

**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 В КОНТЕКСТЕ
МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА – 2019**

**Материалы
Университетской
научно-практической конференции**

12 апреля 2019 г.



г. Луганск
2019

УДК 821.161.1'06.09(06)
ББК 83.3 (2Рос) - 02я43
Р89

Рецензенты:

- Унукович В.В.** – заведующий кафедрой лингвистики и межкультурной коммуникации ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», кандидат филологических наук, доцент;
- Скляр Н.В.** – и.о. заведующей кафедрой романо-германской филологии ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко», кандидат филологических наук, доцент;
- Нередкова С.С.** – декан факультета филологии и массовых коммуникаций ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Владимира Даля», кандидат филологических наук, доцент.

Русская литература в контексте мирового литературного процесса – 2019 : материалы Университетской научно-практической конференции (Луганск, 12 апреля 2019 г.) / Под ред.: С.А. Ильина. – Луганск : Книта, 2019. – 142 с.

Настоящий сборник является результатом коллективного труда работников высших образовательных учреждений, включает тезисы, статьи и материалы, раскрывающие различные аспекты многогранного литературного процесса XIX-XX вв.

Он адресуется учёным-исследователям, учителям, студентам и слушателям МАН.

УДК 821.161.1'06.09(06)
ББК 83.3 (2Рос) - 02я43

Рекомендовано к печати Научной комиссией Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (протокол № 10 от 18.06.2019 г.)

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

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Бахмач В.И.</i> Развенчание обывательской идеологии в русской стихопесне	5
<i>Белоусова Е.В.</i> Художественное своеобразие юмористических рассказов Аркадия Аверченко	11
<i>Галигузова О.В.</i> Традиции Н. Гоголя в творчестве М. Булгакова	16
<i>Делеврамова И.С.</i> Конструирование «гениального писателя» в романе Юрия Полякова «Козленок в молоке»	26
<i>Зайцева Е.В.</i> Национальное своеобразие древнерусской литературы	31
<i>Заславская Е.А.</i> Синтез искусств в городской среде: стихи на стенах современного города	37
<i>Захлебная М.А.</i> Дореволюционное творчество В. Маяковского	43
<i>Ильин С.А.</i> Литературная критика середины XIX века в «Русской идее» Н. Бердяева	48
<i>Ищенко Н.С., Ласточкин Н.А.</i> Христианский сюжет об искушении в «Сказке о Попе и о работнике его Балде»	57
<i>Конькова М.Ю.</i> С.А. Есенини А.Б. Мариенгоф	64
<i>Котомцев Д.О.</i> Черты «романного» стиля в повестях XVII века	70
<i>Котомцев Д.О.</i> «Даль свободного романа»: «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида	77
<i>Кравченко А.С.</i> Проблематика и художественное своеобразие романа А. Писемского «Тысяча душ»	84
<i>Молодцов А.Б.</i> Автор и герой в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»	89
<i>Моргун Т.Р.</i> Проблематика и художественное своеобразие романа В.В. Набокова «Приглашение на казнь»	97
<i>Мошук К.А.</i> Женские образы в романах Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» и М.А. Шолохова «Тихий Дон»	105
<i>Муцинский А.В.</i> М. Пруст и В. Набоков: творческие связи	108
<i>Ожедрянова А.Ю.</i> Дуэль в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» ..	111
<i>Стомина А.А.</i> Проблематика и художественное своеобразие романа В. Набокова «Отчаяние»	114
<i>Суколенова О.М.</i> Нравственная проблематика прозы А.П. Платонова 1940-х годов (на материале произведений «Джан», «Река Потудань», «Фро»)	121
<i>Хатнюк А.В.</i> Вопрос одиночества в русской литературе (на примере произведения В. Астафьева «Людочка»)	124
<i>Черниченко Л.В.</i> Анна Ахматова о времени и о себе (к 130-летию со дня рождения)	127

Яковлева В.Ю. Проблема народного характера в повести Н.С. Лескова
«Леди Макбет Мценского уезда»133

*Бахмач В.И.
г. Луганск*

РАЗВЕНЧАНИЕ ОБЫВАТЕЛЬСКОЙ ИДЕОЛОГИИ В РУССКОЙ СТИХОПЕСНЕ

*Мне кажется, когда мы
сочиняем,
занимаемся вообще
творчеством, перед нами,
так или иначе, в той или иной
степени,
всегда встает вопрос нашей
позиции.*

Юрий Визбор

Русская авторская песня стала восприниматься как новое явление неофициальной культуры к концу 50-х годов XX столетия. На тот момент в ней уже себя проявили Михаил Анчаров, Булат Окуджава, Юрий Визбор, Ада Якушева и другие поющие поэты.

Примечательно, что на начальном этапе стихопесня исповедовала дух романтизма, навеянный повальным увлечением туризмом, альпинизмом, освоением водной стихии. Как новая разновидность устной поэзии, исполняемой пением в основном под гитарное сопровождение, она привлекла к себе внимание различных слоев населения уходом от дешевой развлекательности, трактовкой стиха индивидуальной интонацией, искренностью и диалогом со слушателем. Мера доверия и открытости, создание идей и образов, отличительных от официальной культуры того времени, позволили новым поэтам со временем стать «властителями дум». Они уже не просто декларировали идею преодоления трудностей, но и старались осмыслить, каким должен быть их современник, противопоставляя своих героев миру обывателей. Примечательно, что это вполне соответствовало традиции русской литературы (борьбе с мещанством), которую некогда провозгласили замечательные классики XIX и XX вв.: А. Чехов, Н. Тэффи, М. Горький, В. Маяковский, Саша Черный, М. Зощенко и другие.

Напомним, что обывателем считают человека, лишенного общественного кругозора, с косными мещанскими взглядами, живущего мелкими личными интересами. Главная цель обывателя – просто существование, и он совершенно уверен, что его личные незначительные горизон-

ты есть мера всех вещей, поэтому ищет выгодный и удобный для себя вариант вне зависимости от общественных интересов. Выбор обывателя – личный комфорт, при этом конкретный способ совмещения личных пристрастий и общественных интересов его не волнует и возлагается на других.

С середины 60-х годов поющих поэтов уже перестал устраивать лишь дух романтики и романтизма и многие из них перешли к обличению мира обывателей, которые, кстати, никогда не исповедовали законов самосовершенствования и готовности проверить себя горами и водной стихией. Появляются такие критические стихопесни, как «Глоток воды» (1964) и «Антимещанская песня» (1966) Михаила Анчарова, «Говоришь, чтоб остался я» (1964) Юрия Кукина, «Ночная дорога» (1974) и «Деньги» (1982) Юрия Визбора, «Фантастика-романтика» (1963) и «Диалог о совести» (1983) Юлия Кима, «Маски» (1971) и «Баллада о борьбе» (1975) Владимира Высоцкого и многие другие.

Остановимся на 3-х произведениях, написанных поющими авторами в разные десятилетия: 60-е, 70-е и 80-е гг. XX века. Первым всегда по праву считался один из родоначальников авторской песни – Михаил Леонидович Анчаров (1923–1990), который стал писать свои стихопесни еще до Великой Отечественной войны. Он был разносторонней личностью: художником, сценаристом, прозаиком, поющим поэтом и оказал немалое влияние на следующих за ним. Его стихопесня «Глоток воды» (1964) отражает жизненную позицию поэта с гитарой, который поднимает тему мещанства и выказывает свои позиции, свидетельствующие о гражданском отношении автора к подобному типу современников. В силу редкости публикации произведения приведем его полностью:

*Нам жить под крышею нет охоты,
Мы от дороги не ждем беды, –
Уходит мирная пехота
На вечный поиск живой воды.*

*Пускай же квакают вслед мещане,
Болоту теплому вслед ползя, –
Они пугают и вещают,
Что за ворота ходить нельзя.*

*Что за воротами ждет пустыня –
И жизнь шальная не дорога,
Что за воротами сердце стынет –
И нет домашнего пирога.*

*Что за глоток ключевой водицы
Убьют и пыль заметет следы.
Но волчий закон в пути не годится –
В пустыне другая цена воды.*

*Пройдет бродяга и непоседа, –
Мир опояшут его следы.
Он сам умрет, но отдаст соседу
Глоток священной живой воды.*

*На перекрестках других столетий,
Вовек не видевшие беды,
Рванутся в поиск другие дети
За тем же самым глотком воды [1, с. 214].*

Эта стихопесня с первых строк дает установку на принципиальное преимущество беспокойной жизни, выбираемой всеми, кто не хочет жить под крышами и всегда готов отправиться на «вечный поиск живой воды». И тут же во второй строфе развивается тема мещан, «квакающих вслед» и ратующих за обывденную, а не «заворотную» жизнь, где могут оставить без домашнего пирога, убить, обречь на забытьё. Но автор говорит о цене воды для тех, кто отправляется на её поиск, презирая волчий закон пустыни. При этом подчеркивается, что «бродяги и непоседы» готовы ценой собственной жизни спасти «соседа», то есть ближнего. Безусловно, романтическая установка первых лет существования авторской песни в произведении сохраняется, но наряду с ней появляется убежденная констатация того, что и в последующие столетия придут равнодушные «другие дети» «За тем же самым глотком воды» [1, с. 214]. Таким образом, возникает преемственность вечного разыскивания живой воды в противовес пагубному мировоззрению обывателей, ползущих вослед тёплому болоту с затхлой водой. Тем самым Михаил Анчаров выразил непримиримое отношение к идеологии вечного комфорта, а всем ходом рассуждения подчеркивал уважение к рвущимся в поиск и рискующим собой ради глотка воды, символизирующего вечную жизнь во имя осуществления непреходящего поиска помощи другим.

Тема истинного и ложного выбора для человека, в свою очередь, была поставлена Владимиром Высоцким одиннадцать лет спустя после появления произведения Михаила Анчарова. Примечательно то, что поэт признавал определенное влияние на собственное творчество стихопесен предшественника и знал его творчество. В 1975 году Владимир Семено-

вич Высоцкий (1938–1980) создает свою знаменитую «Балладу о борьбе», делая ее главными героями «книжных детей», к которым причислял и себя:

*Липли волосы нам на вспотевшие лбы,
И сосало под ложечкой сладко от фраз,
И кружил наши головы запах борьбы,
Со страниц пожелтевших слетая на нас [2, с. 406].*

До этого поэт, как и многие его сверстники, выказывал сожаление о том, что поздно родился и не участвовал в минувшей войне. Однако возраст не помешал ему стать выразителем сокровенных мыслей ветеранов, которые ошибочно принимали его за бывшего фронтовика. В этом сказалось умение стихотворца внимательно слушать тех, кто рассказывал ему о военных событиях и умение художественно обобщать главное при создании песен- ретроспекций. Но в своей «Балладе о борьбе» он успешно передает детское восприятие и взрослое осознание, что могут совершить настоящие книги, тем самым полемизируя с обывательским мировидением:

*Только в грезы нельзя насовсем убежать:
Краткий век у забав – столько боли вокруг!
Попытайся ладони у мертвых разжать
И оружие принять из натруженных рук.
Испытай, завладев
Еще теплым мечом
И доспехи надев, –
Что почем, что почем!
Разберись, кто ты – трус
Иль избранник судьбы,
И попробуй на вкус
Настоящей борьбы [2, с. 406–407].*

Безусловно, поэт ориентировался при создании этого произведения на сценарий кинофильма «Стрелы Робин Гуда», который снял на Рижской киностудии в 1975 году его знакомый режиссер Сергей Тарасов, предложивший Владимиру Высоцкому написать к фильму шесть баллад (среди них была и «Баллада о борьбе»). Отдавая дань своим юношеским впечатлениям и прочитанному о вольных стрелках, поэт не просто воссоздал колорит средневекового мира, но и постарался основываться на

вечных нравственных постулатах, которые неизменно разделял. Поэтому его стихопесня перерастает из смоделированной картины о далеком прошлом в определенную декларацию жизненного кредо, где нет места лжи и злу, где высока цена истинной дружбы и любви, где есть только личное участие против искоренения равнодушия:

*Если путь прорубая отцовским мечом,
Ты соленые слезы на ус намотал,
Если в жарком бою испытал что почем, –
Значит, нужные книги ты в детстве читал! [2, с. 407].*

Всем повествованием и, конечно же, финалом, поющим поэтом осуществлялась развенчание обывательской идеологии, для которой неприемлема взаимовыручка, где за всем происходящим наблюдают свысока и сложа руки, не вступая в борьбу «с подлецом, с палачом». О подобном существовании обывателя художник жестко говорит, что жизнь такого индивидуума ничтожна, потому что он в ней был «ни при чем». К сожалению, по решению киношной комиссии все баллады Высоцкого были вырезаны из фильма, в том числе и «Баллада о борьбе». Это в очередной раз подтвердило попадание поэта «в десятку» и не остановило его от дальнейшего исполнении баллад на концертах.

В мае 1982 года появляется примечательная и предвещающая окончание брежневского застоя, но и предвосхищавшая не лучшие перемены в дальнейшем стихопесня еще одного основателя авторской песни – Юрия Иосифовича Визбора (1934–1984) – «Деньги». Её актуальность бесспорна и убедительно доказывает всё возрастающее пристрастие соплеменников к денежным знакам. Не случайно в 90-е годы произошло разрушение социалистического государства с его распадом и переходом к капиталистическому хозяйствованию, где материальное, а не духовное благополучие стало культовым. Визбор по-своему предвосхитил будущую мимирию общества:

*Теперь толкуют о деньгах
В любых заброшенных снегах,
В портах, постелях, поездах,
Под всяким мелким зодиаком.
Тот век рассыпался, как мел,
Который словом жить умел,
Что начиналось с буквы «Л»,
Заканчиваясь мягким знаком [3, с. 288].*

При этом поэт использовал антагонистическое столкновение понятий, одно из которых называлось, а другое «шифровалось» в отличие от слова «деньги». По Визбору, любовь начинает восприниматься как анахронизм, особенно теми, кто и раньше не был рыцарем, а уж теперь тем более. Прежде всего, монолог поэта, основанный на субъективированном «Я», адресован единомышленникам. Но для тех, кто не замечает уже свершившейся духовной диффузии, создана впечатляющая картина власти денег:

*Все на продажу понеслось,
И что продать, увы, нашлось:
В цене все то, что удалось,
И спрос не сходит на интриги.
Явились всюду чудеса,
Рубли раздув, как паруса,
И рыцарские голоса
Смехоподобны, как вериги [3, с. 288].*

Обычно в стихопеснях-зарисовках Ю. Визбора изображаемому миру свойственна чаще гармония, а в этом произведении мир предстает неблагоприятным. Поэт подчеркивает, что стремление удовлетворить жизненные потребности только с помощью денег разрушает общество духовно. Это проявляется даже в том, что «новоявленный Моцарт», забыв о своем высоком назначении, тоже становится рабом денег: спешит не туда, «где ждут сердца», а ко «двору монетному». Но, обозначив возникшую проблему, Юрий Визбор в последней строфе говорит о том, на что уповает:

*Моя надежда на того,
Кто, не присвоив ничего,
Свое святое естество
Сберег в дворцах или в бараках,
Кто посреди обычных дел
За словом следовать посмел,
Что начиналось с буквы «Л»,
Заканчиваясь мягким знаком [3, с. 289].*

Кстати, речь идет о духовном богатстве «в дворцах или в бараках», что разрушает сложившийся стереотип о рае только в шалаше. Произведение представляет собой образец гражданской лирики, поскольку в нем

задекларированы вечные ценности, которые никогда не должны забываться и утрачиваться. В данном случае без патетики поставлена и разрешена проблема о «святом естестве» – праве любить. Подобное рыцарство уместно в любом веке, и поэт об этом напоминает. Он учит смотреть на мир чистыми глазами, где не должно быть места исключительному накопительству и продаже всего, как это принято у обывателей.

Таким образом, каждый из трех поэтов художественно воплотил в стихопеснях свои позиции, своё отношение к обывательской инерции души, развенчав эту идеологию и противопоставив ей истинную независимость свободного человека. Осознавая, что «времена не выбирают», поющие поэты доказали, что человеком можно быть в любых условиях.

Список литературы

1. Авторская песня. – М. : ООО «Издательство АСТ»: ООО «Агентство «КРПА «Олимп», 2002. – 506 с. – (Школа классики).

2. Высоцкий В.С. Сочинение в двух томах. Т. 1. Издание 11-е. – Песни / В.С. Высоцкий ; подгот. текста и коммент. А. Крылова. – Екатеринбург : изд-во «У-Фактория», 1998. – 544 с.

3. Визбор Ю.И. Не верь разлукам, старина / Ю.И. Визбор. – М. : Изд-во Эксмо, 2007. – 448 с.

*Белоусова Е.В.
г. Луганск*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЮМОРИСТИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ АРКАДИЯ АВЕРЧЕНКО

*В его юморе было что-то
простое, хрустящее, свежее –
точно арбуз на зубах.*

С. Горный

Аркадий Тимофеевич Аверченко (1881–1925) – талантливый русский писатель-юморист, чьё творчество занимает особое место в контексте отечественной литературы начала XX века.

«Юмор – это наиболее жизнеутверждающая и сложная форма комического. В нем серьезное высказывается с усмешкой, в незначительном и даже ничтожном всегда просматривается важное и глубокое. Юмористический смех не отрицает жизненного явления, юморист сознает лишь его несовершенство» [2, с. 301].

О том, что юмор писателя был качественно новым явлением для русской литературы, свидетельствуют многочисленные воспоминания современников. А. И. Куприн, например, писал: «Беззлобен, чист был его первый смех, и легкие уколы не носили в себе желчного льда» [3, с. 8]. По мнению поэта П.П. Потемкина, Аверченко «сумел найти живые источники юмора в быте, новые методы выявления его в литературе» [3, с. 10]. Тэффи отмечала: «Многие считали Аверченко русским Твенем. Некоторые в свое время предсказывали ему путь Чехова. Но он не Твен и не Чехов. Он русский *чистокровный юморист, без надрывов и смеха сквозь слезы*. Место его в русской литературе свое собственное...» [5, с. 12]. Веселые аверченковские рассказы, построенные на *комизме положений*, быстро сделали автора популярнейшим писателем-юмористом своего времени.

Исследователь творчества писателя Д.А. Левицкий предложил классифицировать рассказы Аверченко по принципу вымышленности – реальности сюжета, положенного в основу того или иного произведения, и выделил следующие группы: «*юморески*», бытовые рассказы и «*гротески*». В отличие от первых, где сатирическое заострение не выходит за рамки жизненного правдоподобия, в последних отчетливо выражены черты резкого сатирического преувеличения, гиперболизации, гротеска.

Тематика юмористических рассказов отличается удивительным многообразием. Объектом иронии становятся различные реалии социального быта, а также «частные» человеческие пороки. Чиновник *Трупакин*, герой рассказа «*Волчья шуба*», совершает благородный поступок, одолжив бедному пианисту *Зоофилову* старую шубу для поездки в дальнее турне. «Лучше пусть она живую душу греет, чем даром лежит» [1, с. 220]. Расчувствовавшись от собственного жеста, «*человеколюбец*» сделал его лейтмотивом своей жизни, а вездесущая молва навеки связала успех пианиста с великодушным «меценатом».

Обнажая пошлую сущность обывательского сознания, Аверченко, не ограничиваясь бытовыми зарисовками, вторгается и в социально-политическую сферу. В центре авторского внимания оказывается городской обыватель – «*средний*» человек, решающий свои сиюминутные проблемы на фоне стремительно меняющегося исторического времени.

Так, герой рассказа «*История болезни Иванова*» – консерватор, не собирающийся ничего менять в жизни, неожиданно для себя «*полевел*».

«Однажды беспартийный житель Петербурга Иванов вбежал бледный, растерянный в комнату жены и, выронив газету, схватился руками за голову.

– Что с тобой? – спросила жена.

– Плохо! – сказал Иванов. – Я левею» [1, с. 192].

Оказывается, *«левение»* героя началось после прочтения газеты:

« – С чего это у тебя, горе ты мое?! – простонала жена.

– С газеты. Встал я утром – ничего себе, *чувствовал все время беспартийность*, а взял случайно газету.

– Ну?

– Смотрю, а в ней написано, что в Минске губернатор запретил читать лекцию о добывании азота из воздуха... И вдруг – чувствую я, что мне его не хватает...

– Кого это?

– Да воздуху же!.. Подкатило под сердце, оборвалось, дернуло из стороны в сторону... Ой, думаю, что бы это? Да тут же и понял: *левую*» [1, с. 192–193].

Жена не знала, что делать. Пыталась и молочка предложить, и за доктором послать, и пристава позвать. Но «было слышно, как Иванов, лежа на кровати, *левел*». На следующий день Иванов опять взял газету и еще больше *«полевел»*. Позвали пристава:

«Пристав взял его руку, пощупал пульс и спросил:

– Как вы себя сейчас чувствуете?

– *Мирнообновленцем!*

– А вчера как вы себя чувствовали?

– *Октябристом*, – вздохнул Иванов. – До обеда – правым крылом, а после обеда – *левым*.

– Гм, плохо! Болезнь прогрессирует сильными скачками » [1, с. 193–194].

В рассказе *«Виктор Поликарпович»* затрагивается извечная *тема ревизора* и *«гибкого» закона*, делающего всякую ревизию бесполезной и абсурдной. Расследуя дело о незаконном портовом сборе в городе, где «никакого моря нет», суровый ревизор резко «меняет курс», когда речь заходит о причастности к нему столичного сановника: «Его превосходительство обидчиво усмехнулся:

– Очень странно: проект морского сбора разрабатывало нас двое, а арестовывают меня одного.

Руки ревизора замелькали, как две юрких белых мыши.

– Ага! Так, так. Вместе разрабатывали?! С кем?

Его превосходительство улыбнулся.

– С одним человеком. Не здешний. Питерский, чиновник.

– Да-а? Кто же этот человек?

Его превосходительство помолчал и потом внятно сказал, прищурившись в потолок:

– Виктор Поликарпович.

Была тишина. Семь минут. Нахмутив брови, ревизор разглядывал с пытливостью и интересом свои руки...

И нарушил молчание:

– Так, так. А какие были деньги получены: золотом или бумажками?

– Бумажками.

– Ну, раз бумажками – тогда ничего. Извиняюсь за беспокойство, ваше

превосходительство. Гм... Гм...» [1, с. 271].

В результате, забыв об обманутых горожанам, о несправедливости, о жажде кого-нибудь наказать, ревизор не смеет пойти против воли вышестоящего начальника Виктора Поликарповича, и городской получает семь суток ареста за *курение* при исполнении служебных обязанностей.

Как видим, *рассказ-анекдот* не случайно считается ведущей жанровой разновидностью в новеллистике писателя. Для него характерны небольшой объем произведения, динамичное развитие действия, отсутствие лирических отступлений, подробного авторского комментария, то есть всего того, что может замедлить ход повествования. При этом особую роль играет *архитектоника анекдота*, построенная на *эффекте неожиданности*. *Анекдотичность* ситуации подчеркивается самой организацией материала. В небольшом по объему произведении сюжет разворачивается стремительно, начиная с первой фразы: «В один город приехала ревизия». Неожиданный финал мгновенно должен разрушить определенную систему логических связей, заложенную с начала повествования, и столкнуть читателя с абсолютно иной системой. Это создает некую *парадоксальную ситуацию*, которая и призвана вызвать основной заряд читательского смеха.

Другая группа рассказов Аверченко строится на приеме *градации*, предполагающей постепенное усиление комического эффекта по нарастающей к финалу произведения. В таких рассказах основным приемом комического становится *гиперболизация*. Для этой категории рассказов характерно *многократное обыгрывание* одного и того же эпизода (с небольшими вариациями) в пределах произведения. Причем повторяемость на каждом новом витке сюжета только усиливает комический эффект произведения, доводя ситуацию до абсурда. Например, в рассказе «*Поэт*» четверостишие назойливого поэта-графомана редактор находит не только у себя в кабинете, но и в карманах пальто, на диване, в тарелке с едой и даже в спальне. К финалу рассказа ситуация накаляется до предела: редактор, не выдерживая пытки «*бессмертным*» произведением, готов покончить жизнь самоубийством.

Источником комизма часто является *несоответствие самооценки героя и авторского восприятия*. Так, герой рассказа «**Страшный человек**» помощник счетовода Химиков («снаружи человек маленького роста» «внутри ... имел сердце благородного убийцы: аристократа духа и обольстителя прекрасных женщин») считает себя благородным разбойником. В глазах окружающих этот современный Дон-Кихот, вооруженный «дурацким ножом» и «одетый в странного вида шляпу», всего лишь достойный пренебрежения глупец. По мнению автора, поступки героя алогичны, хотя, с его собственной точки зрения, все в норме.

Персонажи Аверченко напоминают нам героев Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова. Писатель вскрывает абсурдность обывательского сознания, высмеивает жандармов, чиновников, взяточников, лицемеров, бездарных творцов, считающих себя создателями модернистских течений.

Причем в отношении автора к героям нет ненависти, скорее – недоумение, удивление, сочувствие, неприятие «серости». Люди просто «больны», они заразились пошлостью и глупостью, а смех способен излечить их. Названия его книг говорят сами за себя: «Рассказы для *выздоровливающих*», «*О хороших*, в сущности, людях», «*Позолоченные* пилюли».

«Я люблю людей. Я готов их всех обнять. Обнять и крепко прижать к себе. Так прижать, чтобы они больше не пикнули. Отчего я писатель? Отчего я не холера? Я бы знал тогда, кому следует захворать», – признается юморист, предлагая читателю *беззаботный смех* как лекарство от тоски [1, с. 291].

Таким образом, характерной чертой творческой манеры Аркадия Аверченко является умение запечатлеть *жизненный комизм* в различных его видах и проявлениях. Во многих своих зрелых произведениях он обращается к ситуациям отнюдь не исключительным, экстраординарным, а самым обыкновенным, «*примелькавшимся*». И именно эти ситуации неожиданно обнаруживают бездну комизма. Вот почему мы встречаемся в его творчестве со всеми оттенками *смешного*: аверченковский юмор, ирония умело сочетаются с *остроумием* и едким *сарказмом*. Высмеивая иногда добродушно-весело, а порою саркастически беспощадно человеческие слабости и пороки, Аверченко в то же время остается писателем, за улыбкой и смехом которого скрывается задумчивая серьезность.

Список литературы

1. Аверченко А. Записки Простодушного. – М.: Книга-бизнес, 1992. – 364 с.
2. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов /

С.П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2007. – 320 с.

3. Горелов П. Чистокровный юморист. // Аверченко Аркадий. Тэффи. Рассказы. – М., 1990. – С. 5–20.

4. Левицкий Д.А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. – М. : Русский путь, 1999. – 552 с.

5. Михайлов О. Аркадий Аверченко. // Аверченко А. Тэффи. Юмористические рассказы. – Минск, 1990. – С. 3–22.

*Галигузова О.В.
г. Луганск*

ТРАДИЦИИ Н. ГОГОЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. БУЛГАКОВА

Н. Гоголь сопутствовал духовному развитию М. Булгакова на протяжении всей его жизни. «Из писателей предпочитаю Гоголя, с моей точки зрения, никто не может с ним сравняться...» [12, с. 221]. Так отвечал М. Булгаков на вопрос своего друга и будущего биографа Павла Сергеевича Попова. И первые же из известных нам произведений писателя показывают, что это предпочтение не было независимым от собственной его творческой работы – напротив, в ней-то настойчивей всего оно и утверждалось, становилось фактом литературным. В. Каверин отметил: «Мне кажется, что проза Михаила Булгакова не в меньшей, а в большей степени, чем драматургия, ложится в ту традицию, которая определилась впервые непостижимым миражом гоголевского «Носа» [11, с. 544].

В первое десятилетие творчества М. Булгакова увлекла фантастика украинских и петербургских повестей Н. Гоголя, присущий ему романтический и реалистический гротеск. В 1922–1924 годах, много и плодотворно работая в московской редакции газеты «Накануне», М. Булгаков выступает как бытописатель Москвы. Из номера в номер с продолжением печатались очерки и фельетоны «Столица в блокноте», «Москва 20-х годов», «Москва краснокаменная», «Самоцветный быт» и другие. Если собрать вместе все очерки М. Булгакова, посвященные Москве тех лет, получилась бы своеобразная панорама, яркая, подчас гротескная, с деталями почти фантастическими для современного читателя, с удивительным, многоликим, противоречивым и трудным бытом.

Следует выделить один из фельетонов этого времени – «Похождение Чичикова» (1922). Родился он как острая непосредственная реакция писателя на странные с его точки зрения для революционной страны контрасты: с одной стороны, вконец обнищавший, истерзанный голодом, не-

давней войной и только что пережитым голодом народ, с другой – нэпманы, сытые, довольные жизнью. Частью, может быть, и нужные республике деловые люди, а частью явные мошенники и проходимцы. Контраст этот М. Булгаков видел не извне, не со стороны, а изнутри, из собственного голода и холодного быта. Так он и построил рассказ. Известные по гоголевским «Мертвым душам» персонажи появляются в Москве 20-х годов, переселенные в нее М. Булгаковым в диковинном сне.

