературное имя живет в окружении других литературных имен. Я не мыслю себе Маяковского без Есенина и не представляю Багрицкого без Светлова» [1, с. 125].

Так, Маяковский и Есенин спустя десятилетия после своей смерти снова встретились. Встретились самым лучшим образом – в творчестве советских поэтов. Встретились не как непримиримые антагонисты, а как поэтические союзники и друзья. Такова логика развития советской поэзии. Такова одна из характеристик ее особенностей, наметившаяся еще в двадцатые годы.

Список литературы

1. Вопросы литературы, №4, 1966. – 308 с.
2. Гайсарьян С. В стране поэзии. – М. : 1973. – 467 с.
3. Грузинов И. Есенин разговаривает о литературе и искусстве. – М. : 1926. – 212 с.
4. Звезда, № 1, 1964. – 24 с.
5. Литературная газета, № 146 от 29 марта 1967. – 22 с.
6. Раков В.П. Есенин и Маяковский / Раков В.П. // Русский язык и литература. – К. : 1982. – 46 с.

*Белякова Ю.А.
г. Луганск*

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ М. МАТУСОВСКОГО

В литературе о М. Матусовском отмечено, что он по внутреннему влечению когда-то рифмовал « „книги“ и „мотыги“», ставил рядом высшее достижение разума и первобытное орудие трудовой деятельности» [1, с. 10].

Эта подчинение вещей цивилизации книге как низшего высшему характерна для широко распространенных представлений в истории нашей страны, где долго господствовало христианство с его, прежде всего, духовным, религиозным, идеалом и принижением земного. Кроме того, разделение умственного и физического труда и господство первого существовало издавна. Отчасти поэтому приоритет духовного сказывается до сих пор и в нерелигиозном мировоззрении многих наших современ-

ников. Но с поставленными акцентами согласиться нельзя: отношение к духовной части культуры (книге) как высшему достижению, собственно, вершине цивилизации, а материальной стороне культуры – орудиям труда и вообще предметам, вещам, созданным людьми, как более низкому противоположно оценкам поэта М. Матусовского.

Е. Долматовский вспоминал М. Матусовского как жизнелюбивого человека, который, будучи офицером, оставался мирным и штатским гуманитарием, дальним потомком толстовского Пьера Безухова. Не в изображении военных действий, не в популярных лозунгах о мщении врагу нашел он себя и свою тему: поэт был привержен воспеванию мирного труда. У него в сожженной деревне погорельцы, неумелые плотники, строят хату, «без расчета и пригонки» [2, с. 67].

Мнение Е. Долматовского верное: он, хотя и в самых общих чертах, но указал сердцевину, ядро идеала М. Матусовского – материальный труд, культуру. Это важнейшее открытие для дальнейшего исследования творчества поэта.

Необходимо его уточнить: у поэта М. Матусовского на первом плане в идеале, следовательно, взгляде на мир и эстетических оценках, стоит труд и материальная сторона культуры – воплощенный в ней труд. Высшее достижение для него в этом. Мы сторонники того мнения, что духовная часть – это, чаще, высшие, но только цели или подробные проекты, которые еще должно воплотить в предметы – в конечном в высшем. «Несбывшееся – воплотить!» (курсивом выделено нами. – А.А. Б.Ю. [3]), – вот вершинное, о чем вдохновенно писал еще А. Блок.

Чем была обусловлена такая постановка акцентов в идеале М. Матусовского? В первую очередь, временем, эпохой индустриализации. Его малая Родина – быстро растущий в это удивительное время Донбасс, в том числе Луганск – наглядно диктовали такую форму представления о лучшем.

Начавшаяся позже война есть разрушение материальной цивилизации, поэтому она получает эстетическую оценку: это ад – источник ужасного.

Превалирование ужасного в мировоззрении (мирочувствовании, вызывающем сильнейший страх, до трепета, от безнадежности, неотвратимости несчастий, гибели) у того или иного деятеля культуры часто вело к парализации воли: когда оно господствует, – победа прекрасного в жизни невозможна. Об этом свидетельствует судьба Н. Гоголя. Однако этого не случилось с нашим поэтом, потому что идеал М. Матусовского включал в себя и другие стороны. Об этом свидетельствует дальнейшая разработка оттенков военной темы в его творчестве.

У поэта память о войне скоро ушла с первого плана сознания, ушла если не бесследно, то, во всяком случае, далеко. Она всплыла внезапно, когда было «молниями расколото небо над Сталинградом» [4, с. 107]. А то и просто во сне привиделся ему санитар, «убитый в сорок первом в Духовщине» [5, с. 13]. Тот самый санитар, который пытался спасти его, раненого товарища:

Вот он почти на полпути,
В налипшей глине сапоги как гири.
Осталось метров семь ему ползти,
Нет – шесть, нет – пять, нет – только лишь четыре.
(«Памяти неизвестного санитаря», 1956 г.)

Санитар был убит... в четырех метрах от раненого. Похожие сны часто повторялись у всех фронтовиков, – это сны братства, неразрывной связи живых и мертвых. В таких снах мужала мораль всего поколения.

Так в чем же состоят оттенки идеала, темы войны и этики? Во внимании к моральным чувствам солдата и лирического героя, нравственным поступкам на этой основе. Свой идеал гуманности (сострадания горю других людей) и гуманизма (здесь действительности чувства гуманности, т. е. превращения его в долг, но, по сути, нравственный поступок и силу преодоления ужасного) поэт переживает в душе и видит, обнаруживает их у воевавших в этом аду. Здесь мы видим такой акцент в идеале, который, иерархически превосходя, поднимаясь над другой стороной лучшего (материальной культурой – одной из основ прекрасного в цивилизации), подчиняет ее. Отсюда у М. Матусовского восприятие войны как ада, способного вызвать чувство ужасного, парализовать волю отходит на второй план, преодолевается.

Это стало основой содержания этих произведений, что позволяло в жизни рождаться человеческому мужеству, противостоящему и побеждающему чрезмерно ужасное, а в искусстве – очищать сознание читателя от безысходности, воспитывая готовность к героизму, стойкости.

В этих произведениях восприятие войны порождает, как ни парадоксально это звучит, прекрасное. Оно является из гуманности и гуманизма героев и самого автора.

Среди стихотворений, написанных в начале шестидесятых годов, решительно выделяется горестно веселое – о Неаполе. Оно полно находок, удач и движения.

Мадонна шатких оконных рам,
Мадонна старцев, слепых от горя,
Мадонна кошек, помойных ям
И неуютных ночных тратторий.

Мадонна рваных киноафиш,
С утра стоящих в хвосте хозяек,
Мадонна мокрых от ливня крыш,
Авантюристов и попрошаек...

Право же, образ Вечной Женственности не принижен этим беспорядочным перечислением, скорее, он даже возвеличен в своей милосердной сущности.

Здесь его идеал, всегда наполняющий образы искусства и литературы классического типа, связанные с ними идеи, расширяется. Одно из направлений – наполнение его и идеи социальным смыслом: «шаткие оконные рамы» – примета социальных условий, бедности живущих в квартирах людей. Для выражения этого большого содержания использована художественная деталь «шаткие», деталь всегда играет огромную роль в литературе, особенно в поэзии, где, как известно, словам должно быть тесно, а мыслям просторно.

Второе направление – расширение идеала и соответственно содержания за счет классического дореволюционного искусства. В этом стихотворении это вылилось в форму центрального образа – мадонну. Понимание девы Марии из Евангелия от Луки как богородицы, чистой, праведной и кроткой, превратилось в эпоху Возрождения в идею собственно мадонны, как ее трактовали многие художники и воспринимали в этот период и позже простые люди: это Мать всепонимающая, всепрощающая, добрая – способная помочь нуждающимся. Именно этот возрожденческий смысл – основа для создания значительной части художественного содержания и в стихотворении М. Матусовского. Самой мадонны в произведении нет. Но смысл образа становится призмой, сквозь которую лирический герой, близкий по мировосприятию поэту, смотрит на мир Неаполя, а его впечатление превращается в лиризм, окрашенный печалью и состраданием, распространяющимися в отношении всех и на все ситуации в этом городе: от старцев, слепых от горя, вероятно, утративших близких, до глухого намека на падших, грешников – посетителей неуютных ночных траптарий, ресторанов; авантюристов и попрошаек, и женщин – с утра стоящих в хвосте хозяек, измученных в бытовых ситуациях – долгих очередях.

Мораль Христа, распространяющаяся на всех и на все случаи, была осмыслена на Западе в возрожденческую эпоху как сущность и мадонны, богородицы, она в основе своей милосердна, т. е. это способность простить за все: и за преступление, грех из сострадания. Кажется, что такое чувство к людям испытывает и лирический герой М. Матусовского. Вот яркий пример в намеке на посетителей неуютных ночных траптарий,

ресторанов. Это, наиболее вероятно, преобразованная реминисценция из «Незнакомки» А.Блока: По вечерам над ресторанами, / Горячий воздух дик и глух, / И правит окриками пьяными / Весенний и тлетворный дух [6]. И еще одно место: И пьяницы с глазами кроликов / «In vino veritas!» кричат [там же]. У А. Блока восприятие таких людей все же как грешников, низменных существ, вызывающих чувство неприятия, если не к ним вообще, то к их нынешнему состоянию, что выражает метафора: с глазами кроликов. Но весь контекст стихотворения М. Матусовского рождает в читателе иное – милосердие. Вернее, чувство, кажущееся милосердием.

В христианстве это сострадание и прощение жалкого, ничтожного, человека, т. е. того, кто поддался земным искушениям по личной вине или же ставшего таким в силу обстоятельств. Мы помним, в чем, с одной стороны, видел силу людей М. Матусовский, что проявилось уже в раннем его творчестве: в изменении обстоятельств, условий жизни – материальной цивилизации, которая составляет сущность общественной природы человека. Благодаря этому любой из людей потенциально может стать достойным. Отсюда у поэта не жалость к жалкому, ничтожному, или абсолютной жертве, т. е. не христианское милосердие, а сострадание оскорбленному, униженному извне, его положением, но способному быть достойным человеку.

Конечно, внешних обстоятельств недостаточно, необходима и личная воля. Но эта сторона воспета им в других произведениях.

Источник этого сострадания, как уже сказано, не христианское милосердие, но также не только гомеровская гуманность, родившаяся из развившегося богатства взаимоотношений между людьми разных племен и народов, которое в эпическую эпоху в отношении всех людей стало истоком общности, сближающей одинаковости, а не инаковости, родственностью, а не враждебной чуждостью. В стихотворении глубинный источник сострадания М. Матусовского и его лиризма – оскорбленный гуманизм, униженные силы человека.

Поразительны другие идеи этого произведения: сострадание (потому что мадонна – синоним сострадания) – распространяется на кошек, это мадонна помойных ям, рваных афиш, мадонна мокрых от ливня крыш. Здесь – выражение отношения к целому миру – живому и неживому – человеческой вселенной. Оно поражает не одним чувством радости, которое рождено отношением к универсуму как к прекрасному, т. к. не все в мире прекрасно, и не все, что может быть прекрасным, еще прекрасно. Ведь образ всей человеческой вселенной у поэта (душа которого вмещает и радость, любовь, и печаль, вызванных впечатлениями от всего мира, не однажды представленных в русской классической литературе

в таком пронзительном сочетании) вызывает благодаря слиянию таких сливающихся эмоциональных полюсов одно чувство – милого.

Список литературы

1. Кузьмин Е.М. Матусовский: В тот день цвела сирень... / Е.М. Кузьмин // Лит. газета. – 1985. – 24 апр. (№ 17). – С. 20.
2. Долматовский Е. «Рассказы о твоих песнях» / Е. Долматовский // Горняк. – 1973 – 9 апр. – (№ 27). – 325 с.
3. Блок А. О, я хочу безумно жить! / А. Блок. [Электронный ресурс] / Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/О,_я_хочу_безумно_жить_\(Блок\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О,_я_хочу_безумно_жить_(Блок)).
4. Луганчане: Книга стихов и прозы. – М. : Сов. пис., 1939. – 346 с.
5. Матусовский М. И снова дома [стихи о Донбассе] / М.Л. Матусовский // Ворош. правда. – 1985. – 8 сент. – С. 13–15.
6. Блок А. Незнакомка / А. Блок. [https://ru.wikisource.org/wiki/Незнакомка_\(Блок\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Незнакомка_(Блок)).

*Делевратова И.С.
г. Луганск*

МЕСТО РОМАНА «КОЗЛЕНОК В МОЛОКЕ» В ПРОЗЕ Ю. ПОЛЯКОВА

В работе «Место романа “Козленок в молоке” в прозе Ю. Полякова» была поставлена задача рассмотреть роман и его влияние на творчество писателя и читателей в целом.

Актуальность исследования сведена с активизацией интереса читателей и критиков к сатирическому направлению в современной литературе, в особенности к роману «Козленок в молоке».

Юрий Михайлович Поляков – известный русский писатель, общественный деятель, журналист. Он один из самых читаемых авторов России, прозаик, публицист, драматург и поэт, чье творчество вот уже более тридцати лет привлекает к себе всеобщее внимание.

Литературная деятельность Полякова началась с поэзии, а продолжилась созданием прозаических произведений, отображающих реалии жизни переломного периода в истории страны.

Поляков, продолжая традиции великой русской литературы, развивает их с учетом особенностей нашего времени. Именно время становится главным объектом в его художественных исследованиях.

К таким произведениям автора относится и одно из самых известных роман «Козленок в молоке». Этот роман-эпиграмма был издан в журнале «Смена» в 1995 году и посвящен отображению жизни творческой интеллигенции первых лет перестройки. Главные приемы, которыми пользуется писатель, лежат в русле сатиры.

На примере картины жизни творческой интеллигенции 90-х годов XX в. Поляков показывает состояние всего русского общества, переживающего перестройку и пытающегося сформировать новые культурные ценности.

Если говорить о художественной сути романа, можно сделать вывод, что «Козленок в молоке» – это наиболее значимый пример иронического реализма в русской литературе конца XX в. и в творчестве его автора. Базовый метод – реализм, насыщенный ироническими формами и приемами, некоторые элементы постмодернизма (в первую очередь анонимное цитирование, как прямое, так и пародийное).

В основе сюжета «Козленка...» сотворение «литературного гения» из пустоты, продвижение на престижную литературную премию «романа» с названием «В чашу», который состоит из толстой пачки чистой бумаги.

Если просмотреть названия произведений, которые были опубликованы в 1994–1997 годах в журнале «Новый мир», то название ненаписанного лжеромана «В чашу» (материальной интриги «Козленка в молоке») может показаться приемлемым, даже достойным названий, которыми «Новый мир» обозначал свои публикации: «Сквозь разломы оконченной жизни», «Я надуваю пузырь тишины и уклада», «Кто стучится мне в ладонь», «Воздушными глазами», «Духи и буквы», «Музыка ребер», «Пробоина в воздухе», «Окладбищенствление» и др.

По этой проблеме Д.Н. Каралис в сборнике «Испытание реализмом...» говорит следующее: «Можно было бы посмеяться над ложной многозначительностью некоторых названий и загогулистостью шифрованных нулей, но Поляков уже посмеялся. Постмодернизм. Тенденция, однако...» [1, с.145].

Что же касается непосредственно самого «Козленка...», то, беседуя с Д.Н. Каралисом, Поляков заметил: «Это было мое возвращение в литературу. Меня, естественно, пытались замолчать... И, к всеобщему удивлению, “Козленок в молоке” имел феноменальный успех. Он стал расходиться большими тиражами (а в то время резко упали тиражи такой прозы). И я тогда сотрудничал с издательством “Олма-Пресс”. И критика романа абсолютно замолчала. Делала вид, что его нет. Но зато был колоссальный читательский интерес... Наталья Иванова в огромной статье о прозе первого десятилетия XXI века даже не упомянула мое

имя. *Такие дела!*» [1, с. 142–143].

Этот роман положил начало стилевой направленности последующих романов Полякова, созданных в русле иронического реализма, например, «Небу падших». Такое направление особенно характерно для переходного времени в истории страны, ведь это эпоха, в которой старое сталкивается с новым.

Сам Юрий Поляков так отмечает влияние «Козленка...» на читательскую публику в сборнике «По ту сторону вдохновения»: «Читателям сразу же понравился мой веселый роман, ведь он словно с помощью увеличительного стекла дал возможность увидеть нравы писательской тусовки и окололитературной среды, которые со сменой эпох совершенно не изменились. “Козленок...” пошел в народ. Одна преподавательница обратила внимание, что студенты в группе стали меж собой разговаривать на каком-то странном сленге, повторяя в разных комбинациях дюжину фраз [“Золотой минимум”] <...>

1. – Что это такое? – спросила она.
2. – Золотой минимум начинающего гения! – ответили студенты.
3. – Какого еще гения?
4. – Вы не читали “Козленка в молоке”?

Преподавательница, следившая за новинками литературы исключительно по “Новому миру”, ничего о моем романе не слышала, а когда прочла, стала его горячей поклонницей и пропагандисткой, оценив прежде всего образно-иронический стиль...» [3, с. 136].

Напомним, что «Золотой минимум начинающего гения» – это список из 12 слов и выражений, который составил главный герой для Витька Акашина и из которого последний должен был черпать ответы на все обращенные к нему вопросы. Как говорит главный герой, «...те люди, которых ты вчера видел в ЦДЛ...способны лишь раздуть щеки и повторять десятком-другой заученных фраз. Этим фразам я тебя научу. Это – пустяк. Через неделю о тебе заговорят. Через месяц о тебе начнут писать...» [2, с. 85].

В «Золотой минимум» вошли:

1. *Вестимо*
2. *Обоюдно*
3. *Ментально*
4. *Амбивалентно*
5. *Трансцендентально*
6. *Говно*
7. *Скорее да, чем нет*
8. *Скорее нет, чем да*
9. *Вы меня об этом спрашиваете?*

10. Отнюдь

11. Гении – волны

12. Не варите козленка в молоке матери его» [2, с. 77].

Автор «Козленка...», детально рассматривает «творческий путь» Витька, рисует выразительные картины деградации многих представителей российской литературы и в целом культуры конца XX столетия. Многие образы при всей сатирической реалистичности становятся своего рода символами разрушения классических традиций, этического и эстетического уровня искусства слова. Для этого Ю. Поляков использует говорящие фамилии (Гороньн, Закусонский, Ирискин, Чурменяев), иронические тропы, в первую очередь сравнения и метафоры («Писатель, дающее честное слово, то же самое, что проститутка, которая клянется своей невинностью», «как раненый Пушкин в снег...»), пародирование интертекстуальности (Вначеле было пиво, В поисках утраченного Витька, Унесенные свежим ветром, Покинутый мужчина и др.).

Но, к сожалению, многие факты, лежащие в основе фабулы романа, четко соотносятся с реальной действительностью.

Роман Юрия Полякова «Козленок в молоке» дал первый толчок к развитию нового направления в творчестве писателя иронического реализма и значительно укрепил единение автора с читателями. И неудивительно, что «Козленок...» стал заметным явлением в развитии культуры страны перестроечной эпохи и, конечно же, сыграл важную роль в трактовке темы «художник и социум».

Список литературы

1. Испытание реализмом [Текст]: материалы научно-теоретической конференции «Творчество Юрия Полякова: традиция и новаторство» (к 60-летию писателя) / [отв. ред., сост.: П.В. Калитин]. – М. : У Никитских ворот, 2015. – 690 с.

2. Поляков Ю.М. Козленок в молоке / Ю.М. Поляков. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, ОНИКС, 1997. – 464 с.

3. Поляков Ю.М. По ту сторону вдохновения / Ю.М. Поляков // Изд-во АСТ. – 2017. – 236 с.; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=573282&p=1>. – (Дата обращения: 17.04.2019).

РОЛЬ ВТОРОСТЕПЕННЫХ И ЭПИЗОДИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В СОЗДАНИИ ОБРАЗА ЭПОХИ В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «ГЕОГРАФ ГЛОБУС ПРОПИЛ»

Русская литература рубежа тысячелетий – многоаспектна и разнообразна. Характеризуя современный литературный процесс, С. Тимина справедливо утверждает: *«Девяностые годы XX века войдут в историю русской литературы как особый период смены эстетических, идеологических, нравственных парадигм, как глубоко перепаханное пространство всей культуры»* [5, с. 238].

А. Генис полагает, что современные писатели, *«балансируя на краю пропасти в будущем, обживают узкое культурное пространство самого обрыва»* [1, с. 118]. Таким образом, писатели конца XX века показывают в своих произведениях современную им действительность. Например, В. Маканин так определил концепцию своего творчества: *«В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это – настоящее в конденсированной форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность»*. Эти слова могут стать прекрасным эпиграфом ко всей прозе конца XX века.