В фельетоне угадывается восторг М. Булгакова перед яркостью характеров, созданных Н. Гоголем, сочностью языка, который писатель мастерски обыграл:

«Чичиков ругательски ругал Гоголя:

– Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обоими глазами по пузырю в копну величиной! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь, ежели узнают, что я Чичиков, натурально, в два счета выкинут к чертовой матери!» [2, с. 230–231].

Говорит Собакевич: «Знаю я вас, скалдырников: возьмете живого кота, обдерете, да и даете на паек!» [2, с. 232].

М. Булгаков строит фельетон, раскрывая знакомые уже качества гоголевских героев в новой обстановке. Он рисует сатирическую картину «деятельности» частных предпринимателей, обкрадывавших молодое государство, которое только становится на ноги после гражданской войны. Писатель создает комические ситуации, вызванные новыми сокращенными названиями учреждений, к которым еще не привыкли, москвичи, да и сам автор, относится к ним с некоторым сомнением. Так, Чичиков берет в аренду предприятие «Пампуш на Твербуле» и наживает на нем нём миллиарды. Впоследствии выясняется, что такого предприятия не существовало, а аббревиатура расшифровывается как «Памятник Пушкину на Тверском бульваре».

Приемы реалистического гротеска Н. Гоголя реализованы и в описании головокружительной карьеры Чичикова и в том, как описана сцена разоблачения. М. Булгаков не только высмеивает мошенническое предпринимательство и бюрократические неполадки в советских учреждениях. Он хочет на страницах фельетона наказать приспособленцев и бездельников, причем передает повествователю функцию, по его словам, «бога в машине», мотивируя свободу действий и жестокость тем, что все происходит во сне.

В 1924 году М. Булгаков уже громко заявил о себе как блестящий сатирик выходом «Дьяволиады». Несомненно, по классу юмора и сатиры ведущим наставником М. Булгакова был Н. Гоголь. Это Н. Гоголь научил его и тому ленивому простодушию, которое в некоторых произведениях

составило основу его юмористики. У Н. Гоголя брал он и первые уроки гротеска. М. Чудакова отмечала: «В ранней прозе Булгакова, повествующей «от первого лица», гоголевский герой соединен с гоголевским повествователем, рассказ о «маленьком человеке» в окружении сложной, сокрушающе действующей реальности есть в то же время рассказ повествователя о себе, о собственных злоключениях» [15, с. 12].

Влияние Н. Гоголя на творчество М. Булгакова было распознано уже современной ему критикой. Ю. Соболев в 1925 году писал: «Еще в «Дьяволиаде» Булгаков обнаружил любопытнейшее сочетание Гофмана с весьма современным Гоголем» [15, с. 15].

В самом деле, в повести ощутимо почти физическое присутствие Н. Гоголя: черная крылатка, которая «соткалась из воздуха», провожает Короткова в его последний, гибельный путь. Генетическое родство булгаковского Короткова с персонажами повестей Гоголя нескрываемо. «Перед нами герой, сформированный «при участии» героев «Невского проспекта» (Писарева), «Шинели», «Записок сумасшедшего», – отмечала М. Чудакова [15, с. 15]. Ею же замечено и композиционное сходство повести «Дьяволиада» с «Невским проспектом» Гоголя – в частности, «погоня» Писарева за своей красавицей сопоставлялась ею с погоней Короткова за ускользающим от него Кальсонером.

Главной книгой М. Булгакова в 20-е годы стала «Белая гвардия». В основном, ее язык, в котором часто непосредственно слышится авторский голос, – речь русского интеллигента, воспитанного на русской классической литературе: в романе упоминается М. Ломоносов, А. Пушкин, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, Л. Толстой.

В стилистике романа «Белая гвардия», как отмечала В. Чеботарева, ощутимо «присутствие» Н. Гоголя. Здесь же мы встречаем пример шуточного подражания стилю «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» с их повторами, восклицаниями, гиперболами: «Глубоко ночью угольная тьма залегла на террасах лучшего места в мире – Владимирской горки... Ни одна дума в Городе, ни одна нога не беспокоила зимой многоэтажного массива. Кто пойдет на Горку ночью, да еще и в такое время? Да и страшно там просто! И храбрый человек не пойдет. Да и делать там нечего. Ну, понятное дело, ни один человек не притащится сюда. Даже самый отважный. Незачем, самое главное» [1, с. 266–267].

В романе встречается еще одно шутивное упоминание о Н. Гоголе: второстепенный герой романа Шполянский пишет научный труд «Интуитивное у Гоголя» [1, с. 289].

Дважды в «Белой гвардии» промелькнул образ ведьмы. Примечательно, что это не присущий русскому фольклору образ древней, горба-

той старухи, бабы-яги, но – как у Н. Гоголя в «Вие» и «Майской ночи» – красивая молодая женщина. Заметны в романе переключки с некоторыми элементами поэтики Н. Гоголя. Видения таинственного в самом заурядном и банальном предмете или существе (например, телефон, таинственно вмешивающийся в судьбы людей, молочница Явдоха – то «знамение», то «ведьма на горе»), фразы с неожиданными и несогласованными семантически сопоставлениями, поражающие логической несовместимостью, «что бы там ни было, а немцы – штука серьезная. Похожи на навозных жуков» [1, с. 220].

Замечено, что «сон как средство развертывания сюжета был излюбленным приемом Гоголя в первый период его творчества и вводился так, что сновидения первоначально воспринимались читателем как реальные факты, и лишь когда у него возникало ожидание близкого конца, автор неожиданно возвращал героя от сна к действительности» [10, с. 21–22].

Именно в этой манере строит М. Булгаков сон Алексея Турбина, сон, в котором дана развернутая экспозиция событий, совершающихся на Украине во время немецкой оккупации в 1918 году.

Н. Гоголь для М. Булгакова – национальная гордость русского народа, его величие, его духовная сила. М. Булгаков словно бы постоянно сверялся с мыслью Н. Гоголя, с его взглядом на вещи, особенно на характеры. М. Булгакова глубоко волновали драматические коллизии гоголевской жизни.

В «Жизни господина де Мольера» и «Театральном романе» у М. Булгакова появляется любимый Н. Гоголем читатель-собеседник. В «Театральном романе» (1936–1937 г.) автор делает отступления, отличающиеся, точностью наблюдения и социального анализа. Причем, в отступлении о молодых людях, по наблюдению В. Чеботаревой, М. Булгаков «не маскирует их родословной от мастерски описанных Гоголем офицеров, представляющих в Петербурге какой-то средний класс общества» [13, с. 172].

По наблюдению М. Чудаковой, «именно в «Театральном романе» шире всего вошли повествовательные и сюжетные приемы Гоголя, с которым он в полном смысле не расставался на протяжении пяти-шести предшествующих лет» [16, с. 55]. Чаще всего сцены, рисуемые М. Булгаковым, ведут к «Мертвым душам».

В «Театральном романе» слово Н. Гоголя влетает (то усиливаясь, то затихая) в воспроизводимую М. Булгаковым иную, отдаленную от гоголевского мира, реальность как равноправное с авторским. Автор романа ведет диалог со своим собратом, приглашая помериться и жизненным материалом, и хваткой в его освоении, – диалог, заключающих

в себе и дань уважения «учителю», и почтительный, но не смиренный вызов» [16, с. 55].

Еще в ранней прозе М. Булгакова, по наблюдению М. Чудаковой, «русская литература» предстает как внутренняя опора героя в его сопротивлении алогизму быта. Она является как знак нормы, помогающий осознавать нарушения этой нормы, осознать его и противопоставить ему некие ценности», и эта функция ее очевидна и в «Театральном романе» [16, с. 55].

В целом, «Театральный роман» производит впечатление поэтическое. Здесь продолжено присущее Н. Гоголю двойственное отношение к действительности: комическое и высоко лирическое.

«Театральный роман» изображает, по авторской характеристике, два мира – театральный и литературный. «Театральный разъезд» Н. Гоголя посвящен этой же теме. «По-разному оба художника, преданные литературе и высоко оценивающие роль Театра, откликнулись на глубоко пережитое: Гоголь – на постановку «Ревизора», Булгаков – на затянувшуюся на несколько лет и затем признанную в печати неудачной постановку «Мольера» («Кабала святош») – считает В. Чеботарева [13, с. 173].

Тесное сближение с Н. Гоголем не осталось чертою только раннего периода творчества М. Булгакова. Его литературная биография сложилась так, что начиная с мая 1930 года и в течение последующих пяти лет, работая во МХАТе, он пишет инсценировку «Мертвых душ», киносценарий по поэме, и, наконец, киносценарий по «Ревизору». Эта работа, прошедшая много этапов, потребовавшая мужества автора и забравшая у него много душевных сил, стала неотъемлемой частью творческой жизни М. Булгакова и отразилась в его последних романах.

В одном из писем М. Булгаков признается В. Вересаеву: «Просидел две ночи над Вашим «Гоголем»! Боже! Какая фигура! Какая личность!» [4, с. 491]. Речь шла о только что вышедшей книге В. Вересаева «Гоголь в жизни», представляющей свод материалов о Н. Гоголе (письма, воспоминания, выдержки из дневников, современников). В восклицаниях М. Булгакова – не восхищение творениям Н. Гоголя, а интерес к самой личности писателя.

Не входя в детали творческой истории романа «Мастер и Маргарита», укажем только, что как раз в это время (август 1933 года), судя по наброску плана, в романе появляется новый герой – «поэт» – творец, художник, автор романа о Иешуа Га-Ноцри, до этого в черновиках романа не встречавшийся.

По нашему мнению, фрагмент фабулы «Мастера и Маргариты» обязан своим зарождением напряженным размышлениям М. Булгакова-пи-

сателя и М. Булгакова-врача над загадкой трагического финала жизни Н. Гоголя. Сцена сожжения – едва ли не медицинский протокол, клинический анализ того состояния, в котором такой акт производится. И некая возможная интерпретация – не мистическая, а сугубо рациональная – состояние Н. Гоголя, каким восстанавливается оно по скудным фактам. Нельзя не увидеть, что само описание сожжения романа – в прямой зависимости от картины, нарисованной М. Погодиным: «Когда портфель был принесен, Гоголь вынул оттуда связку тетрадей, перевязанных тесемкой, положил ее в печь и зажег свечой из своих рук... между тем огонь погас после того, как обгорели углы у тетрадей... он развязал тесемку и уложил листы так, чтобы легче было приняться огню» [9, с. 630].

Мастер сжигает роман после двух часов ночи; Н. Гоголь – «в три часа», по свидетельству М. Погодина [9, с. 630].

Сравним также разговор А. Толстого с Н. Гоголем после сожжения рукописей: «Ведь вы можете все припомнить? – Да, – отвечал Н. Гоголь, положив руку на лоб, – могу, могу; у меня все это в голове» [9, с. 631] – и реплику Мастера перед вторичным сожжением романа: «Я помню его наизусть...» [3, с. 360].

Русская литература богата твореньями, заставляющими человека мыслить, сопоставлять, искать аналогии. В ней есть удивительные произведения, вызывающие долгую полемику, самые противоречивые суждения и толкования и всегда оставляющие простор новым догадкам и выводам. Таковы петербургские повести Н. Гоголя, «Пиковая дама» и «Медный всадник» А. Пушкина, романы Ф. Достоевского, поэзия А. Блока. Таков роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Свой «закатный» роман М. Булгаков дописывал с сознанием завершенности своего жизненного пути, естественно, что писатель торопился сказать все, чем была полна его душа. В этом труде автора поддерживал творческий и жизненный опыт Учителя. Н. Гоголь в «Авторской исповеди» писал, вспоминая время работы над «Мертвыми душами»: «Творя творенье свое, автор исполняет именно тот долг, для которого он призван на землю, для которого именно даны ему способности и силы, и что, исполняя его, он служит в то же время так же государству своему, как бы он действительно находился в государственной службе» [8, с. 219–259]. Этими же словами мог выразить М. Булгаков оценку своего последнего творения.

В «Мастере и Маргарите» уже нельзя увидеть следов прямого воздействия какого-либо одного гоголевского произведения. Творчество М. Булгакова вообще так глубоко погружено в мир Н. Гоголя, что многие из его героев и сама художественная их связь в пределах романа и

повести не могут быть поняты вне гоголевского контекста. Если менее всего относится это к «Белой гвардии», то более всего – к последнему роману М. Булгакова, основывавшемуся помимо исторического и евангелического материала на большом количестве литературных источников и организованном между двумя «главнейшими полюсами притяжения и отталкивания – историей доктора Фауста в ее литературных и народных интерпретациях и всей творческой работой Н. Гоголя, включая сюда не одни только художественные произведения, но и его статьи и письма.

В «Мастере и Маргарите» читатель погружается в стихию гротеска; сатирические и юмористические картины тесно переплетены с фантастическими. Сюжет романа родствен сюжету «Мертвых душ», – считает В. Чеботарева [13, с. 175]. Современная его часть представляет походжения Воланда со свитой. В образе Чичикова у Н. Гоголя звучит тема продажи души дьяволу; М. Булгаков сталкивает своих персонажей с самим Сатаной. Воланд действует в своем кругу; иной, большой мир остается за рамками романа. В «Мертвых душах» сюжет играет роль экзамена для характеров.

В такой же мере встреча с Воландом играет роль экзамена для персонажей «Мастера и Маргариты». Первым этот экзамен не выдержал весьма эрудированный руководитель МАССОЛИТа Берлиоз. Его «жизнь складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык» [3, с. 8]. Не выдержал испытания и Иван Бездомный, чей ум помутился от пережитого потрясения. Каждый из героев раскрывается в заданной ситуации индивидуально: Берлиоз – в своей непоколебимой уверенности, Бездомный – в полном невежестве, Лиходеев – в пьянстве и безобразии, буфетчик Соков – в страсти к накопительству и т.д. Разве иные из них не мертвые души, присосавшиеся к обществу? И самое мрачное впечатление оставляет, пожалуй, писатели – люди, призванные воспитывать массы.

Отчетливо проявляется «гоголевское влияние» в сатирических главах романа. Возьмем, например, седьмую главу, названную «Нехорошая квартира». Здесь широко используется эффект контраста, свойственный поэтике Н. Гоголя. Использован и гоголевский эстетический принцип: чем смешнее, тем страшнее, и чем страшнее, тем смешнее. Степа Лиходеев смешон в своем пьяном беспамятстве. Но он и отвратителен, и страшен. Коровьев характеризует его, используя форму множественного числа: «Пьянствуют, вступают в связи с женщинами, используя свое положение, ни черта не делают, потому что ничего не смыслят в том, что им поручено» [9, с. 83]. Оправдывается и фамилия – Лиходеев (лиходеи – злодей). Облик другого персонажа, появляющегося в конце главы, – Азазелло – страшен, но речи его окрашены юмором. Наконец, изображение

фигур фантастических напоминает своей обыденностью ведьм и чертей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» Н. Гоголя.

В «Мастере и Маргарите» возросло влияние «серьезных» повестей Н. Гоголя «Вия» и «Страшной мести»; в облике Геллы, в той сцене, когда Веренуха «Римского едва насмерть с Геллой не уходил» [3, с. 283], ведьма «Вытянула, сколько могла, руку, ногтями начала царапать верхний шпингалет и потрясать раму» [3, с. 154]. Ср. «Вий»: «Он слышал, как бились крыльями в стекла церковных окон и в железные рамы, как царапали с визгом ногтями по железу и как несметная сила громила в двери и хотела вломиться» [6, с. 186]. И там и тут крик петуха спугивает нечистую силу.

В полете Маргариты очевидна связь с ночным полетом ведьмы и ее кавалером в «Ночи перед рождеством», но ощутимо и влияние «Страшной мести», уже совершенно преобладающее в двух последних главах романа, в последнем полете Мастера и Маргариты:

«После этого раза два или три она видела над собой тускло отсвечивающие какие-то сабли, лежащие в открытых черных футлярах, и сообщила, что это реки» [3, с. 234]. Ср. в знаменитом описании Днепра у Гоголя:

«Нежась и прижимаясь ближе к берегам от ночного холода, дает он по себе серебряную струю; и она вспыхивает как полоса дамасской сабли» [5, с. 176]. И далее:

«Какой богатырь с нечеловеческим ростом скачет над горами, озерами, отсвечивается с исполинским конем в недвижных водах, и бесконечная тень его страшно мелькает по горам? Блещут чеканные маты; на плече пика, гремит при седле сабля; шелом подвинут; усы чернеют; очи закрыты; ресницы опущены – он спит. И, сонный, держит повод; и за ним сидит на том же коне младенец паж и также спит... не день, не два он переезжает горы» [5, с. 180].

Этот всадник, чей облик неверен и почти сливается с горами и небом, кого можно увидеть только ночью, отразился в безмолвном (ср. «сонный») ночном полете Воланда (самый конь которого, как думает Маргарита, «только глыба мрака, и грива этого коня – туча, а шпоры всадника – белые пятна звезд») [9, с. 36] и его свиты (с «худеньким юношей, демоном пажем») [3, с. 368].

Всадник у Н. Гоголя въезжает в конце концов на гору, которой «нет выше между Карпатом; как царь поднимается она над другим. Тут остановился конь и всадник, и еще глубже погрузился в сон, и тучи, спустясь, закрыли его»; затем однажды происходит «диво»: «облака слетели с самой высокой горы, и на вершине ее показался во всей рыцарской сбруе

человек на коне с закрытыми очами, и так виден, как бы стоял вблизи» [5, с. 186].

Еще одна фраза в эпилоге романа обращает нас к образам «Страшной мести»: во сне Ивана Николаевича хлещет «лунная река» – «Тогда в потоке складывается непомерной красоты женщина» [3, с. 384]. У Н. Гоголя: «В облике перед ним светилося чье-то чудное лицо. А незнакомая дивная голова сквозь облако так же неподвижно глядела на него» [5, с. 177].

Пространство последней сцены романа «Мастер и Маргарита» организовано подобно гоголевскому – вплоть до его «акустики»: «Как гром, рассыпался дикий смех по горам и зазвучал в сердце колдуна, потрясши все, что было внутри его» [5, с. 186]. Ср. у М. Булгакова: «... От этого крика сорвался камень в горах и полетел по уступам в бездну, оглашая горы грохотом. Но Маргарита не могла бы сказать, был ли это грохот падения или грохот сатанинского смеха... Горы превратили голос Мастера в гром, и этот же гром их разрушил» [3, с. 370].

В ранних повестях М. Булгакова «серьезная», лирическая струя гоголевской прозы является редко, нешироко. В романе же лирический конец «Записок сумасшедшего», мимо которого Булгаков проходил в ранних своих произведениях, служит едва ли не одним из истоков описания последнего полета Мастера («Боги, боги мои!..» и т. д.) [3, с. 367]: «Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света; далее, далее, чтобы не видно было ничего... Сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия, вон и русские избы виднеют...» [7, с. 193]. Любопытно отметить, что в одной из редакций булгаковского романа полет Мастера с Воландом происходит над морем.

В последней главе романа исчезает все смешное и остается только серьезное. Гоголевский смех уходит со страниц романа, уступая место гоголевскому мистическому лиризму, но исчезает не навсегда: спустя полгода после завершения романа, автор, будто почувствовав необходимость создания некоего равновесия, добавляет к нему эпилог, где не просто оживает смех, а снова воплощается в формах, близких к гоголевским (ср.: переродившийся Веренуха в «Мастере и Маргарите» – «значительное лицо» в «Шинели» и т. д.).

В ранней прозе М. Булгакова, повествующей от «первого лица», гоголевский герой соединен с гоголевским повествователем: рассказ о «маленьком человеке» в окружении сложной, сокрушающе действующей реальности есть в то же время рассказ повествователя о себе, о собственных заключениях.

Один из ранних героев М. Булгакова сходит с ума, увидев действи-

тельность отстраненным, непонимающим взглядом, как герой гоголевских «Записок сумасшедшего», почувствовавший приближение истины, но не имеющий сил разгадать ее до конца. «В «Театральном романе» и последних редакциях «Мастера и Маргариты» две эти ипостаси сошлись в одном лице, и вторая, в раннем повествовании «от первого лица» остающаяся во многом загадочной, оказалась теперь расширенной: у Максудова, как и у Мастера, самосознание великого писателя, и именно оно определяет их отношение с действительностью – духовную победу над ней через физическую гибель», – отмечает М. Чудакова [16, с. 59].

Мастер сходит с ума – успев написать роман, успев запечатлеть угданную им истину, повторяя тем самым уже не судьбы героев Н. Гоголя, а судьбу самого творца этих героев.

В 1940 году, через несколько месяцев после смерти М. Булгакова, П. Попов написал о нем: «Жизнелюбивый и обуреваемый припадками глубокой меланхолии при мысли о предстоящей кончине, он, уже лишенный зрения, бесстрашно просил ему читать о последних жутких днях и часах Гоголя» [14, с. 59].

Итак, есть основания прийти к выводу, что работая над «Мастером и Маргаритой», М. Булгаков мысленно не раз обращался к судьбе и творчеству Н. Гоголя. Близки М. Булгакову такие черты и особенности пафоса и поэтики Н. Гоголя, как двойное осмысление действительности (комическое и высоколирическое), редкий дар конкретности, «зрительности» изображения, сплетение реального и фантастики (вбирающей в себя элементы фантазмагии и мистики), сатира, преобладающая у обоих писателей, юмористический характер, комедийные диалоги. Наконец, традиционность сюжета, сближающая «Мертвые души» с «Мастером и Маргаритой».

Список литературы

1. Булгаков М.А. Белая гвардия / М.А. Булгаков // Собр. соч.: В 5 т. – М., Худож. лит, 1989. – Т. 1. – С. 179–431.
2. Булгаков М.А. Похождения Чичикова / М.А. Булгаков // Собр. соч.: В 5 т. – М., Накануне, 1989. – Т. 2. – С. 230–242.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита / М.А. Булгаков // Собр. соч.: В 5 т. – М., 1990. – Т. 5. – С. 77–387.
4. Булгаков М.А. Письмо В. В. Вересаеву 2 августа 1933 года / М.А. Булгаков // Собр. соч.: В 5 т. – М., 1990. – Т. 5. – С. 490–491.
5. Гоголь Н.В. Страшная месть / Н.В. Гоголь // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1959. – Т. 1. – С. 150–195.
6. Гоголь Н.В. Вий / Н. В. Гоголь // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1959. –

Т. 2. – С. 154–195.

7. Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего / Н.В. Гоголь // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1959. – Т. 3. – С. 173–194.

8. Гоголь Н.В. Авторская исповедь / Н.В. Гоголь // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1959. – Т. 6. – С. 219–259.

9. Вересаев В.В. Гоголь в жизни / В.В. Вересаев. – Харьков, 1990. – 680 с.

10. Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма / В.В. Виноградов. Поэтика русской литературы // Избр. труды. – М., 1976. – С. 4–191.

11. Каверин В.А. Булгаков / В.А. Каверин // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1966. – Т. 6. – С. 543–554.

12. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А.М. Смелянский // М., 1989. – 432 с.

13. Чеботарева В.А. О гоголевских традициях в прозе Михаила Булгакова / В.А. Чеботарева // Русская литература. – 1984. – № 1. – С. 166–176.

14. Чудаков М.О. Гоголь и Булгаков / М.О. Чудаков // Гоголь: история современности: К 175-летию со дня рождения. – М., 1985. – С. 360–390.

15. Чудакова М.О. К творческой биографии М. А. Булгакова / М.О. Чудакова // Вопросы литературы. – 1973. – № 7. – С. 12–24.

16. Чудакова М.О. Булгаков и Гоголь / М.О. Чудакова // Русская речь. – 1979. – № 2. – С. 38–49; № 3. – С. 55–60.

*Делеврабова И.С.
г. Луганск*

КОНСТРУИРОВАНИЕ «ГЕНИАЛЬНОГО ПИСАТЕЛЯ» В РОМАНЕ ЮРИЯ ПОЛЯКОВА «КОЗЛЕНОК В МОЛОКЕ»

Одной из главных проблем в романе Ю. Полякова «Козленок в молоке» является отражение постмодернистской реальности в конкретной судьбе. Некий Витек Акашин, не написавший ни одной строчки, становится всемирно известным писателем, а о его ненаписанной книге вдруг заговорили все. Автор убедительно доказывает, что это может быть следствием успешной пиар-операции.

Пиар-задача, поставленная в романе, родилась внезапно во исполнение пьяного пари между писателями – «заделать» знаменитым писате-

лем первого встречного. В роли первого встречного выступает «племянник редакционного шофера Витек» [2, с. 34], у которого по русскому в школе три с минусом было, да и то потому, что «он учительнице картошку окучивать помогал» [2, с. 40]. Витек не владеет нормами литературного языка. Он дядьке письма присылает с такими ошибками, что «вся редакция гогочет» [2, с. 34]. Речь Витька изобилует сниженной лексикой и в значительной степени жаргонизирована, а «из всех вопросов бытия его беспокоил только один – как дотянуть до полочки, и то, видимо, не очень» [2, с. 36].

Объект, необходимый для продвижения, выбран. Его уровень и реальные возможности оценены автором повествования, которого можно назвать гениальным пиарщиком.

Разрыв между «текущим состоянием» объекта и поставленной пиар-задачей кажется непреодолимым. Сложно поверить в успех задуманного предприятия, глядя «на здоровенного кудряво-конопатого парня, не знающего, куда деть свои огромные красные ручки» [2, с. 35]. Однако, наш пиарщик в порыве «алкогольного романтизма» не отступает. Чем сложнее задача, тем интереснее и важнее эксперимент: «Я, сделав из него, полудурка, знаменитого писателя, смогу доказать всему миру, но прежде всего самому себе, нечто неизмеримо важное, такое неподъемно важное, чего не в силах доказать никто...» [2, с. 65]. Сам Витек хорошо понимает, что его кандидатура на роль писателя не подходит. Но герой-повествователь мобилизует все свое красноречие: «Допустим, ты не умеешь писать. А кто умеет? Кто?! Хемингуэй застрелился, когда понял, что он всего-навсего раздутый критиками репортершишко...» [2, с. 84]; «Рембо в восемнадцать лет плюнул на стихи и занялся торговлей...» [2, с. 84]; «Гоголь вообще понял, что ничего не умеет, и сжег “Мертвые души”...» [2, с. 84]. Витек соглашается на уговоры под влиянием картины будущей знаменитой жизни.

Для Витька формулируется миссия – функция, которую проект призван выполнить в обществе. Миссия Витька – функция харизматической личности и гения – «разгадать культурный код эпохи». Но нет в этом мире ничего невозможного, если за дело берется пиарщик, важнейшие качества которого – нестандартность мышления и креативность.

Тесное соприкосновение концептов «харизма» и «гений» и их зеркально противоположное развитие показано в работе Ю.С. Степанова «Константы. Словарь русской культуры». Концепт «гений» определяется следующим образом: «Внутреннее «Я» человека, его внутренний облик, столь же неповторимый, как и внешний, но причастный не материальному и социальному миру, а миру духовному, божественной сущности,

Богу» [4, с. 731]. Под харизматической личностью Ю.С. Степанов понимает *«личность нравственно обаятельную, увлекающую за собой других (будь то в обыденной жизни, искусстве или политике)»* [4, с. 740].

Миссия Витька объединяет эти концепты в их динамическом соотношении. «Харизма» и «гениальность» Витька – поэтапно формируемые понятия, имеющие разные векторы развития. Если сначала «харизма» Витька – «одаренный молодой человек», а «гениальность» – «одаренный молодой литератор из глубинки», «автор романа «В чашу», то затем его «харизма» – «человек, для которого права личности на свободу слова святы и нерушимы», а «гениальность» – «зеркало русской революции» [2].

Миссия определяет стратегический план действий. Его составляющие – легенда, «экипировка», словарный минимум, презентация (глава 9 «Первый бал Витька»), постоянная работа с целевой аудиторией и т.д. [2, с. 95].

Проект, не имеющий собственной истории, вряд ли вызовет большое доверие. А.Н. Чумиков пишет: *«История придает солидность, надежность... Если истории нет, нужно придумать легенду, не забывая при этом о правдоподобии. Ведь легенда – это не обязательно выдумка, она вполне может представлять собой определенным образом поданные реальные события»* [3, с. 60].

У Витька нет подходящей истории, поэтому ему необходима легенда. И герой-повествователь придумывает «заснеженную красноярскую деревню Щимыги», образовав название с помощью перестановки слогов в родных Витькиных Мытищах, *«которые расположены слишком близко от Москвы, чтобы из них вышел хоть сколько-нибудь стоящий литератор»* [2, с. 72]. Легенда готова. Она психологически удобна для целевой аудитории. Что касается фамилии, то она у Витька, конечно, «ни то ни се», но принимается решение оставить ее, так как нет подходящих вариантов.

Следующая проблема – «экипировка». Для привлечения внимания обществу нужно что-нибудь необычное, запоминающееся, узнаваемое. Витек не может быть одет так, как учитель или инженер. После долгих раздумий найдено решение: пятнистые десантные штаны, майка с надписью «Love is god», закарпатская доха, малиновые полусапоги и уимблдонская повязка на голове. Получается хорошо запоминающийся образ, если прибавить к нему кубик Рубика, в цветные квадратики которого вписан весь алфавит, и «при вращении буквы складывались в замысловатые словечки».

Также, для избранного придумывается словарный минимум, *«с помощью которого начинающий гений мог бы свободно общаться с себе*

подобными...» [2, с. 76]. Словарный минимум вобрал в себя *«весь культурологический космос и культурный хаос...»* [2, с. 77], за что был справедливо назван «Золотым минимумом начинающего гения». 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].

Ключевая фраза «Не варите козленка в молоке матери его» внушает собеседникам «мертвенное» уважение к «мудрости» молодого писателя.

В достижении успеха важны паралингвистические средства. Улыбка – прямой путь к доверию:

«В этой улыбке должны воссоединиться горечь бытия, мед воспоминаний, дерзость сердца и усталость души... Как? Я улыбнулся так, как мы улыбаемся, если на улице вдруг встречаем женщину, в которую когда-то были безумно влюблены, а теперь увидели ее расплывшейся, увядающей домохозяйкой с набитыми сумками в руках...» [2, с. 79–80].

Легенда, «экипировка» и слова готовы. Эффект превосходит самые смелые ожидания: перед нами – *«живая загадка русского национального характера»* [2, с. 80].

Для презентации «гениального писателя» выбирается ресторан Дома писателей – место, где обычно бывает нужная целевая аудитория. Наш пиарщик делает ставку на распространение слухов. Он прибегает к помощи *«ресторанного халевщика»* и переносчика новостей (*«ходячей газеты»*) Геры, который почувствовав в Витьке *«потенциального соперника в борьбе за дармовую рюмку с закуской»* [2, с. 102], обещает: *«Оповещу в лучшем виде»* [2, с. 103]. О Витьке Акашине заговорили. Критик Закусонский предложил упомянуть о Витьке в большой обзорной статье «Горизонты молодой литературы». Свиридонов-старший *«был бы рад»* видеть у себя в гостях *«симпатичного гения»*. *«Мистер Кеннди, ответственный секретарь по Бейкеровским премиям, интересуется, в каком жанре работает странный молодой человек...»* [2, с. 104]. «Клюнула» и

«главная рыбешка», – Ольга Эммануэлевна Кипяткова.

Люди, симпатизирующие «молодому гению», образуют, сами того не подозревая, каналы передачи информации. Для пиарщика очень важно создавать как можно больше таких каналов, а главное – создавать их постоянно: ведь общественное мнение трудно формировать, но еще труднее удерживать.

Важным фактором достижения успеха является предупреждение недоброжелательного внимания различных групп целевой аудитории. Так, давая название «роману» Витька, имиджмейкер рассуждает так: «*“В чашу”... Замечательно! Деревенщики увидят в этом явный намек на один из способов рубки избы... А чистоплюи-постмодернисты и сочувствующие им усмотрят в этом нечто мусикическое и мистериальное. В общем, неважно что Любин-Любченко растолкует! Соцреалисты вообще ничего не поймут, что, собственно, от них и требуется...*» [2, с. 110].

Для достижения поставленной пиар-задачи необходимо найти точки соприкосновения с разными группами и установить с ними доверительные отношения. Будущее Витька зависело от того, сумеет ли имиджмейкер найти общий язык с Медноструевым и его «заединицами». Сочувствие Ирискина значило нисколько не меньше, чем «*благорасположение юдобуйствующего Медноструева*» [2, с. 122]. Одна версия легенды Витька подстраивается под интересы Медноструева, другая – под интересы Ирискина. С помощью этих версий удается нейтрализовать обоих и, «*как хитроумному Улиссу, сделать невозможное – пропихнуть Витька между Сциллой и Харибдой*» [2, с. 128].

Успех пиар-операции в значительной степени определяется личностью самого пиарщика. Его можно назвать сильной языковой личностью (это понятие обосновывается в работах Л.Н. Синельниковой [1]) и, следовательно, «человеком диалога» (Ф. Буари), имеющим обширные познания в области гуманитарных наук и коммуникативных технологий; умелым и тонким оратором, избегающим банальностей мысли и слова; доброжелательным и вежливым собеседником, умеющим не только говорить, но и слушать. Важные качества нашего пиарщика – умение не только находить неожиданные решения и выходить за пределы привычного.

Конструирование «гениального писателя» из ничего удалось на всех уровнях: от узкого круга ресторана Дома литераторов до международных организаций. Удача пиарщика – символ деформации литературного сообщества конца XX века.

Список литературы

1. Менеджер по паблик рилейшнз – престижная профессия: PR-пособие / Л.Н. Синельникова. – Луганск : Альма-Матер, 2003. – 38 с.
2. Поляков Ю.М. Козленок в молоке / Ю.М. Поляков. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, ОНИКС, 1997. – 464 с.
3. Связи с общественностью: учеб. пос. для вузов / А.Н. Чумиков. – М. : Изд-во Дело, 2001. – 295 с.
4. Степанов Ю. С. Контрасты. Словарь русской культуры [Текст] / Ю.С. Степанов. – М. : Академ. проект, 2004. – 982 с.

*Зайцева Е.В.
г. Луганск*

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Национальное своеобразие литературы проявляется в самых разных аспектах, категориях и формах. Одним из фундаментальных аспектов является понимание человека и общества. Вопрос «откуда пошла русская земля» и чем она была на заре своего государственного существования, неотделим от вопроса об истоках и преемственности национальных традиций русской литературы. «Древнерусскую литературу, – писал Д.С. Лихачев, – можно рассматривать как литературу одной темы и одного сюжета. Этот сюжет – мировая история, и эта тема – смысл человеческой жизни» [4, с. 56]. Древнерусского человека волновали вопросы большой философской значимости: каков мир, в котором мы живем, каково место в нем каждого из нас.

Сегодня мы не можем точно назвать время возникновения у нас письменной литературы. Но есть основания считать, что она существовала на Руси ещё до второй трети XI в. (времени, которым датированы первые дошедшие до нас литературные памятники). Если же говорить о письменности вообще, то её возникновение на Руси относится к IX–X вв. (т.е. задолго до принятия христианства). Временем же начала новой литературы следует считать конец XVII в., поскольку полная победа светской стихии над стихией религиозно-церковной обнаруживается только в XVIII в., когда осуществляется культурный перелом, связанный с петровскими реформами. Таким образом, с точки зрения временных границ, древнерусская литература – это литература средневековая.

Для первых веков существования древнерусской литературы (XI–

XIII вв.) характерно еще не разделенное единство всего восточного славянства. Независимо от того, где создавались произведения (в Киеве, Ростове, Новгороде, Турове или Галиче), они распространялись по всей восточнославянской территории и включались в единую литературу, которую принято считать собственно древнерусской.

Можно выделить общие черты и тенденции развития, которые заметны в русской литературе X–XVII вв. и которые переходят затем и в новое время.

В древней Руси различные формы общественного сознания еще не дифференцировались. Литература была явлением, которое вобрало в себя и философию, и религию, и культуру в разных её проявлениях. Она не выделялась ещё в отдельную область человеческого сознания как собственно художественная литература и была многофункциональной. Все памятники древнерусской письменности мы называем литературными произведениями. В те времена художник одновременно являлся историком, а историк – художником. Специфический художественный анализ переживал лишь стадию формирования в древнерусской литературе. Литература – душа народа. Как человек зависит от исторических обстоятельств, так и литература подвластна законам истории. Особенности русской литературы – в особенностях русской истории. Произведения литературы Древней Руси всегда прикреплены к конкретному историческому лицу, к конкретному историческому событию. Это повести о подвигах, о битвах, о хождениях в святую землю, об иконах, о построении церквей и о людях – преимущественно о святых и князьях-полководцах. Есть повести о явлениях, которые якобы совершились, о чудесах, в которые все верят. Но почти нет произведений на явно вымышленные сюжеты. Вымысел – ложь, а любая ложь с точки зрения древнерусских авторов недопустима. Вымышленные сюжеты (например, сюжеты притч) в древнерусских памятниках приобретают историческую окраску, прикрепляясь к реальным историческим лицам или событиям.

Рукописная традиция древнерусской литературы способствовала изменчивости литературных памятников. Переписчики часто являлись одновременно и редакторами, могли расширить источник, заимствуя сведения из других памятников. Понятие литературной собственности в древней Руси отсутствовало. Поэтому исследуя древнюю русскую литературу нужно иметь в виду, что почти все памятники дошли до нас в списках, причем в большинстве случаев поздних.

Жанровая система древнерусской литературы в основном была заимствована в X–XIII вв. из византийской литературы (в переводах и в произведениях, перенесенных на Русь из Болгарии). В этой системе пре-

обладали церковные жанры, но встречались и более «светские» сочинения: естественнонаучные (шестодневы, бестиарии), исторические, сочинения типа «эллинистического романа» и другие.

Но жанры эти по-разному продолжали на Руси свою жизнь. Одни существовали только вместе с перенесенными произведениями и не развивались, другие продолжали активное самостоятельное существование: проповеди, жития русских святых, поучения, иногда молитвы и другие богослужебные тексты. Таким образом, можно утверждать, что среди жанров, перенесенных на Русь из Византии и Болгарии, существовали «живые» и «мертвые».

Но, кроме системы литературных жанров на Руси, существовала и другая жанровая система – фольклорная. Причем развлекательные жанры и любовная лирика до XVII в. существовали на Руси только в фольклоре. Церковные же и исторические жанры были только в литературе. Иными словами, книга стоила слишком дорого, чтобы записывать в нее то, что и так хранилось народной памятью, что не требовало такой буквальной передачи текста, как малознакомые факты всемирной истории или богословские рассуждения.

Книжный литературный язык был единым на всём пространстве Руси. Древнерусский книжник в Ростове, во Владимире, в Галиче учился по тем же книгам, по которым учились киевские и новгородские книжники, следовательно и писал на том языке, на котором была написана вся литература того времени. Литературный язык был общим языком древнерусского народа и обслуживал литературную культуру всей Руси.

Всякая национальная литература и общечеловеческие элементы есть в каждой национальной литературе. Толстой утверждал, что все наиболее важные для людей нравственно-религиозные истины «одинаковы во всех религиях». Россия издавна представляла собою все человечество глубже, чем любая страна мира. Она никогда не была ни собственно Западом, ни собственно Востоком. Русская литература развила и донесла до нового времени заботу о судьбах всего мира, а не только русского народа. Но она также, призванная нуждами русской действительности, с самого начала определилась как литература патриотическая, с обостренным национальным самосознанием. В первую очередь это объясняется особой ролью, которую она играла в период феодальной раздробленности, напоминая о единстве Русской земли, о ее исторической общности.

«И если будете жить в любви между собой, Бог будет в вас и покорит вам врагов. И будете мирно жить. Если же будете в ненависти жить, в распрях и ссорах, то погибнете сами и погубите землю отцов

своих и дедов своих, которые добыли ее трудом своим великим; но живите мирно, слушаясь брат брата». Ярослав Мудрый («Повесть временных лет» 1054 год, перевод Д.С. Лихачёва).

Летописные сказания публицистичны, злободневны, исполнены резкого осуждения княжеских усобиц, ослабляющих могущество Русской земли. Тема родины становится определяющей в летописи. Интересы родины являются мерилем славы и величия князя, диктуют оценку его поступков. Огромное чувство родины, Русской земли сообщает русскому летописцу ту широту политического горизонта, которая несвойственна западноевропейским историческим хроникам.

В Европе всегда преобладало настроение, что русские не европейцы. Древнюю Русь на Западе называли татарщиной, азиатчиной. Конечно, запад плохо знал Россию и опасался. Пушкин писал об истории России: «Долго Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-католического мира. Великая эпоха Возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не воодушевило предков наших чистыми восторгами, и благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами, не отозвалось в краях оцепеневшего севера...» [5, с. 306].

Россия долго оставалась Европой вне Европы. Она приближалась к Европе через Византию, которая делала шаг в сторону Востока. Но, кроме восточного влияния через Византию, Россия испытала прямое давление Востока, находясь под татарским игом. У русских была одна забота – сохранение отечества. А потом, когда было сброшено татарское иго, – забота о собирании своих земель, в том числе отторгнутых Западом. Дух русского народа мужал и закалялся иным образом, чем это было на Западе. Подвиг России был необходим и для европейской цивилизации. Но Европа не оценила подвига русских. Как сказал Пушкин, «Европа в отношении России всегда была столь же невежественна, как и неблагодарна» [5, с. 306].

Русская литература всегда была героична, но длительное время в ее задачу не входило изображение личного героизма. Она изображала героизм массы как проявление национальной стихии и героизм религиозных подвижников, лишенный индивидуальных черт. Героична уже летопись, в которой идеализируются князья, но не как личности, а как носители лучших национальных качеств. И с особой силой выступает героичность русской литературы в сказаниях и повестях, таких как «Слово о полку Игореве» и «Задонщина».

Существенной особенностью древнерусской литературы – во всех

ее жанрах – является проповедь подвига во имя общих, а не личных интересов. События и люди изображаются древнерусским писателем с резко определенных позиций, поэтому они окрашены в ярко лирические тона. Древнерусская литература одновременно и лирична, и эпична. Элементы эпоса человеческой души преобладают в ней над эпосом событий. Летопись прославляла, главным образом, военные подвиги русского человека. В житийной литературе прославлялись подвижники духа, боровшиеся с соблазнами внешнего мира. Темой литературы на целые века становится национальный подвиг, а героем – национальный герой, неизменно возводившийся в ранг святого. Житийный жанр начали «Жития Бориса и Глеба». Убийство Бориса и Глеба их старшим братом – типичный случай княжеской междоусобицы. Но агиограф изображает их как мучеников во имя непротivления злу насилieм. Непротivление и терпение – две формы одного и того же нравственного качества, которое зародилось еще в домонгольские времена. Выразителен эпизод из Галицкой летописи, повествующий о посещении Батыея князем Даниилом, который знал, что вынужден будет пройти по всем ступеням унижений и оскорблений, придуманных татарами для русских людей. В татарском стане Даниил делает все, что ему велют, ибо знает, к чему привело послушание Михаила, князя Черниговского, «не поклонившася кусту...». Значит, была и непримиримость Михаила, и уступчивость Даниила. И это нельзя отнести только к их личным качествам. Так сплетались в русском национальном характере гордость и смирение. А житие стремилось соединить эти противоположности, выдавая и смирение за гордость. Князь Даниил в политических целях причинял ущерб своему нравственному существу. Это было исторически оправдано. Но если вынужденный способ поведения передается из поколения к поколению на протяжении сотен лет, то он становится свойством национального характера. Русский человек приучал себя к выдержке и терпению, вырабатывал в себе способность во имя высоких нравственных требований довести себя до предела самоограничения. Не Достоевский первым сказал: «Смирись, гордый человек!». Не Толстой придумал теорию непротivления злу насилieм. Идеи смирения и непротivления проросли сквозь все тысячелетие русской истории.

Строительство русского централизованного государства в XV и XVI вв. нашло отражение в литературе. В ней начинают преобладать большие государственные и социальные темы, активно развивается публицистика. Публицистичность проникает во все жанры русской литературы, тормозя развитие развлекательности, «беллетристичности» и «сюжетности». Литература постепенно приобретает учительный характер – сначала церковный, затем светский.

Русские писатели – истолкователи действительности, распространители знаний, просветители, активные участники гражданской жизни. Большое общественное значение русской литературы сохранилось за ней на протяжении всех последующих веков.

Петру приписывают следующие слова: нам нужна Европа на несколько десятков лет, после чего мы можем повернуться к ней задом. Возможно, Петр и не говорил этих слов, но они красноречиво выражают его политику по отношению к Западу. Петр верил в Россию, в ее способность переработать достижения западноевропейской цивилизации и остаться самой собой. Петровские реформы, резко рвавшие со многими древними традициями национальной жизни, делали русских не менее, а более русскими. Ни одна европейская литература нового времени не знала такой ломки, которую пережила русская литература в 18 веке. Внутреннюю политику Петра можно считать вызовом России, внешнюю – вызовом Европе. И, говоря словами Герцена, на этот вызов Петра, брошенный России, Россия, спустя сто лет, ответила Пушкиным.

Новая русская литература началась поэзией. Основатель ее, Ломоносов, не опирался на технику письма древней русской литературы. Но поэзия его не менее русская, чем сочинения древнерусских писателей. Ее основная тема – величие и слава России, творческое могущество русского человека. В начале европеизации русской литературы не исчезли жанры и мотивы древнерусской письменности. Они только были отодвинуты на задний план новыми способами художественного обобщения, пришедшими с Запада. С Карамзина начинается органическое сращение древних литературных традиций с новым художественным опытом. Карамзин широко использовал возможности летописного стиля. У Пушкина заиграли новыми красками едва ли не все роды древнерусской письменности и фольклора, в прошлом разрозненные. Житийный жанр получил гениальное применение в первую очередь у Толстого и Достоевского.

Таким образом, обнаруживается единство русского литературного процесса. Единство, несмотря на резкие скачки и переломы, т.е. единство особого рода. Единение и возвышение Руси – общая тема и общая задача всей древнерусской литературы.

У русской литературы есть черты, выделяющие ее не только особой природой и постановкой национальных проблем. Она привлекает к себе людей всей земли тем, что, по сравнению с другими великими литературами мира, проникнута большей заботой о человеке, большей тревогой за его судьбу, большим возмущением против несправедливости и зла, большим интересом к нравственной стороне человеческой личности.

Древнерусская литература – древнейшая славянская литература с

богатой жанровой системой, талантливыми писателями, устойчивыми традициями и выдающимися для Средневековья памятниками. Она наследовала и продолжила традиции христианской культуры Византии. Древнерусская литература является общим достоянием белорусской, русской и украинской литератур, основанием их внутреннего духовного единства. Она передала им свой художественный опыт, критерии отношения к проблемам добра и зла, нравственные императивы, определяющие судьбу человека. Без знания древнерусской литературы невозможно понять высокого значения классической русской литературы, глубины ее духовных поисков и художественных прозрений.

Список литературы

1. Бурсов Б.И. Национальное своеобразие русской литературы. – Л. : Сов. писатель, 1967. – 396 с.
2. Купреянова Е.Н., Макогоненко Г.П. Национальное своеобразие русской литературы. Очерки и характеристики. – Л. : Наука, 1976. – 416 с.
3. Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. – Л. : Худ. лит., 1978. – 350 с.
4. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Лихачева В.Д., Лихачев Д.С. Художественное наследие Древней Руси и современность. – Л. : Худ. лит., 1971. – 414 с.
5. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т., М. : Наука, 1964. – Т. 7. – 767 с.

*Заславская Е.А.
г. Луганск*

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ГОРОДСКОЙ СРЕДЕ: СТИХИ НА СТЕНАХ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Синтез искусств является одним из механизмов вовлечения контркультурных феноменов в целостную культурную систему. Проследим работу этого механизма на примере трансформации протестной культуры граффити в культурные проекты с большим бюджетом.

Синтез искусств – популярное явление в современной культуре. Российская исследовательница Гудошникова выделяет основные тенденции в современном синтезе искусств, который выходит на первый план в художественной культуре XXI века: цитирование, ритуальность, интерактивность искусства, размывание границ авторства, потребность

в интеллектуальном зрителе, технологизация искусства, стирание грани между жизнью и творчеством [1]. Рассмотрим, как синтез искусств реализуется в процессе включения контркультурного феномена граффити в целостную культурную систему.

Граффити – особое направление художественного творчества, выражающееся в разрисовке и росписи городских стен, а также молодежное движение.

Зарождение граффити как субкультуры современных городов началось в 1970-е годы. Родоначальником граффити считается нью-йоркский подросток по имени Таки с 183-й улицы Манхэттена. Он работал курьером и во время своих перемещений по городу оставлял в подземке и на стенах домов знак TAKI 183. Постепенно движение распространилось на другие города США и Европы. В России первые надписи и рисунки, выполненные в стилистике западных граффити, начали появляться в крупных городах в начале 1990-х годов [2, с. 251].

Исследования исторических граффити-надписей на стенах, посуде, мебели в России имеют небольшую историю: только в 1950-1960-е годы интерес к ним начинают проявлять ученые. Одни из них анализируют местонахождение надписей и рисунков и таким образом реконструируют социальную принадлежность авторов, классифицируют граффити по тематическим группам, соотносят их со средневековыми надписями и рисунками. Другие специалисты рассматривают граффити в контексте хронологических этапов их развития, классифицируют по тематическому содержанию как явление научно важное для лингвистов, историков и любых исследований культуры в целом. Таким образом, основные аспекты изучения граффити, сложившиеся на сегодняшний день, – лингвистический, психологический, исторический и социологический, рассматривающий граффити как средство коммуникации в условиях современного города [4].

Как отмечает исследователь Магранов, искусство граффити практически не поддается внешнему контролю, борьба с ним путем запретов мало результативна, ведь райтеры, создатели граффити, ставят себя в оппозицию к власти, органам правопорядка, обывателям. Именно подобная самостоятельность существования делает граффити формой искусства, охватывающей множество тем и максимально свободно выражающей взгляды молодого поколения [3].

По мнению исследователя Лурье, одной из самых престижных форм граффити является бомбинг. «Бомбить» – значит оставлять надписи и рисунки в запрещенных для этого публичных местах: на стенах домов и ограждений, особенно престижен трейновый бомбинг – на вагонах

трамваев, поездов метро и пригородных электричек [2, с. 256].

«Собственно говоря, бомбинг – как наиболее распространенная и идеологически значимая субкультурная практика граффитчиков – и состоит в реализации статуса графферства как движения запрещенного. Преследуемого властями и обществом», – пишет Лурье [2, с. 258].

Постепенно в обществе произошло принятие творчества «уличных художников». Общественность стала привыкать к ним и воспринимать их творчество как своеобразный вид современного искусства, соответственно, и власти начали постепенно идти райтерам навстречу – выделять им пространство для творчества [3].

Важную роль в тенденции вовлечения контркультурного феномена граффити в целостную культурную систему стало проведение многочисленных фестивалей уличного искусства, фестивалей граффити во многих городах России. Подобные фестивали стали одним из механизмов действий государственной политики в отношении молодежных субкультур [Там же].

После обретения повсеместной популярности и относительной законности граффити перешли на новый уровень коммерциализации и стали использоваться в рекламе. В 2001 корпорация IBM запустила рекламную кампанию в Чикаго и Сан-Франциско. В ходе рекламной кампании были показаны люди, рисующие аэрозольными баллонами на тротуарах символ мира, сердце и пингвина (пингвин – талисман системы Linux) для демонстрации и популяризации слогана «Мир, любовь и Linux». По итогам некоторые художники были арестованы за вандализм, а компании IBM пришлось выплатить штраф в 120 000 долларов [4]. Тогда местные власти не оценили рекламную идею!

Сейчас рекламные граффити не редкость, и это направление продолжает развиваться. Граффити-реклама делится на несколько видов: коммерческую, социальную, художественную и скрытую (партизанский маркетинг).

Сейчас разновидностей граффити очень много – это и муралы, и 3D-граффити, и так называемая Cleanadvertising (чистая реклама), когда рисунок создается благодаря смыванию грязи и пыли с загрязненного пространства. Последнее время получил распространение еще один вид граффити – каллиграфити.

Каллиграфити – жанр современного искусства, одним из основателей которого считается нидерландский художник Нильс Мельман. Продолжателем его традиций в России является молодой художник из города Королева Арсений Пыженков, выступающий под псевдонимом Покрас Лампас, основатель целого направления «каллиграфутизм». При по-

моши символов разных алфавитов Покрас расписывает холсты и стены словами в стиле каллиграффити. В своих произведениях он объединил элементы стрит-арта, типографики и каллиграфии разных культур мира, то есть каллиграффити представляет собой синтез искусств в современной культуре.

Художник так формулирует свою творческую задачу, работая над произведением «Омут памяти»: «Новое полотно продолжает исследовать глубину – не столько оптическую, сколько концептуальную. Я записываю по кругу обрывки мыслей на тему будущего, культуры, смены поколений, изменяя форму каждой буквы в поиске совершенно новых, порой нечитаемых, графем.

Это полотно диаметром два метра действует на зрителя действительно гипнотически – благодаря размеру, зритель может буквально окутаться в омут своего сознания, находя в каллиграфических вихрях отголоски собственных образов, графем букв и даже слов – что напрямую связано с вашей памятью, эрудицией и мышлением» [8].

Покрас Лампас сотрудничает со многими международными брендами – Nike, YSL, Mercedes-Benz, Pirelli, Dries VanNoten, Lamborghini, IKEA, Adidas, Fendi, Levi's. Художник работает с арт-проектами по всему миру, устраивает перформансы, мастер-классы и участвует в различных стрит-арт фестивалях [5].

В 2017 году Покрас Лампас расписал пешеходный тоннель, соединяющий торговый центр «Атриум» и Курский вокзал в Москве. Но раскрашен тоннель был только до половины. Причина в том, что часть тоннеля принадлежит торговому центру, а часть – госпредприятию Российские железные дороги. Руководство которого отказалось предоставить свой отрезок туннеля Покрасу.

Каллиграффити были посвящены художникам русского авангарда: Малевичу и Кандинскому, а также поэту-футуристу Маяковскому [Там же].

Таким образом, наряду с каллиграфией, изобразительным искусством, дизайном городской среды в синтез искусств добавляется новый элемент – литература. Наиболее ярко этот вариант включения граффити в общую культурную систему можно увидеть на примере лейденского проекта Стихи на стене.

В 1992 году лейденский литературный журнал «DeStijl» («Стиль») отмечал свое 75-летие. В ознаменование этого события основатель некоммерческого фонда «Tegen-Beeld» Бен Валенкамп задумал нарисовать на некоторых стенах в Лейдене двадцать стихотворений основателя «Стиля» Тео ванДусбурга, нидерландского художника, архитектора и скульп-

тора, теоретика искусства, одного из основателей группы «Стиль» и художественного направления «неопластицизм». Группу «Стиль» или как еще ее называют движение абстрактного искусства «Стиль» Тео ванДусбург организовал вместе с нидерландским художником Питом Мондрианом. Программу и основные идеи группы он выразил в уже упомянутом выше издании. Основой взглядов ванДусбурга была попытка свести объективную гармонию произведения искусства во всех формах к определённым геометрическим элементам.

Итак, идея расписать стены Лейдена стихами Дусбурга не была одобрена муниципалитетом Лейдена, но все же виньетка «DeStijl» была изображена на брусчатке перед мастерской Ван Дусбурга. Кроме того, настенная роспись советского художника-авангардиста Эль Лисицкого (Лазаря Марковича Лисицкого) была нанесена на бывшую мукомольную фабрику в Лейдене.

Это привело Бена Валенкампа к идее наносить стихи на разных языках на стенах Лейдена, о чем он просил художника Яна Виллема Брюинса. С этой целью в 1993 году и был создан Фонд «Tegen-Beeld». Это оказалось актуальным, поскольку в те дни Лейден позиционировал себя как город для беженцев, а Лейденский университет был известен своим широким спектром языковых исследований [7].

За прошедшие годы проект «Dichtopdemuur» (буквально «Стихи на стене/Поэма на стене») вырос до более чем ста стихотворений и был завершен в 2005 году сто первым настенным стихотворением «Де профундис» испанского поэта Федерико Гарсии Лорки.

Есть на зданиях Лейдена и стихи российских поэтов. Стихотворение Марины Цветаевой «Моим стихам», стихотворение Александра Блока «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», стихотворение Велимира Хлебникова «Когда умирают кони...» и стихи Осипа Мандельштама «Ленинград».

Некоторые настенные стихотворения были утеряны за прошедшие 14 лет, но подавляющее большинство все еще присутствует, хотя иногда перекрашивается. Также в Лейдене около пятидесяти стихотворений, которые не являются частью проекта.

Стихи на стенах в Лейдене пользуются популярностью среди населения и туристов. Есть туристический маршрут – короткая прогулка вдоль стихов. Полсотни стихотворений были положены на музыку в 2004 году (вышел компакт-диск «HuibdeVriend» и «StreetFable»). А в 2013 году был выпущен набор из 18 открыток со стихами.

Как видим, в лейденском проекте соединены литература, граффити, дизайн городской среды. Этому проекту присущи черты синтетического искусства, выделяемые Гудошниковой – цитирование, потребность в ин-

теллектуальном зрителе, стирание грани между жизнью и творчеством.

Таким образом, благодаря развитию рекламы и городского дизайна, с помощью синтеза искусств, граффити включается в современную капиталистическую культуру постмодерна и превращается из культуры протеста в элемент современного дизайна больших городов.