Исследуя роман «Географ глобус пропил», можно обнаружить, что он, будто мозаика, складывается из кусочков пазла. Каждый персонаж уникален, самобытен и, вне зависимости от своей перво- или второстепенности, вносит свой особенный вклад в развитие сюжета. И каждого героя произведения можно было запросто встретить на улицах провинциального города в середине 90-х, ведь А. Иванов создал образы очень типичные, присущие своему времени и изображающие различные его грани.

Так, например, Будкин – лучший друг Географа – личность, которую создали 90-е, так называемый «новый русский». Этот термин был впервые употреблен 7 сентября 1992 года в статье газеты «Коммерсантъ» применительно к определенной группе быстро разбогатевших после распада Советского Союза людей. «Новыми русскими» называли предпринимателей и бизнесменов. Однако употреблялось это словосочетание зачастую с негативным подтекстом, акцентируя внимание на нечестных способах обогащения представителей этого недавно появившегося слоя населения и их образе жизни, отличающемся от традиционного и общепринятого. В статье «Новые русские в деталях» Мария Молчанова дает такое определение «новых русских»: *«Новый русский – индивидуалист, твердо стоящий*

на земле, чуждый различных интеллигентских «заморочек», вроде идеи бескорыстного служения на благо отчизны или непрактичности своего поведения. Демонстративные характеристики образа жизни «нового русского» противостоят советским традициям» [4]. Таким образом, мы видим, что словосочетание «новый русский» стало неким собирательным образом и обросло массой стереотипов. Некоторые из них мы наблюдаем на страницах романа А. Иванова. Например, при первом знакомстве с семьей Географа Будкин угощает его дочь Тагу шоколадкой «Баунти», что мог себе позволить только человек состоятельный, а на вопрос жены Служкина о том, где он работает, Будкин отвечает: «*Форточником*» [3, с. 15]. В «Толковом словаре» Т.Ф. Ефремовой указано, что форточник – это «вор, проникающий в квартиру через форточку» [2, с. 876], т.е. иронизируя, Будкин сам намекает на нечестную природу своей работы. Подтверждение этого мы видим в словах Служкина: «*Будкин ещё в школе у пацанов мелочь в туалете вытрясал! Он ворует! А я и виноват!*» [3, с. 15]; «*У него (Будкина) с отцом своя фирма при станции техобслуживания. Он там обслуживает тех за деньги*» [3, с. 15]. Причем, кто такие эти «те», и Служкин, и Будкин, и А. Иванов предпочли умолчать. К тому же мы видим у Будкина еще несколько «обязательных» атрибутов «нового русского»: машину иностранной марки («*Этот «Запор» у меня с фирмы. Так, дрянь. Грузы возить, по грязи кататься. А для города у меня «Вольво*» [3, с. 15]), деньги и внимание женщин («*Он хороший, только его деньги и девки избаловали*» [3, с. 17]), безверие, бесчувствие, свободолюбие («*Я не в сказки, я в жизнь верю. Это другие верят в сказки... Что я в себе ценю больше всего: мое умение жить*» [3, с. 31]). При этом Будкин резко осуждает тех, кто не поддерживает его образ жизни: «*Ты лентяй, Витус, идеалист и неумеха. Только языком чесать и горазд*» [3, с. 15]. К тому же Будкин очень дорожит своей репутацией и ради ее сохранения готов оттолкнуть любящую его девушку: «*Я бы позвал, так она ведь поехала бы, дура... А там одни ботинки как «Боинг» стоят. Где бы она на всё денег взяла? Явилась бы в каких-нибудь снегоступах на валенках... Меня бы там на базе все засмеяли*» [3, с. 30]) Таким образом, мы видим, что перед нами типичный представитель течения «новых русских». И при этом Будкин является лучшим другом Географа. А. Иванов намеренно использует прием антитезы для этих двух персонажей. Образ Будкина служит своеобразным фоном, на котором Географ предстает в негативном свете (заурядным неудачником) для большинства героев произведения, в то время как, в сравнении с Будкиным, читатели видят в нем положительные стороны. Однако благодаря Географу мы замечаем ростки доброго и светлого и в душе Будкина, которого 90-е превратили в коммерсанта.

На контрасте построена система образов школьных учителей. Особенно противопоставлены две героини – Роза Борисовна и Кира Валерьевна.

Завучу школы Розе Борисовне Служкин дает прозвище Угроза. Это прозвище очень четко отражает ее образ, ведь с первых страниц романа можно заметить, что она очень резкая и прямолинейная, в школе ее не уважают, а боятся, благодаря чему она пользуется гораздо большим авторитетом, чем директор. Жизнь для нее ограничивается миром школы. Автор не рассказывает нам ее прошлого и не показывает ее существование вне этого мира. Роза Борисовна – поклонница традиционных методов обучения и воспитания, типичная представительница учителей советского периода: *«Дисциплина на уроке всегда зависит от педагога. А педагог – это человек, который не только знает свой предмет, но и умеет других заставить его знать»* [3, с. 24]. Она свято верит в идеалы школьного воспитания, стремится сеять доброе и вечное, но хочет осуществлять это насильно, такими способами, которые знает, которым ее научили. Она категорически отвергает возможность диалога с детьми, подобное поведение она считает попустительством, а отношения, которые сложились у Служкина с детьми – *«ложной популярностью»* [3, с. 54]. Но при этом Роза Борисовна абсолютно не осознает, что дети, которых она учит, – это уже новое поколение и старые методы для них не эффективны, неприемлемы.

Кира Валерьевна совершенно не похожа на типичную учительницу, она молода, красива и харизматична: *«Строгий чёрный костюм и точечная, прерзительная красота Киры Валерьевны не оставляли сомнения в её праве опоздать на минуту, на час, на год на все педсоветы мира»* [3, с. 51]. Для нее школа – это всего лишь работа. Кира не чувствует в себе призвания быть учителем. Поэтому она отнюдь не такая строгая с учениками и коллегами, как Роза Борисовна: *«Кира Валерьевна села за соседнюю со служкинской парту и невозмутимо раскрыла перед собой яркий журнал мод»* [3, с. 51]. Но при этом она очень строга к своему окружению. В людях она ценит власть и деньги, поэтому она и безразлична к Географу, ей больше интересен Будкин. Она дает характеристику всему, что ее окружает, в том числе и главному герою романа: *«Если бы я о тебе слышала от кого-то другого, то ты был бы притягателен. Может, тогда бы я и влюбилась в тебя – заочно. Но когда собственными глазами видишь все это, – она прерзительно обвела Служкина сигаретой, – то просто отторжение какое-то»* [3, с. 219].

Однако есть у Розы и Киры нечто общее. Их объединяет одиночество, которое заставило их выработать в себе жесткий характер. Мы ви-

дим, что на протяжении всей своей жизни они носят маски. На самом деле Роза – мать-одиночка, которая воспитывает дочь. Она отдает всю себя профессии, чтобы заполнить пустоту в своей душе. Кира тоже одинока. Она стремится к идеалу, забывая, что его не существует.

Таким образом, в романе «Географ глобус пропил» А. Иванов изобразил два типа учителя периода 90-х годов. Традиционный тип – педагог по призванию, свято следующий советским идеалам, живущий только в мире школы, стремящийся улучшить общество посредством своих учеников. И новый тип – учитель, для которого преподавание лишь средство заработка, живущий за пределами школы, старающийся улучшить свою собственную жизнь.

Мы рассмотрели несколько второстепенных персонажей романа А. Иванова «Географ глобус пропил», но выделенные нами черты позволяют увидеть в них типичных представителей рубежа веков. Здесь мы видим героев с советским мировоззрением, которым трудно адаптироваться к новому времени (Роза Борисовна), а также героев, не только свободно адаптировавшихся ко времени (Кира Валерьевна), но и таких, которых это время трансформировало и «создало» (Будкин), которые являются его «лакмусовой бумажкой».

Таким образом, можно сделать вывод, что на страницах своего романа А. Иванов создал подобие общества рубежа тысячелетий с его характерными представителями и проблемами.

Список литературы

1. Генис А. Иван Петрович умер. Статьи и расследования / А. Генис. – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – 336 с.
2. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т.Ф. Ефремова. – М. : Русский язык, 2000. – 1233 с.
3. Иванов А.В. Географ глобус пропил / А.В. Иванов. – М. : Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. – 448 с. – (Эксклюзивная новая классика).
4. Молчанова М. «Новые русские» в деталях [Электронный ресурс] / М. Молчанова. – 07.09.2016. – Режим доступа: <https://diletant.media/articles/30746058/>. – Загл. с экрана. – (Дата обращения: 23.01.2019).
5. Тимина С. Современный литературный процесс (1990-е годы). В кн. Русская литература 20 века: Школы, направления, методы творческой работы / С. Тимина. – М. : Логос, 2002. – 586 с.

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС XX ВЕКА

Литература русского зарубежья сегодня осознается учеными как «временно отведенный в сторону поток общерусской литературы» [1, с. 22]. Сбылось пророчество Г. Струве, и воды этого отдельного текущего за рубежами России потока влились в общее русло русской литературы XX века. Более того, русская эмигрантская литература имеет большой удельный вес и значительно обогащает наши представления о русской литературе «метрополии».

Развившаяся на «других берегах» (В. Набоков), литература русского зарубежья закономерно стала феноменом русской культуры XX века. Если в советское время сама правомерность понятия «русское зарубежье» всячески оспаривалось, то сегодня исследователи признают, что это понятие «наиболее реально» отражает «существование за границей как бы второй («малой») России – особого самодостаточного «мира» со своим образом жизни и устоями, взаимоотношениями и привязанностями, существование внутри которого как бы воспроизводило бытие на утраченной родине» [2, с. 5]. Современное литературоведение все яснее осознает, что русская национальная литература имеет своего «звонника», который является выразителем прямо противоположных, как в зеркальном отражении, качеств.

Начало русскому зарубежью положила новая волна эмиграции (1910–20-е годы). «Русские изгнанники сыграли уникальную и, к сожалению, до конца все еще не оцененную роль в достижениях человеческой цивилизации XX века [2, с. 6]. Выдающиеся писатели, философы, ученые прославились в разных областях знания. ими эмиграция была воспринята как национальная трагедия. В своей, теперь уже классической, статье «Литература в изгнании» В. Ходасевич писал: «Русская литература разделена надвое. Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме и по причинам, но одинаковым по последствиям» [3, с. 466].

Реакцией на войну 1941–45 годов стала вторая волна эмиграции, которая продолжилась и в послевоенное время (в так называемое время «оттепели»). Когда в СССР сформировалось диссидентское движение и часть творческой интеллигенции была вынуждена покинуть страну (1960–80-е годы), возникла третья волна эмиграции. Представители ка-

ждой из трех волн вели в эмигрантской печати дискуссию о судьбе и будущем русской зарубежной литературы, о ее «жизнеспособности». Эта дискуссия, длившаяся десятилетия, порой содержала прогнозы весьма пессимистические. Так, М. Сменин вообще сомневался в возможности существования эмигрантской литературы как живого, развивающегося целого. Он писал: «Но, к счастью, эмигрантская литература лишь ветвь на общем стволе. Она жива постольку, поскольку жив ствол; она питается его соками, она расцветает, если обмен этот жив и полон, и затихает, едва он прекращается» [4, с. 385].

И представители литературного процесса, и его исследователи осознавали важность этой взаимосвязи. В дискуссии шла речь о самой возможности существования литературы в отрыве от родины, от развивающегося языка, от смены поколений. Г. Струве считал особенно важным сохранить все то ценное, что создавалось в изгнании.

Размышлял об издании книги – памятника русской эмиграции, Г. Адамович разработал примерный план «золотой книги» русского зарубежья и воспринимал это издание как долг перед эмиграцией и отечеством. В 1961 году он писал: «Сорок лет – срок для всякой эмиграции огромный. Первое и даже второе поколение русского зарубежья, что же закрывать на это глаза, доживает свой век, а «смены» нет, и если бы даже она появилась, то многого уже не знала бы, да и, пожалуй, не поняла бы» [5, с. 14]. Нужно было торопиться задействовать исторический опыт старшего поколения эмиграции, его художественного искания, верность национальным традициям.

Российские интеллигенты считали себя носителями и хранителями национальной культуры, определяющим для них оставался нравственный стимул поведения, осознание собственной исключительной исторической миссии. Как отмечает В. Хадасевич, они служили «русской идее» сохраняли в изгнании накопленные духовные ценности, историческую память, национальный опыт, делали все, чтобы не прервать связь времен и поколений, чтобы сохранилась «основа для будущего возрождения России» [2, с. 5–6]. Кроме того, они знакомили Запад с достижениями отечественной мысли и культуры в самых различных областях знания.

В осмыслении культурного наследия русской эмиграции современное литературоведение опирается на традиции, которые заложили сами эмигранты. В то же время, несмотря на то, что сегодня изучение «параллельной ветви» русской словесности выдвинулось на первый план литературоведения, многие вопросы методологии не только не решены, но даже не поставлены. Понимание русской литературы XX века как внутренне целостного явления стало общепризнанным, но на самом деле две

«ветви» одной литературы продолжают существовать обособленно. Для преодоления этой ситуации А. Чанин справедливо предлагает исходить из «формулы»: «одна литература и два литературных процесса» [6, с. 13].

Если опираться на эту верную концепцию, то необходимо целенаправленно исследовать каждый из этих процессов, рассматривать изучение русской литературы XX века как сложную, противоречивую, эстетически многообразную целостность, которая включает в себя литературу диаспоры и метрополии и учитывает системные связи между ними. Об этом говорил еще в 1978 году на симпозиуме в Женеве Л. Флейшман, обсуждая вопрос о «системных отношениях метропольной и эмигрантской подсистем и их взаимодействии» [7, с. 65]. Такой подход к решению проблемы единства русской литературы представляется продуктивным и открывает новые перспективы в изучении литературного процесса XX века.

Само взаимодействие между эмиграцией и метрополией проявилось многообразно. В. Костиков видит в жизни эмиграции, при всей ее многоплановости, разобщенности, противоречиях, определенную логику: «И логика эта определялась не столько внутренней жизнью русского зарубежья, сколько постоянным, временами навязчивым соотношением себя с оставленным отечеством» [8, с. 8]. Изгнанники с самого начала их пребывания в эмиграции стремились сохранять связь с родиной. Об этом свидетельствуют и их переписка, и использование возможности любых контактов, и желание познакомиться с новыми изданиями.

Мысль о русской литературе XX века как целостности со сложными внутренними системными отношениями плодотворна еще и потому, что и литературные диаспоры, и литература метрополии прочно связаны с русской классикой, оба потока имеют один исток. З. Шаховская, говоря о русских писателях старшего поколения, оставшихся в России и оказавшихся в эмиграции, отмечала: «Они были воспитанниками одной и той же культуры и от этой годами приобретенной, главнейшей общности, которая стала частью их самих, ни одни, ни другие отойти не могли. Для этого поколения писателей – беря понятие «поколение» широко – не было и речи о двух литературах» [7, с. 53]. Таким образом, внутреннее единство русской литературы XX века было обусловлено верности традициям национальной культуры.

Вместе с тем, параллельно развитие двух литературных процессов порождало проблему преемственности, а именно: рассмотрение приобретений и потерь, способов взаимовлияния и взаимодействия между ними, исследование эстетического самоопределения каждой из подсистем. Е. Чельшев подчеркивал, что решение проблемы преемственности требует «сопоставления литературы метрополии и диаспоры, причем не в

пространственно-географическом, а в культурном плане, предусматривающей анализ соотношения классической и новой литературы, всей суммы литературно-классических и философических концепций как с той, так и с другой стороны» [9, с. 18–19]. Ученый полагает, что впереди стоит задача создания единой истории русской литературы XX века, решить которую можно лишь совместными усилиями литературоведов, культурологов и философов.

Сегодня в изучении феномена русского зарубежья уже много сделано. Так, вышли «Литературная энциклопедия русского зарубежья» (1918–1940) в трех томах, энциклопедический биографический словарь «Русского зарубежья. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века»; издана «Хроника научной, культурной и общественной жизни» 1920–1940 годов, «Русское зарубежье» (Франция) в четырех томах; опубликованы два выпуска «Литература русского зарубежья. 1920–1940, подготовка ИМЛИ; появились антологии: «Литература русского зарубежья» в шести томах и «Мы жили тогда на планете другой...» (Антология поэзии русского Зарубежья 1920–1990: первая и вторая волна) в четырех книгах. Систематически проводятся конференции по русскому зарубежью, издано множество работ, посвященных творчеству отдельных авторов.

Вместе с тем появляется и учебная литература по изучению литературы русского зарубежья (книги В. Агеносова, Т. Буслаковой, О. Михайлова, А. Соколова и др.). В основу этих пособий положена концепция Г. Струве, изложенная в его классической работе «Русская литература в изгнании» (1956), в которой дифференцированы проза и поэзия, писатели «старшего» и «младшего» поколений. «Временно отведенный в сторону поток общерусской литературы» влился, по словам Г. Струве, «в общее русло этой литературы», дав целостное представление о литературном процессе XX века.

Список литературы

1. Струве Г.П. Русская литература в изгнании. – 3-е изд., непр. и доп. – Париж; М. : Русский путь, 1956. – 446 с.
2. Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический библиографический словарь. – М. : РОССПЭН, 1997. – 400 с.
3. Ходасевич В. Литература в изгнании / В. Ходасевич. Колеблемый треножник. – М. : Знамя, 1991. – 91 с.
4. Скомин М. Живая литература и мертвые критики // Литература русского зарубежья. – М. : Воля России, 1990. – Т. 1. – Кн. 2. – 382 с.
5. Адамович Г. Вклад русской эмиграции в мировую культуру. – Па-

риж : Navarre, 1961. – 18 с.

6. Чанин А. Расколота лира (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920-1930-е годы). – М. : Наследие, 1998. – 269 с.

7. Одна или две русских литературы? – Лозанна : L'AGE D'HOMME, 1981 – 254 с.

8. Костиков В.В. Не будем проклинать изгнание... (Пути и судьбы русской эмиграции. – М. : Международные отношения, 1930. – 464 с.

9. Челишев Е.П. Культурное наследие русской эмиграции // Литература русского зарубежья: 1920–1940. – М. : Наследие, 1993. – 520 с.

Каменева О.А.
г. Луганск

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ЦИКЛЕ «НЕСКОЛЬКО ТОРОПЛИВЫХ СЛОВ ЛЮБВИ» ДИНЫ РУБИНОЙ

Дина Рубина – выдающийся прозаик, создающий неповторимые и оригинальные произведения. Цикл ее рассказов «Несколько торопливых слов любви» – короткие любовные истории с трагическим финалом, в которых обычный читатель не увидит сцен кровопролитий или утомительной философии. Цикл рассказов актуален и необычен. Во-первых, он интересен новизной, необычностью фабулы, оригинальностью персонажей; во-вторых, сюжеты рассказов отражают современную действительность. Произведениям свойствен психологизм: автор видит не только то, что на поверхности, снаружи, но и проникает в самую суть жизни, в душу человека. Имена героев, детали, бытовые зарисовки – все подчинено единой задаче: как можно яснее донести до читателя главную мысль автора. Каждый рассказ ёмкое, но очень живое представление о переплетении человеческих судеб. Лейтмотивом проходит здесь тема любви, во всех своих оттенках, силе и глубине. Перед читателем и мимоходом судьбоносные встречи, когда только со временем приходит понимание, какую роль сыграет тот или иной человек в твоей жизни, и весь спектр переживания трагических моментов расставания с любимыми и близкими людьми. Но как бы ни были безграничны проявления чувств, самое главное, подчеркивает автор, – это вера в саму Любовь: *«Живешь ты, живешь, очумеешь уже от этой говенной жизни, запаришь веешь душой, думаешь, что никакой любви и нет... А она, девочки, есть! Надо только затаить-ся, ждать и не рыпаться...»* В центре бытийного и бытового простран-

ства писательница помещает обычных женщин, живущих рядом с нами, способных в сложных житейских ситуациях делать нравственный выбор в пользу человеческих ценностей, тем самым, заставляя читателя сопереживать им. В цикле рассказов нет выдумки, похожей на сказку. Ее рассказы не просто события, а события, философски переосмысленные автором. Писательница любит своих персонажей равной любовью, особенно не выделяя и не очерняя никого, а главное – не возвышаясь над ними. Рубина не «ваяет» своих героев, как Пигмалион, чтобы затем восхититься собственным творением. Она позволяет персонажу воссоздавать самого себя, иногда одной-единственной характерной фразой, одним жестом, одним проявлением простой человеческой слабости. Складывающееся повествование не бесстрастно: оно преломлено через сознание рассказчика. Там же, где рассказчик объективирован, это всегда героиня – с биографией, выстроенной сюжетами всего творчества Дины Рубиной. Язык книги цельный, живой, поэтому понятен большому кругу читателей. Основной сюжет – бытовая история, которая может случиться с каждым, главный акцент делается писателем на то, какие уроки извлекут ее персонажи из сложной ситуации, но вместе с героями произведений вовлекается в действие и читатель: так же переживает, размышляет, приходит к каким-то выводам. Истории автор рассказывает так, что каждое повествование становится уникальным.