Список литературы

1. Гудошникова О.Ю. Становление человеческой универсальности в контексте современного синкретического искусства / О.Ю. Гудошникова // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – № 6 (42). – 2012. – С. 56–63.

2. Лурье М. Графферы / М. Лурье // Опыт повседневности : памяти С.Ю. Румянцева: [сб. ст.] / Федер. агентство по культуре и кинематографии Рос. Федерации, Рос.акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; [ред.-сост. К.Г. Богемская, М.В. Юнисов]. – М.; СПб : Дмитрий Буланин, 2005. – С. 251–264.

3. Магранов А.С. Процессы интеграции и институционализации субкультуры граффити в социокультурном пространстве современного общества // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2013. – № 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.online-science.ru/m/products/social_science/gid523/pg0. – (Дата обращения: 09.04.2019).

4. Маисеева Е.В. Визуальные средства коммуникации в современном провинциальном городе (на примере граффити г. Кургана) / Е.В. Маисеева // Вестник РУДН, серия Социология. – 2011. – № 4. – С. 84–92.

5. Мучник А. 10 фактов о Покрасе Лампасе [Электронный ресурс] // Esquire. – Режим доступа: <https://esquire.ru/articles/41982-10-facts-pokras-lampas/#part0>. – (Дата обращения: 09.04.2019).

6. Федина А. Покрас Лампас – один из двух самых модных русских парней //VOGUE Россия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.vogue.ru/peopleparties/news/pokras_lampas_odin_iz_dvukh_samykh_modnykh_russkikh_parney/. (Дата обращения: 09.04.2019).

7. Muur Gedichten Leiden [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.muurgedichten.nl/en/over-ons>. – (Дата обращения: 09.04.2019).

8. Pokraslampas. Омут памяти. [Электронный ресурс] // PokrasLampas [Покрас INSTA MASKS F U T U R ☒ – FILTERS. – Режим доступа: <https://www.instagram.com/p/BwPV-ZxB9q4>. – (Дата обращения: 09.04.2019).

ДОРЕВОЛЮЦИОННОЕ ТВОРЧЕСТВО В. МАЯКОВСКОГО

Период с конца 19 века до революции 1917 года можно назвать Серебряным веком в русской культуре. К началу 20 века намечался кризис в России, что не могло не повлиять и на культурную жизнь общества. В это время начался небывалый интеллектуальный подъем, который проявлялся во всех сферах, но наиболее ярко он отразился в поэтическом творчестве. Границами Серебряного века можно приблизительно назвать 1880-ые и 1920-ые годы. Эта эпоха рубежа двух веков стала трудной для России, оставив огромный отпечаток в поэзии того времени.

Поэты данной эпохи умело экспериментировали и создавали новые уникальные жанры, которые невозможно было сравнить с другими произведениями. Творчество этих авторов образовало такие направления поэзии, как символизм, футуризм, акмеизм, имажинизм и новокрестьянская поэзия. Многие исследователи говорят, что поэзию Серебряного века, ввиду исторических событий, разворачивающихся в то время в России, отличали острый кризис веры и недостаток внутренней гармонии.

Несмотря на всю оригинальность и новаторство поэзии символизма и акмеизма, именно футуризм считается «искусством будущего» в литературе. На примере яркой личности В. В. Маяковского рассмотрим футуризм как одно из направлений модернизма.

Термин «футуризм» произошел от латинского слова «будущее», зародилось направление в начале 20 века в Италии, в России наибольшее распространение получило в 1920-х годах. Наиболее известными его представителями были В. Каменский, А. Крученых и В. Маяковский. Русский футуризм представлял собой неоднородные литературные течения, которые также имели свои творческие и эстетические установки внутри целого направления. Можно назвать такие группы футуристов, как эгофутуризм, возглавляемый Игорем Северяниным, кубофутуризм, к которому и относились члены «Гилеи», поэтическое объединение «Мезонин поэзии», созданное эгофутуристами, группа «Центрифуга». Общим для всех футуристических групп было стремление отобразить мир в новых красках и формах, для чего создавались яркие неологизмы, стилистические фигуры и новаторские жанры.

Для раннего футуризма характерна эпатажность и привлечение внимания публики. Это выражалось в непривычных формах стихотворений и их содержании. Футуристы призывали сбросить с парохода современ-

ности А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого, то есть не признавали творчество классиков. Но все же даже писатели, непризнанные футуристами, видели в них талант и поэтов будущего. М. Горький писал: «Как бы смешны и крикливы не были наши футуристы, но им нужно широко раскрывать двери, широко, ибо это молодые голоса, зовущие к молодой жизни» [1, с. 11]. Действительно, за эпатажными выходками скрывались стремление поэтов будущего разработать новые формы, дать читателям новые слова и сделать шаг в поэтическое будущее. Футуризм как литературное направление был масштабным явлением, но в его рамках выделяется экспрессивная личность В. Маяковского, чье творческое наследие стало достоянием общества.

Самая яркая отличительная черта произведений В. Маяковского заключается в том, что он пытается специально преувеличить свою значимость, ставя себя выше других. В его творчестве преобладает бунтарское начало, что выражается в отрицании современного общества и в стремлении к будущему. Очень часто в своих произведениях В. Маяковский использовал метафоры (скрытое сравнение) для своих противопоставлений и звукопись (повторение одинаковых гласных или согласных). Не стоит забывать его знаменитую «лесенку», которой он выделял самое главное в стихотворениях.

Например:

Будет луна.

Есть уже
немножко.

А вот и полная повисла в воздухе.

Это бог, должно быть,

дивной

серебряной ложкой

роется в звезд ухе.

(«Лунная ночь»).

Б. Пастернак, в раннем творчестве прошедший школу футуризма, говорил со временем о В. Маяковском так: «Какая радость, что существует и не выдуман Маяковский – талант, по праву переставший считаться с тем, как пишут у нас нынче... Поэзию привлекут к поэту две вещи: «Ярость творческой его совести. Чутье неназревшей еще ответственности перед вечностью – его судилищем».

Поэзия В. Маяковского отличается от творчества других футуристов своей глубиной и пронзительностью. Он тоже занимался разработкой новых литературных приемов, был настоящим новатором в своем деле, но делал это не в ущерб содержанию произведений. Его стихотворения заставляли

задуматься современников, оценить свои поступки с точки зрения великого футуриста. Читая произведения других поэтов будущего, например, В. Хлебникова, А. Крученых, Д. Бурлюка, читателю трудно найти смысл, прочесть замысел поэта и содержание произведения. Поэзию других футуристов можно назвать игрой со словом, но не более. А В. Маяковский пытался донести до читателя скрытый подтекст своих поэтических рассуждений, которые всегда заставляли задуматься и переосмыслить прочитанные строки поэта. В. Маяковский писал в декламационном стиле с целью шокировать слушателей, для большего удобства публичных выступлений. Лирический герой был практически не важен, куда интереснее была стремительно меняющаяся реальность вокруг него.

В. Маяковский был очень вспыльчивым поэтом, у которого было множество конфликтов с различными деятелями литературы. Хотелось бы отметить его разногласия с одним из ярких представителей имажинизма С.А. Есениным, так как между ними была непримиримая творческая борьба.

В отличие от В. Маяковского, С. Есенин принадлежал к иному литературному направлению, представители которого были заклятыми «врагами» футуристов. В. Маяковский превозносил идеи революции и города, а С. Есенин уделял внимание деревне и простому народу, воспевая красоту и просторы Руси. При этом стоит заметить, что хоть В. Маяковский и негативно относился к творчеству оппонента, он признавал его талант. Ярый футурист считал своего противника неестественным и наигранным, так как в начале своей творческой деятельности С. Есенин пытался играть роль крестьянского жителя, прячась за рязанскими нарядами и русскими напевами. В. Маяковский понимал, что это только напускное и придет время, когда С. Есенин променяет свое наигранное крестьянство на городскую моду. И затем он сказал следующее: «Есенина я знал давно – лет десять, двенадцать. В первый раз я его встретил в лаптях и в рубахе с какими-то вышивками крестиками. Это было в одной из хороших ленинградских квартир. Зная, с каким удовольствием настоящий, а не декоративный мужик меняет свое одеяние на штiblеты и пиджак, я Есенину не поверил. Он мне показался опереточным, бутафорским» [2, с. 54]. Несмотря на ранние разногласия поэтов, в мае 1922 года Маяковский в разговоре с журналистами рижской газеты сказал, когда речь зашла об имажинистах: «Из всех них останется лишь Есенин» [3, с. 1]. И даже после смерти поэта голубой Руси В. Маяковский посвятил ему одно из своих самых известных стихотворений под одноименным названием «Сергею Есенину».

«Вы ушли, /
как говорится, /
в мир в иной. /
Пустота... /
Летите, /
в звёзды врезываясь. /
Ни тебе аванса, /
ни пивной. /
Трезвость. /
Нет, Есенин, /
Это /
не насмешка...» [4, с. 67].

В. Маяковский являлся достойным противником, ведь даже в своих критических высказываниях он не допускал низких замечаний, которые относились к С. Есенину. Это говорит о том, что это была не личная неприязнь, а противоречия поэтов, относящихся к разным литературным направлениям.

В определенные периоды существует два В. Маяковских – поэт до революции и поэт после нее. Рассмотрим великого футуриста до революционных событий. Если взять стихотворения раннего В. Маяковского, то их можно разбить на три большие группы. В первую группу войдут те тексты, где В. Маяковский как раз и произносит свое новое слово, а толпа его слушает. Вторая группа стихотворений – толпа не принимает это новое слово. И самая эпатажная группа, где он ставит себя выше других, осуждает общественные пороки и смеется в лицо публики. Стихотворения В. Маяковского были сложным явлением для русского читателя, они трудно воспринимались, поэтому каждый находил в них свое содержание и собственное видение авторской мысли. Следовательно, для одних В. Маяковский был правдивым обличителем пороков, для – других зазнавшимся футуристом, который высмеивал ни в чем неповинный народ. Б. Пастернак говорил о раннем творчестве В. Маяковского так: «Я очень люблю раннюю лирику Маяковского. На фоне тогдашнего паясничания ее серьезность, тяжелая, грозная, жалующаяся, была так необычна. Это была поэзия мастерски вылепленная, горделивая, демоническая и в то же время безмерно обреченная, гибнущая, почти зовущая на помощь» [5, с. 69]. Б. Пастернак в своем высказывании пытался донести до читателя мысль о том, что в стихотворениях поэта существует великий смысл, который не каждый автор смог бы донести до слушателя. Раннее творчество поэта повлияло на жизнь общества, так как в широкоизвестных стихотворениях «Нате!», «А Вы могли бы?» В. Маяковскому удалось

донести что-то новое до мировоззрения современников, заставить задуматься о происходящих противоречиях и о жизни отдельной личности.

Творческая деятельность В. Маяковского достигла наивысшего развития после революции 1917 года, когда гений поэта восторженно воспринял общественные перевороты, откликнулся на них и воспел в своих стихах. Но все же ранние стихотворения являются основой творчества В. Маяковского, ведь он начинал как футурист, и эпатажная направленность сыграла свою роль и в более зрелых произведениях автора. Тем более, футуризм дал В. Маяковскому ту литературную базу, на основе которой он разработал множество новаторских приемов и создал яркие неологизмы, привлекающие внимание читателя с первых строк поэта. Еще в раннем творчестве проявляется его остроумие, колкость поэтических мыслей, способность всегда оставаться на высоте. В. Маяковский никогда не жалел о сказанном, никогда не отрекался от своих слов, будь они сказаны в раннем или зрелом творчестве. Он высоко ценил свое призвание поэта, не мыслил себя вне литературной деятельности, поэтому часто говорил о своем назначении так: «Гвоздями слов прибит к бумаге я» [2, с. 3]. Это высказывание говорит о том, что в каждом своем стихотворении он оставлял частицу своих мыслей и переживаний, при этом пробуя что-то новое в мировоззрении читателей.

Список литературы

1. ЛЕФ (1923–1925). Новый ЛЕФ (1927–1928). Журналы левого фронта искусств: Роспись содержания / Составитель С.Г. Исаев, под ред. Н.А. Богомолова. – Великий Новгород : Новгородский гос. университет, 2003.

2. Бенгт Янгфельдт «Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг».

3. Владимир Маяковский, «Как делать стихи»

4. Маяковский В.В. Полное собрание произведений: В 20 т. Т. 1–4 / Ответственные редакторы томов: В.Н. Дядичев, В.Н. Терехина, А.М. Ушаков. – М. : Наука, 2013–2016.

5. Маяковский: pro et contra. Антология / Сост., вступ. статья, коммент. В.Н. Дядичева. Т. 1. – СПб. : РХГА, 2006; Т. 2. СПб. : РХГА, 2013

Интернет источники

1. <http://lib.ru/POEZIQ/MAYAKOWSKIJ/karabchievsky.txt>

2. <https://www.litmir.me/bd/?b=49254&p=1>

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА В «РУССКОЙ ИДЕЕ» Н. БЕРДЯЕВА

Как отмечает В.А.Котельников, публикатор труда Н.А. Бердяева, «Русская идея» (1946) представляет собой «такую философскую параллель к истории новой русской литературы, без которой духовная природа последней не может быть понята вполне», поэтому метафизические, религиозные, нравственные устремления русского сознания, охарактеризованные философом, «требуют более глубокого вхождения в словесную художественную культуру нового времени, в которой «русская идея» нашла самое полное выражение». Современная историко-литературная мысль нуждается в новой эмпирической проработке материала, дающей больший простор мировоззренческой перспективе и делающей необходимым присутствие бердяевской концепции в нашем исследовательском поле [1 (2, с. 85)]. Литературно-эстетические и философские суждения Бердяева – это своеобразная «историческая эстетика» (термин создали А.И. Герцен и Бердяев), что уже по своему смыслу корректирует восприятие философской критики Бердяева исключительно как персоналистской. Кроме того, воспитание культуры творческого диалога между текстом и интерпретатором было весьма важно для эволюции русской философской критики [2, с. 21].

В одном из писем Бердяев утверждает, что «русская литература 19 в. и начала 20 в. безмерно выше западной литературы того же времени. Она стоит на высоте греческой традиции, Данте, Сервантеса, Шекспира, Гете. Русская культура никогда не подымется выше того, что создал русский гений 19 в. Мы вступаем в царство посредственности» [3, с. 239]. Поэтому в своих размышлениях Бердяев придает особенное значение XIX веку. Долгое безмыслие, культурная отсталость, безграмотность, отсутствие просвещения и органических связей с великими культурами прошлого препятствовали реализации сил русского народа, держали их в «потенциальном, не актуализированном состоянии» [1 (2, с. 87)]. Именно в XIX веке, по мнению философа, возникла оригинальная русская мысль, спектр которой необычайно широк, противоречив, антиномичен: масоны и декабристы, Пушкин и Гоголь, Л. Толстой и Достоевский, духовно-культурный ренессанс конца XIX – начала XX веков. Однако основной русской темой станет «не творчество современной культуры, а творчество лучшей жизни. Русская литература будет носить моральный

характер, более чем все литературы мира, и скрыто-религиозный характер» [1 (2, с. 96)]. В этом спектре особую ценность представляют суждения Бердяева о мыслителях, внутренне ему не близких, но оставивших заметный след в философии, эстетике, литературе: Н.Г. Чернышевском, Н.А. Добролюбове, Д.И. Писареве.

В 1920-е годы (например, в сборнике «Из глубины») Бердяев оценивает русскую критику резко негативно: «Все представлялось русским критикам ясным и легко объяснимым, все было упрощено и сведено к элементарной утилитарной задаче. Поистине можно сказать, что критическая школа Белинского, Чернышевского, Добролюбова и их эпигонов просмотрела внутренний смысл великой русской литературы и не в силах была оценить ее художественные откровения» [4, с. 78]. Но «Русская идея», написанная и опубликованная в последние годы жизни философа, свободна от крайностей, это итоговая книга, имеющая подзаголовок «Основные проблемы русской мысли XIX века и XX века», и Белинскому, Чернышевскому, Писареву в ней посвящены проникновенные страницы.

Столкновение двух типов мировоззрения – 1840-х и 1860-х годов – важный этап эволюции общественного сознания середины века [см. об этом: 5]. По мнению Бердяева, в 60-е годы прежде всего меняются характер и тип русской интеллигенции: если в 40-е годы интеллигенция была по преимуществу дворянской, то в 60-е годы она становится разночинской; если в 40-е годы существовали одиночки и небольшие кружки, то в 60-е годы в России образуется общественное мнение, возникает «интеллигентный пролетариат, который будет ферментом революционного брожения» [1 (3, с. 76)]. Большую роль начинают играть интеллигенты, вышедшие из духовного сословия, бывшие семинаристы делают нигилистами, например, Чернышевский и Добролюбов – сыновья священников, воспитанные в семинарии и в религиозных семьях духовных лиц. По определению С.Н. Булгакова, они сохраняют «почти нетронутым свой прежний нравственный облик, который, однако же, постепенно утрачивают их исторические дети и внуки» [6, с.48].

Центральной фигурой, идейным вождем русской общественной мысли 60-х годов Бердяев считает Чернышевского и отмечает прежде всего его нравственный характер: «По личным нравственным качествам это был не только один из лучших русских людей, но и человек близкий к святости. Да, этот материалист и утилитарист, этот идеолог русского «нигилизма» был почти святой» [1 (3, с. 76–77)]. Русское правительство отвратительно фальсифицировало дело Чернышевского. Чтобы предотвратить вредное влияние на молодежь и изъять Чернышевского как человека из общества, его приговорили к 19-ти годам каторги, которую

Чернышевский вынес героически, «перенес свое мученичество с христианским смирением» [1 (3, с. 77)]. Это «утилитарист» боролся за свободу, но не хотел свободы для себя лично, чтобы не подумали, что он борется из корыстных целей: «Он ничего не хотел для себя, – пишет Бердяев, – он весь был жертва» [там же]. Любовь Чернышевского к жене имела «почти мистический характер» – это «одно из самых изумительных проявлений любви между мужчиной и женщиной, она еще выше любви Милля к своей жене, Льюиса к Дж. Элиот» [там же]. С одной стороны, Бердяев отмечает довольно жалкую материалистическую и утилитарную философию Чернышевского, с другой – его подвижническую жизнь, высоту его характера, и это несоответствие поражает автора «Русской идеи».

Для того, чтобы более отчетливо показать столкновение двух типов мировоззрения 40-х и 60-х годов, Бердяев сравнивает Чернышевского и Герцена. Сходство их социальных идеалов очевидно, но слишком велико психологическое различие: «Это – различие душевного склада разночинца и барина, демократа и человека аристократической культуры» [там же]. Бердяев сочувственно цитирует высказывания Чернышевского о том, что и в 60-е годы Герцену по-прежнему кажется, будто он продолжает остроумничать в московских салонах и препируется с А.С. Хомяковым, а у него все еще внутри московский барин сидит. Это красноречивое выражение различия поколений, ведь несмотря на Л. Фейербаха и скептицизм, Герцен «по своей душевной структуре оставался идеалистом» 40-х годов», и этот «более мягкий» тип мировоззрения заменяется «более жестким» типом «реалиста» 60-х годов [1 (3, с. 78)]. Причем, по утверждению Бердяева, «лично Чернышевский нисколько не был жестким типом, он был необыкновенно человекен, любвеобилен, жертвен. Но мысль его была иначе окрашена, воля иначе направлена» [там же]. Сходные мысли высказывает и П.Б. Струве: «Чернышевский по всему существу своему другой человек, чем Герцен. Не просто индивидуально другой, а именно другой духовный тип» [7, с. 142].

По Бердяеву, интеллигенты 60-х годов были «мыслящими реалистами». То, что составляло суть «идеалистов» 40-х годов, было для них неприемлемо: шестидесятники не признавали игры творческих избыточных сил и всего рождающегося от избытка досуга, противились утонченности, скепсису, игре остроумия – всему, что было свойственно Герцену. «Их реализм был беден, – пишет Бердяев, – сознание сужено и сосредоточено на едином главном для них... Они были догматики» [там же]. У нигилистов 60-х годов усиливается нетерпимость и изоляция от всего остального мира, появляется «аскетическая складка», характерная для последующей революционной интеллигенции и наиболее концентриро-

ванно выраженная в «Что делать?» Чернышевского. Принадлежащий к типу утопических романов, «Что делать?» художественных достоинств не имеет, «он написан не талантливо». Социально-утопическая проблематика, содержащаяся в сне Веры Павловны, «довольно элементарная»: кооперативные швейные мастерские не могут ни испугать, ни вызвать энтузиазма. Но тем не менее Бердяев считает роман Чернышевского «очень замечательным» и имеющим огромное значение: «Это значение было главным образом моральное. Это была проповедь новой морали» [там же]. Наибольшим нападкам подверглись проповедь свободной любви и отрицание ревности, основанной на «дурном чувстве собственности». Представители правого, консервативного лагеря начали кричать о безнравственности романа и по существу оклеветали его. На самом деле, отмечает Бердяев, гедонистическая мораль и половая распущенность процветали главным образом «в лагере гвардейских офицеров, праздных помещиков и важных чиновников, а не в лагере аскетически настроенной революционной интеллигенции. Мораль «Что делать?» должна быть признана очень чистой и отрешенной» [там же].

Тема свободной любви у Чернышевского не имела ничего общего с темой «оправдания плоти», которая вышла на первый план в утонченных и эстетизирующих течениях начала XX века. По Бердяеву, Чернышевский протестует против всякого социального насилия над чувствами человека, он движим любовью и уважением к свободе и искренности чувства – это единственное оправдание отношений между мужчиной и женщиной, а прекращение любви есть прекращение смысла отношений. Такая высокая мораль «Что делать?» характерна вообще для русского сознания, существенно отличного от западного: «Русские менее законники, чем западные люди, для них содержание важнее формы, – полагает Бердяев. – Поэтому свобода любви в глубоком и чистом смысле слова есть русский догмат, догмат русской интеллигенции, он входит в русскую идею, как входит отрицание смертной казни» [1 (3, с. 79)]. Для русского сознания важнее человек, для западного – общество и цивилизация, и в этом отношении Чернышевский, имевший весьма «жалкую философию» на поверхности своего сознания, в глубине своей нравственной природы заключал «очень верные и чистые жизненные оценки... Он боролся за человека против власти общества над человеческим чувством» [там же].

Идеями Чернышевского вдохновлялись русские революционеры. Не имея никаких надежд на иную, потустороннюю жизнь, в своей земной жизни они соглашались на преследования, нужду, тюрьму, ссылку, каторгу, казнь, что было невыгодно «для христиан того времени, которые очень дорожили благами земной жизни и рассчитывали на блага жизни

небесной», не выдерживая сравнения с Чернышевским. Образованность Чернышевского была необыкновенна, «он знал все»: богословие, философию Гегеля, естественные науки, историю, политическую экономию, но «тип его культуры не был особенно высоким, – полагает Бердяев, – он был ниже типа культуры идеалистов 40-х годов – таков был результат демократизации» [1 (3, с. 77)]. В его произведениях отсутствовал литературный талант, не было никакой внешней привлекательности, и в этом отношении общество отдавало предпочтение более блестящему Д.И. Писареву.

В отличие от Чернышевского и журнала «Современник» Писарев и журнал «Русское слово» представляли другие течения общественной мысли 60-х годов. Главной ценностью для индивидуалиста Писарева была свободная человеческая личность, и он «наивно связывал это с материалистической и утилитарной философией». Стремясь к появлению свободного человека, он тем не менее таким человеком, «мыслящим реалистом», считал только интеллигента, человека умственного труда, а к представителям физического труда проявлял высокомерное отношение, чего нельзя встретить у Чернышевского [1 (3 с. 79)]. В своей статье «Реалисты» Писарев остро поставил неизбежный вопрос о голодных и раздетых людях, и это, по мнению Бердяева, приближает «нигилиста» Писарева к Евангелию больше, чем «империалистов» – государственников.

Нигилизм был радикальной формой русского просветительства, а Чернышевский, Добролюбов, Писарев – русскими просветителями. Они имели мало общего с западными просветителями, например, Вольтером и Дидро, которым не был свойствен бунт против мировой цивилизации. Для выяснения духовных истоков нигилизма Бердяев обращается к дневнику молодого Добролюбова и выделяет аскетический настрой и православно-христианскую формацию души, которые затем трансформируются в моральную суровость, атеизм, большое правдолюбие, отвращение ко лжи и всяким прикрасам, ко всей возвышенной риторике. Если же нигилисты остаются в лоне церкви, то, по Бердяеву, они начинают бунтовать, не выдерживают «соблазна извращений и искажений христианства и аскетически уходят от мира, «во зле лежащего». В этом смысле и Л. Толстой – «один из самых ярких представителей русского нигилизма» [8, с. 248].

Главой русского нигилизма считали Писарева и видели в нем много общего с тургеневским Базаровым. В действительности, утверждает Бердяев, не было ничего подобного. В отличие от Чернышевского, Добролюбова и других нигилистов 60-х годов, Писарев не был разночинцем, он происходил из родового дворянства, был типичное дворянское дитя,

маменькин сынок, «хрустальная коробочка» [1 (3, с. 89)]. Это нигилист, разрушитель эстетики, не имел ничего похожего на Базарова кроме увлечения естественными науками. Его бунт против Пушкина, против эстетики – это бунт человека 60-х годов против «идеалистов», против роскоши, которую себе позволяли привилегированные кучки культурных людей. На место культуры нигилисты поставили культ науки, то есть культ естественных наук, от которых ждали решения всех вопросов [1 (3, с.90)].

В философии и эстетике Писарева воплотилось основное противоречие русского нигилизма. Борясь за свободу личности и ее право на полноту жизни, Писарев требовал, чтобы личность возвысилась над социальной средой. Писарев и нигилисты были материалистами, их мораль была утилитарной, а материализм и утилитаризм сильны только как орудия отрицания предрассудков прошлого, средств для порабощения личности. Позитивное же начало материализма и утилитаризма, по Бердяеву, очень слабо, они ничего не могут дать для защиты личности от порабощения природной и социальной средой, ведь материализм – это всего лишь крайняя форма детерминизма, определяемости человеческой личности внешней средой. Бердяев убежден, что надо видеть внутри человеческой личности другое начало, которое действительно можно бы противопоставить влиянию окружающей среды, – это духовное начало, невыводимое извне, из природы и общества, внутренняя опора свободы человека. Утилитарное обоснование морали, которое соблазнило нигилистов, здесь бессильно, поскольку польза – это только принцип приспособления для охраны жизни и благополучия, что может противоречить свободе и достоинству личности. Как метко сказал утилитарист Д.С. Милль, лучше быть недовольным Сократом, чем довольной свиньей. Главное противоречие Писарева состояло в том, что, понимая развитие в духе натуралистической эволюционной теории, борясь за личность, он «отрицал творческую полноту личности, полноту ее духовной и даже душевной жизни, отрицал право на творчество в философии, в искусстве, в высшей духовной культуре. Он утверждал крайне суженное, обедненное сознание человека» [1 (3, с. 91)]. Обреченность исключительно на естественные науки и популярные статьи означала обеднение личности и подавление ее свободы – такова была обратная сторона борьбы русских нигилистов за социальную правду.

Среди тем, активно обсуждавшихся шестидесятниками, своей остротой и актуальностью выделяется тема оправдания культуры. Почитая себя наследниками греко-римской культуры (или цивилизации), люди Запада редко сомневались в оправданности культуры: эта культура казалась им универсальной и единственной, а остальной мир – варварским.

По мнению Бердяева, «у русских нет культурупоклонства, так свойственного западным людям» [1 (3, с. 88)]. Высказывание Достоевского «все мы нигилисты» Бердяев исправляет на «все мы, русские, апокалиптики и нигилисты» и объясняет это устремлением русского сознания к концу (его эсхатологической направленностью) и плохим пониманием стадийности (ступенности) исторического процесса. «Прыжок к концу, – пишет Бердяев, – противопологают русские люди историческому и культурному труду европейских людей» [9, с. 111].

Русские не могут осуществлять своей исторической судьбы без бунта, и Бердяев сочувственно цитирует О. Шпенглера, который сказал, что Россия есть апокалиптический бунт против античности, то есть против совершенной формы, совершенной культуры. Поэтому нигилизм – это типично русское явление, так как «русский народ есть народ конца, а не середины исторического процесса. Гуманистическая же культура принадлежит середине исторического процесса» [там же]. Русская литература XIX века, которая в общественном мнении была самым большим проявлением русской культуры, не была культурой в западном классическом смысле слова, потому что всегда переходила за пределы культуры. Гоголь, Л. Толстой, Достоевский и другие великие русские писатели остро чувствовали конфликт между совершенной культурой и совершенной жизнью и стремились к совершенной, преображенной жизни, они сознавали, что русская идея не есть идея культуры. Русский нигилизм, заключает Бердяев, был нравственной рефлексией над культурой, созданной привилегированным слоем и для него лишь предназначенной [там же].

Истинным и непримиримым оппонентом шестидесятников был, по мнению Бердяева, «имевший большое бесстрашие мысли», был К.Н. Леонтьев, а не сторонники эстетической критики П.В. Анненков, А.В. Дружинин, В.П. Боткин, С.С. Дудышкин, которые в «Русской идее» даже не упоминаются. «В мрачной и аристократической душе Леонтьева горела эстетическая ненависть к демократии», – пишет Бердяев [10, с. 247]. Леонтьев отстаивал привилегированную роль русского дворянства и не допускал мысли о покаянии в социальном грехе: ему была «чужда русская болезнь совести, примат морального критерия. Эстетический критерий был для него универсальным» [1 (3, с. 93, 94)]. По Леонтьеву, цветущая культура оправдана, даже ценой великих страданий, страшных неравенств и несправедливостей. Красота и цветение культуры были для него неразрывно связаны с разнообразием и неравенством, ведь уравнилельный процесс губит культуру и ведет к уродству: «Он один решается признаться, – отмечает Бердяев, – что он не хочет правды и справедливости в социальной жизни, потому что она означает гибель красоты жизни» [1

(3, с. 94)]. Если сделалось возможным явление Пушкина, страдания народа оправданы, полагает Леонтьев.

Государственник и аристократ, Леонтьев был убежден, что порождают мещанство именно свобода и равенство. Однако он вовсе не был похож на реакционеров и консерваторов из практической жизни, так как «ненависть К. Леонтьева к мещанству и буржуазности была ненавистью романтика» [1 (3, с. 86)]. По мнению Бердяева, Леонтьев – один из самых замечательных людей, ему свойственны смелость, искренность и радикализм мысли, его религиозная судьба волнует автора «Русской идеи», ведь далеко не каждый отважится признаться, что он не хочет осуществления христианской, евангельской правды в обществе, что это приведет к уродству. «Вся мысль его есть эстетическая реакция против русского народничества, русского освободительного движения, русского искания социальной правды, русского искания Царства Божьего», – подводит итог своим размышлениям Бердяев [там же]. Леонтьев отчетливо видит, что мир идет к уродливому упростительному смешению, поэтому он не верит в будущее своего собственного идеала и исповедует эстетический пессимизм, а братство и гуманизм признает лишь для личного спасения души, он «одинокий мечтатель» [1 (3, с. 71)], даже «безумный мечтатель, несчастный романтик», но только «не реальный реакционный политик-катковец» [10, с. 248]. Объект критики у Леонтьева точно осознавал и С.Л. Франк, он, вслед за Леонтьевым, ясно видел, что «русский интеллигент испытывает положительную любовь к упрощению, обеднению, сужению жизни...» [11, с. 177].

Гениально-пророческий взгляд Леонтьева вспоминается и при чтении статьи Ф.А. Степуна «Мысли о России», в которой приводится его разговор с Г.В. Плехановым. Говоря о Ленине, Плеханов сказал: «Как я только познакомился с ним, я сразу понял, что этот человек может оказаться для нашего дела очень опасным, так как его главный талант – невероятный дар упрощения» [12, с. 253]. Вся советская эпоха – невероятное упрощение, утрата, говоря словами Леонтьева, «цветущей сложности». Если же возвратиться к эстетике, то проницательный Г.В. Адамович, после одного из докладов Бердяева как бы продолжая его размышления, записывает: «Красота аристократична, – я едва не написал реакционна, – и по связям своим, в родственном своем окружении, она социально порочна, – и как остро, как безошибочно верно чувствовал это Константин Леонтьев, человек эстетически-гениальный, но морально-безумный...» [13, с. 431].

Даже идейные противники Бердяева, осуждавшие его за отступничество, за переход от марксизма к идеализму, не сомневались в его искренности и признавали: он «предпочитает бороться и воевать с от-

крытым забралом, не меняя старой словесности...» [14, с. 266]. В этой «старой» словесности Бердяев выделял литературу XIX века, считал ее вершиной русской культуры, далее недостижимой, и даже предполагал, что «задачей русской философии и публицистики является разработка мотивов русской литературы» [15, с. 157]. Бердяев находит «религиозно-философское зерно» не только в вершинных проявлениях, от Пушкина до Чехова, но и у далеких от его собственных исканий шестидесятников. Его отношение к Чернышевскому сопоставимо с отношением В.С. Соловьева, который в статье «Первый шаг к положительной эстетике» (1894) и воспоминаниях (1898) с восхищением писал и о личности, и об эстетике Чернышевского. Как указывает А.Ф. Лосев, автор фундаментального труда о Соловьеве, «высокопохвальное и торжественное отношение Вл. Соловьева к Чернышевскому остается знаменательным фактом русской литературы и никак не может игнорироваться нами» [16, с. 576]. Бердяев не игнорировал. Как и Соловьев, несмотря на принципиальные, фундаментальные разногласия, он объективно оценивал вклад шестидесятников в развитие философии, эстетики, литературы, видел в них концентрированное выражение существенных черт русской общественной и эстетической мысли.

Список литературы

1. Бердяев Н.А. Русская идея // Русская литература. – 1990. – № 2. – С. 85–134; № 3. – С. 67–102; №4. – С. 59–111.
2. Исупов К.Г. Романтик свободы (Русская классика глазами персоналиста) // Бердяев Н.А. О русских классиках. – М. : Высшая школа, 1993. – (Классика литературной науки). – С. 7–22.
3. Бердяев Н.А. Выдержки из писем к г-же X // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1954. – № 36. Цит. по: Дмитриева Н.К., Моисеева А.П. Философ свободного духа (Николай Бердяев: жизнь и творчество). – М. : Высшая школа, 1993. – (Философские портреты). – С. 235–247.
4. Бердяев Н.А. Духи русской революции // Бердяев Н.А. О русских классиках. – С. 75–107.
5. Ильин С.А. Типология художественного мировоззрения в эстетике Н.А. Добролюбова // Мова і культура. (Науковий журнал – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – Вип.10. – Т.ІІ (102). – С.205-211; Ильин С.А. Типология художественного мировоззрения в русской эстетике и критике второй половины XIX – начала XX веков: от Н.А. Добролюбова до С.Л. Франка: Монография. – Луганск : Альма матер, 2007. – 204 с.
6. Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество (Из размышлений о

религиозной природе русской интеллигенции) // Вехи: интеллигенция в России: Сб. ст. 1909-1910. – М. : Молодая гвардия, 1991. – С. 43–84.

7. Струве П.Б. Интеллигенция и революция // Там же. – С. 136–152.

8. Бердяев Н.А. Из записной тетради //Новый журнал. – Нью-Йорк, 1955. – № 43. Цит. по: Дмитриева Н.К., Моисеева А.П. Философ свободного духа (Николай Бердяев: жизнь и творчество). – С. 247–256.

9. Бердяев Н.А. Мироззрение Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. – С.107–223.

10. Бердяев Н.А. Леонтьев – философ реакционной романтики // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры, искусства: В 2 т. – М. : Искусство, 1994. – Т.2. – (Русские философы XX века). – С. 246–274.

11. Франк С.Л. Этика нигилизма (К характеристике нравственного мироззрения русской интеллигенции) // Вехи: Интеллигенция в России: сб. ст. 1909-1910. – С. 153–184.

12. Степун Ф. Мысли о России // Русская идея: В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья: В 2 т. – М. : Искусство, 1994. – Т.1 – С. 233–293.

13. Адамович Г.В. Комментарии // Там же. – С. 428–506.

14. Каменев Ю. О робком пламени гг. Антонов Крайних // Литературный распад. Критический сборник. – СПб. : Книгоизд-во «EOS», 1909. – Кн.2. – С.67-83. Цит. по: З.Н.Гиппиус: pro et contra. – СПб. : РХГА, 2008. – С. 246–267.

15. Бердяев Н. Sub specie aeternitatis: Опыты философские, социальные и литературные (1900-1906гг.). – СПб., 1907.

16. Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 617 с.

*Ищенко Н.С., Ласточкин Н.А.
г. Луганск, г. Санкт-Петербург (РФ)*

ХРИСТИАНСКИЙ СЮЖЕТ ОБ ИСКУШЕНИИ В «СКАЗКЕ О ПОПЕ И О РАБОТНИКЕ ЕГО БАЛДЕ»

«Сказка о попе и о работнике его Балде» – одна из самых загадочных сказок Пушкина. У каждого, кто ее прочитал, возникает вопрос – за что же так жестоко наказали попа? Обычный ответ – за жадность – не объясняет целого ряда несоответствий в сюжете. Жадность Пушкин ярко описал в «Скупом рыцаре» – вдова с детьми целый день стояли на коленях под окном, чтобы умиловить кредитора, но скупец все равно

отобрал у них последний грош. Поп в сказке не совершает таких явно аморальных поступков, он просто хочет нанять работника подешевле. Это не выглядит как смертный грех. Кроме того, почему поп так боится шелка, которым придется расплачиваться в конце года? Почему он уверен, что это его смерть – как в конце и оказывается? Эта уверенность у такого мастера как Пушкин должна быть мотивирована сюжетно. Исходя из того, что ответ в сказке есть, попытаемся его найти.

Русские литературоведы уже занимались анализом «Сказки о попе...». В. Непомнящий рассмотрел этот сюжет в своей монографии «Поэзия и судьба» (1972). Е. Неёлов в 2014 году снова обращается к этой сказке в статье «Сказка А.Пушкина “О попе и о работнике его Балде”». Этими авторами высказаны интересные идеи о сюжете и персонажах, однако по нашему мнению их недостаточно для ответа на все вопросы. Рассмотрим вкратце результаты проведенного литературоведческого анализа.

В. Непомнящий в своей работе обосновал читательскую интуицию, что наказание попа не соответствует его преступлению. Заявленное в начале сказки желание попа найти на базаре товар подешевле наказывается самыми страшными карами в мире Пушкина – безумием и смертью. Безумие для Пушкина может быть и страшнее смерти, как показывает его стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума». Это неадекватное наказание за простую житейскую прижимистость.

Кроме того, в последних строках сказки поп предстает не священником, а старым человеком («вышибло ум у старика»). Таким образом, финал сказки выглядит так: молодой сильный парень избивает старого человека, безнадежно калеча его [2, с. 214]. Это приводит к выводу, что сказка просто неудачна – поэт не справился с материалом и не смог создать убедительный образ, которому читатель/слушатель хотел бы подражать. В. Непомнящий осторожно склоняется к этому мнению.

Е. Неёлов указывает, что Пушкин и не справился с материалом – невозможное сочетание. Прежде чем останавливаться на этой версии, нужно испробовать все другие. Неёлов предлагает свой вариант разгадки: Балда – герой, богатырь, карающий зло. Поп наказан вовсе не за жадность, а как ни странно на первый взгляд, за то, что получает оброк с чертей.

Рассуждения Неёлова в этом пункте довольно убедительны. Оброк получает помещик со своих людей. В сказке черти должны платить оброк попу. Они правда отговариваются, что об оброке век не слыхали, но это можно понимать, как обычную хитрость, отговорку, тем более что в конце концов они резво приносят оброк, и поп никакого удивления по

этому поводу не выражает. Но получать деньги с чертей – это же договор с бесами, и поп не может не понимать, каковы последствия. Анализ Неёлова объясняет одну важную деталь сказки – почему один из персонажей именно поп, а не жадный купец, крестьянин или барин, на примере которых жадность часто наказывается в народных сказках.

Е. Неёлов предлагает свою версию решения загадки, анализируя образ Балды в сказке. Он справедливо замечает, что Балда – не просто работник, не обычный мужик. Балда в сказке обладает большой силой: работает за семерых, есть за четверых. Кроме того, он выполняет невыполнимое поручение, требующее сверхчеловеческих способностей, – получает оброк с чертей.

Балда встречает попа на базаре, и как справедливо замечает Неёлов, в поэтике сказки нет случайностей, любая встреча предопределена местом, где она происходит, и персонажами, которые встречаются. Базар как топос в русских сказках – это место пересечения всех дорог. Идти по дороге «сам не зная куда», как идет Балда, означает в сказке идти прямо к цели [1, с. 130]. Таким образом, Балда не просто так появился на базаре, он пришел туда с какой-то целью, и цель эта по законам жанра волшебной сказки представляет собой именно то, что случилось в конце, то есть Балда пришел на базар, чтобы убить попа.

Неёлов делает отсюда вывод, что Балда – сказочный богатырь, которого послали «безусловно христианские» силы, чтобы расследовать поведение попа и покарать его [1, с. 133]. Нам этот вывод представляется слишком поспешным. Чтобы его подтвердить, стоит охарактеризовать ближе эти якобы безусловно христианские силы, которые расправляются с грешником таким образом.

Прежде всего, в христианстве самым важным является спасение души грешника. Пределы Божьего долготерпения определяются тем, что грешникам дается время, чтобы они раскаялись. Пока человека жив, никогда не поздно переменитьсь, признать свой грех, обратиться к святости.

В христианстве известно много святых, которые в начале своей жизни были грешниками, и не просто скрягами, а ворами или убийцами, лгунами или лицемерами, в том числе священниками без веры, которые обманывали свою паству и заигрывали с бесами. Чем глубже погряз человек в пучине греха, тем нагляднее чудо и тем более явно милосердие Божие, которое не закрывает пути к спасению и для таких людей.

В какой-то переломный момент в жизни каждого из таких персонажей происходит некое важное событие, после которого человек возрождается душой, отказывается от прежней жизни и начинает новую, ведущую его трудным путем к спасению. Божественное вмешательство

происходит именно в этот переломный момент, то самое событие, которое меняет человека, послано ему Божьим промыслом для того, чтобы он отказался от греха. Это является победой веры, даже если после этого человека ждут муки и смерть.

В христианских религиозных сюжетах даже закоренелому грешнику дают возможность раскаяться и сделать доброе дело. Сказка ставит его в ситуацию, когда он может не совершать подлости, когда он имеет шанс поступить честно. Примером может служить бродячий сюжет о золотом топоре, демонстрирующий общий принцип взаимодействия с миром чудесного: бедняк уронил в воду топор, и когда ему приносят золотой, отказывается, говоря, что эта вещь не его и ему нужен его топор, за что и получает награду; богач же нарочно бросает топор, и когда из воды достают золотой, он заявляет, что это его топор, и получает наказание. С самого начала сказки ясно, что богачей жаден и неисправим, однако шанс ему дается. Даже в самый последний момент он может поступить честно и спасти свою жизнь и душу.

Подобное испытание герою могут посылать не единожды, как в сказке «Морозко». Каждую сестру, отцову дочку и мачехину дочку, Морозко несколько раз спрашивает: «Тепло ли тебе, девица? Тепло ли тебе, красная?» На каждом этапе у героини есть возможность сделать всё правильно и пройти испытание.

Попу же такой возможности не дают. С ним не происходит перерождения. Он не получает шанса измениться. Попа уничтожили безжалостно, не давая ему возможности покаяться, не спрашивая его об этом и не предлагая такой путь. Для христианского сюжета это нехарактерно, безусловно христианские силы так бы не поступили. Сказочный персонаж, обладающий сверхчеловеческими силами и посланный наказать жадность героя, должен поступить как Морозко: жестокое наказание следует после проваленного испытания, но не вместо него.

Таким образом, Балда не может выступить в сказке как сказочный богатырь, карающий зло. Мы полагаем, что правильно определив основные качества Балды, исследователь Неёлов сделал на их основе неправильные выводы. Давайте перечислим еще раз все, что мы знаем о Балде, и попытаемся понять, кто же он на самом деле.

Балда обладает большой силой, он выгодный работник, выполняет всю работу по хозяйству, работая за семерых. Балда обладает сверхъестественными способностями, которые позволяют ему получить оброк с чертей. Балда оказался на базаре, чтобы убить попа, и поп об этом знает. И самое последнее, но самое важное – поп и Балда заключают договор, по условиям которого поп теряет разум, жизнь и душу.

Все эти характеристики заставляют подумать о другом персонаже христианской драмы – о бесе, который заключает договор с грешником и получает в результате его душу. Все детали сказки получают объяснение, если Балда – это бес, а не богатырь.

Необычайная сила Балды, а также его сверхъестественные способности, позволяющие обмануть чертей и заставить их платить оброк, органично ложатся в образ. Мы принимаем анализ Неёлова, который показывает, что священнический сан указывает на близость попа к сакральным сферам. Поп заключает договор с Балдой, зная кто он такой и чем дело кончится. Расплата за службу также характерна для сюжетов об искушении – обычно черт просит в награду какой-то совершенный пустячок, который оказывается на самом деле жизненно важен и приводит заключившего договор к гибели.

Поп заплатил за то, что соблазнился дешевизной работника, зная, какая за это будет расплата. Так и происходит в христианских сюжетах, где человек заключает договор с дьяволом ради таких вещей, которые никак не стоят спасения души: ради денег, любви красавицы или мирских почестей. Постоянный мотив христианской литературы – показать, что никакая выгода этой земной жизни не стоит спасения души. Поп погубил бы свою душу, даже если бы получил взамен царство, а не просто работника. Поп поддался искушению по ничтожному поводу, но назад дороги нет, бесы не будут давать второй шанс. Если принять наше объяснение, в сказке нет также никаких несоответствий морального характера – Балда поступает как и положено бесу, не щадит опрометчивого дурака, который решил, что сможет его обмануть и избежать расплаты.

Искушение и взаимоотношения человека с нечистой силой является центральной темой Библии. Первое искушение, которому поддались люди, имело место в раю, когда Сатана соблазнил Еву и Адама. Это грехопадение имеет масштаб космологической катастрофы, оно приводит в мир смерть, меняет весь универсум и создает падший мир, в котором с тех пор живет человечество.

В Книге Иова, одной из самых известных книг Ветхого Завета, мы снова встречаемся с темой искушения. Этот сюжет примечателен тем, что его герой – человек, живущий не в раю, а в нашем мире. Он не в особом положении, как первые люди, на его месте мог оказаться любой из нас. В противоположность Адаму, которых жил в Эдеме, лицезрел Бога, и все же пал, Иов, обычный человек, противостоит искушению.

Книга Иова начинается с пролога на небесах, где Сатана предлагает Богу испытать веру Иова и доказывает, что тот хвалит Бога, пока у него все хорошо, и сразу же возропщет, как только благополучие его покинет.

Это единственный в Библии сюжет, когда Сатане позволено применить всю свою силу для искушения человека, и святой Иов выходит победителем из этой борьбы.

Сходство попа и Иова заключается не результате борьбы, а в ее исходной ситуации. Поп – обычный человек, живущий своей обычной жизнью, который заботится о житейском, не воспаряя в небеса, и совершенно неожиданно для себя внезапно попадает в ситуацию искушения. В отличие от Иова, который претерпел величайшие страдания и не отказался от союза с Богом, поп поддается ничтожному соблазну, терпит сокрушительное поражение, и безвозвратно губит себя.

Самое известное европейское произведение на тему об искушении – «Фауст» Гёте. В работе над своим произведением Гёте использовал материал книги Иова, что заметно как в основном сюжете, так и в композиции: пьеса Гёте об искушении Фауста начинается прологом на небесах. Гёте обращается к той же теме, но дает альтернативное развитие событий, показывая, что будет, если принять предложение беса и заключить с ним договор.

Первая часть была написана поэтом еще в ранний период его творчества, а вторая часть, где Фауст расплачивается (а фактически не расплачивается) по условиям сделки, была опубликована уже при жизни Пушкина. Интерес русского поэта к «Фаусту» известен: в 1825 году, за пять лет до создания «Сказки о попе...» Пушкин написал «Сцены из Фауста».

Можно заметить параллели в произведениях немецкого и русского классиков. Поп связан с высшими силами своей священнической миссией. Фауст – ученый, который хочет добраться до сути вещей, занимается магией, вызывает духов, то есть проявляет самый серьезный интерес к миру чудесного, считает это делом своей жизни.

Волшебный слуга и в одном, и в другом случае демонстрирует необычайную силу и могущество. В поэме Гёте дьявольская природа Мефистофеля указана явно, в сказке Пушкина сверхприродные силы Балды характеризуют его как существо нечеловеческого мира.

Важнейший момент всей истории – расплата за службу. Приведем здесь анализ «Фауста», сделанный английским философом, эссеистом Г.К. Честертоном. Честертон замечает, что история Фауста относится к тем сюжетам, которые испорчены великими писателями:

«На мое счастье, я видел в Йоркшире, в кукольном театре, пьесу «Доктор Фауст». Потом я видел ее и в Лондоне, но йоркширские куклы были живее лондонских актеров. Марионетки старались играть как люди, а люди, увы, играли как марионетки. Но суть не в том. Суть вот в

чем: средневековый Фауст погиб, ибо совершил страшный грех, принес клятву верности вечному злу, чтобы обладать первой красавицей в мире. Он осужден за великий грех; новый же Фауст спасен за грех мелкий и низкий.

Фауст у Гёте не опьянен и не зачарован прекраснейшей, уже нездешней дамой. Когда он стал молодым, он стал и подлым, и мигом завел пошлейший роман, который я не назову связью, ибо (как обычно в таких случаях) связана только женщина. Здесь, в этой смеси соблазна и спасения, проявилось худшее качество немцев, какая-то бессердечная сентиментальность.

Мужчина губит женщину, поэтому женщина спасает мужчину – вот и вся мораль, *das ewige Weibliche*. Тот, кто получил удовольствие, еще и очистится, ибо жертва отстрадала за него. Значит, все равно, жесток ты или добр. Мне больше нравится кукольный сюжет, где Фауста тащат в ад черные чертики. Он как-то веселее» [3].

Пушкин в своей сказке следует фольклорному сюжету: бес выполняет невыполнимое задание и честно получает свою награду.

Таким образом, загадочная сказка Пушкина получает свое объяснение: это христианский сюжет об искушении. Поп оказывается в ситуации Иова – внезапно попадает в фокус внимания злых сил и среди житейской суеты сталкивается с Врагом, которому, в отличие от Иова, проигрывает. Поп имеет также черты Фауста, который захотел поставить себе на службу могучие темные силы, и сохранить при этом разум и душу. Балда – бес, который служит верно, но и расплаты требует неукоснительно. Договор с дьяволом не может кончиться ничем хорошим, и сказка показывает, как это происходит: заигрывание со злом не проходит даром, и дух злобы поднебесной губит душу человеческую.

Список литературы

1. Неёлов, Е. М. Сказка А.Пушкина «О попе и о работнике его Балде» / Е.М. Неёлов // Проблемы исторической поэтики. – 2014. – № 12. – С. 124–136.
2. Непомнящий, В. С. Поэзия и судьба: над страницами духовной биографии Пушкина / В. С. Непомнящий. – М. : Сов. писатель, 1987. – 446 с.
3. Честертон, Г. К., Собр. соч.: В 5 т. Т. 5: Вечный Человек. Эссе / Пер. с англ.; Сост. и общ. ред. Н. Л. Трауберг. – СПб. : Амфора, 2000. – С. 471 – 474.

С.А. ЕСЕНИН И А.Б. МАРИЕНГОФ

Русская культура никогда не переживала такого подъема, как на рубеже XIX–XX века. В каждой сфере культурной жизни были свои небывалые достижения, гениальные имена и открытия. Серебряный век представляет собой новое мышление, которое проявилось в философии, музыке, живописи, театре.

Небывалый подъем литературных сил был связан, по мнению многих исследователей, с историческими катаклизмами, которые буквально обрушились на Россию в начале века. Ведь такие события как Кровавое воскресенье, Русско-японская война, Первая мировая и Октябрьский переворот, не могли оставить в молчании равнодушные умы. «Век мой, зверь мой», – писал О. Мандельштам. Действительно, XX век не жалел судьбы людей, ломал их личности, оставляя за пределами истории. Но именно на этом фоне появилось целое созвездие гениальных поэтов, глубоко прочувствовавших боль своего столетия.

Поэзия Серебряного века не была однородным явлением. Возникали различные литературные школы и течения, имеющие свои манифесты и творческие установки. Бесспорно, со временем сами направления уходили в прошлое, оставались лишь яркие имена поэтов-новаторов, которые переросли рамки своей литературной школы. Так было с загадочным символизмом и А. Блоком, с В. Маяковским и футуризмом, со сдержанным акмеизмом и А. Ахматовой. Ведь сейчас мало кто вспомнит, к какому направлению относились Д. Мережковский, С. Городецкий, О. Брик.

Среди калейдоскопа поэтических течений нужно выделить русский имажинизм, ярким представителем которого был С. Есенин. Творчество С. Есенина связывают с имажинистами и новокрестьянской поэзией. Да, он примыкал и к той литературной школе, и к другой. Но только в самостоятельном свободном творчестве показал весь потенциал своего гения, который до сих пор волнует читателей. Чем был для С.Есенина имажинизм, какой след оставил в его поэзии? Эти вопросы являются основополагающими для критики и читателей нашего времени, поэтому данный вопрос остается открытым и актуальным.

Имажинизм был последней громкой поэтической школой начала XX века. Литературоведы до сих пор спорят о значении и роли этого течения среди многочисленных поэтических школ. Можно ли имажинизм ставить в один ряд с футуризмом, символизмом, акмеизмом? Или

это отдельное явление, имевшее свой путь развития, свою структуру. Имажинизм во многом пользовался приемами раннего футуризма: игра со словом, образование новых сравнений и словосочетаний. Но у направления были индивидуальные принципы и особенности. Основными признаками имажинизма были главенство образа в содержании поэзии, эпитеты как сумма красочных метафор и сравнений. Образная система становилась самоцелью творчества поэтов.

У читателей поэзия имажинистов ассоциируется с двумя яркими именами – А. Мариенгоф и С. Есенин. Это непохожие поэты с разными взглядами на литературу и на принципы своего объединения. Все же их что-то связывало не только в творчестве, но и в жизни. Ведь долгое время они были лучшими друзьями, делили одну съемную квартиру, были организаторами совместного литературного кафе «Стойло Пегаса». В чем их различия и сходства? Почему судьбы двух имажинистов сложились совершенно по-разному?

Поэты были выходцами из разных общественных кругов. А. Мариенгоф родился в дворянской семье. Будущий имажинист окончил частный пансион и поступил в известный Дворянский институт императора Александра II. Но отец не одобрил его выбор. И вскоре юноша поступил в обычную гимназию.

С.Есенин не может похвастаться дворянскими корнями, хоть исследователи его биографии и говорят о том, что его семья была не простой крестьянской. С.Есенин не учился в привилегированных институтах, зато он освоил богатство мировой культуры, знал наизусть большое количество стихотворений и мог стать после окончания Спас-Клеповского училища преподавателем. С. Есенин в корне отличается от своего соратника-имажиниста. А. Мариенгофу не понять основу есенинской ранней поэзии, которая пропитана рязанским воздухом и золотом скошенного сена. А С. Есенину не постигнуть ритм строк А. Мариенгофа, которые стучат будто вагон надвигающегося поезда. Нельзя проводить резкое противопоставление между поэтами по этому признаку, но все же в этом основа их поэзии, в этом их разный подход к имажинизму и к литературе в целом.

С. Городецкий вспоминал о юном С. Есенине так: «Стихи он принес завязанными в деревенский платок. С первых же строк мне было ясно, какая радость пришла в русскую поэзию. Начался какой-то праздник песни» [4, с. 167]. Это воспоминание говорит о С. Есенине как о человеке, который трепетно относится к своему краю, к своей родной деревне, которую невозможно ни на что променять. Ведь ранняя поэзия С.Есенина – ода русскому краю, воспевание его красоты и величия. Только С. Есе-

нин мог написать такие гениальные строки, в которых выразилось сердце русского человек и его трепетная любовь к Родине: «Если крикнет рать святая:/ «Кинь ты Русь, живи в раю!»/ Я скажу: «Не надо рая,/ Дайте Родину мою» [2, с. 62].

Но С. Есенин мог остаться автором одной темы. Ведь мог бесконечно писать о рязанских полях и раздольях, в каждом стихотворении открывая что-то новое. Но нужно было найти новый путь, который бы раскрыл многообразие тем и поэтических образов. Именно имажинизм стал этим путем, открывшим со временем есенинский гений. «Быт имажинизма нужен был С.Есенину больше, чем желтая кофта молодому Маяковскому. Это был выход из его пастушества... из подделки с гармошкой. Это была его революция, его освобождение», – писал поэт-акмеист С. Городецкий [4, с. 173].