Рассказы Дины Рубиной необходимы для понимания образа современной женщины. С одной стороны, героиня рассказов пытается построить карьеру, быть равноправной с мужчиной и обеспечивать семью. С другой стороны, женщина не в состоянии отречься от своих природных инстинктов, права чувствовать и любить вопреки «правильным» законам логики. Внутренний конфликт заставляет женщину совершать поистине «женские» поступки, нелогичные с точки зрения мужчин, но обоснованные «внутренней правдой». Героини Рубиной, на первый взгляд, абсолютно разные: молоденькие девушки, зрелые женщины, стареющие дамы. Они отличаются друг от друга возрастом, характерами, социальным и семейным положением. Но при всем этом они «типичны». Они не выдуманы писательницей, а просто подмечены в реальности.

Женские образы Д.И. Рубиной несут в себе женский взгляд на мир: такой, какой он существует сейчас, это микрожизни одного дня или десятилетий. Рубина создает целую галерею женских образов, все они заслуживают пристального внимания, ведь героини удивительно гармоничны, естественны, вызывают подлинное восхищение. Мы восхищаемся их судьбой, но и с горечью наблюдаем за их страданиями. Дина Рубина дает нам возможность узнать о самых разных женщинах, и каждая из них вы-

зывает в нашей душе живой отклик. Перед читателем предстают удивительные женские характеры, в свете которых меркнут мужские образы – это особенно характерно для анализируемого цикла рассказов Рубиной. Например, в рассказе «Бессонница» воссоздается женский образ обманутой мужем жены, но, благодаря позиции писательницы, героиня вызывает не сожаление, а скорее восхищение: *«Дочь известного тбилисского адвоката, прима-балерина Государственного театра оперы и балета, маленькая, с царственно прямой спиной и тихим властным голосом, она всегда была в обществе в центре внимания, а он, наоборот, в её присутствии переставал быть центром внимания и становился просто мужем Нины»*. Для характеристики автор использует две повторяющиеся психологические детали: *«прямая царственная спина»* и *«тихий властный голос»*. Эти детали свидетельствуют о внутреннем достоинстве героини, силе её характера. Эти качества проявляются в тот момент, когда любовница мужа звонит по телефону, а Нина спокойно говорит, что та ошиблась адресом, что здесь живёт семья Давида Гудиани и собирается жить долго в том же составе. Больше она не проронила ни слова. Да и незачем, читателю становится понятным характер героини.

Сочувствует же героине и переживает за нее читатель в другом произведении Дины Рубиной. В повести «Высокая вода венецианцев» энергетическим центром становится доктор Лурье. Сильная, независимая, волевая женщина. Биохимик. Работы её известны за рубежом. Она конструирует искусственные белки, которые должны убивать клетки рака в организме человека (фраза-рефрен *«Всё хорошо, они умирают»*, проходящая через всю повесть, вначале говорит о хорошем течении эксперимента). Героиня благополучна: много друзей, хороший муж, понимающая дочь, престижная работа. Казалось бы, всё настолько прекрасно и надёжно, что омрачить жизнь невозможно ничем.

И вдруг (автор использует приём антитезы) женщина узнаёт, что она больна раком. Лурье ошарашена, сбита с толку, *«ощутимый комок ледяного бабьего ужаса взмывает к горлу»*. Растерянность, ощущение гибели подчёркнуты языковыми средствами: слова с антонимичными приставками *«изживать–проживать, излечиваться–подлечиваться»* (это там где-то можно прожить, а ей нужно изживать оставшиеся дни, и излечиться нет возможности), вводные слова, многоточия, обилие местоимений показывают, какое смятение охватило героиню. *“Всё хорошо. Они умирают”* – а умирает она... Неожиданность диагноза не позволила взять верх над страхом, он несёт её в бездну, в пустоту. Она превращается из солидного доктора Лурье в маленькую беспомощную женщину. Мир вокруг неё всё так же прекрасен, обустроен, целен и привычен. Она

понимает это, ругает себя за упущенное время, потому что, оказывается, кого-то недолюбила, что-то недосказала, что-то недоделала. Она, пытаясь избавиться от страха и одиночества, отправляется (нет, бежит!) в Венецию. Три дня, проведённые в городе любви и красоты, превращаются в целую жизнь. Потом *«она уезжала на катере в аэропорт. Оглядывалась и смотрела на шлейф Венеции за плечом, на вздымающиеся в небо фанфары печных труб. Она уезжала. Надо было дожить отпущенное ей время, как доживал этот город – щедро, на людях. В трудах и веселье»*. Подобно Толстому, Платонову, Рубина предоставляет читателям самим сделать выбор между верой в то, что всё хорошо, и ощущением, что всё плохо, между верой в любовь и верой в смерть.

Каждый рассказ – это абсолютно не похожая на другие глубокая, проникновенная история. После прочтения рассказов и анализа женских образов произведений рождается мысль о том, что нельзя в современном мире *«плыть по течению»*, подчиняться своим привычкам, страхам, общественному мнению. Нужно ценить то, что дает тебе жизнь и делать все для того, чтобы не потерять такой дар судьбы, как любовь, бороться за него или хотя бы делать шаг навстречу.

Список литературы

1. Рубина Д. На Верхней Масловке: Повести и рассказы. – М. : Изд-во Эксмо, 2006. – 336 с.
2. Рубина Д. Несколько торопливых слов любви – СПб.: Ретро, 2003. – 301 с.
3. Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com> _ свободный. – (Дата обращения: 14.03.2019).
4. Современная филология: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Уфа, апрель, 2011 г.). / Под общ. ред. Г.Д. Ахметовой. – Уфа : Лето, 2011. – 272 с.

*Криволап С.С.
г. Луганск*

А.Т. ТВАРДОВСКИЙ – ПОЭТ-ФИЛОСОФ. ПОЗДНИЙ ЭТАП ТВОРЧЕСТВА (1950–1960 ГГ.)

Творчество Твардовского, несомненно, относится к философскому направлению. А. Твардовский говорит в своих произведениях о вечных

темах открыто, без шаблонов, клише, устойчивых выражений. В его лирике часто присутствуют элементы фольклора: пословицы, поговорки, строчки из песен. Язык Твардовского при всей его кажущейся простоте – сложное явление. И проникнуть в эту сложную простоту нелегко. Д.Н. Голубков в своей статье писал: «Как будто современно бесхитростный, безыскусственный язык лирики Твардовского построен на самом деле очень хитро и искусно и тщательно скрывает большую творческую работу поэта над словом. Это по своему существу золотой сплав наиболее выразительных средств живого народного слова и самых дорогих ценностей русской художественной речи» [4, с. 56]. Прочтение произведений требует тщательного, длительного анализа для понимания всей глубины философских размышлений.

Источником образности в поэтическом языке Твардовского нередко становится хорошо известная пословица, поговорка, фразеологизм. Будучи важными деталями, в поэтическом арсенале Твардовского, эти единицы не выглядят в его стихах как разнотильные разговорные «цитаты». Они органично входят лирическую строку, даже если речь в ней идет о самом высоком поэтическом предмете. Особая выразительность и одновременно экономия стихового пространства достигаются за счет структурной контаминации нескольких устойчивых языковых единиц.

Поэт использует стилистические контрасты, чтобы с их помощью выделить главное. В его стихах органично соединяются поэтические тропы и прозаизмы. Вот запоминающаяся характеристика ранней осени:

*Еще земля с дернинкою сухой
Не отдает немало духом тленья,
Хоть, наизнанку вывернув коренья,
Ложится под лопатой на покой. [3, с. 150].*

Самые высокие рассуждения, самые возвышенные картины в стихах Твардовского отмечены скромностью, даже какой-то застенчивостью. Неизбежный, казалось бы, пафос, поэтическая торжественность – производные от жанра философской лирики незаметно устраниваются легкой шутовской, мудрой усмешкой человека, не боящегося самоиронии. Так, кажущаяся сентиментальность строк, насыщенных словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами:

*На дне моей жизни,
На самом доньышке.
Захочется мне посидеть на солнышке,
На теплом пенушке, [2, с. 56].*

устраняется официально-деловитыми, почти протокольными фразеологизмами «подвести черту», «отметиться галочкой». Такой стили-

стический диссонанс придает легкую ироничность всему высказыванию, маскирует прорвавшуюся грусть и одновременно оттянет фольклорную основу начальных строк стихотворения.

Философские размышления Твардовского традиционно связаны с природой, с которой, в свою очередь, связана душа и жизнь человека. Рассказ о природе часто является исходным звеном философской лирики. Особенно любима в русской поэзии осень [3, с. 156].

Для каждого поэта осень – особая пора. У Твардовского осенняя природа не блещет, не ослепляет своими красками, потому что осенние картины выполнены приглушенными матовыми красками, по масштабу его пейзажи скромнее. Осенний лес перестает ощущаться как некий многокрасочный массив. Он предстает то в виде уютной, прогретой солнцем полянки, где «На дне... жизни, на самом доньшке» хорошо посидеть «на солнышке, на теплом пенушке», то в виде осинника с настоявшимся запахом, «горьковатым и легкоморозным». И отдыхающее поле в изображении Твардовского – это в поздней лирике – всего лишь дачный огород, где ощутим «дымок садового костра», а «земля с дернинкою сухой не отдает немало духом тленья».

Наполненный конкретными бытовыми реалиями, насыщенный атрибутами незримого присутствия человека, пейзаж у Твардовского становится рассказом не только о жизни природы, но и рассказом о жизни человека. Внимательно всматриваясь в картины осени, поэт видит в ней важнейший итоговый период в круговороте природы и естественно и закономерно переходит к размышлениям о человеческом бытии:

*Как пот,
Остывает горячего лета усталость.
Ах, добрая осень,
Такую бы добрую старость:
Чтоб вовсе она не казалась
Досрочной, случайной [2, с. 89].*

Осенние мысли и чувства А. Твардовского немного связаны с русской классической поэзией, в частности с Евгением Баратынским:

*А ты, когда вступаешь в осень дней,
Оратай жизненного поля,
И перед тобой в благодстьне всей
Является земная доля.*

Совершенно противоположные чувства испытывает лирический герой в произведении «Чуть зацветет иван-чай». Поэт пишет, что нужно печали и горести переживать и не сдаваться на полпути. Взлеты и падения лишь укрепляют нас и делают сильнее.

*Не пропускай, отмечай
Снова и снова на свете
Легкую эту печаль,
Убыли – прибыли [2, с. 189].*

Эти простые строки с глаголами в форме повелительного наклонения лишены назойливого дидактизма. С ними несовместимы и глумливое «с устатку», и «бухгалтерское» «убыли-прибыли». И все же эти строки внушают спокойное осознание естественности и неизбежности возрастных перемен, в которых всегда сосуществуют вместе и приобретения, и потери.

Обращаясь к лирике Твардовского, немислимо пройти мимо его языка. «Совершенно простым и понятным языком ничего дурного нельзя будет написать», – так размышлял когда-то Л.Н. Толстой. Язык Твардовского, лишённый броских эпитетов и эффектных метафор, чистый, простой и вместе богатый, чаще всего напоминает речь грамотного, умного и честного крестьянина или немолодого горожанина: москвича, смоляка или орловца, инстинктивно чуждающегося новомодных арготизмов и варваризмов и не требующего при надобности ладным песенным оборотом, дедовским усмешливо-мудрым присловьем. [5, с. 236]. Нередко лексика Твардовского обретает державную торжественность и величавость осанки:

*И только здесь, в особый этот миг,
Исполненный величья и печали,
Мы отделились навсегда от них:
Нас эти залпы с ними разлучали.
...Нет. Не избыть нам связи обоюдной...*

Как отмечали многие исследователи, в частности, А.И. Кондратович «в произведениях А. Твардовского присутствует диалогичность построения речи. Например, «Василий Теркин» – это своего рода записки и заветы, которые передаются из поколения в поколение. Это – не лирика на военную тематику, а своеобразная «Книга про бойца». В лирике, как правило, присутствует монологичность, отсутствие всякого рода излишеств. Сам поэт свои произведения лирикой не считал, так как в них присутствует эмоциональная окраска, диалог с читателем» [4, с. 88].

Позднее творчество А.Т вардовского – одна из самых прекрасных страниц поэзии 50-60 годов 20 века. Поэт начинает непрерывно трудиться в журнале «Новый мир» и вскоре становится его главным редактором.

Лирический герой его поздней поэзии – это прежде всего мудрый человек, размышляющий о жизни, о времени, например, в стихотворении «Некогда мне над собой измываться...», где главным спасением человека

от беды становится труд, творчество. Над традиционной темой о поэте и поэзии раздумывает лирический герой А. Твардовского поздних лет во многих стихотворениях, например, в произведении 1959 года «Жить бы мне соловьем-одиночкой...» И все же главная, самая больная для поэта тема – тема исторической памяти, пронизывающая его лирику 50–60-х годов. Это и память о погибших на войне. Им посвящено стихотворение, которое смело можно назвать одной из вершин русской лирики XX века:

*Я знаю, никакой моей вины
В том, что другие не пришли с войны.
В том, что они, кто старше, кто моложе –
Остались там и не о том же речь,
Что я их мог, но не сумел сберечь –
Речь не о том, но все же, все же, все же... [1, с. 389].*

В стихотворении прослеживается четкая связь между такими понятиями, как совесть, честь и долг. Главный герой, возможно, сам автор отвечает на философские вопросы. Да, он не виноват, что парни и девушки не вернулись с поля боя, но все-таки капля сожаления в этой пространной речи есть. Ребята, ушедшие на фронт, не задумывались о похвалах, почестях. Самым главным для них было выполнить цель, которую они поставили. И поэт сам раскрывает сущность этой темы, обращаясь к отголоску к той далекой, но такой страшной войне, которая отгремела по всем фронтам.

В лирических стихотворениях поэт прямо и непосредственно открывает перед читателями самое заветное и сокровенное. Его лирические строки строго и безыскусственно представляют нам его размышления о времени и о себе, раздумья о прошлом и будущем своей родины и народа, о своей судьбе и судьбе других, с которыми вместе он «честно тянул воз» «во имя наших и грядущих дней», они полно и явственно выражают его радости и печали, сомнения и надежды.

Его честный и щедрый поэтический голос нельзя слушать без волнения и отклика, он убеждает своим народным оптимизмом, непоколебимой верой в светлое будущее, памятью к прошлому, любовью к земной красоте, неразрывной связью с родной природой и эпохой.

Душевная чистота и трепетность лирики Твардовского, ее высокая художественная правота и обаятельность всегда у него рука об руку с обаяющим чувством личной ответственности поэта «за все на свете до конца».

В поздней лирике поэта с новой, выстраданной силой и глубиной звучит тема преемственности поколений, памяти и долга перед погибшими в борьбе с фашизмом, которая пронзительной нотой входит в сти-

хотворения «Ночью все раны больше болят...» (1965), «Я знаю, никакой моей вины...» (1966), «Лежат они, глухие и немые...» (1966).

Своей трагической недосказанностью эти стихи тем сильнее и глубже передают ощущение невольной личной вины и ответственности за оборванные войной человеческие жизни. И эта не отпускающая боль «жестоккой памяти» и вины, как можно было видеть, относится поэтом не только к военным жертвам и утратам. Вместе с тем раздумья о человеке и времени, пронизанные верой во всеислие людской памяти, оборачиваются утверждением жизни, которую человек носит и хранит в себе до последнего мгновения.

В лирике Твардовского 60-х гг. с особой полнотой и силой раскрылись существенные качества его реалистического стиля: демократизм, внутренняя емкость поэтического слова и образа, ритма и интонации, всех стиховых средств при внешней простоте и незамысловатости. Сам поэт видел важные достоинства этого стиля в первую очередь в том, что он дает «во всей властной внушительности достоверные картины живой жизни».

Список литературы

1. Акаткин В.М. Александр Твардовский. Стих и проза / Науч. ред. А.М. Абрамов. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1977. – 214 с.
2. Выходцев П.С. Александр Твардовский. – М. : Сов. писатель, 1958. – 411 с.
3. Голубков Д.Н. Лирика А.Твардовского. – М, 1968.
4. Иванов Ю.П. Лирика Александра Твардовского шестидесятых годов // Уч. зап. / Хабар. пед. ин-т. Хабаровск, 1971. – 128 с.
5. Кондратович А.И. Александр Твардовский. Поэзия и личность. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Худ. лит., 1985. – 347 с.
6. Лакшин В.Я. Твардовский в «Новом мире». – М. : Правда, 1989. – 45 с.

ПРОБЛЕМА НЕЛИНЕЙНОГО СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «ЗЕЛЕНый ШАТЕР»

Определение жанра «Зеленого шатра» Л. Улицкой – роман, но точнее его будет назвать романом в новеллах, что, конечно, не внове для нашей литературы («Герой нашего времени» М. Лермонтова). Однако сюжетостроение Л. Улицкой, вслед за М. Лермонтовым, особое. Сама Л. Улицкая, комментируя свой роман, отмечала, что «устала от традиционной формы романа». Эта «усталость» в «Зеленом шатре» выражена по-разному, но композиционный и сюжетный уровень заключают в себе основной символический и семантический накал произведения.

Сюжет – это ход развития действия, преимущественно в драме и эпосе. Особый, лирический сюжет присутствует в лирике. Сюжет является выражением идеи и конфликта произведения, будучи художественной обработкой жизненного материала, интересующего автора. В связи с этим различаем, вслед за формалистами, сюжет и фабулу, то есть художественно претворенное действие, основанное на задаче автора, на идее произведения, на акцентировании и раскрытии характера персонажа и т.д. – и хронологическую, естественную событийность, основывающуюся на временной и причинно-следственной связи. На ранних этапах развития литературы, вплоть до плутовского романа XVII в., сюжет был хроникальным, то есть основывался на последовательно сменяющихся друг друга эпизодах приключений героя, которые в итоге составляли «цепочку» (например, «Тристан и Изольда» или «Дон-Кихот» Сервантеса). Такой тип сюжета может быть названным линейным, поскольку он однонаправлен, его эпизоды сменяют друг друга в причинно-следственной и временной последовательности, следуя от начала к концу. Но со временем сюжетостроение усложнилось, и авторы стали «строить» сюжет, сами определяя, какой эпизод следует поставить в экспозицию, какой – в завязку действия, какой – в его кульминацию, причем выбранные события не обязательно должны были быть последовательными. Хронологическая последовательность уступила место необходимости полноты раскрытия характера героя и идеи произведения. Такой сюжет называют конфликтным, поскольку он всецело является выражением определенного конфликта, а сам конфликт в равной мере проявляется во всех эпизодах сюжета (романы И. Гончарова, И. Тургенева, Ф. Достоевского, Л. Толстого).

Более того, появляется возможность и нелинейного сюжетостроения, например, в романе в новеллах М. Лермонтова «Герой нашего времени», в котором сюжет является не только конфликтным, но и хронологически смещенным, «переставленным», поскольку новеллы расположены автором не в хронологическом порядке. Завершение судьбы героя не совпадает с концовкой произведения.

Роман Л. Улицкой «Зеленый шатер» состоит из новелл, которые в данном случае могут совершенно справедливо существовать и как отдельные произведения. Сам по себе он не обладает четко выраженным сюжетом в силу разобщенности составляющих его фрагментов. Эти части-новеллы можно расположить в определенном порядке либо возложить соединительную роль на судьбы героев (как и в «Герое нашего времени»). В любом случае привычная хронологическая последовательность нарушается, и части произведения взаимодействуют посредством иных структур.

Если эти наблюдения справедливы для литературы вообще, для классической литературы в частности, то, начиная с XX века, отображение времени и событий в романе все более теряет логическую и прямолинейную упорядоченность. А. Эйнштейн открыл неравномерность течения времени, его нелинейность. Небывалый технический прогресс вообще подорвал представление о времени как о чем-то имманентном. Работы М. Бахтина и введенный им термин «хронотоп» (художественное выражение неразрывно связанных пространства и времени) отразили то, что Н. Лейдерман называет созданием новой, «релятивной поэтики» [2, с. 786].

Современная литература, естественно, наследуя прогрессивные традиции XX века, характеризуется еще большим углублением в анализ взаимоотношения человека и времени, эпохи. В целом отношение современных авторов ко времени представляет собой принятие факта сосуществования всего на свете за исходную мировоззренческую установку.

Идеи многоликости при сосуществовании, неоднородности человеческого переживания и восприятия, его динамичности, и недостаточности сухого факта лежат в основе романа в новеллах Л. Улицкой «Зеленый шатер». В «Эпilogue» романа один из героев размышляет вслух, и его размышления имеют прямое отношение к специфике сюжета и композиции «Зеленого шатра».