С. Есенин говорил: «Я сердцем никогда не лгу». Действительно, он не мог лгать ни в написании стихотворений, ни в повседневной жизни. С. Есенин всегда буквально болел чем-то новым, уникальным в поэзии. Имажинизм он считал той литературной базой, на основе которой можно создавать новые образы, необычные сравнения и употреблять привычные слова в непривычном значении. «У Есенина уже была своя классификация образов. Статические он называл заставками, динамические, движущиеся – корабельными, ставя вторые несравненно выше первых; говорил об орнаменте нашего алфавита, о символике образной в быту, о коньке не крыше крестьянского дома, увозящем, как телегу, избу в небо», – писал впоследствии А. Мариенгоф [4, с. 219]. С. Есенин занимался разработкой новых образов как с теоретической стороны, например, в работе «Ключи Марии», так и в практическом плане. Ведь творчество поэта с 1917–1918 годов представляет собой переплетение образного с реальным, поэтического с обыденно-земным. Новая есенинская поэтика проявилась в ранних маленьких поэмах – «Отчарь», «Октоих», «Пантократор», «Пришествие», «Инония». В этих поэмах смешалось святое и революционное, комическое и возвышенное. Поэтические строки этих лет пропитаны пафосом и эпатажем образной системы: «Не усташуся гибели,/ Ни копий, ни стрел дождей, –/ Так говорит по Библии/ Пророк Есенин Сергей./ Время мое пришло./ Не страшен мне лязг кнута./ Тело, Христово тело, / Выплываю изо рта» [2, с. 244]. С. Есенин пытается передать свой поэтический восторг, в котором смешалось и отношение к революционным событиям, и новый этап творческого становления. «Исповедь хулигана», «Мир таинственный, мир мой древний...», «Песнь о хлебе», «Я последний поэт деревни...» – это те стихотворения, в которых есенинские образы и сравнения достигли целостности и высокого мастерства.

Не все русские имажинисты были столь погружены в разработку новой системы образов и метафор. Представителей объединения привлекала и коммерческая сторона творчества. Творческая деятельность имажинистов, в отличие от большинства других течений, основывалась на солидном материальном фундаменте. В сентябре 1919 г. С. Есенин и А. Мариенгоф разработали и зарегистрировали в Московском совете устав «Ассоциации вольнодумцев». Создание «Ассоциации» позволило открыть при ней несколько коммерческих предприятий. К концу года начали работать оформленное Г. Якуловым литературное кафе «Стойло Пегаса». Когда в 1922 г. «Стойло» прекратило свое существование, появилось кафе-столовая «Калоша», а затем – «Мышиная нора».

Испытывая трудности с публикацией собственных поэтических сборников в Госиздате, имажинисты открывают собственные издательства. В 1922 году имажинисты основали собственный журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном», просуществовавший три года. В Москве вечера с участием имажинистов проходили в «Стойле Пегаса», в кафе Союза поэтов «Домино», Политехническом музее и других залах. Отчасти взяв на вооружение манеру поведения футуристов, имажинисты постоянно, особенно в первый период, организовывали различные групповые акции, такие как «переименование» московских улиц, «суды» над литературой и т.д., имеющие своей целью не только саморекламу, но и выражавшие протест против усиливавшегося давления власти. С этим связана и их критика «государственного искусства» – Пролеткульта, журнала «На посту», ЛЕФа, стремившихся к контакту с государством.

Эти мероприятия, бесспорно, обогащали поэтов-имажинистов. Но не давали ничего нового для их творческого потенциала. Ведь есенинские строки твердят наизусть до сих пор, но вряд ли кто вспомнит стихотворения Н. Эрдмана или Г. Якулова. Даже стихи А. Мариенгофа уходят в прошлое. О нем вспоминают больше, как об авторе «Романа без вранья», который связан с биографией С.Есенина. «Между имажинистами и Есениным с самого начала не было поэтического родства. А. Мариенгофу, например, чужды были вдохновенные песни С. Есенина о природе, о Родине, о лесах и полях, о коровах и собаках. Его поэзия питалась отбросами городской жизни. Есенинский имажинизм утверждал в поэзии органический образ как средство выражения поэтического мироощущения, средство изображения действительности. Есенин не отрывал этот образ от выражаемого в нем содержания, не рассматривал его как самоцель творчества», – писал критик П. Юшин [5, с. 219]. Действительно, искания С. Есенина в имажинизме отличались от всего течения. Ему были чужды некоторые литературные теории имажинизма. Все же има-

жинизм стал для поэта своеобразной школой, которая раскрыла перед ним новые приемы и возможности работы со словом.

Литература двадцатых годов XX века – это период принятия новой советской действительности. Большая часть писателей и поэтов довольно противоречиво отнеслась к происходящим событиям. Многие, как это ни странно, приняли революционные потрясения, как начало нового культурного подъема. Одни авторы смогли принять революцию, приспособиться к новым реалиям жизни. А. Блок писал: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием слушайте революцию» [5, с. 217]. Поэт-символист сумел принять Октябрь и сотрудничать некоторое время с новой властью. О В. Маяковском и его о ревностном отношении к революции можно написать целые тома, ведь поэт буквально жил революционными событиями.

Советская действительность разделила культурных деятелей на представителей социалистического реализма, на «попутчиков» и неугодных. С. Есенин и А. Мариенгоф, которые делили одну квартиру и литературное направление, были разделены революцией. Они по-своему приняли Октябрь и пошли по-разному жизненному пути. В «маленькой поэме» «Иорданская голубица» Есенин писал: «Небо – как колокол,/ Месяц – язык,/ Мать моя – родина,/ Я – большевик» [2, с. 241]. Поэма была написана в 1918 году, когда поэт восторгался обновлением страны. Но пройдет время и С.Есенин скажет: «Мне очень грустно сейчас, что история переживает тяжелейшую эпоху умерщвления личности как живого. Ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определенный и нарочитый, как какой-нибудь остров без Елены, без славы и без мечтаний. Тесно в нем живому, тесно строящему мост в мир невидимый, ибо рубят и взрывают эти мосты из-под ног грядущих поколений» [1, с. 44].

Социализм не оправдывает надежды С. Есенина. Поэт увидел разруху, что несла в себе революция, а установленные порядки были для С. Есенина чужды. В итоге страна погрязла в гражданской войне, а вокруг царили разруха и нищета. Сельской жизни приходит конец, на смену живой лошади пришла стальная конница. Село столкнулось в схватке с городом, где первое обречено. В отчаянии поэт в произведениях шлет проклятия железному врагу, и после революционных событий называет себя «последним поэтом деревни». Он видит: если и будет подниматься тема деревни в литературе, то сам деревенский уклад погибнет. С какой болью поэт описывает борьбу живого и железного в произведении «Сорокоуст»: «Милый, милый, смешной дуралей./ Ну куда он, куда он гонится?/ Неужель он не знает, что живых коней/ Победила стальная конница?» [2, с. 260].

В этом хрестоматийном эпизоде погони жеребенка за поездом отображается отношение С. Есенина к происходящим переменам. Действи-

тельно, С. Есенин принимал Октябрь, но ему больно было видеть разруху, бесконечные расправы чекистов, уход старой крестьянской Руси. С. Есенин остался верным себе, не приспособился под чужие установки и взгляды. В этом его творческое величие, в этом и причина трагической гибели в тридцать лет. А. Мариенгоф сумел приспособиться к новой действительности, даже стал занимать должности в культурных организациях большевиков. А. Мариенгоф прожил долгую жизнь, оставил после себя стихотворения, прозу, мемуары. Но он не смог сохранить свою индивидуальность, подстраиваясь под требования новой власти. С. Есенин оставил независимое культурное наследие, которое является правдивым и не наигранным по чужим сценариям.

Творчество С.Есенина вышло далеко за рамки имажинизма. Его невероятная образность не идет в сравнение с образной системой литературного объединения. С. Есенин был одним из основоположников имажинизма. Но его творчество с самого начала было мало органичным для имажинистов. С. Есенин до последнего стихотворения остался «поэтом бревенчатой избы», чье творчество живет огромной любовью к Родине. В литературную речь С. Есенин внес множество народной лексики, через которую выразились русская душа и ее голос. В его поэзии существует множество оттенков, переливающихся от «синего мая» до «полей малиновой шири». С. Есенина можно назвать настоящим имажинистом, который через образы пробуждает в читателе грустные или веселые настроения, легкомыслие или задумчивость. Жизненный и творческий путь С. Есенина пришелся на непростое для России время, когда трудно было создавать что-то новаторское без риска. Советская действительность разделила литературу на социалистическую и не отвечающую требованиям новой культуры. С. Есенин, в отличие от В. Маяковского, не смог стать по-настоящему советским поэтом, зато он остался русским.

Список литературы

1. Бишарев О.Л. Тайна Сергея Есенина. – М. : «Инкон», 1993. – 133с.
2. Есенин С.А. Собрание сочинений: В 2т. Т.1. Стихотворения и поэмы / Слово о поэте Ю.В. Бондарева; Сост., вст.ст. и коммент. Ю.Л. Прокушева. – М. : Совр. Россия:Современник, 1990. – 480 с.
3. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. – М. : Советский писатель, 1989 – 304 с.
4. Воспоминания о Сергее Есенине под общей редакцией К.Л. Прокушева. – М. : «Московский рабочий», 1965. – 520 с.
5. Есенин и современность. Сборник. – М., «Современник», 1975. – 404 с.

*Котомцев Д.О.
г. Луганск*

ЧЕРТЫ «РОМАННОГО» СТИЛЯ В ПОВЕСТЯХ XVII ВЕКА

Очень живо представил себе внутреннюю жизнь каждого отдельного человека. Как описать, что такое каждое отдельное «Я»? А, кажется, можно. А потом подумал, что в этом собственно и состоит весь интерес, всё значение искусства – поэзии.

Л.Н. Толстой. Из дневников.

Предпосылки появления романа как жанра в России могли сложиться только тогда, когда средневековое общество оказалось к нему готово, т.е. достигло достаточно высокого уровня материальной и духовной культуры. Произошло это в XVII столетии.

Развитие производства, резкое возрастание роли торговли, многообразные внешние связи с другими странами и выделение индивидуальности из общей массы породили новую фазу в жизни русского общества, уже отличную от древнерусской, но ещё приближающуюся к высокой европейской фазе развития. В. Кожин писал, что в России сублимировались две исторические эпохи: Возрождения и Просвещения, однако это произошло уже после петровских реформ. XVII век же характеризуется противоречивостью исторического развития. «Здесь уживались рядом, на одной улице, дворец Василия Голицына со всеми новинками западной культуры и средневековая церковка с полуголыми юродивыми; театр, ставивший пьесу учителя Шекспира Марло, и первобытные игрища скорморохов; атаманы казацкой вольницы, подобные Усу, и вожди религиозных фанатиков, как Никита Пустосвят», – пишет В. Кожин [6, с. 321]. Но переход от средневековья начался, и выразился он в бурном и мощном общественном движении и развитии.

Все эти перемены чутко отразила литература: с «открытием характера», писатели первой половины XVII века стали оценивать своих персонажей независимо от средневекового этикета, от их положения на иерархической лестнице. Персонаж оценивался как человек, а не как царь, воин или святой. Отсюда приближение к осознанию ценности человеческой личности. Появляются первые опыты биографии частного человека.

Русская литература XVII века получает возможность художественно осваивать новую тему – жизнь и сознание частных людей. Так писатель становится «историком частной жизни». Изменяется сама художественность произведения. В центре повествования оказывается персонаж, совершающий будничные бытовые поступки, не имеющие ничего общего с деяниями персонажей эпоса – князей и военачальников. Появляется прозаический мир повседневной народной жизни.

Конечно, русские повести XVII века не могут быть сопоставимы с образцами европейских романов того же времени (таких как «Дон Кихот» М. Сервантеса или «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле) или произведений, появившихся в России в последующие столетия. Однако отдельные черты «романного» стиля всё же проявили себя в некоторых повестях и требуют выделения и описания.

Стоит заранее оговорить, что внимание данной статьи не сосредоточено на переводных рыцарских романах и авантюрных повестях, получивших в России активное распространение в XVII веке. В своей типологии видов романа М. Бахтин выделяет в том числе и рыцарский роман, в котором есть свой хронотоп и особый тип героя, однако наш интерес обращён не к нему, а к отдельным чертам и компонентам романа как жанра, которые отразились в русских повестях XVII столетия и которые, в свою очередь, позднее проявились и стали основой лучших образцов романа XIX–XX веков в России.

Рыцарские романы и авантюрные повести, написанные под влиянием куртуазной литературы (романы К. де Труа, В. фон Эшенбаха) и плутовских романов («Жизнь пройдохи Дон Паблоса» Ф. де Кеведо и др.), имеют свою жанровую, сюжетную и повествовательную специфику, которые заслуживают отдельного изучения. Рыцарский роман принёс в Россию любовную тему – не традиционно христианскую, а «мирскую». Он развил вкус к приключениям, к той галантной «чувствительности», которая потом возродилась в литературе Петровской эпохи. Мы же попытаемся выявить некоторые черты «романного» стиля уже в более современном его понимании.

Ещё В. Белинский заметил, что «для романа жизнь является в человеке, и мистика человеческого сердца, человеческой души, участь человека, все отношения к народной жизни, для романа – богатый предмет» [2, с. 450]. Продолжая и развивая эту мысль, А.Н. Веселовский, имея в виду романские тексты, писал: «Главный интерес не сосредоточен, как в былое время, на событии, а на участии, которое принимало в нем то или другое лицо, на их мотивах и побуждениях, на их внутренней борьбе, одним словом, на всем том мире личности, который раскрыт был новым

прогрессом истории», а «личность предполагает прежде всего самосознание, сознание своей особенности и противоположности к другим индивидуумам, своей отдельной роли в общей культурной среде» [3, с. 201].

Роман как жанр ассоциируется с интересом к личности и её самосознанию, которое отличается от самосознания большинства членов общества. В этом таятся внутренне скрытые или внешне заметные конфликтные начала при сопоставлении с обществом в целом.

Соотнося эту черту с повестями XVII века, можно вспомнить «Повесть о Савве Грудцыне». В центре повествования – молодой человек Савва Грудцын, посланный отцом по купеческим делам, который входит в *самостоятельную, свободную* жизнь (пусть и обречённую), где, поддавшись соблазну беса, попадает в «сеть любодения» с чужой женой; с помощью беса Савва бросается в авантюрную жизнь, едет «погулять во иные грады», записывается в солдаты и «ни малого пороку во всем артикуле имеюща», так что «вси дивяхуся остроумию его» [4, с. 701–702], и даже побеждает в поединках польских богатырей во время битвы под Смоленском, вызывая злую зависть воеводы боярина Шеина, но в итоге он отрекается от беса и уходит в монастырь.

Поведение героя настолько необычно и смело для того времени, что автор может объяснить его только вмешательством внешней и злой силы; с другой стороны, так достигается наиболее глубокое осуждение подобного образа жизни. Таким образом, в повести показана новая тема – вычленение личности из общей массы, образ «блудного сына», течение его самостоятельной жизни, начало её самосознания. (Налицо связь с современными реалиями того времени, а для романа характерна связь с живой современностью или недалёким прошлым.) Однако повесть написана с целью порицания подобного образа жизни, с влиянием авантурных произведений, существовавших в Европе, и «фаустовских» легенд. Но заметно, что этой личности необходима внешняя поддержка – недоброй, развращающей силы. Соединение новой темы и старого решения – это переходный, необходимый этап в развитии литературы, в которой в дальнейшем появится роман. Сущность нового героя в том, что он должен научиться идти через мир без чьей-либо посторонней или потусторонней помощи; в этом русле складывается новое искусство.

Занимательна деформация жанра жития в XVII веке в житийно-биографическую повесть – например, «Повесть об Ульянии Осоргиной», в которой личность благодетельной женщины, пусть и в типичных для жития обстоятельствах, приобрела более бытовой и семейный характер. Жизнь Ульянии в принципе подходит под канон: она родилась у «благостных родителей», с детства «молитве и посту прилежаше», была крот-

ка и молчалива, «от смеха и всякий игры отребощеся». В замужестве она выполнила супружеский долг, помогала нищим, желала уйти в монастырь – а после отказа мужа и вовсе стала «умерщвлять грешную плоть». Во время голода её хлеб был «особенно сладок», а она сама не ела, но подавала бедным. Перед смертью она собирает слуг и родных и говорит им слова «о любви, и о молитве, и о милостыни, и о прочих добродетелях». Последние слова Ульянии – это слова житийной героини: «Слава богу всех ради, в руке твои, господи, предаю дух мой, аминь» [4, с. 650].

Стоит заметить, что «Повесть об Ульянии» написал её сын, Дружина Осоргин, лично наблюдавший за деяниями матери – и в этих наблюдениях заметно, что он не может с достоверностью заявить, имели ли место в жизни Ульянии чудеса. Он, к примеру, не знает, был ли хлеб сладок из-за молитвы или потому, что его пекли отличные пекари. А когда хоронили первого сына Ульянии (по традиции его могила должна была быть возле материнской), Дружина заметил, что гроб её не повреждён, хотя прошло одиннадцать лет – и это, несмотря на то, что для мощей святой это обычное явление, вызвало у него недоумение. Остальные же поступки матери автор описывает с почтительным благоговением, вызванным её личностью, а не ореолом святости и чудес. Поэтому можно сказать, что Дружина создал не житие, а жизнеописание, биография с элементами семейной хроники – разновидности романа, распространённого в русской и зарубежной литературе XIX и XX веков.

Дом, дети, хозяйство и слуги Ульянии – это не фиктивное место действия, как в типичном житии. Вся её жизнь – исключительно для семьи. Она идеализируется как жена и мать, как справедливая к челяди госпожа и хорошая хозяйка. Так создаётся *микросреда* – личность Ульянии, её *внутренний мир*, показанный её внешними поступками, а это, как считает А. Эсалнек, одна из важнейших черт романа как жанра [7, с. 54].

Среди добрых дел, необходимых для спасения души, автор ставит повседневные и неустанные труды Ульянии. Из-за них она не посещает церковь: «Попу церкви тоя... бысть глас от иконы богородичны: «Шед, рцы милостивой Ульянеи, что в церковь не ходит на молитву? И домовная ея молитва богоприятна, но не яко церковная. Вы же почитайте ю, уже бо она не меньше 60 лет, и дух святыи на ней почивает» [4, с. 654]. То, что Ульяния не ходит в церковь, автор попытался связать с прославлением героини. Однако Ульяния и в девичестве не посещала божьего храма, оставалась дома и в замужестве. Следовательно, набожность Ульянии вовсе не была из ряда вон выходящей. «Человек может заслужить царство небесное, не выходя за круг мирских обыденных занятий, – такова художественная логика повести», – считает А. Панченко [5, с. 478]. Дружина

Осоргин, вероятно, не хотел внушить эту «вольнодумную» мысль, но она всё равно возникла у читателей. Так возник своеобразный «бальзаковский парадокс», т.е. несовпадение намерений автора и проявившегося в художественном тексте содержания, что типично для романа.

В «Повести об Ульянии» заметны ещё несколько «романных» черт: появление среды – персонажей, с которой взаимодействует главная героиня, – это противопоставленное, чуждое ей общество других помещиков, не понимающих причину её добрых дел, а также нищие, ради которых она готова отдать последний кусок хлеба; в повести есть своя пространственно-временная организация: место действия – Муром, время – примерно с середины XVI века и до последних годов царствования Бориса Годунова (на что указывает неурожай при царе, описанный в повести), – всё это обеспечивает теснейшую связь с тогдашней современностью.

Конечно, до сложной романной ситуации – т.е. интересу к личности, её внутреннему миру и типу поведения (А. Эсалнек), конфликтности между личностью и обществом и тем более до психологизма русской повести ещё далеко, но эти важнейшие черты романной структуры уже намечаются и постепенно развиваются, находя своё выражение в более усложнённых и синкретичных произведениях – как, к примеру, в «Истории о российском дворянине Фроле Скобееве».

В. Кожин назвал эту повесть «русским плутовским романом» [6, с. 403]. Композиционно её можно разделить на две части. В первой «плут» и мошенник Фрол Скобеев в лучших традициях авантюризма проникает в светлицу Аннушки, дочери стольника Нардина-Нащокина, в «девическом уборе», совращает её, а после увозит в чужой карете, переодевшись в кучера, из отческого дома, а потом женится на Аннушке. Сюжетно эта часть очень насыщена; в ней нет места размышлениям, диалогам, обрисовке характеров, всё внимание сосредоточено на развитии действия. Во второй части автор проявляет больше новаторства и оригинальности. Он не завершает рассказ женитьбой, а идёт дальше; Фролу необходимо получить приданое батюшки. Он неординарно для обычного новеллистического сюжета того времени извиняется перед Нардиным-Нащокиным (в присутствии других стольников падает тестю в ноги, моля простить) и в итоге добывается благословения. В конце он становится наследником стольника, получая его богатство.

Таким образом, первая часть – это стремительная череда событий, а во второй художественный приоритет получают не поступки, а переживания героев. Автор «Истории о Фроле Скобееве» впервые обратился – пусть и в ограниченном виде – к психологизму, к разработке характеров героев. Об этом свидетельствует индивидуализация прямой речи,

её сознательное разграничение с речью рассказчика. «“Повесть о Фроле Скобееве” – первое в русской литературе произведение, в котором автор отделил по форме и языку высказывания персонажей от своих собственных. Из реплик героев читатель узнавал не только об их действиях и намерениях – он узнавал также об их душевном состоянии», – указывает А. Панченко [5, с. 480]. М. Бахтин писал, что в романе кардинально меняется природа художественной речи, словесной материи. В романе преобладает новое отношение слова к предмету изображения. Слово в романе выступает не только как средство изображения, но и как предмет изображения. Романист не только «говорит», но и «вслушивается» в свою речь и речь героев; его слово как бы «двуголосое» [1, с. 209]. Нечто схожее наблюдается в «Истории о Фроле Скобееве».

Родители Аннушки посылают зятю икону в дорогом окладе, приказывая слуге: «А плуту и вору Фролке Скобееву скажи, чтоб он его не промотал». Нардин-Нащокин говорит жене: «Как друг, быть? Конечно плут заморит Аннушку: чем ее кормит, и сам как собака голоден. Надобно послать какова запасцу на 6 лошадей». А когда Фрол с Аннушкой наконец-то приглашены в родительский дом, Нардин-Нащокин так встречает зятя: «А ты, плут, что стоишь? Садись тут же! Тебе ли, плуту, владеть моею дочерью!» [4, с. 806] В этих репликах слышится вся палитра чувств стольника: обида на Аннушку и на Фрола, извечная родительская любовь и забота, старческое ворчание, бессильный гнев, потому что отцовская душа уже смирилась с позором и готова простить. В авторском тексте о переживаниях действующих лиц часто умалчивается: читателю достаточно их разговоров.

Хотя Фрол является плутом, он не кажется «злым»: он заботится о сестре, принимает в дом мамку, помогавшую ему заполучить Аннушку, рачительно распоряжается подарками тестя и т.д. Он вызывает сочувствие, потому что смел и отважен, пойдя против стольника, близкого к царю. Сюжет усложняется и тем, что Фрол сближается с Аннушкой, которой овладела любовь, несмотря на то, что изначально им руководила жажда наживы и желание вырваться из «презренной» среды. Но дело даже не в контрасте «хорошего» и «плохого», а в позиции автора-повествователя: в отличие от автора истории о Савве, он реалистично смотрит на мир, не пытаясь объяснить вызывающее поведение и авантюры Фрола бесовским влиянием. Всё дело в условиях жизни Фрола: он вынужден быть плутом и мошенником, чтобы изменить свою судьбу мелкого судебного чиновника к лучшему. В этой правдивой и вполне реальной причине видится одна из главнейших черт романа – объективное и полное воспроизведение окружающей действительности. А для её полного раскрытия

недостаточно одного развлекательного сюжета – необходимы психологическая мотивировка, чувства и мысли, позволяющие более объективно оценить внутренний мир героя и среду, в которой он находится. Такая трезвая объективность, несомненно, новаторское явление того времени.

Разумеется, многогранность характера Скобеева, как и образов Ульянии и Саввы, только намечена и требует доработки. Его поведение было для автора и читателей настолько поразительным и смелым, что интересно само по себе. Также лишь набросана картина мира, которая очень важна для романа, а повествование пока не соединяется с широким фоном окружающего мира, хотя, конечно, и в этом эскизе романа есть возможности для расширения.

Но в русской литературе того времени не начинается интенсивное развитие романа. В. Кожин считает, что повесть о Фроле Скобееве остается эпизодом истории литературы, порождённым своеобразными условиями конца XVII века. После петровских реформ центральную роль в литературе стали играть оды, героические поэмы, сатиры, трагедия и комедия, соответствующие духу Российской империи. Но российский роман пошёл по другому пути, отличному от намеченного «Историей о Фроле Скобеевом»: хотя в дальнейшем и появились схожие по духу с повестью полные авантюризма и житейской философии романы Г. Чулкова и В. Нарезного, но русский роман продолжил существование в ключе идейной борьбы, духовных и нравственных исканий личности, о чём свидетельствуют романы А. Пушкина, М. Лермонтова, И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского и многих других.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика: В 2 томах. Т. 1 / В.Г. Белинский. – М. : Государственное изд-во художественной литературы, 1959г. – 704 с.
3. Веселовский А.Н. Избранные статьи / А.Н. Веселовский. – Л. : Художественная литература, 1939. – 572 с.
4. Древнерусская литература. Библиотека русской классики. Том 1. – М. : Слово, 2007. – 898 с.
5. История русской литературы X–XVII вв. Под ред. Д.С. Лихачева / Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М. : Просвещение, 1979. – 462 с.: ил.
6. Кожин В.В. Происхождение романа. Теоретико-исторический

очерк / В.В. Кожин. – М. : Советский писатель, 1963. – 440 с.

7. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста: учебное пособие / А.Я. Эсалнек. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 159 с.

*Котомцев Д.О.
г. Луганск*

**«ДАЛЬ СВОБОДНОГО РОМАНА»: «ДАР» В. НАБОКОВА И
«ФАЛЬШИВОМОНЕТЧИКИ» А. ЖИДА**

*И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Ещё не ясно различал...
А. Пушкин. «Евгений Онегин»*

Рубеж XIX–XX веков – эпоха зарождения модернизма и одновременно его венец. Каждый род искусства требовал новых форм, «свободных веяний», которые притягивали и отталкивали своей вызывающей пестротой и необычностью, создавали новые эстетические концепции, вызванные требованиями «культуры модерности». Достаточно чутко это проявилось в литературе. С новой эпохой пришли и представления о новых литературных направлениях, школах и в особенности – художественных формах.

«Классический» роман и вообще вся реалистическая литература подверглись критике со стороны многих писателей – многие, в частности А. Жид, К. Мориак, С. Беккет, стали отходить от привычных форм, развивая кризис жанра романа. Одним из главных тезисов этого кризиса стало изменение в понимании роли автора в произведении. Для модернистского сознания было характерно выдвижение на первый план субъективного мировосприятия, которое порождает некую эстетическую «теорию относительности» [1]. Индивидуальное сознание становится отправной точкой в восприятии действительности. Писатель перестаёт быть всеведущим творцом бальзаковского типа – он теперь не посредник между действительностью и художественным миром, а его эстетический центр. Это, в свою очередь, порождает некоторые аспекты модернистской поэтики, выделенные М. Липовецким: 1) интертекстуальность, 2) художественный фокус на бессознательное, 3) создание индивидуальных моделей сакрального [1].

Итак, автор частично отходит от роли теурга и становится функциональной частью произведения или создаёт такой тип повествователя, который можно было бы назвать, пользуясь термином Л. Гинзбург, «автопсихологическим» по отношению к автору. Особенно беспокоят писателей процесс создания и существования художественного текста – это обуславливает появление такого понятия в литературе, как метароман – то есть, по словам Р. Имхофа, «произведение, важнейшим предметом которого является сам процесс его разворачивания, исследование природы литературного текста» [3]. В этом «исследовании» возникают важнейшие вопросы о роли автора, о глубинных сюжетно-композиционных взаимодействиях внутри текста, о построении повествовательной структуры. В результате основное внимание читателя переносится «с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого ещё не завершённого образа», так что читатель оказывается «поставлен в положение со-участника творческой игры» [3].

Среди авторов метапрозы первой половины XX века стоит выделить В. Набокова и А. Жида. Для поэтики В. Набокова модель «текстов в тексте» и вообще исследования писательского процесса весьма существенны и даже сюжетообразующи (например, «Уста к уста́м» или роман «Отчаяние»). То же самое можно сказать и о позднем творчестве А. Жида, в котором прослеживается тяготение к экспериментам в области формы.

«Дар» (1939) и «Фальшивомонетчики» (1925), на первый взгляд, не имеют особых пересечений, потому что философские концепции В. Набокова и А. Жида кажутся совершенно противоположенными. Однако интертекстуальный анализ позволяет выявить некоторые пересечения и параллели, существующие между романами, и это выходит далеко за пределы метаромана и процесса познания литературного текста. Эти пересечения затрагивают и тематическое, и нарративное, и жанрово-стилевое, и эстетическое содержание в схожести авторских позиций. В этом проявилось многообразие модернистского представления о свободном типе романа. Эта «свобода» заметна в парадоксальной схожести и несхожести обоих романов.

Какие же эти пересечения и параллели в романах В. Набокова и А. Жида?

Главные герои обоих романов – писатели, но сразу же возникает разветвление: Фёдор Годунов-Чердынцев («Дар») – это молодой, начинающий поэт и прозаик, выпустивший первый сборник юношеских стихотворений, а Эдуард («Фальшивомонетчики») уже состоявшийся писатель, причем, вполне почитаемый на родине (его романы неоднократно

переиздаются). Но героев не устраивает форма «классического» романа: Фёдора – неосознанно, Эдуарда – намеренно, и каждый по-своему решает эту эстетическую проблему, используя схожую структуру для своих текстов. Каждый описывает процесс творческого становления, вдохновения, вглядывается в этапы создания своих произведений (вспомним рассказ о написании стихов Фёдором и заметки о плане грядущего романа Эдуарда). Оба героя желают написать романы, в какой-то степени схожие с текстами, в которых они пребывают, однако всё же создают нечто совершенно иное.

От прямой параллели между персонажами намечается переход к глубинной эстетической концепции, близкой В. Набокову и А. Жиду, – той самой концепции, которая и порождает свободную форму их романов. Книга – это полноценный художественный мир, но мир вымысла, в котором факты действительности перемешиваются и проходят сквозь призму субъективности – и это как раз та самая пыль, из которой получается «оранжевое небо» [4, с. 375].

Для обоих романов характерна отчуждённость от мира идей, которые могли бы быть осмыслены и художественно воплощены. Литература до XX века богата на книги «Больших Идей». И для В. Набокова, и для А. Жида литература – это не философские постулаты, не прямой показ и осуждение пороков, не метод для воспитания человека и тому подобное. Это, прежде всего, «эстетическое наслаждение» (В. Набоков) и «гармоничность описания мира» (А. Жид), в которых рождается взаимосвязь вымысла (то есть настоящего искусства) с реальностью. Писателей интересует частное, из которого можно вывести общее, – это резко контрастирует с книгами, построенными на всеобщей философской, религиозной или мировоззренческой основе.

Далее прослеживается и многоплановая полемика – с литературой, искусством, обществом. Этим объясняется богатство на литературные аллюзии в романах (выше уже указывалось на интертекстуальность как на один из аспектов модернистской поэтики); но в «Даре» они скрыты, а в «Фальшивомонетчиках» выражены в прямой цитатности. Эдуард напрямую вводит в текст цитаты, прикладывает их к событиям, пытаясь ими что-либо прояснить.

Ко многим главам А. Жид прибавляет эпитафии, составляющие краткие философские заметки к содержанию. В «Даре» ситуация несколько иная: книга позиционируется Набоковым «романом о Русской Литературе» [4, с. 414], и каждая глава насыщается аллюзиями, реминисценциями, стилевой и сюжетной схожестью с русскими писателями («книга об отце» – пушкинская традиция, «Жизнь Чернышевского» – го-

голевская). И это определенным образом структурирует роман при всём его различном делении исследователями.

Но если интертекстуальная полемика скрыта в подтексте, то полемика между персонажами вполне явная. Для примера возьмём мотив конкуренции между писателями. В «Даре» – это эстетический и личный конфликт поэта Кончеева с Годуновым-Чердынцевым, в «Фальшивомонетчиках» – внутренний и внешний спор писателей Эдуарда и графа Пассавана.

Кончеев – двойник Годунова-Чердынцева. В нем главный герой видит тот самый поэтический талант, которым сам не обладает, и завидует ему. Хотя два иллюзорных диалога о литературе, в общем-то, показывают внутреннюю схожесть их взглядов, внешне они соперники: Федор радуется, когда узнает о негативных отзывах на стихи Кончеева – в этом случае зависть побеждает разум.

В «Фальшивомонетчиках» таким двойником и соперником выступает Пассаван – популярный писатель, который описывает в своих произведениях лишь злободневные для общества темы и проблемы, благодаря чему оставаясь на литературной вершине. Эта литературная концепция – опора на современность – противопоставляется концепции Эдуарда. «Для Пассавана произведение искусства не столько цель, сколько средство. Свои выставляемые напоказ художественные убеждения он утверждает с таким пылом лишь потому, что им недостает глубины; не тайное требование темперамента рождает их: они пишутся под диктовку эпохи; его пароль – сиюминутность...» [5]. Это внутренний пласт их взаимодействия. Но если идти дальше, то обнаруживается ещё и внешний, чисто сюжетный пласт: Пассаван – это «осквернитель» (по аналогии с уайльдовским лордом Генри) Оливье, племянника и объекта платонической любви Эдуарда.

Таким образом, двойники в «Даре» и «Фальшивомонетчиках» пребывают в двух пластах: внешнем (сюжетном) и внутреннем (эстетическом). Взаимодействуя, оба эти художественных пласта продолжают полемическую линию в обоих романах.

Выше уже упоминались диалоги Фёдора с Кончеевым – вымышленные метатексты о литературе. Второй диалог происходит в мистической обстановке: Годунов-Чердынцев гуляет по лесу недалеко от Берлина, купается в озере, на берегу которого у него крадут одежду, – в объективную реальность мира текста вторгается иллюзия, созданная сознанием героя, порождая особую сакральную действительность. В «Фальшивомонетчиках» наблюдаем нечто подобное: когда Бернар, один из героев романа, сдаёт экзамены, ему видится ангел (здесь можно провести тонкую па-

раллель с диалогом Ивана Карамазова с чёртом). Ткань реальность совершенно разрывается, как и в «Даре», и появляется новая сакральная действительность. В обоих случаях эту действительность создает здоровое сознание (даже вполне рациональное), но оба героя верят тому, что видят, понимают абсурдность происходящего, но не сомневаются в её реальности. В этом воплощён ещё один аспект поэтики модернизма – создание индивидуальных моделей сакрального. «Ничто не обладает для меня иной реальностью, кроме поэтической» [5], – пишет Эдуард.

Обратимся к сюжетным параллелям. В обоих романах есть очевидный мотив самоубийства (или вполне себе убийства) одного из героев. В «Даре» это – Яша Чернышевский, поздний эскиз Ленского, сентиментальный поэт, из-за любовного треугольника покончивший с собой. В тексте романа содержится небольшая новелла «без рамы», которую создает Годунов-Чердынцев; в ней описан эпизод жизни Яши и события, которые привели к печальному концу. В «Фальшивомонетчиках» самоубийство помещено в другой контекст; Борис, тоже весьма чувствительный к миру мальчик, вероятно, в будущем – поэт, чьим негласным опекуном был Эдуард, дабы достичь в классе уважения со стороны сверстников решается выстрелить в себя из пистолета (его убедили, что он не заряжен, что было неправдой). Интуитивно мальчик чувствовал, что ему грозит смерть, однако решился на выстрел – и не промахнулся.

Следующий сюжетный мотив, характерный вообще для романов, где главным героем является писатель, – это собрание писателей. В «Даре» оно повторилось дважды: чтения собратьев по перу своих произведений и потом собрание писателей-эмигрантов. Обе сцены довольно абсурдны и обнажают эмигрантскую среду в нелицеприятном свете; после них Годунов-Чердынцев становится ещё холоднее и отчужденнее к писательской братии Берлина. В «Фальшивомонетчиках» Пассаван устраивает приём в честь назначения Оливье редактором журнала. Собирается творческая «интеллигенция». Эдуард вынужден присутствовать. Но и там разыгрывается поистине «театр абсурда»: один драматург вызывает Оливье на дуэль, ложные выстрелы, крики, обмороки. Писательская среда превращается в плохо играющую труппу актёров. После этого эпизода Эдуард навсегда отдаляется от писательской среды.

Что же касается стилового и повествовательного своеобразия романов, то тут необходимо выделить несколько пересечений. С появлением кинематографа, как замечает А. Жид, у романистов отпала необходимость максимальной описательности – её восполнит картинка на экране. Уже читательское воображение берёт на себя главную роль в создании видимых образов – психологизм остаётся за писателем. Возь-

мём, к примеру, Зину Мерц. При всей видимой отчетливости портрета, В. Набоков создает Зину прозрачной, неуловимой тенью, набросок которой дано воссоздать только читателю с хорошим воображением. А. Жид идёт ещё дальше: он вообще редко даёт портреты персонажам, делая большую ставку на речевую характеристику и психологическую оценку. Портрета «удостаивается» лишь элитная проститутка Лириан – видимо, по А. Жиду, это прерогатива пошлости – давать телесный образ персонажу.

И хотя Эдуард в своем «Дневнике» пишет, что устал от психологизма: «Психологический анализ утратил для меня всякий интерес с того дня, как я подметил, что человек испытывает то, что он воображает, будто испытывает» [5], повествователь «Фальшивомонетчиков» уделяет особое внимание личности персонажей: он даёт максимальную характеристику каждому, вытягивая всё из подтекста, не оставляет ничего неясного. Личность героя составляет для А. Жида его художественный образ – это единственное, чем полностью владеет повествователь «Фальшивомонетчиков», потому что в остальном он скорее предполагает, чем констатирует: любое действие он описывает со своей точки зрения, предлагая неполноценную и однобокую картину.

Повествователь «Фальшивомонетчиков» – это далеко не всезнающий творец. Он, как и повествователь «Дара», – субъект, который находится вместе с персонажами в любом событии и представляющий нам эти события в личной оценке. Вот эпизод из «Фальшивомонетчиков»: «Бернар и Лаура переглянулись, затем взглянули на Софроницкую; послышался долгий вздох; *мне кажется*, что он вырвался у Лауры» [5]. В «Даре» находим: «*Судя по ее словам, судя также по его фотографиям*, это был изящный, благородный, умный и мягкий человек» [4, с. 205]. Нарраторы обоих романов – это скорее наблюдатели, описывающие увиденное. Но мы не видим события шире их оценочного взгляда. Повествование построено так, чтобы создать впечатление, будто автор (и повествователь) не полностью знает художественный мир – игра с читателем, дающая простор воображению.

Архитектура романов тоже пересекается. Хотя композиция «Дара» кажется хаотичной и непоследовательной, в ней есть определенная система, и всё в итоге сводится к логичному концу. Однако не всё остаётся вполне завершённым. Видимая полноценность биографии отца Годунова-Чердынцова и «Жизни Чернышевского» на самом деле остаётся размытой. В основной сюжетной линии – эпизода жизни Федора Константиновича – ощущается намеченность; читатель интуитивно понимает, что ждёт героев, но при этом видит недосказанность. Поэтому показательные последние строки «Дара» – онегинская строфа, которая

говорит, что «для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как за-втрашные облака, – и не кончается строка» [4, с. 413].

При выверенной композиции «Фальшивомонетки» – хронологическая последовательность глав, которая прерывается страницами из «Дневника Эдуарда», дополняющего действие, но не выбивающегося из него, – финал оказывается натянутым и слегка абсурдным. Многие побочные сюжетные линии обрываются – видимый хронотоп, связывающий сюжет с действительностью, подчиняется эстетике свободного романа. И, следуя логике Эдуарда в создании свободной структуры любого романа (если можно свободную форму вогнать в структурированные рамки), можно завершить книгу его же словами: «Могло бы быть продолжено...» [5].

Таким образом, можно заключить, что «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетки» А. Жиды действительно созданы в духе эстетики свободного романа. Однако эта «свобода» проявляется во всём своём многообразии при парадоксальной схожести и несхожести обеих книг. В. Набоков вряд ли писал в подобной форме намеренно; в случае «Дара» содержание диктовало особенности формы. А. Жид пытался воплотить своё видение нового типа романа; в случае «Фальшивомонетчиков» форма породила содержание, и сама стала частью этого содержания. При этих различиях всё же в обоих романах прослеживается единая эстетическая концепция, которая воплощена в романах схоже, к чему относятся жанрово-стилевое своеобразие романов, их тематические и сюжетные параллели, нарративная и композиционная конструкция. И оба художника, жившие в эпоху модернизма и резкого изменения художественного сознания, соотносимо своей задаче воплотили её.

Список литературы

1. Липовецкий М.Н. Модернизм и авангард: родство и различие / М.Н. Липовецкий // Филологический класс [Электронный ресурс]. – 2008. – №20. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/modernizm-i-avangard-rodstvo-i-razlichie>. – (Дата обращения: 09.06.2018).
2. Зусева В.Б. «Фальшивомонетки» А. Жиды: роман Автора и роман героя / В.Б. Зусева // Новый филологический вестник. – 2006. – № 2. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/falshivomonetchiki-a-zhida-roman-avtora-i-roman-geroya>. – (Дата обращения: 09.06.2018).
3. Ярыгина И.А. Топос творчества и его художественная репрезентация в романе Джона Фаулза «Мантисса» // Вестник ТГУ. – 2011. – №4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/topos>

tvorchestva-i-ego-hudozhestvennaya-reprezentatsiya-v-romane-dzhona-faulza-mantissa. – (Дата обращения: 06.11.2018).

4. Набоков В. Дар: роман / Владимир Набоков. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016 г. – 416 с.

5. Жид А. Фальшивомонетки / Андре Жид [Электронный ресурс]. – Астрель, 2010 г. – Режим доступа: http://loveread.ec/read_book.php?id=35942&p=1. – (Дата обращения: 09.06.2018).

*Кравченко А.С.
г. Луганск*

ПРОБЛЕМАТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА А. ПИСЕМСКОГО «ТЫСЯЧА ДУШ»

Каждая эпоха восхваляет нововведения, подражает новым кумирам, имеет определенные культурные и духовные ценности. Нынешнее поколение обращается к жизненному опыту и упорному труду своих предков. Особый интерес в последнее десятилетие вызывает наследие А. Писемского.

В литературном процессе 1850–1860-х годов писатель делает первые шаги к созданию новой жанровой формы – романа «Тысяча душ», который стал итогом первого десятилетия его творчества и вошел в большую литературу. Эта вершина творчества реалиста служит нам не только нравственным, но и общественным воспитанием. Вместо того чтобы изображать свои наблюдения в отвлеченной форме, он стал облекать идею в образы [17, с.135].

Цель: определить авторскую позицию в романе «Тысяча душ».

Для реализации поставленной цели выделим ряд **задач:**

- 1) выявить специфику художественного метода А. Писемского на фоне литературного процесса 1850-х и 1860-х годов;
- 2) проанализировать основные особенности художественной структуры и выявить композиционные приемы романа «Тысяча душ»;
- 3) определить мотив авторского обращения к сентиментализму в реалистически традиционном произведении;
- 4) исследовать проблему формирования героя нового типа.

Актуальность обусловлена необходимостью уточнения значимости индивидуального вклада писателя в процесс становления классического реализма на его заключительном этапе. Подобный ракурс чрезвычайно важен для выяснения нестандартных черт художественного мира, осо-

бенностей стиля и идейного мировоззрения автора-реалиста.

При написании исследовательской работы были использованы научная и учебно-методическая литература, статьи в периодических изданиях Москвы, Санкт-Петербурга, Минска и др.

Основными источниками явились работы П. Анненкова, С. Венгерова, В. Зелинского, А. Кирпичникова, О. Миллера, И. Иванова, которые уделяли значительное внимание творчеству реалиста и его роли в истории русской литературы.

Наиболее полный и объективный анализ творчества А. Писемского был сделан на основе монографии И. Иванова «Писемский». Общий вывод статьи сделан по данным статьи Д. Писарева «Писемский, Тургенев и Гончаров».

Творчество писателя можно разделить на два значимых периода – до и после романа «Взбаламученное море». Второй период, несмотря на плодотворную работу А. Писемского, большинство критиков рассматривают как падение таланта. Именно после «Взбаламученного моря», по словам П. Анненкова, начинается памфлетическое направление, которое принял А. Писемский в дальнейших своих произведениях [1, с. 350].

Объектом критических изучений были романы писателя, их сюжетные и композиционные особенности, классификация типов и характеров главных и второстепенных персонажей. Пристальное внимание литературоведов было уделено портретному и пейзажному мастерству А. Писемского.

Исследователи рассматривают гениальность автора наряду с творчеством И. Гончарова, И. Тургенева, А. Островского как психологическую разновидность литературы критического реализма. У писателей общие приемы изображения личностей – через показ их внутренней, духовной, психологической жизни, через общение с другими людьми.

Подавляющее большинство литературоведов отмечают основную тему произведений А. Писемского – исследование прямых взаимоотношений человека и законов общества в бытовых ситуациях. Реализм содержания основывался на стремлении автора изображать только видимую действительность, подчеркивая приземленность повествования. А. Писемский изображает явления жизни такими, какие они есть, предоставляя читателю полную свободу в выборе позиции.

Но критики отказывают А. Писемскому в глубине философских обобщений, социальных оценок, утверждая, что Писемский не провозглашал никакой положительной программы, не предлагал путей преобразования современного ему общества и в итоге признал бессилие положительных начал русской жизни.

Мы проанализировали авторскую позицию в романе «Тысяча душ» путем рассмотрения пространственно-семантической оппозиции свое – чужое, характеристики персонажей и ономастикона. Художественное произведение раскрыло авторское мировидение социальных и нравственно-психологических явлений действительности.

Материальное, внешнее пространство малого мира sentimentalных персонажей тяготеет к максимальной локализации, а духовное пространство мира внутреннего значительно расширяется за счет слияния с бесконечным природным целым. Персонажи-антиподы, склонные к роскоши, превыше всего ценящие материальный достаток, находящиеся в плену ложных ценностей, вне пространства духа, отделены от природно-целого, а значит, и пребывают в индивидуальном самосознании.

Пространство энской провинциальной интеллигенции оказывается несовместимо с атмосферой sentimentalных героев. Сломанный нравственно, больной физически, Калинович решается на новый брак единственно потому только, что ни на что более не надеялся и ничего более не ожидал от жизни. Отказавшийся от прежних амбиций и материальных ценностей Калинович не способен к безмятежному идиллическому счастью.

Писатель выбирает коннотативные имена для своих героев, используя онимы не только для номинации персонажей, но и в характерологических целях. В одних случаях они раскрывают положительные черты, в других – подчеркивают дисгармонию между внутренним и внешним миром героя. Имена выполняют эстетическую и номинативную функции.

Персонажная сфера создает ряд ситуаций испытания героя личными и общественными трагедиями, любовью, материальными потребностями, успехом в области деятельности, цель которых – раскрыть неоднозначность и своенравность его характера.

Обращаясь к произведениям А. Писемского, исследователи утверждают, что на протяжении всего творческого пути автор преследовал одну цель – депоэтизацию русской действительности. В работах XX века А. Писемского оценивают как бытописателя, нравописателя, реалиста. В его творчестве выделяют два этапа: в ранний период он склонен к художественной социологизации, его волнуют актуальные явления действительности, а далее талант автора развивается в русле духовно-нравственного направления русской литературы. Выражая действительность в ее повседневности, писатель извлекает недостатки современного мира, прежде всего его бездуховность, и утверждает, что основу жизни составляют непреходящие ценности: вера, любовь, семья.

Сосредоточенность А. Писемского на изображении эстетического

опыта человека и общества обусловила существенные изменения его поэтики. Автор ищет новые для себя приемы художественного изображения мира и человека, соответствующие новым моральным задачам, прежде всего изображению гуманно развитого человека.

Поэтика романа «Тысяча душ», ставшего объектом исследования, связана с традициями сентиментализма. В романе возникает гармоничный синтез современных жизненных тенденций и традиций сентиментализма, имеющих спрос во время процветания реалистического искусства, что исторически обусловлено меняющимся поколением.

В результате проведенного исследования, представленного в исследовательской работе, можно сделать следующие выводы. Несмотря на традиции реализма, предметом рассуждения у писателя-реалиста является не социальная проблематика: об этом свидетельствует и система персонажей, и структурная организация романного хронотопа. Основой системы героев в романе становится представление А. Писемского о наличии в русском обществе духовной и сословной элиты, противопоставляет меркантильные тенденции современных людей нравственному и чувствительному миру.

В системе образов героев особое место принадлежит персонажу переходного типа: автор намеренно совмещает полярные амплуа Калиновича, связанные с разными критериями оценивания его личности другими персонажами, а конечный эстетический выбор этого героя для автора есть доказательство неистребимости духовных начал в человеке.

В описании поступков Калиновича, А. Писемский выдвигает на первый план особые акценты: вместо обычного романтического юноши, главный персонаж его романа – заурядный образованный мелкий чиновник, с сильной волей, наделенный литературными способностями. Готовность активно бороться за осуществление своих общественных идеалов характерный штрих для молодежи. А. Писемский пояснял эти черты раздражением, появившиеся из-за трудного детства, собственными провалами и препятствиями в жизни, которые стоят по направлению к общественной деятельности молодежи. Классический образец современного поколения предстал перед читателем не революционером или демократом, решительно не желающим служить и своей службой укреплять ненавистный порядок жизни, а карьеристом-администратором, пытающимся служить без обмана [3, с. 150].

Хронотопическая структура романа отражает сознание и жизненные приоритеты не только чувствительных персонажей, стремящихся реализовать в малом мире, но также и их антиподов, физическое пространство которых значительно шире, но отличается пустотой в душе.

В двух главах научной работы мы рассмотрели вопросы творческого самоопределения и специфики выражения художественного метода А. Писемского, на основании чего пришли к выводу, что главной содержательной категорией в его художественном мире являются не жанры, а метод.

Соотнесение литературных и бытовых фактов в поведении и творческой самореализации Писемского привело к осмыслению особого героя, внутренне замкнутого, ограниченного сферой повседневности, с одной стороны, и лишённого авторского сочувствия, с другой.

Благодаря серьёзному освоению персонажной сферы романа, читатель проникает в духовный мир А. Писемского, так как в образах героев усматривается творческая воля писателя. Через систему действующих лиц выражаются представления писателя о Калиновиче и его взаимосвязях с природой и другими людьми, о его месте в истории и социуме.

У автора отсутствует доминирующее средство в обрисовке персонажа. Положительные и отрицательные черты остаются в сложнейшем смещении, темное и светлое в Калиновиче слито так тесно, что открывает перед читателем возможность самого противоположного его восприятия. Традиционно в этом главном герое видят молодого чиновника второй половины 1850-х годов, карьеризм которого освещается верой в высокий смысл своего служения государству. Однако текст романа даёт возможность интерпретировать образ Калиновича в совершенно ином ключе.

А. Писемский своеобразно раскрывает индивидуальные черты героев, характеризует взаимоотношения между слоями общества в отличие от его современников, которые подражали искусству интеграции Л. Толстого. Писатель отдаёт предпочтение создавать своих героев несобранными, постоянно смешивая в них высокое и низкое, полагая, что строгая образность нарушает реальность.

Калинович у А. Писемского – персонаж непоследовательных действий, способный и к самоотверженности, и к приспособленчеству. Отличительная черта героя – двойственность натуры. В характере Калиновича, по мнению В. Венгерова, есть противоборство альтруизма и прагматизма, жертвенности и эгоизма [2, с. 136].

Писемский утверждает, что главное в нашем веке перспективное направление: составить карьеру, благоустроить себя и своих родных, обеспечить будущность своему потомству. Это идейная основа, которую формируют герои нашего времени.

Список литературы

1. Анненков П.В. Художник и простой человек (Из воспоминаний об А.Ф. Писемском) / П.В. Анненков – СПб.; М. : Изд-во товарищества М.О. Вольф, 1895. – Т. 1. – 450 с.
2. Венгеров С.А. Писемский / С. А. Венгеров // Собрание сочинений. С.А. Венгерова. Дружинин, Гончаров, Писемский. – СПб. : Прометей, 1911. – 154 с.
3. Лотман Л.М. Писемский-романист / Л.М. Лотман // История русского романа: в 2 ч. – М. : Наука, 1964. – Ч. 2. – 340 с.
4. Писемский А.Ф. Собр. соч. в 9 т. / А.Ф. Писемский – М. : Гослитиздат, 1959. – Т. 9 – 593 с.

*Молодцов А.Б.
г. Луганск*

АВТОР И ГЕРОЙ В РОМАНЕ Б. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

Итоговое произведение Б. Пастернака до сих пор не раскрыло все свои тайны. Ведущей проблемой «Доктора Живаго» остается определение жанровой принадлежности произведения. Очевидно, что, если это роман, то его форма резко отличается от традиционного романного повествования. Общепринятая оценка «Доктора Живаго», с одной стороны, охотно принимает явное своеобразие его стиля, а с другой – непоправимо искажает так чутко найденную автором стиливую и жанровую особенность. Речь идет о рассмотрении романа Б. Пастернака как «прозы поэта», «лирической прозы» (Д. Лихачев, Д. Урнов, А. Вознесенский, С. Замлелова и др.).

Как известно, «лирическая проза» – «стилистическая разновидность художественной прозы, объединяющая произведения различных жанров» [5]. В ней присутствуют родовые начала эпоса и лирики. «От эпоса – определенная выраженность фабулы, персонажная многофигурность, элементы характерологии, за редким исключением –неритмизованная речь. От лирики – присутствие субъекта повествования (автор, рассказчик, герой), резкая выделенность какой-либо детали, отдельного слова, а также особая значимость лейтмотива, которые при ослабленности фабулы вносят в лирическую прозу структурирующее начало» [3]. Особенностью данного типа прозы является то, что субъект повествования одновременно служит и его композиционным центром, а само пове-

ствование растворено в потоке его ассоциаций и лирических отступлений. Особенно явно такой синтез стал наблюдаться в конце XIX – начале XX вв., например, в творчестве А. Чехова («Степь»), И. Бунина («Жизнь Арсеньева»), прозе А. Блока («Лирическая проза»), А. Белого («Петербург»), вообще в символистском романе.

Вообще же, как неоднократно отмечалось, спектр жанров, в которых лирика и эпос могут проявиться во взаимодействии, широк и включает в себя как «лирический эпос» М. Пруста, так и «стихотворения в прозе» И. Тургенева. Объединяющим признаком так или иначе остается ярко выраженная личность поэта, зачастую переходящая в автобиографичность или создание «лирического героя», который является «образом поэта в лирике», отличным от самой личности поэта известной степенью обобщенности, трансформации, «инобытием авторского “я”». Термин стал широко использоваться в 40-е гг. XX в. и был неоднозначно воспринят советской критикой. Достоверно неизвестно, кто является его автором, но Л. Гинзбург утверждает, что первым термин «лирический герой» применил Ю. Тынянов в связи с лирикой А. Блока, «именно потому, что в стихах Блока личность поэта ощущается не просто как единство отношения к миру, как призма авторского сознания (как, например, в творчестве Ф.И. Тютчева), а облекается некими устойчивыми чертами – биографическими, психологическими, сюжетными, выступает как фигура» [3].

По определению самой Л. Гинзбург, лирический герой – «единство личности, не только стоящей за текстом, но и воплощенной в самом поэтическом сюжете, наделенной цельной характеристикой» [3].

Как видим, проблема формы выражения авторского «я» в лирической прозе является ведущей, основополагающей, поэтому в рамках нашей статьи представляется необходимым осуществить анализ соотношения автора и героя в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», который обыкновенно рассматривается именно как лирическая проза. Выявление особенностей бытования автора и героя в тексте позволит пролить свет на жанровую природу произведения.

В отнесении любого текста к лирической прозе уже заложены предвзятость и подразумеваемая негативная оценочность, которые накладывают неизгладимый отпечаток на произведение. В основном, это объяснимо тем, что под данную категорию обычно попадает текст пограничный, со слабо выраженными характеристиками как прозы, так и поэзии. Следовательно, если не принять во внимание синкретический характер такого творчества, то можно совершить методологическую ошибку, анализируя «лирическую прозу» в соответствии с требованиями, предъявляемыми традиционной, «чистой» прозе или поэзии.

Широко распространена точка зрения, что Б. Пастернак изобразил в Юрии Живаго – протагонисте романа – себя самого, только несколько стусевав характер и, конечно, придумав особую биографию. Д. Лихачёв определяет «Доктора Живаго» как «духовную автобиографию» Б. Пастернака, а самого Юрия Андреевича называет «лирическим героем» романа. Д. Быков в биографии Б. Пастернака считает, что «сюжет книги – <...> его собственная [Б. Пастернака – А.М.] жизнь, какой он хотел бы ее видеть» [2, с. 723]. Имеется в виду жизнь без компромиссов с властью, без растрачивания таланта, без иллюзий. Н. Лейдерман в своей монографии «Теория жанра», обобщая предыдущий опыт исследования романа, отмечает «странное соотношение собственно исторического сюжета с сюжетом “биографическим”, с судьбами человеческими и прежде всего с судьбой центрального героя – Юрия Андреевича Живаго» [4, с. 793]. Сам роман определен как «Евангелие от Бориса Пастернака», в котором образ главного героя, Живаго, прямо соотнесен с архетипом – с Иисусом Христом, являющимся для Б. Пастернака, согласно Н. Лейдерману, идеалом личности. Как справедливо отмечает исследователь, в эстетическом сознании поэта существовали две аксиомы – Жизнь и Личность (Л. Колобаева, в свою очередь, добавляет: Женщина). Именно из-за этого соотношения, которое может быть дополненным соотношением Живаго с Гамлетом и Фаустом, роман и был подвержен не только художественной, но и нравственной критике. Суждения о «сатанинской гордыне» автора высказывались и профанами, и именитыми писателями. Соотносить себя и героя произведения приемлемо для литературы, хотя и особой, но попытка сравнить свою жизнь с крестным путем Христа – а именно этот вывод следует из признания родовой связи Живаго и самого Б. Пастернака – надменность, граничащая с ханжеством.