«Но со временем свои сложности <...> Оно слоится, а не движется из точки А в точку В... Луковица, в которой все происходит одновременно. Ближе к концу... И отсюда цитатность, кажется, ничто ценное не устареет. Потому что в мире всего великое множество и миров великое множество – такое складывается впечатление» [3, с. 590].

Из этого размышления, не нового, впрочем, для русской литературы (О. Мандельштам, М. Цветаева, Б. Пастернак), следует, что тот или иной объект, попадая в поле человеческого восприятия, не обретает адекватный эквивалент в сознании, творчестве, а имеет целый спектр своих преломлений. Множественность человеческой души, помноженная на множественность преломлений предмета в восприятии человека, дает головокружительный калейдоскоп. Кроме своего наличного существования, предмет обладает еще и возможным (как писал Поль Валери: «То, что наиболее истинно в индивиде, то в чем он больше всего является Самим Собой, есть его возможное (курсив – А.М.), выявляемое историей его весьма неопределенно...» [1]), которое и становится куда более интересным для современного автора. Отсюда следует усиление роли подтекста, активизация сложной метафоры, а также особая тенденция в прозе, которую выделил Б. Гаспаров, – «музыкализация» (Г. Гессе, Т. Манн, М. Пруст, А. Белый, М. Булгаков, Б. Пастернак).

Время, с которого начинается роман, – еще только-только подозреваемая «оттепель» 60-х годов. Первое событие, давшее удивительной силы толчок всему повествованию, – смерть Сталина, 1953 год. И, конечно, весна только началась. Таким образом, эпиграф романа (цитата из письма Б. Пастернака – В. Шаламову) – еще проба аккорда, настраивание тональности.

Первая глава романа – «Пролог» – является показательной для понимания его композиционного принципа. По сути это три запечатленные реакции на роковое событие – смерть Сталина: панический ужас, недоумение, безразличие. Три девочки, подруги со школьных лет, встретили новость по-разному, но одновременно. Удивительно созвучно этому полифоническому, музыкальному началу подведен итог в конце повествования – в «Эпилоге». Все тайное стало явным: конец сюжета не совпадает с фабульным концом, поэтому даже доведенные до точки судьбы персонажей рассматриваются «с точки зрения вечности». Таким образом, текст обретает амбивалентность: с одной стороны, его сюжет не является цепью событий, развертывающейся в одном направлении, которая, соответственно, не может иметь какой-либо логический конец, а с другой стороны – сюжет предстает именно завершенным, что подчеркнуто автором и архитектурно: есть четко определенные пролог и эпилог. «Зеленый шатер» отображает четкую «прекрасную эпоху», обозначенную смертями: в начале И. Сталина, в конце – И. Бродского (недаром и зовут умерших одинаково). Незавершенность при целостности. Такое качество повествования наталкивает на вопрос: что является его движущей силой? Что находится в его фокусе? Нечто такое, что, не будучи закреплено за

отдельной человеческой жизнью, одновременно связно со всеми изображенными в романе персонажами. Специфика сюжета неразрывно связана с проблемой главного героя, действующего лица. Как такового традиционного выделенного главного романного героя, который был бы противопоставлен обществу и был носителем «романного мышления», как того требует жанровый канон, в «Зеленом шатре» нет. Персонажи появляются и исчезают. Их линии жизни просты, прямы, очевидно, не они составляют ломаную кривую сюжета, который ведет нас вперед.

Главным «героем», таким образом, является не отдельность, противопоставленность людей, а их связанность, общность. Главным «героем» является эпоха, время. Его неоднородность, многослойность и выступили организующими формами сюжета «Зеленого шатра». Художественное построение событий в нем свободно не только от власти времени, но и от кабалы судьбы того или иного героя, с которым ранее (например, в русском классическом реалистическом романе) сюжет был связан. Персонажи романа присутствуют в сюжете контекстуально, на миг-другой выходя из потенциальной формы в действие в рамках той или иной новеллы, которая является выборкой из трудно расчленимой жизненной гущи. Пользуясь выражением Б. Пастернака, Л. Улицкая определяет «новую категорию действительности» с помощью разноплановости повествования.

Пласты сюжета и времени нельзя соотнести с архитектурой текста, данной Л. Улицкой. Будучи по своей природе всеобъемлющими, касающимися всех без исключения персонажей романа, эти пласты не могут, пусть на время, принять форму законченного, движущегося в одном направлении развития. Пласты сюжета вербально не выражены. Они всецело находятся в подтексте, в не определенной, но явно присутствующей оболочке текста, «зеленом шатре», который обволакивает мир, природу и человеческие судьбы.

Характерно, что главы-новеллы, будучи составными частями романа, не удовлетворяют читательское ожидание связности, кажутся явно недостаточными, фрагментарными. Возникает проблемное противоречие между явными, вербально и сюжетно выраженными историями – разрозненными, более или менее законченными, ограниченными во времени, определенными разными персонажами и ситуациями – и смутно подразумеваемой связанностью этих разнонаправленных прямых сюжетов новелл. Переключки может принимать разнообразные формы: от схожих, резонирующих поворотов судьбы разных персонажей до символических бытовых вещей, которые в поэтике Л. Улицкой являются немymi свидетелями времени, медиумами, вбирающими в себя его разные преломления. Например, образ Милютинского сада музыкально присутствует в

тексте: в начале он стал местом, возле которого персонажи романа, еще мальчишки, убегали от местных хулиганов, один из которых попал под трамвай и погиб, а в конце произведения те же самые оставшиеся в живых персонажи, вернувшись в сад, размышляли о прожитой и по-разному удавшейся жизни, ощущая круговое движение времени. Таким образом, это место стало контрапунктным для нескольких человеческих судеб и, очевидно, поэтому одна из глав романа так и называется – «Милютинский сад». В этом и состоит музыкальность – внутренний динамизм и единство при внешней статичности и фрагментарности.

В «Зеленом шатре» человеческие судьбы вообще разрозненны, разноразнонаправленны, двигаются с разной скоростью. Их кривые могут как тесно, до соседства, прильнуть друг к другу, так и потеряться из общего вида в периферии. Л. Улицкая заведомо уводит читателя прочь по ложному следу разбрасывающей нас жизни, чтобы тем самым очевиднее для читателя стала какая-то сказочная невозможность этого разъединения.

При анализе сюжета «Зеленого шатра» уместно динамичное и поэтому более точное и правдивое сравнение – с рекой, длинной и широкой, прихотливой и непостоянной. Ее движение идет от маленького, зародышевого начала (детства центральных персонажей, мальчиков и девочек) до расширения русла и грандиозного и величественного впадения в океан, что в романе символически выражено сном уже взрослой Ольги, но еще в относительном начале текста, в главе «Зеленый шатер». В ее сне поголовно все персонажи романа, знакомые ей и нет, ее современники и предки с потомками, стоят в очереди (ирония) в чудесный, радушный для всех Зеленый шатер, который, очевидно, можно истолковать как жизненный, обнимающий все и вся «слой» жизни, тот всепримирающий уровень, который позволяет удерживать в целостности и равновесии наш бегущий мир. По сути, это одна из равноправных концовок романа, а одновременно – и хронологическое завершение судьбы Ольги. Однако Л. Улицкая не уводит этого персонажа со сцены. Она просто «договорила наперед», а затем из будущего вернулась в самую гущу молодости Ольги, так что почти все последующее действие было прямо или косвенно с ней связано, поскольку персонажи романа сплели клубок из своих судеб, став то супругами, то друзьями. И саму «Оленьку» Л. Улицкая называет «луковкой желто-розовой, плотной» (очевидно, в некой параллели с образом времени).

Преимущество «речного» сравнения еще и в том, что оно более естественным образом объясняет эти временные скачки в романе. Если представить, что прохождение по руслу одного притока занимает все наше внимание, то оно, несомненно, выведет нас в «общее русло» сю-

жета, в подтекст. Так один приток соответствует одной новелле-главе. Но автор не устремляется к концовке. Его внимание перескакивает на другой приток, на другую историю, которая не обязательно должна следовать после предыдущей или быть связанной с ней, но в то же время она обязательно коснется подразумеваемого «общего русла», как и первая, независимо или независимо от нее. Например, после окончания школы трех друзей, Ильи, Миши и Саши, жизненная линия Миши, пылкого и честного поэта, еврея по национальности, теряется из виду (на первый план как раз выходит история Ольги и ее будущего мужа Ильи), но она как бы идет параллельно, однако пока без внимания автора, который решается обозначить ее только спустя многие главы-новеллы в части «Демоны глухонемые» (Миша стал работать учителем в специальном интернате для глухонемых детей). Хотя прямые отсылки к нему и упоминания о нем то тут, то там показывались на протяжении всех предшествующих частей, что свидетельствует о присутствии его судьбы в контексте: герои романа знают больше, чем читатель, и это создает более достоверный портрет действительности, схожий по сути с кинематографом.

С помощью такого стиля и такого нелинейного сюжета отображается важнейший для Л. Улицкой процесс – превращение («метаморфоз»). «Синтез, синтез, синтез», – подгоняет Костю его научный руководитель и отговаривает парня возиться с кандидатской – он торопит его проводить дальнейшие эксперименты, поскольку они идут не по плану удачно и многообещающе, но что важнее – не повторяются. И Л. Улицкая чувствует, акцентируя внимание не отдельном персонаже, а на целой эпохе, что и сюжет в таком случае не может иметь буквально понятия «начало» и «конец», как в традиционном реализме. Хронологические рамки, конечно, обозначены (смерти двух Иосифов), но сюжетные перипетии далеки от завершенности и «торчат» в разные стороны на протяжении всего сюжета, поскольку и сами люди (персонажи) не движутся в одну-единственную сторону, а живут своей отдельной жизнью в своем направлении, со своим концом и проблемами, но – одновременно. Монтаж их линий судеб и «наслаивание» их друг на друга и образуют специфику нелинейного сюжета романа «Зеленый шатер», действие которого не сфокусировано ни на одном конкретном герое, тем самым преодолевая не только хронологическую последовательность, но и одноплановость раскрытия характера героя, обретая в конечном итоге «стерео-эффект».

Список литературы

1. Валери Поль Об искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/CULTURE/VALERY/about_art.txt. – (Дата обращения:

02.02.18).

2. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – С. 784–789.

3. Улицкая Л. Зеленый шатер. – М. : Эксмо, 2011. – 592 с.

*Мороз Л.И.
г. Луганск*

СОЦИАЛЬНО-ПРАВСТВЕННАЯ ЗНАЧИМОСТЬ РАССКАЗОВ В.М. ШУКШИНА

В.М. Шукшина нет с нами уже более 40 лет, но дискуссии о жанрах, проблематике, творческом методе этого талантливого писателя продолжают. Пожалуй, самую точную, краткую и емкую характеристику прозы Шукшина дал М. Шолохов: «Не пропустил он момент, когда народу захотелось сокровенного. И он рассказал о простом, негероическом, близком каждому, негромким словом, очень доверительным и простым». А просто и доверительно у Шукшина получилось потому, что его творчество опиралось на многовековую народную традицию, имело глубокие, восходящие к национальному фольклору корни. В своей прозе писатель пользовался приемами таких прозаических фольклорных жанров, как бытовая и сатирическая сказка, сказ и анекдот.

Василию Макаровичу Шукшину в следующем, 2019-ом году могло бы исполниться 90 лет. Он родился 25 июля 1929 года в селе Сростки (Сростинский район, Бийский округ, Сибирский край), в крестьянской семье. Известный актёр, кинорежиссёр, сценарист и главное – писатель.

Творчество его актуально и живо в сознании читателей разных слоев и поколений в России и по сей день. Книги его издаются и популярны не только на родине, но и за рубежом. Живительным источником, почвой для творчества В. Шукшина стали воспоминания и личный жизненный опыт писателя. Шукшин как художник складывался в 50-е годы. Его формировала послевоенная действительность, те опыт, знания, ощущения и восприятия, которые приобретались, впитывались юношей в общении с людьми в годы хождений по Руси. Из исторических личностей наиболее его привлекал С. Разин. Дарование актера, режиссура, рассказчика, романиста, драматурга выявилось в цельном, многообразном творчестве, которое справедливо называют феноменом. Так называемый «феномен Шукшина» изучают самые серьезные исследователи во всем

мире. Но до сих пор, рассматривая прозу писателя, в частности лучшее в ней – новеллистику, – интерпретируют, как правило, событийно-сюжетно – как реалистическое повествование «деревенщика» о людях деревни, о «сельских жителях», как рассказ увлекательный, не лишенный назидательности, но не амбициозный (Шукшин никогда не был модным автором) и наверняка устаревший – с авторскими сентиментальными стонами по утерянному раю сельской общины. [1, с. 5]

В.М. Шукшин вошел в историю мировой литературы как классик русской новеллы нового времени, благодаря чему этот жанр предстает в русской культуре как обозначенный веками исторического времени и пространства – «от Карамзина до Шукшина».

Сам же В.М. Шукшин считал: надо писать рассказы-судьбы, рассказы-характеры, рассказы-исповеди; самое мелкое, что может быть, – это рассказы-анекдоты. Иными словами, писатель стремился расширить жанровые рамки рассказа, вместить в эти рамки содержание, предназначенное, скорее, для романа или повести.

К рассказам-судьбам можно отнести рассказ «Залётный» (1969). Однако больше всего у Шукшина рассказов-характеров, например: «Чудик» (1967), «Сапожки» (1970), «Алёша Бесконвойный» (1972). Сложно определить жанр рассказа «Миль пардон, мадам!» (1967). На первый взгляд это рассказ-анекдот, но если посмотреть, как герой переживает эту историю, как искренне плачет в конце, можно понять, что перед нами что-то большее, чем байка. Думается, что это рассказ-исповедь.

Можно сказать, что Шукшин восстановил в русской советской литературе жанр «рассказ случая», то есть рассказ о самом обычном для современной жизни происшествии, рассказ без занимательного сюжета, глубокомысленных рассуждений, неожиданной развязки. Такие рассказы создавались русскими писателями конца XIX – начала XX века (Д.В. Григоровичем, А.И. Куприным, В.Г. Короленко).

Специфика рассказов В.М. Шукшина заключается в том, что он крайне редко прибегает к такому способу изложения прозаического материала, как описание. Вот что он сам писал по этому поводу: «Прямая речь позволяет мне крепко поубавить описательную часть: какой человек? Как он думает? Чего хочет? В конце концов, мы ведь так и составляем понятие о человеке – послушав его. Тут он не соврет – не сумеет, даже если захочет» [3, с. 149].

Его рассказы можно охарактеризовать как рассказы-сценки. Основное свойство рассказов-сенок – диалогичность. Произведения В. Шукшина почти целиком состоят из диалога, что дает нам больше возможностей для того, чтобы узнать героя как бы изнутри, его мысли, понять, что

и как он говорит. Его точные и краткие замечания о внешности героев, окружающей обстановке часто напоминают ремарки в драме. Пейзаж в рассказах В. Шукшина сведен к минимуму, дабы не отвлекать читателя от главного. Рассказы В. Шукшина отличаются удивительным лаконизмом, что является одним из жанрообразующих признаков. Другое свойство шукшинского рассказа – сразу, без замедления, с первых предложений приступать к изложению действия. Большинство рассказов В. Шукшина построены по принципу движения к противоположному. Причем, как отмечено исследователями (В.А. Кузьмук и др.), если герой сам не совершает поступка, противоречащего его характеру или предшествующего развитию действию, то автор показывает, как его целенаправленные поступки приводят к противоположному результату («Мужик Дерябин», «Сураз») [2, с. 156].

Если говорить в наше время о В.М. Шукшине – это значит говорить и о тех жизненных ценностях, которые взращивала и лелеяла вся русская литература. В.М. Шукшин – человек с великой русской душой.

Он на протяжении всего своего творчества не выходит за рамки деревенской темы. Шукшин является автором вне времени, его произведения были актуальными при жизни писателя, являются таковыми и на современном этапе. Он был близок русским писателям, современникам и предшественникам, своей душевной болью за Россию, в которой происходит варварское разорение деревень.

Василий Макарович Шукшин выразил народное представление о труде, который осуществляется ради жизни, но не ради богатства. Никогда не уважались народом люди, погнавшиеся за рублем.

Любовь к родной земле, к ее людям, верность им до конца – вот что главное для Шукшина и его героев. Всю свою жизнь писатель рвался на родину, в родной дом, на Алтай. Родная деревня, сам уклад жизни в ней, простая и теплая атмосфера родительского дома, атмосфера любви, понимания, уважения, строй и лад во всем – вот о чем вспоминал он в своих рассказах.

Если обратиться к его дневникам, то мы видим, что он часто писал о том, что снится ему родная деревня, нередки сны о возвращении на родину. Это и отражено в его рассказах.

Человек в деревне, на земле, за привычной работой, в привычном быту, отягченный заботами и лишениями – это образный арсенал рассказов Шукшина. Постоянно чувство симпатии автора к этим тихим и незаметным труженикам, хотя среди них попадаются и не совсем кроткие натуры, и не совсем добрые характеры. Он не пытался идеализировать людей, проживавших в деревнях, он показывал жизнь такой, какая она есть.

С появлением первых рассказов Шукшина в обиход вошло такое понятие как «шукшинский герой». В пояснении говорили о «человеке в кирзовых сапогах», то есть жителе сельской глубинки, а также о «чудиках» с их разными странностями, необычными поступками, нетрадиционными оценками событий. Русский человек в рассказах писателя противоречив и непредсказуем.

С образом родной земли связан у Шукшина и образ женщины. Это, прежде всего, мать. Писатель не был склонен к преувеличению или преуменьшению национальных достоинств русского человека. Шукшин писал только о том, что видел и к чему привык с детских лет. Но писатель говорил, что вряд ли кто вынесет столько, сколько выносит русская женщина. Женские образы в первую очередь связаны с семейной темой, которая была так же очень близка Шукшину. В некоторых его произведениях эта тема была решена весьма оригинально и неожиданно как, например, в рассказе «Осенью» (1973) – драме о загубленной жизни четырех людей. В сюжете этого рассказа, героем которого становится сельский паромщик-перевозчик Тюрин, много пронзительной и щемящей боли о несостоявшейся любви, осознание которой происходит уже за гробом любимой женщины, когда уже ничего нельзя ни исправить, ни изменить. Теперь все прошло, времена стали другие, а любовь осталась. Пожалуй, рассказ «Осенью» – это один из наиболее сильных текстов на эту тему.

Мы видим, как «изморожены» здесь хитро-мудрые интерпретации и «удачные» версии русского характера. Свою «версию» национального характера Шукшин дал чрезвычайно выразительно и убедительно, несмотря на внешнюю скромность и неприязнательность формы. Василий Шукшин нашел и верный тон – иронию, снимающую публицистический пафос, в сочетании с печальной горькой мудростью повествования.

У Шукшина герой сам – целенаправленно и осознанно – участвует в переустройстве жизни во имя «нового, небывалого» в жизни народа. И сам, кстати, несет ответственность и платит сам «за веру, за неверие, за любовь». Самое дорогое, личное, любовь свою, он старался, пусть неудачно, связать прежде всего со своими общественными устремлениями. Тюрин очень любил Марию, но не был готов предать свои идеалы, ради счастливой семейной жизни с ней. Он связался с комсомольцами. Хоть сам в их союзе и не был, но кричал и ниспровергал все наравне с ними. В итоге он потерял Марию, она вышла замуж за другого, он тоже женился, по правилам гражданского брака, как и хотел. Прожили они с женой свою жизнь несчастливо. Все время Филипп вспоминал Марию и даже, когда он был на войне и говорили о том, что они воюют за своих матерей, жен, Филипп представлял не свою жену, а Марию. Именно такой трагический

подтекст, касающийся всей нашей жизни, звучит в размышлениях простого деревенского мужика: «Теперь, оглядываясь на свою жизнь, Филипп знал, что тогда он непоправимо сглупил».

Эта позиция героев выстрадана – ее проживает сам автор. Вот почему в прозе Шукшина авторская оценка так пронзительна и так убедительна, сливаясь воедино с думами рабочего человека о своей жизни, о жизни народной, о смысле и великой сущности бытия.

Шукшин делает центральным моментом рассказа именно психологическую мотивировку характера простого человека, правдолюбца, сельского Демосфена. Правда, минималист Шукшин сосредоточил внимание не на подробностях психологии, но на душевной угнетенности, терзаниях, на «горе от ума». Кульминацией рассказа является драка у гроба – мордуют друг друга у гроба два старика и кричат обидные слова, страшные. И читатель начинает понимать, что автор заставляет его почувствовать нечто более значительное, чем текст. Это уже не декларируемая истина, не столько истина, сколько ценность.

Чем больше вчитываешься в рассказы Шукшина, тем острее ощущаешь, что их источник – это раненое сердце писателя, его беспокойная совесть. Та самая беспокойная совесть, которая стала побудительным началом в творчестве многих предшественников и современников Шукшина: Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, А. Твардовского, А. Солженицына и многих других великих русских писателей. К тому же, русский народ всегда привлекал писателя именно своей «большой совестливостью».

В.М. Шукшин прожил недолгую жизнь. Но его книги, фильмы, сама незаурядная личность художника остались в памяти людей. Большинство рассказов Шукшина неожиданные по своему сюжету, изображают оригинальные характеры, острые жизненные положения. Для этого писателя важно было, прежде всего, показать красоту души сельских жителей, гармонию общественных отношений, сформированных миром, условиями жизни на земле. Как писал сам Шукшин: «В каждом рассказе должно быть что-то настоящее... Пусть будет брань, пусть будет пьянка, пусть будет наносная ложь, но где-то в чем-то – в черте характера, в поступке, в чувстве проговорилось настоящее. И тогда, к концу своей писательской жизни, написав 1000 рассказов, я расскажу, наконец, о «настоящем человеке».

Произведения Василия Шукшина и их герои правдивы как в социально-бытовом плане, так и в художественном. «Нравственность – есть правда», – так определил свою главную заповедь сам Василий Шукшин. Заповедь эта ни разу не была нарушена в его творчестве, он не шел ни

на какие компромиссы с собственной совестью и говорил людям правду, какой бы горькой и трудной она ни была.

Список литературы

1. Бодрова Л.Т. Малая проза В.М. Шукшина в контексте современности [Текст]: монография / Л.Т. Бодрова. – Челябинск : Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2011. – 372 с.

2. Остапенко Л.А. Жанровая специфика произведений И.А. Бунина и В.М. Шукшина (на примере рассказов «Кукушка», «Чистый понедельник» И.А. Бунина и «Волки» и повести-сказки «До третьих петухов» В.М. Шукшина). – Тамбов : Грамота, 2012. – № 7 (18): в 2-х ч. Ч. I. – С. 155–158.

3. Шукшин В. Литература и язык: ответ на анкету // Вопросы литературы. – 1967. – № 6.

*Рибиц А.В.
г. Луганск*

НРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА Ю. БОНДАРЕВА «БЕРЕГ»

«Берег» представляет собой сложную конструкторскую работу, главы о современной реальности чередуются с обширными ретроспективами, изображающими последние дни войны, но весь этот, казалось бы, неоднородный и многослойный материал подчинен общей идее и виртуозно сплетен в неразделимой истории людей и мира войны, чьи образы написаны с удивительным мастерством в глубине и точности их психологии, без малейшей попытки сгладить грубость их характеров или сложность их отношений. Здесь мы встречаемся с другом Никитина, лейтенантом Андреем Княжко, временно заменяющим раненого командира батареи Гранатурова, с Ушататиковым, вездесущим носителем снарядов, парнем редкой простоты, который не потерял даже способности удивлять на войне, с сержантом Межениным, очень успешным человеком, неисправимым «сердцеедом» с жестокими глазами и наглой усмешкой, со старшим сержантом Зыкиным, «человек в трудные годы, расчетливый, кристально честен» [34].

Прежде всего, это разные люди: лейтенант Никитин, молодой и чувствительный, и лейтенант Княжко, столь же красивый в своей юной строгости, мощный и импульсивный командир Гранатуров и совершенно но-

вый персонаж в военной литературе конца XX века – сержант Меженин.

В трагических событиях последних дней войны моральные принципы героев подвергались суровым испытаниям и были раскрыты наиболее полно и убедительно. Встреча с гражданскими лицами Кенигсдорфа, неожиданная атака немецких самоходных орудий, битва с группой оборотней стала испытанием для героев романа не только за мужество, но и за человечность. Проверка показала, что ненависть к врагу и жажда мести, накопившаяся во время войны, не душат доброту, веру в человека и жалость к человеческим страданиям – те чувства, которые воспитывались с детства [29].

Изображения Княжко, Никитина, Зыкова, Ушатикова показывают, что они победили не только потому, что превзошли врага по мужеству и военному опыту, но и потому, что всегда оставались верными побережью Родины – побережью справедливости и человечества. Казалось бы, никто не мог осудить бойцов просто за гнев. И как важно было после многих смертей и разрушений не подавлять себя безрассудной ненавистью. Каждый из этих героев так или иначе сталкивается с моральным выбором: умереть или, предав, спасти свои жизни, отомстить за смерть своих родственников или простить врага, проявив человечность и милосердие, и иногда сделать этот выбор нелегко.

Лейтенант Никитин и его боевые товарищи, находящиеся на отдыхе в доме, который принадлежал родителям Эммы, оказываются внезапно лицом к лицу с не разоружившимся, хотя и разбитым уже врагом. Война практически закончена, но вскипает еще на немецкой территории в отдельных вылазках фашистов против армии победителей. Одна из таких вылазок, обернувшаяся трагически для лучшего друга Никитина – замечательного офицера дивизии лейтенанта Княжко, рисуется Бондаревым через воспоминания Никитина. Описание этой стычки, а главное, поведения в ней и после нее различных офицеров и солдат отряда и дает повод или составляет как бы исходную точку для рассуждений Бондарева о высшей нравственности и подлинной человечности, о том, в чем состоит подлинный гуманизм. Никитин рассуждает о счастье и говорит: «Как только человек начинает думать о том, что он счастлив, сразу же возникает мысль об опасности потерять счастье – и он уже не счастлив» [3].

Подвиг лейтенанта Княжко, который погиб от пули озверевшего фашиста в тот самый момент, когда он, желая предотвратить бессмысленное кровопролитие, идет навстречу врагу, засевшему в лесной хижине, трусливое поведение циника и приспособленца Меженина, фактически спровоцировавшего этот выстрел, события, которыми завершается боевой инцидент, – все это дает повод для нравственного суда Бондарева над

разными людьми и их, продиктованными разными обстоятельствами, поступками. Не комментируя прямо изображаемые события, Бондарев тем не менее явственно дает понять читателю, что лейтенант Княжко и сержант Меженин не просто отдельные личности, отдельные характеры, но два полюса поведения и взгляда на мир. И недаром вокруг каждого из них группируются разные люди. Один Княжко, составляющий идеал Никитина, притягивает к себе лучших солдат и офицеров дивизии, другой – насильник, лжец, мелкий эгоцентрик, уже на войне умудряющийся делать свои нечистоплотные дела спекулянта, – если и не встречает сочувствия большинства, то представляет опасность и соблазн для малодушных.

Настоящими воинами на страницах романа были Зыкин, который обладает подлинной народной мудростью, наивный Ушаков, мирный Таткин и другие бойцы Никитинского взвода. Они выдержали испытание, не озлобили мирных немецких жителей после того, что они увидели на своей земле, и сделали свой моральный выбор [40].

Особое место в системе образов романа занимают образы Гранатурова и Самсонова. Каждый в своем временном пространстве, они являются полной противоположностью Княжко и Никитина и как бы оттеняют образы главных героев, подчеркивают их нравственную суть. Самсонов говорил: «Без ответственности перед прошлым, настоящее – лживый рай» [1, с. 141].

Госпожа Лота Титтель имела своё мнение и представление о войне. Она говорит: «Война – это дерьмо, дерьмо без всяких интеллигентских философий» [1, с. 407].

В романе много образов персонажей, но есть образ, несущий концептуально важную идеологическую и эстетическую нагрузку. Поставленное в названии произведения, оно пронизывает весь рассказ от начала до конца — это образ-символ побережья. Образ побережья в романе Ю.В. Бондарева всеобъемлющий. Глубина и большое количество смысловых оттенков этого изображения раскрываются уже при определении значения слова «берег».

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даль дает следующую интерпретацию: «Берег – взаимные границы земли и воды ... полоса земли, земли; как противоположность воды, море, река, берег означает землю, землю, континент // Каждая грань, край, предел обрubi, выступ ... хребет, корона» [2].

Берег служит границей, разделяющей страны, общества, людей, живя в этих странах. Берег противопоставляет два типа характеров людей, которые по-разному относятся к окружающим и к жизни в целом. Но берег не только разделяет или противостоит, он также объединяет людей,

живущих на Земле, потому что у них есть подобные печали, страдания и радости. И главное: «Берег – это венец, предел, символ истины, к которому стремится человек» [46].

Слово «берег» в романе наделено многими эпитетами. Автор называет его «зеленым», «загадочным», «красивым», «солнечным», но самым важным, на наш взгляд, является определение «обещанный». Включенный в исторический и культурный контекст, он вызывает очень специфические ассоциации, вспоминая другую обетованную землю, обещанную Богом Моисею, богатую и счастливую землю, приобретению которой предшествовало трудное сорокалетнее странствие по пустыне.

Когда Эмма впервые столкнулась с молодым солдатом, она пережила целую гамму чувств: страх за свою жизнь и жизнь своего брата, и робость, и чувство благодарности к русскому солдату за то, что спас от насилия. В словах этой юной девушки абсолютно нет фальши, и она искренна в своих чувствах.

Героям удастся провести время вместе совсем недолго, и жизнь разведёт их пути на десятки лет, но любовь Эммы к русскому солдату останется такой же чистой и сильной, какой она была в мае 1945 года. Всю жизнь она жила ожиданием встречи с любимым, и не могла забыть ту «чудесную и короткую сказку». Когда Эмма выходила замуж и даже когда у нее родилась дочь, она всё равно мечтала о встрече со своим «мальчиком-рыцарем».

Эмма очень изменилась внешне, только глаза остались прежние – «тёплые, как летняя озёрная синева» [1, с. 358]. Описание её наружности сочетается с тонким психологическим анализом. Все движения, жесты и интонация Эммы являются признаками того, что происходит в её душе. Героиня очень волнуется, когда снова встретила с Никитиным, как «виновато», «мягко святящимися глазами» смотрит на него, молчит «в робком замешательстве», не желая показаться слишком навязчивой.

Когда герои проводили вместе время в Гамбурге, они постоянно ощущали связь друг с другом, как будто у них была «одна душа на двоих». Даже в кабачке «Весёлая сова», где джаз «отбивал апокалипсические ритмы» и всё происходящее вокруг напоминало вакханалию, не прерывается разговор их сердец. В этом месте у героев происходит, на мой взгляд, замечательный «диалог глазами»:

«Вы, вероятно, хотели со мной поговорить», – сказали её глаза. – Но почему вас что-то сдерживает? Разве так важно то, что вас сдерживает? Вы должны верить мне – я с вами искренна, я вас не обманываю. Я помню, как всё было. И я не жалею о том, что было. Вы понимаете меня?»

«Да, я хотел бы поговорить», – ответил он, глазами осторожно прикасаясь к тёплому и лучистому свету в её зрачках. – Я тоже помню, хоть это

немыслимо и кажется, что всё было в другой жизни. Милый мой солдат Ушатиков стоял за дверью, а мы в последний раз при огоньке свечи писали на листке русские и немецкие слова, в которых были отчаяние, страх и такая юная неожиданная влюблённость, какая могла быть лишь тогда».

«Да, я помню, помню, – согласно говорили её глаза. – И мне хорошо смотреть на вас и на эти свечи и вспоминать то, что можете вспоминать и вы...» [1, с. 341].

«Вы мужественная женщина», – скажет Никитин, на что Эмма ответит: «Я? Мужественная? Какая ошибка!.. Я одинока, господин Никитин» [1, с. 368]. Эмма одинока в мире, где «слишком много думают о новых моделях «мерседеса», о холодильниках и уютных загородных домиках», где «уже нет ни высокой духовной жизни, ни духовной веры» [Там же, с. 314].

Главное для Лиды, чтобы её муж был здоровым и счастливым. Суть отношений Лиды и Вадима можно определить словами философа И.А. Ильина, который писал о любви как процессе «реального духовного отождествления, любящего с любимым», в результате которого возникает «та неразрывная сращенность, то реальное целое, которое складывается из различного и ведёт к живому творческому богатству». [2, с. 23]. Между героями сильна именно духовная связь, та «жгучая родственность, соединённое понимание, выше которых ничего не могло быть» [1, с. 388].

Смерть сына еще больше сблизила родителей. Никитину было очень тяжело, он постоянно думал о том, что их ребёнок ушёл в темноту, в вечный холод, и эти мысли угнетают его. Лида, чтобы облегчить страдания мужа, скажет: «Ну, отдай мне свою боль, мой родной, если можно, отдай...» [1, с. 392].

Итак, Вадим Никитин, переживший и переживший много потрясенный в своей жизни, плывет к «обещанному берегу, который обещал ему всю жизнь вперед» в финале романа. Эти последние фразы романа кажутся противоречивыми только на первый взгляд. Хотя это прямо не указано, роман заканчивается смертью героя. Тогда о какой жизни мы можем говорить? На самом деле в этих словах нет противоречия, так как человеческая душа бессмертна. Только один этап в жизни героя закончился, но человеческая жизнь не ограничена пределами земного существования, и Никитин предчувствует это [34].

Простота, которой Бондарев описывает своих героев, нарочитая сниженность и даже огублённость слов не маскируют высоты их духовного состояния. Изображая героев в трагической ситуации между жизнью и смертью, он показывает их как людей естественных, верных самим себе. Их безоглядная храбрость в бою как бы сама собой прорастает из

гражданственной и нравственной первоосновы характера.

В романе «Берег» Ю.В. Бондарев проявил себя как серьезный мыслитель, философ. Показательно, что элементы философичности присутствуют в «военных» произведениях писателя, написанных до «Берега».

Список литературы

1. Бондарев Ю. Берег

Суколенова О.М.

г. Луганск

ФОЛЬКЛОРНАЯ ПАМЯТЬ ПОКОЛЕНИЙ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, СОБРАННЫХ В С. КРАСНАЯ (ЧЕРВОНАЯ) ПОЛЯНА, АНТРАЦИТОВСКОГО РАЙОНА, ЛНР

Фольклор – это народная мудрость, высшее и лучшее знание, это произведения, созданные народом и бытующие в нем. Жанров устного народного творчества достаточно много: это и народные сказки, и былины, и песни, пословицы, поговорки, загадки, легенды. В глубокой древности эти произведения создавали талантливые люди из народа. Невероятной красоты песни, увлекательные и поучительные сказки, несущие огромную житейскую мудрость. Пословицы и поговорки не записывались, а хранились в памяти людей и передавались из уст в уста, из поколения в поколение. И, передавая то или иное произведение, рассказчик добавлял что-то от себя, какие-либо подробности опускал или изменял.

Несомненно, фольклор занимает особое место среди других искусств. Ему присуща устная форма бытования. Важная особенность заключается в синкретичности: в одном фольклорном произведении могут умело сочетаться текст, музыка, танец и театр. И таким ярким примером может служить хороводная песня. Характерной чертой фольклора является народность – высшие чувства, стремления, чаяния и мысли народа. Народность – то самое важное и самое главное, что определяет истинность фольклора. В фольклоре должны сочетаться Истина, Добро и Красота. И это очень важно, потому что, как писал М. Горький: «Устная поэзия трудового народа ... – это бессмертная поэзия, родоначальница книжной литературы» [1, с. 8].

Фольклор занимает очень важное место не только в культуре какого-либо народа, но и в его истории. М. Горький писал: «Подлинную

историю народа нельзя знать, не зная устного поэтического творчества» [2, с. 530]. И с этим положением нельзя не согласиться, ведь в каждом городе или селе есть свои легенды, рассказы, предания, которые наиболее ярко и самобытно отражают историю основания населенного пункта и состав этой формы его культуры.

Легенда, в том числе топонимическая, хоть и не является достоверным описанием каких-либо исторических событий или лиц, принимавших непосредственное участие в этих же событиях, но по праву считается одной из интереснейших разновидностей несказочного прозаического фольклора, которую поведал нам Веревский Владимир Николаевич.

История села Червоная поляна начинается с 1772. Долгое время на этих землях оставались бескрайние степи, а вокруг рек – болота. Но в 1772 году все изменилось, когда Екатерина II своим царским указом переселила на эти земли крестьян из села Петропавловка Севского уезда Орловской губернии. Эти крестьяне были повинны в выступлениях против помещиков, за что и были переселены. В память о своем родном селе, они назвали новое поселение Петропавловкой. Но иногда рассказывают, что Петропавловкой село было названо потому, что заселение началось в день святых Петра и Павла, а еще то, что первыми поселенцами стали люди, именуемые Петром и Павлом. Уходя из той Петропавловки, жители решили забрать с собой частичку родного села – они разобрали стоявшую там деревянную церковь и сложили ее уже здесь, в их новой Петропавловке.

После создания Луганского завода, крестьяне долгое время отрабатывали трудовую повинность, что было очень тяжелым трудом. Средств для жизни не хватало, поэтому эти люди искали способы заработать. В балке Широкая росли мощные дубы. По приказу царя эти дубы срубили на корабельный лес, а после них остались громадные пни. Крестьяне сжигали их, собирали древесный уголь и отвозили на продажу в Ростов для растопки самоваров.

Петропавловка богата на легенды и существует еще одна, не менее интересная. Неподалеку от села открылся черепичный завод. Тогда все дома были с соломенными крышами, и черепица была в диковину сельским людям. Большого спроса на нее не было. И тогда хозяин завода обязал своих рабочих устраивать поджоги, чтобы повысить спрос. Рабочий приходил в гости к знакомым, поговорить, поделиться новостями, а уходя, бросал на крышу осколок увеличительного стекла. В солнечные дни стекло нагревалось, и солома загоралась. Начинался пожар, и людям ничего не оставалось, как идти и покупать черепицу, чтобы дом не загорелся снова.

Жизнь в Петропавловке постепенно менялась. Со дня ее основания прошло 246 лет, выросло не одно поколение. Тоска по той Петропавловке, в память о которой была названа новая, постепенно канула в лету. Наступил заветный 1923 год, когда крестьяне решились дать новый отчет истории села. На сходке односельчане приняли решение сменить название на Красную Поляну, потому как ни для кого не секрет, что Красная Поляна расположена в невероятно живописном месте, где каждому жителю открываются ее прекрасные пейзажи.

Село постепенно расширялось, появлялись все новые и новые улицы, однако их названия оставались особыми. Каждая улица в селе имеет двойное название – официальное и народное. Чаще всего название зависело от тех, кто жил на той или иной улице. Улицу Мира называли Карабковкой от того, что на ней жили несколько семей с фамилией Коробкины или в простонародье Карабки. Улица Комсомольская – Тюрёвка, потому что на ней жил в старину известный в селе весельчак и балагур Грыша Тюря. Интересное сочетание получается на улице Ленина. В народе ее называют Дьячёвка, потому как именно на этой улице располагается церковь. А Дьячёвка от слова «дьяк» – поп, священник. Бондарёвка – официально улица Калинина. Народное ее название происходит от фамилии Бондарь, или же, рассказывали, что в свое время там жил прекрасный мастер своего дела, ремесленник-бондарь, бочки которого славились на всю округу. Улица Партизанская одна из первых улиц, которая построилась в селе, а, как известно, люди начинали селиться вдоль рек и водоемов, берега которых обычно зарастали камышом, потому и улица – Камышовка. Улица Пролетарская – одна из самых новых улиц, появившихся в Красной Поляне, потому народ назвал ее Новосёловкой. Первомайская – самая главная и центральная улица села, оттого и Красная. И так с каждой улицей: Интернациональная – Селидёвка, Октябрьская – Ключёвка, Садовая – Новая, Шевченко – Шевяковка, Советская – Захаровка, Карла-Маркса – Грачёвка. В селе всего четырнадцать улиц, в действительности названий вдвое больше, потому до сих пор жители с трудом ориентируются в названиях официальных, потому как привыкли называть улицы народными, в особенности, когда речь идет о более старшем поколении жителей Красной Поляны.

Каждый день, год, столетие наши люди трудились, облагораживали и развивали свое родное село, и все это время их неизменно сопровождал фольклор. Он был и есть той культурной основой, которая составила обычаи и традиции Красной Поляны. В перерывах между тяжелым трудом наши люди любили петь, играть, загадывать загадки. В праздники устраивали гуляния с песнями и танцами. Традиционными гуляниями, на

которые собирались все жители села, всегда были Крещение, Масленица, День Победы, Ивана-купала, День села.

В Красной Поляне создавались и создаются замечательные произведения слова: легенды, песни, сказки, загадки, пословицы и поговорки. Во всем многообразии жанров народ выразил свои взгляды на жизнь, веру в победу добра и правды, свою ненависть к угнетателям, к врагам родины, свою мечту о труде легком и радостном.

Прекрасным человеком, с которым нам удалось пообщаться, является Погодина Екатерина Михайловна. Именно она рассказала самые трогательные моменты из своего детства, которое пришлось на Великую Отечественную войну, о своей старшей сестре Александре, беспощадно угнанной немцами на работы в Германии. Александра жила в Красном Луче и часто приезжала в родные края. Собираясь вместе, сестры часто вспоминали военные годы, а после – обычно пели. Когда подходил момент решить, что спеть, Санечка, как ее любили называть, говорила: «Давай нашу, германскую!»

*Отец мой был природный пахарь,
А вместе с ним работал я.*

На нас напали злые немцы,

Село родное подожгли,

Отца убили в первой схватке,

А мать живьем в костре сожгли.

Сестру родную в плен забрали,

Она недолго там была:

Три дня, три ночи старался,

Сестру родную выручал,

А на четвертый постарался,

Сестру из плена я украл.

Украл, сестру украл родную,

Украл красавицу свою.

С сестрой мы в лодочку садились

И тихо плыли по волнам,

Но вдруг кусты зашевелились –

Раздался выстрел роковой.

Злодей пустил свинцовую пулю,

Убил красавицу сестру,

Сестра из лодочки упала,

И быстро скрылась под водой.

Кругом, кругом осиротел я,

Кругом остался сиротой.

Выбирая очередную следующую песню, сестры нередко спорили. И тогда они начинали сыпать пословицами и поговорками. Самая любимая пословица младшей сестры в такие моменты была *Ты ей стриженэ, а она тебе кошэнэ!*

А.С. Пушкин говорил: «Что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке нашей! Что за золото!» [1, с 13]. Этот смысл тем более можно отнести к пословице. С А.С. Пушкиным невозможно не согласиться, так как пословицы и поговорки имеют особый смысл, дают яркую, меткую оценку событиям, поступкам, людям.

Еще одним человеком, который засыпал нас подобными речениями, стала Иванова Екатерина Петровна. Ее самые любимые: Ни к селу, ни к городу; Век прожить – не поле перейти; Семь пятниц на неделе. С Екатериной Петровной у нас состоялся довольно интересный разговор. Когда мы спросили у нее, где и кем она работала, она ответила, что всю жизнь проработала в колхозе, и, к нашему удивлению, оказалось, что там не было такой работы, за которую она не бралась бы. Она была дояркой, телятницей, свинаркой, птичницей, огородницей. Выезжая в поле на работы, колхозники всегда пели: и по пути, и в поле, и в перерывах между работой. Любимые их песни были «Катюша», «Синий платочек», «А я чернява...», «Ой, цветет калина», «Ромашка белая», «Старый клен», «Напила я пьяная». А распевались они обычно, как рассказала Екатерина Петровна, песней «Ой, мороз, мороз...».

*Ой, мороз, мороз,
Не морозь меня.
Не морозь меня,
Моего коня.*

*Не морозь меня,
Моего коня,
Моего коня
Белогривого.*

*Моего коня
Белогривого...
У меня жена,
Ох, ревнивая.*

*У меня жена,
Ох, красавица,*

*Ждёт меня домой,
Ждёт, печалится.*

*Я приеду к ней
На закате дня.
Обниму жену,
Напою коня.*

В конце нашей беседы Екатерина Петровна загадала нам загадки, связанные с ее прошлой работой, например:

*Посередь двора стоит конна,
Спереди вилы, сзади метла*

Интересная встреча у нас состоялась в школе с детьми. Нам они спели частушки о школе. Детки были очень рады такому вниманию к себе, поэтому пели весело, непринужденно, пританцовывая и прихлопывая. Наиболее забавными нам показались приведенные ниже частушки:

*В образцовой нашей школе
Много знаний нам дают.
Год-другой – поедет крыша
И прощай, мой институт!*

*На уроке я на бис
Отвечал вопросыки.
Можно завтра не учить
Все равно не спросите!*

Дети – наше будущее, будущие собиратели фольклора. «Собирайте наш фольклор – учитесь на нем», – так сказал великий писатель М. Горький, и нам необходимо прислушаться к его призыву, чтобы сохранить культурную основу нашего родного края.

Список литературы

1. История всемирной литературы в 9 Т., Т 3. – М. : Наука, 1985. – 1023 с.

ИРОНИЯ И ЛИРИЗМ В ИЗОБРАЖЕНИИ МУЖСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПРОЗЕ В. ТОКАРЕВОЙ

Виктория Токарева – один из самых известных и популярных прозаиков в русской литературе второй половины 20 века. Любимый жанр писательницы – рассказ, хотя ее перу принадлежат и повести, и очерки, и новеллы. В настоящее время, отметив 80-летие, В. Токарева пишет меньше, но каждое ее произведение вызывает неподдельный интерес у читателей и критиков. Одна из дискуссионных проблем творчества писательницы – изображение человека.

В произведениях Токаревой героев-мужчин, как и женщин, по их жизненной позиции можно разделить на социально и нравственно пассивных и активных. Пассивный подчиняется (другим людям, обстоятельствам, привычкам и т.д.), активный борется. Но чаще герой проходит несколько стадий от пассивности к активности, и пик инициативности наступает, когда человек понимает невозможность молчания и бездействия.

В ряде произведений встречаем такой тип персонажа, как чудака. Следует сказать, что в русской литературе такой тип существует давно и разные авторы создавали свои модификации этого типа. Самый известный чудака (вернее, «чудик» – по названию рассказа) у В. Шукшина. Конечно, в первую очередь такие характеристики относятся к мужским персонажам. В. Токарева, с одной стороны, изображает обычных, ничем не отличающихся от других мужчин, с другой стороны, у каждого из них есть свои причуды, отклонения от «стандарта», чудачества, которые могут иметь как положительный, так и отрицательный характер. Интерпретируя конфликт двух персонажей в повести «Длинный день», В. Токарева утверждает: **«на каждого умного – по дураку. А именно дураки, вернее, чудаки, что тоже разновидность дураков, – именно они спасли мир»** [4, с. 138–139]. Аллюзия на Достоевского и Горького подкрепляет авторскую идею.

Определение «дурак» и «чудака» нередко сосуществуют в произведениях. Неожиданное озарение приходит к герою в рассказе «Сразу ничего не добьешься», он понимает, что он дурак и занимается в жизни не тем делом, которым хотел бы заниматься. Он говорит это людям во время приема в офисе (к нему идут «пробивающие» и «толкающие»), своим коллегам, начальству. Как ни странно, все соглашаются с этим утверж-

дением. Единственный раз говорят другое: «Раз вы понимаете, что вы дурак, – значит, вы уже не дурак» [15, с. 266]. Чудаками можно назвать и героев рассказа «Фараон». Главный герой рассказа, учитель математики, продолжает «учить» и вне школы. При этом не задумывается над возрастом своих учеников, а они уже много лет назад закончили школу. Комическая, ненормальная ситуация складывается в магазине. «Фараон», пытаясь установить порядок в очереди за мясом, заставляет всех отвечать, поднимая руки. И все поднимают: неожиданность, чудачество.

Чудачество в токаревских произведениях всегда выявляет самые серьезные внутренние проблемы героев. Алексей Коржиков («Северный приют») становится своего рода символическим образом, в котором сосредоточены черты многих подобных людей. Автор пытается объяснить причины чудачества: «материальная неудовлетворенность, гиперсексуальность, отсутствие творческой реализации» [16, с. 189]. Этот человек – фантазер. Его работа состоит в проектировании зданий, комнат, вещей для улучшения комфорта людей. Герой справляется с задачей, только он уделяет больше внимания не материальной стороне, а духовной. В воображении он строит белые города, в которых есть пространство для развития личности, спокойствие и уют. Естественно, проект не принимается начальством, в России его реализовать невозможно.

Ряд «дурак, чудаки» необходимо продолжить еще одним определением – душевнобольной, сумасшедший. Безобидный больной в психиатрической больнице («Лавина») одолевает идеей спасения мира, а для этого, считает он, необходимо много двигаться и быть влюбленным, иначе – «душевная гиподинамия», которую можно определить, как болезнь XX века. Легко, без сложных объяснений, объемных описаний, одним второстепенным персонажем, одной мыслью душевнобольного, одним предложением автор определяет важные – общечеловеческие, вечные – проблемы. Насыщенность произведений героями-«чудаками» становится «отражением процесса «размывания среднего человека», потому что «чудаки на букву «м» как герой времени – это знак катастрофы, социальной и нравственной» [17, с. 37].

Как и женским персонажам, автор дает мужским меткие определения и психологические обозначения. В рассказе «Паспорт», героя называют «приживал», «человек при», т. е. несамостоятельный, пользующийся другими людьми. Он живет при жене (в ее квартире), при искусстве (хотя им не занимается, но пишет передачи на темы искусства), при любви (пользуется женщиной, ее любовью). «Гастролером» называет Лена своего бывшего возлюбленного, «поехал, выступил, показал свое искусство. И вернулся. И опять поехал, опять выступил» [1, с. 174]. «Функционер» –

определение для незнакомца, представительного мужчины, потому что «он выполняет в жизни общества какую-то функцию» [13, с. 199]. Александр в повести «Дерево на крыше» – «юбилейный рубль», т. к. имеет две стороны. С одной – он – потерянный человек, «алкаш», с другой – гений, человек, создающий великолепные фильмы. В нем уживается все: и бездарность, и гениальность, и бесчувственность, и способность любить. В повести «Паша и Павлуша» одного их мужчин автор называет «кучером». Женщина не дорожила этим мужчиной, это был ее проводником из одного места в другое, более удачное, комфортное. Мужчина, как инструмент, средство достижения цели, представлен и в рассказе «Скажи мне что-нибудь на своем языке». Мужчина сравнивается с «зонтом»: зонт мы берем на всякий случай, чтобы пережить непогоду, но дом он никогда не заменит. Героиня рассказа пользуется зонтом, но все же продолжает искать дом. В повести «Птица счастья» для героини Нади ее муж «колеса», которые «вывезут ее из Страны Советов» [11, с. 20] в новую счастливую, обеспеченную жизнь. «Фараоном» зовут учителя математики в одноименном рассказе, за манеру поведения и за то, что был когда-то женат на учительнице истории. Мужчина сравнивается с «космонавтом», когда он хочет жениться: «должен прорезать все слои атмосферы и испытать на себе все перегрузки земного притяжения. Среда, как Земля, не отпускает» [9, с. 172].

Токарева нередко сравнивает мужчину с ребенком. «Мужчина-ребенок, со слезами на ресницах. Хрупкий гений» [2, с. 53], – таким видит героиня Ника из рассказа «Вместо меня». Женщина в произведениях В. Токаревой (и сам автор) жалеет мужчину, хотя есть упреки в несостоятельности, акцент на недостатках, но чаще жалость, основанная на любви (не на презрении, не на ненависти). Своего любовника (и главного героя повести) Нинка называет Мцыри. Она в него верит даже тогда, когда он сам в себя не верит. Героиня объясняет свою любовь тем, что он особенный, что, если бы он был «под горой Машук во время дуэли Лермонтова с Мартыновым, дуэли бы не было» [12, с. 183]. Он бы предотвратил. Писательница относится к таким женским иллюзиям снисходительно понимая, что романтизация «предмета любви» не только помогает мужчине стать увереннее в себе, но и возвышает женщину в её собственных глазах.

По мнению В. Токаревой, женщины приспосабливаются к новым, неожиданным, трудным ситуациям легче, чем мужчины. «Ген обреченности» находят у простого инженера-строителя Коржикова, и, если не устранить «несоответствие» между социумом и женщиной, то последний вымрет. А так как устранить на данный момент невозможно, то и нет решения этой проблемы.

В рассказах и повестях нарисованы герои с абсолютно разным отношением к любви, к семье, дружбе и т. д. В мире В. Токаревой можно найти самые разнообразные психологические типы, как и в реальной жизни. Герой рассказа «Пираты в далеких морях» характеризует себя так: «Благодаря переводам я осведомлен во многих областях промышленности и сельского хозяйства и могу быть интересным собеседником. Но никто не говорит со мной ни о бруснике, ни о числе единиц оборудования. Всем хочется говорить о странностях любви, а в этом вопросе я вторичен и банален и похож на чеховского Ипполитыча, который утверждает, что Волга впадает в Каспийское море и что спать надо ночью, а не днем» [10, с. 88]. В произведениях Токаревой герой признается в своей несостоятельности в сфере простых человеческих отношений, но чувствует непреодолимую потребность в них. Есть мужчины, которые не хотят создавать семьи, не хотят нести ответственность за других. «Ты ничего не отдаёшь. Ты чемпион эгоизма, и в этом твоя творческая индивидуальность. Ты предпочитаешь жить удобно. <...> Удобная работа: и занят, и свободен. Удобный сын: и есть он, и нет его. Удобная женщина: можно прийти, можно уйти» [5, с. 72]. Есть герои, которые дорожат отношениями, боятся потерять семью, ценят окружающих. Но и такие мужчины склонны к изменам. Например, герой повести «Лавина» до 50 лет жил музыкой и женой, жена жила только им. Но встретив новую любовь, он не жалеет ни жену, ни детей. В. Токарева не осуждает, она сочувствует, и показывает, какую цену платят мужчины, как жизнь их наказывает. Герой повести «Лавина» «наивно полагал: все останется как есть, только прибавится Люля. Но вдруг стало рушиться пространство» [6, с. 140].

Не редкость в произведениях В. Токаревой преданные, «правильные» мужчины, умеющие любить, уважать, ждать. Например, в рассказах «Розовые розы», «Пираты далеких морей», «Птица счастья». Но опять автор выявляет проблему: положительный (или близкий к нему) герой не является таковым для женских персонажей: «Нина за это время вышла замуж за сокурсника, способного архитектора. Он был положительный и порядочный, а поэтому скучный. Интересными бывают только мерзавцы» [11, с. 36]. Попытка выяснить, почему женщина любит непорядочного человека и отвергает достойного, приводит к такому ответу: «Он, конечно, бывает низок, как свинья. Но зато он бывает высок, как никто. Я знаю его звездные часы. Это звездный человек. Ты рядом с ним все равно что губная гармошка в сравнении с органом» [10, с. 95]. Следовательно, причиной мужской несостоятельности в довольно большой мере являются сами женщины. Считается, что умение совершить поступок – важная составляющая мужественности. А о том, что верность, порядочность,

любовь, уважение сами по себе становятся «поступком» на рубеже веков, в эпоху деформации традиций, нравственных ценностей, женщины часто не задумываются. Отсюда проблема ухода мужчин-героев в мир фантазии. Они только мечтают, но ничего не предпринимают: «Моя квартира представлялась мне кораблем, уходящим в открытое море, а сам я – пират с повязкой на глазу. Я прыгал со своего корабля на чужой, бежал, громко топоча по деревянной палубе, – отнимал. Не отдавали – убивал. Ссыпал в карман драгоценности. Целовал красивых аристократок и носил повязку на правом глазу. Я глазом платил за эту вольную жизнь, а может быть, даже надевал повязку на здоровый глаз. На сегодняшний день мой штурвал потемнел от дождей и засохшей грязи. Рядом с ним стояли пустые бутылки из-под боржома и высокая банка с олифой» [10, с. 106]. Ирония снижает романтический накал эмоций, и в то же время обнажает детскость в душе взрослого мужчины.

Большинство мужских персонажей объединены такими характеристиками: это герои-неудачники, герои-одиночки. «У меня была полная свобода под названием: одиночество. Я остался один. Но зато научился понимать звезды» [7, с. 367], – так ощущает себя герой в финале произведения «Нам надо общение». В данном случае одиночество становится избавлением от жизни с ненужным человеком, возможностью проанализировать себя. Но такие ситуации у В. Токаревой редкость, чаще одиночество вынужденное и болезненное состояние. В её произведениях почти невозможно найти счастливых, цельных, самодостаточных мужчин. В них постоянно «чувство какой-то разведующей неудовлетворённости» [5, с. 66], а одиночество возрастает до невероятных размеров. «Я обычный, трезвый, бесталанный человек. В этом, наверное, моя трагедия» [14, с. 230], – утверждает герой рассказа «Следующие праздники». По своей вине или по вине обстоятельств все мужские персонажи (как и женские!) страдают от одиночества в толпе, не вписываются в социальные рамки, не могут найти себя. Рассказ «Ехал Грека», написанный от лица мужчины, показывает изменения во внутреннем мире героя. Самоуверенный тон повествования в начале произведения, сменяется настроением растерянности, неудовлетворенности, разочарования в конце. Мужчина размышляет над своими отношениями с любимой женщиной, матерью и коллегами. Вначале он рассказывает о своей независимости: «Не женимся мы потому, что я не могу никому принадлежать дольше чем полтора часа в сутки» [5, с. 48]. Но в конце произведения он остается один, любимая уходит к другому, матери и сестре не до него, на работе нашли замену. «Мне казалось, что помимо любви ко мне у тебя должно быть чувство долга, но ты считал, что ничего не должен, тогда и я тебе

ничего не должна» [5, с. 71], – говорит ему любимая. К герою приходит осознание, что во всем он виноват сам. Принятие чужой любви как должного, игнорирование других приводит единственно к одиночеству. Мужское потребительство, в том числе и эмоциональное, – одно из типичных явлений современной жизни. Токарева утверждает, что такое потребительство (любви, верности, терпения, заботы) деформирует и мужчину, и женщину. Но чаще порочный круг таких отношений разрывает женщина.

В произведениях В. Токаревой любовь и семейные отношения для мужчины отходят на второй план, а иногда имеют вообще небольшое значение, что делает его жизнь в какой-то мере ущербной. «Настоящий мужчина не должен бежать от любви. Не должен бояться быть слабым, больным и нищим» [8, с. 235], – утверждает автор. Наличие или отсутствие семьи, детей становится одной из наиболее важных проблем в жизни. Любовь меняет людей. Иногда они становятся лучше, иногда наоборот. Абсолютно аморальный, безответственный человек в повести «Дерево на крыше» ради любимой совершает не свойственный для него поступок – берет на себя ответственность: «Однажды среди ночи раздался телефонный звонок. Лена сдернула трубку и услышала четкий голос Александра. – Я устал бороться с собой и с тобой. Я готов взять ответственность за твою жизнь и за жизнь твоей дочери» [3, с. 120]. Пусть эта решимость, как потом окажется, на несколько часов, потому что удобно жить, когда ты ни за что не отвечаешь. Безответственность по отношению к близким – почти универсальная черта мужских персонажей в творчестве В. Токаревой. Такую ситуацию может изменить только настоящая любовь, которая приходит, увы, не ко всем.

Таким образом, В. Токарева пытается быть предельно объективной в изображении современных мужчин, используя для этого синтез иронии и лиричности, вызывая у читателей сочувствие к мужским персонажам и желание найти причины драматизма их судеб.

Список литературы

1. Токарева В. Антон, надень ботинки! / В. Токарева // В. Токарева. Этот лучший из миров: [рассказы]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – С. 136–174.
2. Токарева В. Вместо меня / В. Токарева // В. Токарева. Мужская верность: [сб.]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – С. 48–61.
3. Токарева В. Дерево на крыше / В. Токарева // В. Токарева. Дерево на крыше: [сб.]. – М. : АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2012. – С. 5–179.
4. Токарева В. Длинный день / В. Токарева // В. Токарева. Назло: [сборник]. – М.: Астрель, 2012. – С. 69–164.
5. Токарева В. Ехал грека / В. Токарева // В. Токарева. Назло: [сбор-

ник]. – М. : Астрель, 2012. – С. 188–234.

6. Токарева В. Лавина / В. Токарева // В. Токарева. Казино: [сб.]. – М. : АСТ: ЛЮКС, 2005. – С. 89–151.

7. Токарева В. Нам нужно общение / В. Токарева // В. Токарева. Гладкое личико: [повести и рассказы]. – М. : АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. – С. 352–367.

8. Токарева В. Ничего особенного / В. Токарева // В. Токарева. Перелом: [рассказы]. – М. : АСТ: ЛЮКС, 2005. – С. 207–247.

9. Токарева В. Паша и Павлуша / В. Токарева // В. Токарева. Перелом: [рассказы]. – М. : АСТ: ЛЮКС, 2005. – С. 155–206.

10. Токарева В. Пираты в далеких морях / В. Токарева // В. Токарева. Банкетный зал: [рассказы и повести]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – С. 77–114.

11. Токарева В. Птица счастья / В. Токарева // В. Токарева. Птица счастья: [повести]. – М. : АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2007. – С. 3–165.

12. Токарева В. Северный приют / В. Токарева // В. Токарева. Банкетный зал: [рассказы и повести]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – С. 179–240.

13. Токарева В. Скажи мне что-нибудь на твоём языке / В. Токарева // В. Токарева. Банкетный зал: [рассказы и повести]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – С. 114–134.

14. Токарева В. Следующие праздники / В. Токарева // В. Токарева. Этот лучший из миров: [рассказы]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – С. 224–238.

15. Токарева В. Сразу ничего не добьешься / В. Токарева // В. Токарева. Этот лучший из миров: [рассказы]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. – С. 257–267.

16. Токарева В. Северный приют / В. Токарева // В. Токарева. Банкетный зал: [рассказы и повести]. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2008. – С. 179–240.

17. Черниенко Л.В. Русская литература конца XX – начала XXI столетий: Учебное пособие. – Луганск : Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2009. – 249 с.

ГОМЕРОВСКОЕ ПОНИМАНИЕ КРАСОТЫ

Конец второго и первые два - четыре века первого тысячелетия до н.э. являются в Элладе периодом эпического творчества. Следовательно, греческий эпос – а он зафиксирован для нас в поэмах Гомера «Илиада» и «Одиссея» – как раз и является тем самым, что можно назвать рождением античной эстетики [1, с. 35].

Изучая архаическую эстетику Гомера, мы, прежде всего, сталкиваемся с фактами несомненного отождествления в эпосе искусства и жизни. То, что у Гомера красота божественна и священна, а главные художники – боги, – это одно делает искусство связанным с самим бытием, чрезвычайно близким ко всякому творчеству жизни, поскольку боги являются основными принципами и потенциями именно жизни и бытия.

Гомер, а за ним и вообще строгая классика, просто не различает искусства и жизни, не различает их в основном и в самом главном, не различает самой, так сказать, их субстанции, их сущности. Как жизнь есть творчество, так и искусство есть творчество; и это творчество – не идей, не форм, не чистых выразительных образов, а творчество самой жизни, творчество вещей, тел, предметов, наконец, даже просто рождение детей. Недаром самое слово, выражающее у греков понятие искусства, τέχνη имеет тот же корень, что и Τίκτω – «рождаю», так что «искусство» – по-гречески «порождение», или вещественное создание вещью из самой себя таких же, но уже новых вещей

Искусство, в понимании Гомера, не только не отличается от жизни, но оно не отличается и от природы. Космос со всей своей иерархией жизни от богов до материальных вещей – вот единственное, всерьез принимаемое и окончательное по своему совершенству произведение искусства у Гомера. Космос и вполне веществен, и вполне идеален, божествен. Он – искусство, и жизнь, и природа [1, с. 18].

Это – неизбежное следствие общей тенденции гомеровского художественного и притом эпического восприятия мира. Ведь эпический стиль возникает в результате примата общего над индивидуальным и внешнего над внутренним. Но самое общее для Гомера и наиболее внешне объективное – это космос. Космос определяется богами сверху и демонами снизу и завершается человеком. Все отдельное и все единичное зависит от этого космоса и определяется его общей жизнью. Поэтому космос, сам будучи произведением искусства (как и природа одновремен-

но), понимается эпически, и всякая зависимость от него всего отдельного и индивидуального есть зависимость эпическая.

Здесь мы находим, прежде всего, выделение из жизненного процесса и выдвижение на первый план чисто пластических сторон, и, что самое главное – пластика эта является не просто содержанием искусства или его формой (скульптура, как мы знаем, представлена у Гомера как раз меньше всего), но она всецело определяет, почему искусство неотлично от ремесла.

Нетрудно увидеть в гомеровском отношении к искусству и тот мифологизм, который часто утверждается как основная особенность гомеровского стиля и мировоззрения. Гомеровский космос полон всякого рода божественных и демонических сил, и самое искусство в основе есть одна из функций все тех же богов (Аполлон, Гепест, Афина Паллада, музы). Боги не только являются космическими принципами, лежащими в основе космического целого, т. е. космоса как произведения искусства, но такими являются они и для человеческого творчества.

Аполлон и музы вдохновляют певцов; и в творчестве гомеровского певца главную роль играет не сам певец, а именно боги, т.е. прежде всего Аполлон и музы.

Что такое, с точки зрения Гомера, не частично прекрасное (красивая женщина, вооружение героя, таз, чаша, похлёбка из меда, лука и ячневой крупы), а красота вообще, сущность, принцип, самое понятие прекрасного?

Одиссей, после того, как буря выкинула его на берег острова феаков, оказался весь в грязи и тине. Навсикая приказывает служанкам его омыть, натереть благовониями и одеть в прекрасные одежды. Из жалкого грязного бродяги Одиссей сразу превращается в красавца божественной неотразимости.

Есть у эпического поэта свидетельства и внутреннего облечения красотой. Это, прежде всего, общеизвестное вдохновение гомеровских певцов и самого Гомера. Обращение к музе, ставшее в Новой Европе ходячим приемом, имело в гомеровскую эпоху весьма сложное содержание. Музы вкладывают в поэтов вдохновение так же, как боги облачают героев внешней красотой лица и стана [2, с. 234].

Красота мыслится Гомером в виде тончайшей, прозрачной светоносной материи, в виде какого-то пьющегося, живого потока, понять и оценить который стремятся все античные теоретики. Эту красоту очень трудно выразить средствами современного отвлеченно-научного языка. Поэтому для характеристики этого античного феномена мы употребим сочетание слов, совершенно необычное на первый взгляд и даже вполне

противоречивое. Красота есть некоторого рода текучая. Её можно осязать как таковую, как будто бы это была физическая материя: глина, песок, металл, камень. Ее можно взять в руки, ею можно пользоваться в качестве косметического средства наподобие пудры, красящих веществ или ароматов. У Гомера нет мифа о том, как Зевс сошел на Данаю (мать героя Персея) золотым дождем. Но Гомер представляет себе красоту именно в виде какого-то золотого дождя.

Мы привыкли различать вещь и значение – смысл, идею вещи. Но Гомер не различает этого в своей эстетике. Прекрасно у него то, что значит нечто, указывает на нечто; но это нечто есть оно же само. Красота значит именно то самое, что она есть. Потому-то в ней и нет разделения на сущность и явление. Она – абсолютное тождество одного или другого.

Гомеровское представление о красоте вполне исключает антитезу сущности и явления: то, что мы внешне видим в этом мире красоты, то и есть ее внутреннее; и видим мы внешне не что иное, как ее внутреннюю, сокровенную жизнь. Те струящиеся лучи и потоки красоты, которыми облекает Афина Паллада своих героев, есть, конечно, самое настоящее материальное и одновременно доведенное до идеала бытие [1, с. 256].

Не поняв этого стихийного материализма гомеровской эстетики, невозможно понять и все прочие ее свойства: ее возвышенный, и в то же время наивный, а порою даже юмористический характер, антипсихологизм и пластику, традиционность и стандартность, надчеловеческое совершенство и полную телесность.

Список литературы

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М. : «Просвещение», 1983. – 456 с.
2. Йегер О. История Греции. – М. : Просвещение, 1886. – 512 с.

ОБРАЗ НАШЕЙ СОВРЕМЕННОЙ В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

Процесс феминизации литературы коснулся всех ее родов и жанров и серьезно изменил угол зрения художников слова. Филологи говорят и пишут о **стереоизображении** жизни в произведениях рубежа тысячелетий.

«Сдвоенный» (женско-мужской) взгляд на современную эпоху и современного человека позволяет осмыслить актуальные темы и воплотить их в художественных образах более объемно и многопроблемно – **герменевтично**, о чем говорят многие современные исследователи (М. Липовецкий, А. Немзер, М. Ремизова, И. Жеребкина, Е. Стрельцова, Н. Габриэлян, М. Абашева, О. Дарк, К. Степанян, О. Павлов, Г. Нефагина, Т. Морозова, Н. Хамитов и др.)

Особый интерес, на наш взгляд, представляют те процессы, которые наблюдаются в поэзии. И в первую очередь – изменение подходов к изображению современника / современной в стихах рубежа тысячелетий. Большая группа женщин-поэтов представлена в литературе конца XX – начала XXI вв. Размышляя о литературе рубежа тысячелетий, исследователи не могут обойти имена Ларисы Миллер, Татьяны Смергиной, Вероники Долиной, Веры Павловой, Инны Кабыш, Светланы Кековой, Олеси Николаевой, Нины Искренко, Марины Бородицкой, Елены Шварц, Елены Фанайловой и многих других авторов, которые развивали и развивают самые разные течения в русской поэзии конца XX – начала XXI столетий. Десятки женских имен можно найти в поэтических сборниках и альманахах нестоличных регионов. Ежегодно появляются новые имена.

Проблематика женского поэтического творчества многообразна и богата, но все проблемы сводятся к общему идейно-эмоциональному центру – женщина в современном мире, в микро-и-макро-социуме. А для того, чтобы понять суть проблемы, необходимо обратить внимание на то качество женской поэзии, которое отметила Н. Барковская еще в 2003 году: «Для современных поэтесс характерно трагедийное мироощущение («бездны на краю»)». В современной женской поэзии над непосредственной эмоциональностью преобладает волевое и интеллектуальное начало...» [1, с. 50].

Цель данной статьи – выявить главные черты облика нашей современной, проявляющиеся в типе лирической героини или в облике

поэтического «я» у тех авторов, кто отвергает само понятие «лирическая героиня», прибегая к форме «утрированной исповедальности», как, например, Вера Павлова:

Я, Павлова Верка,
Сексуальная контрреволюционерка... [6, с. 96].
Любите рабу божью Верку,
Как Верка вас [6, с. 28].

В стихах современных поэтесс «зашкаливает» **откровенность при рассмотрении сугубо женских проблем**, особенно связанных с физиологической стороной жизни – тем, что большинство исследователей называют «телесностью» (беременность, роды, трагедия аборта, изменения в образе жизни и характера в период климакса и т.д.). Причем достаточно часто поэты-женщины прибегают к различным формам иронии, автошаржированию, антропоморфизмам, комической символике, чтобы «телесность» не напоминала учебник анатомии или пособия по акушерству и гинекологии. Так, М. Бородинская в форме иронической сказки представляет серьезную (а для многих женщин почти трагическую) ситуацию – наступление климакса:

Тело не желает расставаться
со способностью к деторождению.
Разум говорит ему: – Послушай,
в нашем возрасте, ведь все равно же...
– Понимал бы! – взвизгивает тело, –
это стратегический запас.
Тут душа вступает в перепалку –
ласково, как санитар в дурдоме:
– Детка, – говорит, – мне тоже больно,
но ведь эта грань – одна из многих,
разве в ней вся наша суть и прелесть?
Иль без этой функции, пусть важной,
мы неинтересны никому?
.....
– Не отдам! – рычит, ощеряясь, тело...
Отнимать придут – я буду драться,
сдохну, а не брошу! Не отдам!
Но душа уже летит мириться,
и в руках у ней пирог с вареньем,
разум отправляется на кухню
ставить чайник. Наступает ночь.
Тело спит, поскуливая сладко,

обнимая влажную подушку,
разум перелистывает книжку,
а душа, уставясь за окошко,
тихо колыбельную поет [3, с. 127–128].

Конечно же, **категория «телесности» тесно связана с темой «женщина и мир природы»**. Материнство, детство, красота окружающего мира, родственное чувство по отношению к растениям, «братьям нашим меньшим», воде, небу – все это входит в структуру образа «женщина-природа». Через общение с природой женщина преодолевает одиночество и разочарование в каких-то «повседневных» ценностях.

Я в горе –
рыба в море,
и мне оно под стать:
с приливом и отливом...
кто хочет быть счастливым,
тот зверем должен стать
[у И. Бородицкой – 3, с. 227].

Я поняла, что значит глубина,
когда ни дна,
ни берега,
ни бога –
одна вода... но разве я одна,
когда мы вместе и ее так много?
[у И. Кабыш – 4, с. 217].

Природно, естественно для женщины рождение детей. Символический смысл стихотворения И. Кабыш:

Ребенок тянет книзу,
к земле,
к букашкам,
в детство.
Мне жалко Монну Лизу,
мадонну без младенца [4, с. 182].

И даже **вечная тема поэта и поэзии сопряжена с проблемой взаимоотношений с природой**. «Поэт – явление природы, / Как дождик, ветер иль мороз», – пишет М. Бородицкая [3, с. 80]. Ей вторит И. Кабыш: «В природе нету безобразия, / Как и в большой литературе» [4, с. 69].

Интересная образная бинарма проявляет себя в этом плане. Телесность – от природы (физиологично) и творчество – от природы (духов-

но). Значит, это единое целое, и в телесной тематике нет ничего греховного и низкого. Парадоксально? Наверное, с точки зрения традиционных подходов. Но **парадоксальность – одно из главных проявлений лирических героинь**, а следовательно, и образа современной женщины в поэзии конца прошлого – начала нынешнего столетия. Иногда парадокс воспринимается уже как нечто абсурдное, но он отражает реалии мироощущения женщины рубежа тысячелетий. По мнению Виксы Бездомной, любовь мешает творчеству (по традиции – ровно наоборот):

Любовь и стихи – это взаимосвязано,

Когда есть стихи, значит, нету любви [2, с. 136].

Стремление современной женщины к гармонии с природой порождает **скепсис по отношению к городу и городской жизни**.

Сразу заметим, что эмоциональная окрашенность городских образов чаще негативная. Почти все поэтессы не испытывают к городу нежных, тем более восторженных чувств: от грусти, сожаления, сочувствия до саркастической язвительности. Главная форма воплощения урбанистических мотивов – ирония часто траги-ирония. Парадокс, элементы абсурда также нередки. Так, И. Кабыш, характеризуя Москву, с одной стороны (используя аллюзивные образы) заявляет о своей любви к родному городу:

...богоданная, как зарница,
рукотворная, как звезда,
дорогая моя столица,
золотая моя орда [4, с. 55–56].

С другой – весьма нелицеприятно его характеризует:

Москва моя златокронная,
базар, перекресток, вокзал:
ты – русская? Ты – чистокровная?
Да кто тебе это сказал?
Ты – горница, девичья, детская,
заваленный хламом чердак,
монголо-тагаро-советская,
бардак, чехарда, кавардак [4, с. 56–57].

Здесь интимное восприятие города и его социальная характеристика сливаются воедино, создавая контрастный образ современного мегаполиса.

Штрихами, отдельными мазками, при помощи художественной детали поэтессы воплощают разные лики (или «рожи», как полагает В. Долина) современного города, иногда создавая иллюзию беспристрастности, чаще – не сдерживая эмоций, ибо «отражать российскую

действительность – это ж для здоровья страшный вред» (М. Бородинская). Социальная и бытовая ипостаси города рубежа тысячелетий, его эмоциональная атмосфера весьма достоверно, иногда даже с натуралистическими деталями представлена в стихах женщин.

Марина Носова, например, дает коллажную картину жизни современной коммуналки (это наследие 20-х – 30-х годов прошлого века еще, увы, живо):

В сумеречной квартире
последнего этажа
какие-то люди в сортире
дрессировали ежа.

Потрескивала сковородка
в преддверье начала конца,
и чья-то соседка-уродка
искала отца-подлеца;

и старый полковник в отставке,
своей изменяя жене,
устраивал очные ставки
девицам, пришедшим извне;

и два разнополых халдея
писали друг другу стихи...
но это пустая затея –

Замаливать ночью грехи [5, с. 308].

Традиционно город считается центром культуры, «генератором духовности», хотя еще художники XIX века сильно в этом сомневались. Критерии культуры и духовности сместились, деформировались в последние два десятилетия. Лирическая героиня «Зимнего вечера» М. Бородинской, желая «культурно отдохнуть», просит своего воображаемого мужчину, которого «на свете не бывает»:

Поведи меня в консерваторию:

Там дают сегодня ораторию...

Поведи в джаз-клуб меня сегодня:

Шумно, дымно там, как в преисподней...

Или поведи меня в пивную,

Чтоб потом тащить домой хмельную... [3, с.58–59].

Консерватория, джаз-клуб, пивная – равноценные культурные центры в представлении современной среднестатистической горожанки.

Характеристику образа нашей современницы невозможно представить вне темы любви.

Сентиментально-романтическая трактовка любви – большая редкость в женской поэзии нашего времени. Говоря о любом «виде» любви (к мужчине, ребенку, родителям, Родине, профессии, природе), женщины-поэты соединяют, сплавляют (иногда достаточно причудливо) бытие и быт, «высокое» и «низкое». Особенно явственно это проявляется в бинарме «женщина-мужчина». Так, у **Павловой**:

куча ножей
а режет только один
куча ручек
а пишет только одна
куча мужчин
люблю одного тебя,
может быть
ты наконец заточишь ножи? [6, с. 142;
отсутствие пунктуации – автора].

Или у **Кабыш**:

Любовь бессюжетна, как Феллини,
и детальна, как «Евгений Онегин».
Любить – это не значит что-то делать,
любить – это само дело.
«Что ты делаешь?» – «Люблю», –
и так в каждую секунду жизни.
При этом ты можешь стирать белье в ванной,
а он – играть Гамлета на сцене –
вы оба будете делать одно дело:
любить [4, с. 64].

Парадоксальность, свойственная современным поэтессам (о чем было сказано ранее), активно проявляет себя и в трактовке темы любви.

Парадокс помогает оттенить эмоциональные детали, динамизировать лирический сюжет, а главное – проникнуть в мироощущение современной женщины, исполненное иронии и самоиронии, нередко проявляющиеся через интертекстуальность, как, например, у **В. Павловой**:

Не избегай так стремительно на крыльцо
моего дома сожженного,
не смотри так внимательно мне в лицо –
ты же видишь: оно обожженное,
не бери меня за руку – этот стишок
и так отдает Ахматовой,

а лучше иди домой – хорошо?
вали отсюда, уматывай! [6, с. 42].

То же у **И. Кабыш:**

Тебя со мной настолько нет,
что ночью нас никто не встретит.
Но потому и есть тот свет,
что он не грея светит [4, с. 12].

Но одновременно даже у самой ироничной (иногда до цинизма) В.Павловой вера в то, что без любви нет жизни, нет роста души. В глубинах сознания – нежность, вера, страх потери любимого:

Твою рубашку глажу по руке.
Твою подушку глажу по щеке.
Целую пряжку твоего ремня.
Любовь моя, переживи меня [6, с. 188].

И горькое осознание того, как скудно современная женщина, самостоятельная, самодостаточная, проявляет свои чувства, забывая о том, что все мы смертны:

Мы любить умеем только мертвых.
А живых мы любим неумело,
приблизительно. И даже близость
нас не учит. Долгая разлука
нас не учит. Тяжкие болезни
нас не учат. Старость нас не учит.
Только смерть научит. Уж она-то
профессионал в любовном деле!.. [6, с. 53].

В целом же, как считает Н. Барковская (и с ней трудно не согласиться), на рубеже тысячелетий **«Задача лирической героини – не выражение чувства любви** (выделено мной – Л.Ч.) или отстаивание суверенности или самодостаточности, цель заключается в том, чтобы попытаться найти какие-то опоры, возможности существования внутри хаоса...» [1, с. 50].

Таким образом, в стихах поэтесс рубежа тысячелетий перед нами предстает образ духовно сильной, критически мыслящей, ироничной женщины, стремящейся в социальной, бытовой и эмоциональной самостоятельности, но, как во все времена, жаждущей любви, мечтающей о детях, о тепле домашнего очага, гармонии с природой, свободе проявления своей личности.

Список литературы

1. Барковская Н.В. «Стихо-цветение» в современной женской поэ-

зии / Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: материалы Всероссийской научно-практической конференции 26–27 февраля 2003 г. Часть 1 / Ответственный редактор – М.П. Абашева. – Пермь : ПГПУ, 2003. – С. 43–50.

2. Бездомная Викса. Любовь и стихи / Викса Бездомная // «Первый Всероссийский литературный журнал ЛиФФт». – 2016. – № 2.

3. Бородицкая М.Я. Оказывается, можно / М.Я. Бородицкая. – М. : Время, 2005. – 160 с.

4. Кабыш И.А. Невеста без места / И.А. Кабыш. – М. : Время, 2008. – 408 с.

5. Носова М.В. В сумеречной квартире... // Новая волна. Стихи сегодня: Сборник. – М. : Советский писатель, 1991. – 480 с.

6. Павлова В.А. Из восьми книг: Избранные стихи 1983–2008 годов / В.А. Павлова. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 286 с.

*Чернов А.А.
г. Луганск*

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ЛУГАНЩИНЫ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Начало XXI века стало периодом бурного развития литературного процесса на Луганщине. Время стагнации литературного развития, наблюдавшееся в последние два десятилетия XX века, проходило не безболезненно. Но новые поколения писателей не могли согласиться ни с закостенелым диктатом националистического «национального союза писателей Украины», ни с чётко определившимся фактом регионализации литературы Луганщины.

С отмирающей писательской организацией «национального союза писателей Украины» дело обстояло относительно просто: ушедшая в себя Луганская областная организация «национальной спилки» не могла найти сил для преодоления косности, творческой импотенции, межличностных конфликтов, поэтому всё дальше уходила на периферию литературной жизни региона. Утрата связи с реальной действительностью слишком дорого обходится для писательских объединений.

Регионализация литературы Луганщины стала одним из серьезных вызовов для нашей культуры. Речь идёт не столько о регионализации –

обособлении местной литературы, приобретении ею определенных черт и уникальных особенностей, сколько о периферийной маргинализации литературы, её полном отделении от общелитературного процесса – как украиноязычного, так и русскоязычного. Этот процесс мог привести к серьезным негативным проявлениям. В частности, он неизбежно вел к потере профессионального художественного уровня. Наглядной демонстрацией этого служат отдельные литературные сборники, например, издававшийся за счет областного бюджета литературный журнал «Лугань». Этот малоизвестный журнал характеризовался корпоративной закрытостью, оторванностью от общелитературного процесса. Листая журнал, мы видим заикленность на себе, мелочность, литературную деградацию, потерю художественного мастерства.

Подобные явления, конечно же, вызвали тревогу у публицистов, занимающихся осмыслением литературной реальности. Не так давно, например, известный луганский публицист Сергей Прасолов так сформулировал ситуацию постепенной деградации литературы: «В эпоху информационной «революции» литература потеряла своё привилегированное положение, которое занимала практически на протяжении двух столетий. Её место занял рынок чтения, где заправляют «жрецы минутного, поклонники успеха». И вряд ли кто-то осмелится утверждать, что сегодня «поэт в России – больше, чем поэт» [1, с. 3]

К этому можно добавить, что не только «рынок чтения» (т.е. коммерциализированная литература) стали проблемой в развитии литературного процесса. Куда большей проблемой, как нам кажется, является проблема утраты писателями художественного мастерства. Как следствие – писатели потеряли читателя.

В начале XXI века в Луганске появляются тенденции к восстановлению профессиональной, художественно сильной литературы. Связаны они с деятельностью новых литературных объединений и литературных изданий.

Значительному прогрессу в литературном развитии способствовало появление литературной группировки СТАН, которая мобилизовала наиболее активных и молодых литераторов Луганщины. Группировка СТАН издала целый ряд литературных сборников, носящих порою экспериментальный и даже провокационный характер. Наиболее яркими представителями СТАНа стали писатели: Александр Сигида (старший), Анатолий Грибанов, Геннадий Сусуев, Алёна Безкорвайная, Елена Заславская, Константин Скоркин и др.

СТАН сыграл важную роль в культуре Луганщины, прежде всего, показав возможности самоорганизации писателей в новые литературные

объединения. Также было продемонстрировано стремление писателей найти выход из культурологического тупика, в котором оказался литературный процесс Луганщины. Но СТАН, очевидно, не смог стать решающей силой для ренессанса литературы Луганщины. Группировка СТАН была слишком аморфной, объединяла в себе совершенно несовместимых писателей. Просуществовав около десятилетия, СТАН начал распадаться. После 2014 года это литобъединение так и не восстановилось.

Одним из самых прогрессивных явлений в литературном процессе Луганщины начала XXI века стало появление в Луганске литературно-художественного альманаха «Крылья». Альманах был организован известным луганским есениноведом и художником-авангардистом Анатолием Мальцевым в 2006 году. Создатель «Крыльев» попытался реализовать проект, созвучный эпохе Серебряного века и началу 20-х годов XX века. Для этого были мобилизованы молодые писательские силы Луганска, также привлекались и опытные, именитые писатели.

Одной из главнейших особенностей «Крыльев» стало встраивание луганского литературного издания в общелитературный процесс русской литературы. Начиная с 2007 года (Взмах второй «Крыльев») в луганских «Крыльях» публикуются писатели (преимущественно русскоязычные) из различных регионов России, Украины, Донбасса, Молдовы, Белоруссии, дальнего зарубежья.

Луганский альманах «Крылья» стал единственным изданием региона, который последовательно налаживал взаимосвязи с писательским сообществом за пределами Луганщины. Как результат – за более чем десятилетнее существование «Крылья» стали одним из брендов литературного процесса Луганщины. В «Крыльях» в разное время публиковались лучшие писатели Луганщины, а также такие известные российские писатели, как Захар Прилепин, Юнна Мориц, Даниэль Орлов, Валентин Сорокин, Лидия Сычёва, Татьяна Смертина, Алексей Полубота и др.

После 2014 года альманах «Крылья» смог возобновить своё издание и продолжает успешно издаваться под руководством известного луганского литературоведа Ларисы Черниенко. При этом альманах комплектуется в Луганске, а печатается в Российской Федерации.

В предисловии к Взмаху двенадцатому «Крыльев» редколлегия альманаха пишет: «Луганск уже четыре года живёт фронтовой жизнью. Но на украинскую агрессию, людоедскую блокаду, организованную режимом Петра Порошенко, потоки вранья от западных покровителей неонацистской Украины творческий Луганск отвечает литературой. Время войны – время обострённого чувствования, глубокого осмысления. И это время для Луганска, как и для всего Донбасса, проходит не зря» [2, с. 5].

Это редколлегия «Крыльев» подтверждает новыми выпусками альманаха, демонстрирующими вхождение писателей Луганщины в общероссийский литературный процесс.

Война, развязанная в 2014 году киевским режимом, привела к серьезным изменениям в жизни общества Луганщины. Конечно же, это не могло не отразиться на литературном процессе. Исчезли некоторые литературные объединения, появились новые творческие организации. Изменилось и содержание творчества писателей. Сама литературная жизнь стала иной, более насыщенной, продуктивной.

Важную роль в литературной жизни Луганщины играет созданный в декабре 2014 года Союз писателей ЛНР, который возглавил известный прозаик Глеб Бобров. Новое творческое объединение стало одним из наиболее активных деятелей литературного процесса Луганщины. При этом члены Союза писателей ЛНР успешно вошли в общероссийский литературный процесс.

Писательской организацией изданы литературные сборники «Я дрался в Новороссии», «Время Донбасса», «Выбор Донбасса», подготовлен к изданию сборник «Воля Донбасса» (выйдет в 2019 году). Произведения членов Союза писателей ЛНР публиковались в российских литературных журналах «Родная Ладога» (Санкт-Петербург), «Москва» (Москва), «ЛиФФт» (Москва), «Петровский мост» (Липецк), «Берега» (Калининград), «Роман-газета» (Москва) и др. В российских издательствах (Москва, Санкт-Петербург) увидели свет книги военной прозы Глеба Боброва и книги для детей Елены Заславской.

Приведенные факты свидетельствуют, что литературный процесс Луганщины очевидно вышел из периода стагнации и культурологической изоляции, стал полноценным участником общероссийского литературного процесса. Правда, участникам литературного процесса Луганщины не следует забывать, что остановок и застоя в литературной жизни не может быть, а значит поживать на лаврах – недопустимо.

Список литературы

1. Прасолов С. Предисловие // Союз писателей ЛНР: биобиблиографический справочник / Сост. Г. Бобров, А. Чернов. – Луганск, 2018. – С. 3.
2. Уважаемые наши читатели! // Крылья: Взмах двенадцатый. Литературно-художественный альманах. – М. : Интернациональный Союз писателей, 2018. – С. 5.

**РЕАЛЬНОЕ И ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ПОВЕСТИ
Г. ГОРДИЕНКО «МЕЖДУ ДВУМЯ МИРАМИ**

Фантастика в детской и подростково-юношеской литературе – явление сложной природы. С одной стороны, фантастическая образность всегда присутствовала и реализовывалась в жанрах сказки, эпоса, аллегии, легенды, гротеска, утопии, сатиры, а все жанровые формы занимали большое место в традиционном круге детского чтения. С другой стороны, с момента появления собственно фантастических произведений, авторы-фантасты специально для детей долгое время почти ничего не писали. Тем не менее, лучшие произведения фантастики неизменно адаптировались детской и юношеской аудиторией. Детская фантастика преимущественно основывается на мировосприятии ребенка, которому свойственно придумывать различные миры, она призвана помочь современному поколению взрослеть, ориентироваться в сложных потоках информации. От традиционной фантастики детскую отличает обилие увлекательных событий, обязательно приключенческая сюжетная основа, напряженный сюжет.

Одной из немногих современных писательниц, которой удалось войти в детскую литературу на переломе тысячелетий и которая смогла глубоко проанализировать внутренний мир ребенка в фантастическом произведении, заинтересовать и юного читателя, и взрослого, стала Галина Гордиенко. Родилась писательница в Южном Казахстане, в городе Кентау. Закончила Ленинградский Политехнический институт. По распределению попала на Украину, работала в так называемом «ящике» инженером-химиком. После распада СССР вернулась в Россию. Попробовала себя в журналистике [1]. В одном из интервью Галину Гордиенко спросили о ее истории «перерождения» из инженера-химика в популярного писателя. На что писательница ответила: «После переезда из Керчи в Череповец я какое-то время оставалась без работы, это оказалось непривычно, «пустоту» нужно было заполнить. Вот и решила написать фантастическую повесть для своих мальчишек. Шел 1998 год, детской фантастики тогда было маловато, а мы все ее любили. Первая книга «потянула» за собой вторую, вторая – третью...» [1].

Творчество Галины Гордиенко многопроблемно, но главные, можно сказать, лейтмотивные ее темы: взаимоотношения людей разных поко-

лений и пути познания юным человеком окружающего мира, в первую очередь загадочных, таинственных его проявлений. Поэтому писательнице ближе фантастическое. Именно жанр фантастики играет особую роль в творчестве Г. Гордиенко. Как говорит сама писательница в одном из интервью: «Пишу в основном для детей, подростков и юношества. Жанры... почти везде себя попробовала. Больше всего люблю фантастику, там меньше ограничений...» [1].

Первой книгой, написанной Галиной Гордиенко, была повесть «Между двумя мирами». Это особое произведение этого автора, так как в нем сделана удачная попытка воплотить сложную идею двоемирия в произведении для юных читателей. Первое издание книги – 2003 год. Сюжет и композиция этого произведения соответствует жанру повести. Состоит произведение из 38 глав, фабульно связанных между собой, каждая из них повествует о приключениях главной героини. Ею оказывается одиннадцатилетняя девочка Даша. После своего дня рождения девочка вместе со своей матерью и братом отправляется в незнакомое для нее место, деревню Сосновку, после чего ее жизнь кардинально меняется: «Вместо школы с самого раннего утра тряслась Даша в стареньком, разбитом автобусе, увозящем ее вместе с мамой и старшим братом куда-то вглубь Вологодской области в таинственную деревню Сосновку. Они ехали к какой-то неизвестной маминной родственнице» [2, с. 2]. Отдельная глава посвящена характеристике образа незнакомой родственницы, по словам матери девочки, это старая «бабка-прабабка», однако внешне таковой она не выглядит. Звали ее Мария. Как выяснилось, когда Дашину маму привозили к родственнице совсем девчонкой, то выглядела Мария как древняя старуха. Единственное, что осталось неизменным, это ее глаза, пронзительные и совершенно молодые. Вскоре Даша узнает от Марии, что обладает невероятными способностями. Долгое время она ждала Дарью, чтобы передать ей дар, ведь ни бабушка девочки, ни мама не могли его принять: «Ты ... сделала меня ведьмой? Мария улыбнулась: – Что ты, малышка! Это невозможно! Ведьмами не становятся, ими рождаются...» [2, с. 3]. С этого момента начинается завязка повести, ведь именно в данной главе создаются основные конфликты, которые далее будут развиваться, вплоть до развязки. В центре внимания автора проблемы нравственно-психологические: взаимоотношения людей разных поколений, даже очень отдаленных друг от друга (праправнучка и прапрабабушка), конфликты в подростковой среде, детское одиночество, сложности понимания собственного «я» и попытки самоанализа. В связи с этим фантастико-приключенческая линия осложняется психологическим анализом, прежде всего личности главной героини. Для характеристики персона-

жей Г. Гордиенко прибегает к вполне традиционным приемам в первую очередь: акцентирование особенностей речи, комические элементы, ситуативные характеристики.

Язык действующих лиц является эффективным средством типизации и индивидуализации того или иного характера. В речи девочки присутствует молодежный сленг, который свидетельствует о наступлении подросткового возраста, ведь Даше одиннадцать лет: «– Ни фига себе! – возмутилась она. – Ты что, тонну вешишь, что ли? Ну-ка катись давай отсюда!» [2, с. 15]. Из слов мамы девочки видно, как сильно она любит свою дочь и заботится о ней: «– Дашенька! Ты встаешь, солнышко? Пора уже ...» [2, с. 19]. Дашиному брату Толику пятнадцать лет, его речь эмоциональна, в ней также проявляются элементы молодежного сленга, которые характерны для данного возраста: «... Глухомань! Во что только тут не верят! Причем, на полном серьезе...» [2, с. 3].

В данном произведении мы можем наблюдать необычные диалоги девочки с животными, из которых читатель получает интересную информацию. Так, из разговора с Матильдой можно узнать о «кошачьей свободе» и о том, сколько ей лет: «– А все кошки умеют разговаривать? – С людьми – редкие. А уж чтобы люди могли отвечать, про такое давно не слышала...» [2, с. 2]. Разговоры представителей мира животных рождают данное произведение со сказкой. Представленное явление называется антропоморфизмом и означает уподобление человеку, наделение человеческими свойствами предметов и явлений живой и неживой природы.

Сон как особая форма психологического анализа в литературе часто используется в целях проникновения во внутренний мир героя. Именно сон помогает понять причины тех или иных поступков: «Снился ей почему-то вчерашний предраассветный лес в дымке тумана, узенькая путаная тропинка и бьющие по лицу тяжелые, влажные, колючие еловые ветки. Снилось ведьмино кольцо... Неожиданно появилась улыбающаяся Мария. Она строго погрозила Даше пальцем и еле слышно прошелестела: – Не спеши с этим, малышка! Рановато тебе...» [2, с. 22]. Действительно, сон дает нам понять внутреннее состояние девочки, ее растерянность и недоумение от происходящего. Перед Дашей возникает вопрос, что же делать дальше с ее необычными способностями. Ведь, получив по наследству от прапрапрабабушки колдовской дар, девочка не знает приемов его использования.

Стоит отметить, что произведение построено на антитезе – противопоставлении двух миров – реального и фантастического. Фантастический мир абстрактен, поэтому является идеальным местом, чтобы испытать персонажей на прочность. Порой писатель готов создать не-

вероятную ситуацию, чтобы показать внутренний мир героя, раскрыть основные его черты, заставить героя решить трудные задачи. Введение элементов реального мира позволяет погрузиться в процесс восприятия выдуманного мира. С помощью реализации идеи двоемирия писательнице удалось изобразить две вселенные: первую, в которой живет девочка со своими родными, здесь представлены обычные житейские ситуации и совершенно другой мир, в котором живут фантастические существа, растут красные деревья, светит зеленое солнце и обитает чудовище. Данный принцип реализуется посредством приема сна, ведь оказывалась она в параллельном мире именно тогда, когда засыпала.

Комические накрапления, которые снижают напряженность сюжета и эмоциональный накал, чувствуются уже в названии 14 главы: «Дашка отбивает хлеб у стоматологов». Даша с помощью своих целительских способностей вылечила больные зубы своей одноклассницы. Стоматолог же был удивлен, когда увидел здоровые зубы, которые буквально только что были больными [8, с. 37].

Кульминацией сюжета становится глава под названием «Старший мастер. Прощание с Таирой». В ней идет речь о главной встрече в жизни Даши, ведь именно в этой главе она увидела Старшего Мастера, им оказался дракон по имени Аскольд: «Вот это да... Не какое-нибудь там паршивенькое чудище величиной в средненький товарный вагончик... А ОН... ОГРОМНЫЙ, НАСТОЯЩИЙ ДРАКОН...» [2, с. 49]. Действительно, дракон был невероятных размеров, но в то же время от него веяло спокойствием, Г. Гордиенко детально описывает внешность этого фантастического существа, с целью показать его величие: «Невероятно большущий и очень, очень красивый... Золотисто-оранжевый, невыносимо блестящий на ярком солнце... С длиннющим, мощным чешуйчатым хвостом... С круглыми янтарными глазищами на слегка вытянутой треугольной морде, покрытой крупными, почти алыми пластинами... Пурпурные, полупрозрачные крылья были небрежно сложены за спиной...» [2, с. 49].

Из уст дракона звучит наставление Даше, его образ выполняет дидактическую функцию. Юный читатель даже может заметить в нем черты своего учителя, к мнению которого прислушивается каждый. Мастер затрагивает важные философские темы, в частности, он говорит о том, что чего-то в жизни можно побиться только упорным трудом: «– Не умеешь, – научись! Основы у тебя есть. Мария передала, хотя и не имела права без традиционного ученичества! Так что учись теперь, малышка, пользоваться подарочком. Сама понимаешь, иметь библиотеку – еще не значит, иметь знания. Работай! Задавай себе вопросы, ищи ответы и работай!» [2, с. 49].

Постепенно выявлялись Дашины сверхспособности, она училась с ними справляться, и у нее неплохо получалось. В конце произведения девочка будто вернулась к своей привычной жизни, и уже приключения на Таире (потусторонний мир) показались ей далеким сном. Гораздо больше Дашу волновал предстоящий школьный карнавал, на котором девочке досталась главная роль – роль Снегурочки. Финал данной повести остался открытым, читателю необходимо самому придумать продолжение Дашиной истории и сделать собственные выводы. Такой финал оставляет подсказку для читателей, которая указывает на дальнейшее развитие Дашиной истории в одном из всех возможных направлений. Однако Галина Гордиенко дает понять, что самое главное в жизни девочки уже произошло и все последующее будет отталкиваться именно от этой невероятной истории в деревне Сосновка. Прием открытого финала позволяет юному читателю самому дофантазировать дальнейшие приключения главной героини и подумать над тем, как сложится ее судьба.

Затрагивая психологический аспект, Галина Гордиенко показывает в данном произведении, что порой дети от недостатка внимания со стороны взрослого замыкаются. Во избежание таких критических ситуаций родителю стоит больше общаться со своим ребенком, чтобы лучше понимать его внутреннее состояние. Данная повесть свидетельствует о том, что вполне реально написать поучительное фантастическое произведение с захватывающим сюжетом, раскрывающим в полной мере особенности детской психологии. Детство является важным периодом в жизни человека, именно от него во многом зависит социальное положение человека в обществе и его мировидение.

Список литературы

1. Галина Гордиенко / Секреты писательского успеха [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litgostinaya.ru/galina-gordienko-sekrety-pisatelskogo-uspezagalina-gordienko-sekrety-pisatelskogo-uspeha-iz-perv>. – (Дата обращения: 12.03.2019).
2. Гордиенко Г.А. Между двумя мирами [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=10424&p=51 – (Дата обращения: 14.03.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аулов Анатолий Михайлович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Белоусова Евгения Владимировна – старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Бельчикова Наталия Валентиновна – выпускница магистратуры по специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Беякова Юлия Александровна – преподаватель литературы ГБОУ СПО ЛНР «Антрацитовский горный колледж»

Делевратова Ирина Сергеевна – выпускница магистратуры заочной формы обучения по специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Дудка Анастасия Владимировна – аспирант кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Ильин Сергей Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Каменева Оксана Александровна – выпускница магистратуры по специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Криволап Светлана Сергеевна – студентка IV курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Молодцов Алексей Борисович – ассистент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Мороз Людмила Игоревна – выпускница бакалавриата заочной формы обучения филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Рибниц Анастасия Владимировна – выпускница бакалавриата по специальности «Русский язык и литература» филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса

Шевченко»

Суколенова Оксана Михайловна – студентка IV курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Тертычная Наталья Николаевна – старший преподаватель кафедры иностранных языков и медицинской терминологии ГУ ЛНР «Луганский государственный медицинский университет имени Святителя Луки»

Хатнюк Анатолий Витальевич – магистрант II курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Черниенко Лариса Владимировна – кандидат филологических наук, профессор кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Чернов Андрей Алексеевич – Секретарь Союза писателей ЛНР, зам. главного редактора альманаха «Крылья» (Луганск)

Черновенко Татьяна Анатольевна – студентка IV курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Научное издание

Коллектив авторов

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ – 2019**

**Материалы
Университетской
научно-практической конференции**
(Луганск, 21 марта 2019 г.)

Редакционная коллегия оставляет за собой право технического и стилистического редактирования статей. Авторы статей несут полную ответственность за содержание статьи.

Главный редактор – Л.В. Черниенко
Выпускающий редактор – Л.В. Черниенко
Компьютерная верстка – А.Б. Молодцов

Подписано в печать 06.11.2019. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman.
Печать ризографическая. Формат 60x84/16.
Усл. печ. л. 5,70. Тираж 50. Заказ № 89.

Издатель
ГОУ ВПО ЛНР
«Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко
«Книга»
ул. Оборонная, 2, г. Луганск, ЛНР, 91011. Т/ф: (0642)58-03-20
e-mail: knitaizd@mail.ru