Однако все вышеперечисленные исследователи лукавят: определяя Юрия Живаго как в той или иной степени самого Б. Пастернака, они, тем не менее, со временем делают одну и ту же необходимую и неизбежную оговорку: доктор Живаго – конечно, не то же самое, что его творец. Б. Пастернак не был безволен, как это сказано о Живаго, замечает Д. Лихачев; «да, Живаго – не Пастернак», признает и Д. Быков, усматривая в образе протагониста также символическое олицетворение русского христианства; нужно соотносить не просто образы Живаго и Христа, а в целом обе эти судьбы, выраженные в сюжете их жития, – добавляет Н. Лейдерман.

Образ Живаго двойтся, как двуликий Янус. Об автобиографизме как прямом использовании фактов своей личной жизни в романе «Доктор Живаго» не может быть и речи. Жизненный путь врача Живаго и литератора Б. Пастернака не совпадает никак. У Живаго даже нет пор-

третьей характеристики. Все, что известно о главном герое, – это то, что он слегка курнос. Из видимых точек соприкосновения совпадают лишь частности: и автор, и герой – москвичи, оба поэты (хотя Живаго не относится к поэтическому творчеству как к своей прямой обязанности или высшему назначению), оба из интеллигентской семьи, наконец, оба имели нескольких (трех) жен... В остальном пересечения автора и героя возможны только в области «духовного родства», на что и указывает термин «лирический герой». Весьма существенна и актуальна для нашего исследования мысль И. Бунина: «Великое произведение у любого писателя автобиографично в той или иной мере <...> Правда, и автобиографичность-то надо понимать не как использование своего прошлого в качестве канвы произведения, а, именно, как использование своего, только мне присущего, видения мира и вызванных в связи с этим своих мыслей, раздумий и переживаний» [1, с. 169–170].

Отождествление литературного персонажа и его творца – частое явление. В Печорине все нашли М. Лермонтова (как бы тот ни объяснял отличие в предисловии к «Герою нашего времени»), И. Гончаров поразительно похож по характеру и мировоззрению на своего Илью Ильича Обломова, сам И. Бунин проводил весьма тонкую грань между собой и Алексеем Арсеньевым. Почему не считать Ф. Достоевского – пятым членом семьи Карамазовых, ведь это он создал всех четверых? Почему не считать прообразом Гамлета самого У. Шекспира, что активно и делают современные исследователи? Почему не отождествить И.В. Гёте и его Вертера? Как относиться к словам Г. Флобера: «Госпожа Бовари – это я»? К словам А. Пушкина о Татьяне: «Отстаньте, это я»? Во всех этих примерах, а также во многих других, куда более автобиографических черт, отношение автор–герой довольно тесное. Однако в силу превалирования эпического начала в русских романах, а также драматического, например, у У. Шекспира и Ф. Достоевского, созданные персонажи все-таки дистанцируются от создателя, сколькими бы личными мыслями тот их наделял.

Чтобы избежать двусмысленности в разграничении Живаго и его автора, следует признать явную наследственность прозы Б. Пастернака от его поэзии, а также учесть синкретическое восприятие родов литературы, которое было присуще его «персональной эстетике». Так, например, он высказывает такие суждения, как: «Поэзия это и есть проза». А кроме того: «Я думаю, что форма развернутого театра в слове – это не драматургия, а это и есть проза» [7, с. 467]. Эти замечания делались попутно с созданием романа как размышление над его сутью и над уяснением своего собственного творческого метода.

Справедливо, что проза Б. Пастернака происходит из его поэзии, но справедливо и то, что не всякая поэзия может стать впоследствии или потенциально прозой. В самой лирике Б. Пастернака уже присутствовал внутренний динамизм, стремительность сменяющих друг друга образов, единство движущегося лирического сюжета, драматическое одухотворение окружающего мира – и, наоборот, отсутствовало как таковое выраженное лирическое «я» поэта. Поэтическая ткань пастернаковской лирики едва ли автобиографична в том роде, что он желал зафиксировать свои особые внутренние, психологические переживания. Но лирик соединяет в себе и субъект повествования, и его объект. Б. Пастернак максимально непосредственно выразил эту родовую особенность лирики. Это сформулировал сам Юрий Живаго: «Что такое субъект? Что такое объект? Как дать определение их тождества?» [6, с. 446]. Речь не о замыкании поэта в своем внутреннем, фаталистично отдельном от других мире, а, наоборот, о незамыкании в себе, об опыте чувствования себя – и внешним миром. Следовательно, можно выделить неразрывную связь человека и времени, человека и окружающей его жизни как ведущую творческую установку Б. Пастернака.

В романе же, создающем хронотоп куда больший и определенный, чем в лирическом стихотворении, данная установка не исчезает, как принято думать, под воздействием законов прозы и повествования (т.е. раздельности автора/рассказчика/героя и т.д.), а усиливается, развертывается до необходимых размеров. История, таким образом, – это «мировая театральная сцена». А «человек – действующее лицо истории. Он герой постановки, которая называется “история” или “историческое существование”» [8, с. 671]. Мотив игры широко разработан Б. Пастернаком в романе «Доктор Живаго», на что обращает внимание тот же Н. Лейдерман.

Следовательно, образ Юрия Живаго, поэта, как и Б. Пастернак, – цементирующий для романа, поскольку посредством причастности к его жизни и, что, быть может, важнее, творчеству и поддалось воплощению «роковое сорокапятилетие России». Однако он не является композиционным центром романа, как традиционно бывает с образцами «лирической прозы», например, с очень субъективными повестями самого Б. Пастернака «Охранная грамота», «Люди и положения». До второй части романа Живаго по-настоящему даже не укреплен в повествовании как протагонист либо носитель «романного мышления». Он то появляется на небольшой период времени, то снова отходит в тень, уступая место другим персонажам, чьим судьбам и их «скрещеньям» уделено не меньше внимания. Как справедливо замечает В. Шаламов в письме к Б. Пастернаку, первая часть романа, по преимуществу посвящена Ларе и ее тяжелой судьбе чи-

стой девочки, которую никакая окружающая грязь запятнать не может. Недвусмысленно в ее образе читается как судьба России в революции, так и самой революции как выражения «попранной женственности».

Поскольку история и окружающая действительность даны «в жизни» Юрия Живаго, нельзя отделить его самого от времени, а время – от него. Б. Пастернак говорит настолько же о самом себе, насколько он вообще о себе не говорит: все стало фактом его же существования. Единое мироощущение со вселенной, неоднократно подчеркиваемое в романе, выражено в образе Юрия Живаго. Это не психологический портрет автора, не «лирический герой», но почти объективный, безличный опыт сопричастности жизни. Таким образом, объяснимо то, что не столько Живаго – alter ego Б. Пастернака («как alter ego» жила *жизнь*, и именно ее поэт считал «сестрой»): «Землею был так полон взор мой, / Что зацветал, как курослеп, / С сурепкой мелкой неврасцеп, / И пил корнями жженный, черный / Цикорный сок густого дерна, / И только это было формой, / И это – лепкою судеб»), сколько роман вообще, его хронотоп и сюжет есть свидетельство времени, а все герои, по едкому выражению А. Ахматовой, – это «множество “маленьких пастернаков”», и следует говорить не о перевоплощении Б. Пастернака в Живаго, а о его присутствии во всем сюжете, развивающемся согласно его лирическому ощущению. В. Шаламов в письме к Б. Пастернаку утверждал, что «не только доктор говорит голосом автора. Это в плохих романах бывает такой “избранный” рупор. Голосом автора говорят все герои – люди и лес, и камень, и небо. И слушать надо всех: и Симу, и Ларису, и Тягунову, и бельевщицу Таню, и других» [9, с. 164].

«В этом – в новых, в таких непривычно верных суждениях – главная сила романа. В суждениях о времени, которое ждет не дождется честного слова о себе» [9, с. 164]. Эти суждения Б. Пастернак вкладывает в уста духовного учителя Живаго Н. Веденяпина, в мысли и противоречия Антипова, в размышления зятя Живаго А. Громеко, в высказывания Тони Живаго, даже какой-то уральский благодетель Самдевятов судит о материализме и двоякой позиции Живаго, даже совратитель Комаровский здраво судит о разрастающемся мстительном бюрократизме победившей революции.

Созданная Б. Пастернаком система образов наиболее соотносима с системой действующих лиц *в драме*, которые, даже самые незначительные на первый взгляд, играют символическую, весомую роль в ходе общего действия. «Главный», «лирический» герой вообще оказывается сомнительным определением: на первое место выходит не отдельный персонаж, а *время*, эпоха.

Особая роль Живаго заключена, как было отмечено, в его поэтическом таланте, который позволяет взглянуть на мир целостно, даже когда сам поэт умирает и исчезает из повествования, которое, кстати, продолжается еще целую главу, а после заканчивается посмертно опубликованными стихами. Как поэт и честный человек, Живаго испивает «чашу жизни» до конца – и в этом осознанная граница размежевания автора и героя в романе «Доктор Живаго». Духовное опустошение Юрия Андреевича в 20-е гг. XX в., его бездеятельная, потрепанная жизнь, женитьба на дочери своего бывшего дворника Марине (что по сути слишком перекликается с судьбой такого же странно «безвольного» Обломова, тоже лишившегося в силу своего характера возлюбленной, а после женившегося на такой же работающей Агафье Матвеевне и спокойно дожившем век с ней в браке, тоже ведя, в общем, бездеятельную жизнь) вскрывают «отдельность» персонажа Живаго от автора Б. Пастернака. Он не мог не видеть двусмысленность размышлений своего героя, например: «“Дорогие друзья, о как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство ваших любимых имен и авторитетов! Единственно живое и яркое в вас это то, что вы жили в одно время со мной и меня знали” Но что было бы, если бы друзьям можно было делать подобные признания!» – как бы одергивал себя Живаго [6, с. 620]. Шаткость его положения и трагичность «застоя» сильной личности наследуют шекспировский прием балагана в роковой, смертельный момент (например, разговор могильщиков перед погребением Офелии). Б. Пастернак доводит жизнь своего героя до конца в полном согласии с развитием действия.

На разобоченность автора и героя указывает и отсутствие в книге авторского текста как такового. Все, что думается об эстетике, философии, истории, – думается *персонажами* (в основном, это записные книжки Живаго («Игра в людей») или просто трансляция его мыслей (например, об истории как «растительном царстве»). История и события даны в чувственном преломлении того или иного человека. Отъезд Лары с Комаровским из Варыкина дан полностью не как объективное описание автора, а как объективация мысли и впечатления Живаго, не знающего о ее состоянии. Благодаря этому приобретают большую силу выразительности несобственно прямая и внутренняя речь: «Вот ее вероятные мысли. Она думает. Все сложилось как нельзя лучше, по ее желанию. Ее Юрочка, фантазер и упрямец, наконец смягчился, слава Создателю, и отправляется с ней куда-то в верное место, к людям поумнее их, под защиту законности и порядка. Если даже, чтобы настоять на своем и выдержать характер, он покобенился и не сядет завтра в их поезд, то Виктор Ипполитович пришлет за ним другой, он к ним подъедет в самом непродолжительном

времени» и т.д. [6, с. 580]. Это как будто мысли Лары, о существовании которых думает Живаго. Мы не знаем, правдивы ли они. Доктор не знает тоже. Он сталкивается с объективной преградой своей личности, и что произошло «на самом деле» – остается, как в жизни, неизвестным.

Автора с его вездесущим оком или лирическими отступлениями в романе нет. Внутренние противоречия воплотились в характерах и сплетении, взаимодействии их судеб, что является драматическим путем создания системы образов. Отказ от нарратива, описания и выводов формирует сюжет особого накала, основанный на переживаниях героев, но не единого автора.

Наконец, сам Юрий Живаго с повествованием связан не так, как сюжет жизни Христа связан с Евангелием. Его история начинается с похорон матери, когда мы застаем его в десятилетнем возрасте. Он надолго пропадает «со сцены», уступая место другим персонажам, в равной мере наделенным авторскими мыслями. Сюжет не заканчивается смертью доктора и даже не его похоронами. Б. Пастернак пишет целую главу сверх того – о времени Великой Отечественной войны. И потом еще прибавляет финальный аккорд – «Стихотворения Юрия Живаго» – чтобы поэтическим циклом (начиная с «Жизнь прожить – не поле перейти» и заканчивая «Ко мне на суд, как баржи каравана, столетья поплывут из темноты»), вбирающем в себя всю жизнь, задать установку восприятия романа – не рассказ с началом и концом, а переживание духовного «безсмертия» человека.

Список литературы

1. Бабореко А.К. И.А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). Изд. 2-е. – М. : Худож. лит., 1983. – 351 с.
2. Быков Д.Л. Борис Пастернак / Дмитрий Быков. – 13-е изд. – М. : Молодая гвардия, 2016. – 893 с.
3. Краткая литературная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-2131.htm?cmd=p&istext=1>. – (Дата обращения: 10.04.2019).
4. Лейдерман Н.Л. Теория жанра [Монография] / Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург, Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; УрГПУ, 2010. – 904 с.
5. Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия. Под редакцией В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, 1987.
6. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго: [роман] / Б.Л. Пастернак. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 704 с.
7. Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений [Текст]: в 11 т.

Т. V. Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты. Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений / Б.Л. Пастернак; сост., коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2004. – 752 с.

8. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5-ти т. / Б.Л. Пастернак; сост., подгот. и коммент. В. М. Борисова и Е. Б. Пастернака. – М. : Худож. лит., 1991. – Т. 4. Повести; Статьи; Очерки / редкол. : А. Вознесенский, Д. Лихачев, Д. Мамлеев и др.; сост., подгот. и коммент. В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака. – 910 с.

9. С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. – М. : Советский писатель, 1990. – 288 с.

10. Урнов М. Безумное превышение своих сил / М. Урнов // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 215–225.

*Моргун Т.Р.
г. Луганск*

ПРОБЛЕМАТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА В.В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»

Роман В. Набокова «Приглашение на казнь» – необыкновенное по своей природе произведение, возникшее также удивительным образом. Известно, что замысел романа появился у автора во время работы над своим самым масштабным произведением «Дар» летом 1934 года. Отдельную главу В. Набоков посвятил Н. Чернышевскому, наделяя главного героя Федора личным отношением к писателю. Устами Федора В. Набоков рассказывает о том, как Н. Чернышевский отверг предложение В. Жуковского превратить ритуал смертной казни в закрытую церемонию с целью придать ей мистический характер и отнять у казненного возможность «храбриться на людях, оскверняя закон». Н. Чернышевский подвергся гражданской казни. В. Набоков приводит воспоминания Ф Достоевского об отце, который говорил, что «в смертной казни есть какая-то непреодолимая неестественность, кровно чувствуемая человеком, странная и старинная обратность действия, как в зеркальном отражении превращающая любого в левшу»[3, с. 572]. Данный материал и дал толчок к развитию мысли о «зеркальном мире», который так увлек В. Набокова, что автор был вынужден прервать работу над романом «Дар» и полностью погрузиться в историю Цинцинната Ц.

События романа «Приглашение на казнь» происходят вне времени и пространства: автор не называет дату и не дает данных о местоположении. Главный герой Цинциннат Ц. с детства отличался от других «непрозрачностью», индивидуальным мышлением – в этом он виноват и за это осужден и приговорен к смертной казни, которую ожидает изо дня на день. Герою не сообщают срок исполнения приговора, и он считает своим долгом вести дневник, пока у него еще есть время рассказать о том, что «кто-нибудь когда-нибудь прочтет истанет весь как первое утро в незнакомой стране» [10, с. 35].

В. Набоков прогивопоставляет мир реальной жизни миру снов, отдавая предпочтение второму, а первый вовсе называя иллюзией. Цинциннат видит в своих тюремщиках «призраков», «пародий», и все его окружение кажется ему «фальшью», куда он попал по случайности. Всем своим нутром главный герой чувствует причастность к другому, настоящему миру, схожесть с которым имеют его сны. Но Цинциннат еще сам не в силах «сформулировать» ту действительность, о которой грезит, поэтому берется за дневник.

В начале романа мы наблюдаем полную бессвязность речи Цинцинната: «Любезность. Вы. Очень» [10, с. 7]. Но по мере развития сюжета, его монологи приобретают глубину и изысканность. Он будет записывать свои мысли до того момента, пока не поймет, что все главное – уже сказано. Не случайно это мгновение совпадет с днем казни. Срок исполнения приговора истекает тогда, когда путь к истине героем пройден. Можно предположить, что дата казни зависела не от кого иного, как от самого Цинцинната. Именно его готовность и определяла день исполнения приговора, поэтому дата до конца оставалась неизвестной.

В романе В. Набоков трактует по-своему тему «Жизнь есть Сон», которая множество раз затрагивалась в литературе. «Но ни у кого эти темы не были единственными, никем они до сих пор еще не разрабатывались с такой последовательностью и с таким, этой последовательностью обусловленным, совершенством, с таким мастерством переосмысления восходящих к Гоголю, к романтикам, к Салтыкову, Свифту, стилистических приемов и композиционных мотивов», – пишет П. Бицилли [2, с. 252]. Сон издавна считается братом Смерти. Можно сказать, что Жизнь и есть Смерть. Отталкиваясь от такого понимания действительности, автор рисует казнь. Все опять меняется местами: Цинциннат, которого опекали, словно ребенка, уходит в настоящий, неподдельный мир, а палач (опекающий) сам превращается в младенца. Цинциннат умирает, чтобы жить, а м-сье Пьер рождается заново, чтобы умирать.

Некоторые исследователи отмечают политическую направленность

романа «Приглашение на казнь». В предыдущем разделе уже говорилось о фальшивой доброте надзирателей по отношению к Цинциннату. Герой не находит покоя, у каждого он пытается выпытать дату исполнения приговора, которую, по неизвестным для него причинам, держат в тайне. Каждый, с кем он контактирует, уваливает от разговора, когда Цинциннат поднимает эту тему. Но если Эммочка просто убегает, то остальные герои предлагают Цинциннату альтернативу для поднятия духа: папирской угощает его директор тюрьмы, адвокат стремится увлечь бумагами с напечатанными речами, произнесенными в суде, а Родион выводит его на парапет, откуда Цинциннат мог «погулять взглядом» по Тамириным садам.

Находят исследователи и христианские мотивы в романе «Приглашение на казнь». Наиболее ярко это проявляется в разделении мира на настоящий (божественный) и фальшивый (земной). Цинциннат осознанно стремится к смерти, чтобы попасть в этот истинный мир: «Но проснуться я не могу без посторонней помощи, а этой помощи безумно боюсь, да и душа моя обленилась, привыкла к своим тесным пеленам» [10, с. 17]. Герой воспринимает земную жизнь как временное пребывание в этом мире. С детства он не особо контролировал свою «непрозрачность», повстречав Марфиньку, захотел подольше пожить и притворялся обыкновенным, пока горькие рыдания от измен жены не вырвались наружу в виде неспособности следить за своей «непохожестью». Это случается в тот момент, когда Цинциннат пребывает в тридцатитрехлетнем возрасте (возрасте Христа).

Характерно для религиозной темы то, что на протяжении всего романа Цинциннат обладает способностью раздваиваться. Его двойник обычно выражает эмоции, которые внешне герой старается скрыть: «Я покоряюсь вам, – призраки, оборотни, пародии. Я покоряюсь вам. Но все-таки я требую, – вы слышите, требую (и другой Цинциннат истерически затопал, теряя туфли), – чтобы мне сказали, сколько мне осталось жить» [10, с. 15]. Двойственность Цинцинната характеризуется его способностью отделения души от тела. Тюрьма, в которой находится герой, является метафорой заточения духа в плоти. На протяжении романа мы наблюдаем духовный рост героя и чем полнее становится его дух, тем неуловимее становится физический облик Цинцинната даже для самого автора: «Тысячи едва приметных, пересекающихся мелочей, из светлых очертаний как бы не совсем дорисованных, но мастером из мастеров тронутых губ, из порхающего движения пустых, еще не подтушеванных рук, из разбегающихся и сходящихся вновь лучей в дышащих глазах... но и это все разобранный и рассмотренный, еще не могло истолковать Цин-

цинната: это было так, словно одной стороной своего существования он неуловимо переходил в другую плоскость...» [10, с. 86].

С. Давыдов считает, что родство Цинцинната с неизвестным отцом («Безвестном Отцом») определяет соотнесенность героя с иным миром: «Это сообщение об отце равносильно гностическому откровению о непознаваемом божестве, откровению, восстанавливающему изначальную принадлежность Цинцинната к царству Божьему» [5, с. 480].

Уже в детстве у Цинцинната начинают проявляться творческие способности. Сидя в плавучей библиотеке (в том самом месте, где утонул ее владелец), он зачитывался старинными книгами. Природа городской речки очаровывала героя, питала его «непрозрачностью». Влюбившись в литературу девятнадцатого века, герой впервые проявляет себя в качестве Творца. Служа детской радости, Цинциннат создает кукол: «волосатого Пушкина», «Гоголя, похожего на крысу», «толстоносенького Толстого», «Добролюбова в очках». Связь с природой, творчество и причастность к культуре способствовали развитию «гносеологической гнусности» героя, и он «уже готов был совсем углубиться в туманы древности и в них найти подложный уют», но затем, с целью спасти ценные волюмы, которые портились от сырости, речку осушили, а Цинциннат встретил Марфиньку [10, с. 20].

В темнице начинается борьба духа Цинцинната с его физической оболочкой – плотью. Подобно тому, как делится творчество В. Набокова на американский и русский периоды (ассоциируясь у читателей с двумя симметричными крыльями, горячо любимых В. Набоковым бабочек), раздваивается и личность Цинцинната. Это проявляется в том, что его дух может с легкостью покинуть тело: пока один Цинциннат будет заточен в сырой темнице, другой Цинциннат будет идти к освобождению путем духовного развития.

Долго героя не оставляет желание сбежать из тюрьмы, долго в нем томится страх казни. Первым преподносит фальшивое спасение адвокат, убеждающий Цинцинната в том, что разорванный конверт мог содержать приказ о помиловании. Затем герой помогает прорыть туннель своему «спасителю», который протягивает заключенному «не руку дружбы, но десять скользких щупалец, и Цинциннат сразу понимает, что перед ним еще одна тщательно продуманная пародия» [10, с. 52]. Цинциннат возлагает надежды на Эммочку – дочь тюремщика, веря в то, что ребенок, являясь воплощением духовного и физического совершенства, организует ему побег. Но даже она оказывается лишь пародией на детскую чистоту и высокую нравственность.

Спасение Цинцинната находилось в карандаше и листе бумаги. Ге-

рой ставит перед собой цель наконец-то высказаться, ведь теперь, когда он уличен, нет повода скрывать свои чувства. Цинциннат начинает вести дневник, в котором стремится с помощью слов передать то, как он видит окружающий мир. Находясь в тюрьме, герой не только не деградирует, а еще и совершенствуется.

Постепенно бессвязная речь Цинцинната превращается в глубокие мысли. В восьмой главе герой впервые задумывается о том, что «Тут» (его трагическое настоящее) и «Там» (мир снов и райские мгновения с Марфинькой) несовместимы и противопоставлены друг другу, и он активно начинает развивать тему двоимирия. В этой же главе Цинциннат рассуждает о смерти, но даже мысль о ней причиняет ему нестерпимую боль: «Не тронь! Даже – сильнее, с сипотой: не трожь! Я все предчувствую! И часто у меня звучит в ушах мой будущий всхлип и страшный kloкочущий кашель, которым исходит свежеобезглавленный» [10, с. 52]. В девятнадцатой главе Цинциннат больше не дрожит перед смертью, ему открылся смысл жизни: теперь герой жаждет как можно больше успеть сказать и просит об одном – чтобы листы сохранили. Дневник Цинцинната – это воплощенная надежда на то, что в мире существует человек, способный его понять: «Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя, а то, право, лучше разорвать» [10, с.121].

Цинциннат пишет в дневнике: «Я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!...и мне довольно этой точки - собственно, больше ничего не надо» [10, с. 98]. К концу романа герой обретает непоколебимую веру в себя, перед которой даже топор бессилён. Цинциннату отрубили голову, но это не помешало герою подняться, отстранить Романа (который одновременно и Родриг), умоляющего его вернуться на плаху, и удалиться туда, где «стояли существа, подобные ему» [10, с. 129].

В тюрьме, где находится герой, нет настоящих часов, а на игрушечных каждые полчаса тюремщики дорисовывают стрелки. Хронометром в романе становится карандаш Цинцинната, который отображает единственный важный отрезок времени – истечение срока приговора. Количество исписанных листов увеличивается в том темпе, в каком уменьшается длина карандаша. Количество оставшихся дней у Цинцинната уменьшается в том темпе, в каком происходит духовный рост героя, благодаря этому же карандашу.

Таким образом, карандаш выступает в романе не только лишь символом времени, но и средством, которое герой использует для самосовершенствования. Это также имеет некоторый подтекст: правильно использованное время дает герою возможность победить не только себя,

но и весь поддельный мир. Написанное накануне казни слово «смерть» Цинциннат зачеркивает уже «карликовым» карандашом, потому что теперь оно кажется ему абсолютно неточным – автор отсылает нас к эпиграфу романа: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считает себя смертными». За день до казни герой начинает догадываться: смерть – не то, что о ней говорят.

Следующим символом, который приблизит читателя к разгадке, является паук, разделяющий с Цинциннатом тюремную камеру. Каждый раз, когда Родион заходит покормить «официального друга заключенных», появившаяся у Цинцинната надежда, испепеляется. Каждый раз, когда паук вкушает лакомство, страдания Цинцинната умножаются.

Сначала обед членистоногого совпадает с визитом Эмочки, в чьих рисунках герой видит план побега, но попадает в ловушку. Затем Родион встречается с пауком за день до свидания Цинцинната с Марфинькой. Когда герой замечает, что у его соседа новая «безукоризненно правильная, очевидно только что созданная паутина», в камеру вместо Марфиньки попадает м-сье Пьер. Паук продельывает трюк над паутиной в тот момент, когда палач становится на руки и «его перевернутые глаза» становятся «похожи на глаза спрута». В. Набоков как бы намекает на внешнее сходство м-сье Пьера и «официального друга заключенных». Сытые удовольствиями окружающей среды, они оба питают страх и безысходность Цинцинната.

Бабочка, которая залетает в каждое произведение В. Набокова, посетила и тюремную камеру Цинцинната. Обманутый Эмочкой герой замечает, что «паук высосал маленькую, в белом пушку, бабочку и трех комнатных мух, — но еще не совсем насытился и посматривал на дверь» [10, с. 105]. Крылатая гостья олицетворяет ту надежду, которую Цинциннат связывал с образом девочки, и яркий пример этого явления мы можем наблюдать в английском переводе романа, где автор усиливает сходство Эмочки с бабочкой, описывая их внешность. В. Набоков говорит о мраморных икрах балерины у Эмочки, а после описывает мрамористые крылья бабочки.

Можно предположить, что бабочка является также символом души Цинцинната. Прежде, чем случается казнь, ночная бабочка, уготовленная пауку, предсказывает своим поведением действия, которые произойдут накануне казни героя. Родион спешит обрадовать паука главой добычей, и тот уже предвкушает минуту радости, но неожиданно бабочка вырывается, испугав своего врага, и незаметно оказывается рядом с койкой Цинцинната. Покидая камеру навсегда, герой подумает о том, что ночью бабочка обретет свободу, вылетев в окно.

Подобно крылатой гостье, обретает свободу и Цинциннат. Достоинно пройдя страшные ловушки, уготовленные ему тюремщиками, герой начинает иначе воспринимать казнь. «Смерть представляется Цинциннату радостным пробуждением от дурного сна действительности, окончательным освобождением души из «мертвого дома», населенного душами «более мертвыми», чем у Гоголя», – пишет С. Давыдов [5, с. 478]. Гипотеза, приведенная автором в качестве эпиграфа, доказана в финале романа «отказом от «Приглашения на казнь» и опровержением смерти» [5, с. 478].

Роман «Приглашение на казнь», появившийся на свет случайно во время работы над «Даром», восхищает своей «непрозрачностью». Элементы этого произведения не имеют однозначной трактовки, оно глубоко настолько, насколько далеко готов нырнуть читатель. Удивительно, что даже вдохновение на роман В. Набоков создал сам, собственным же «Даром», опираясь только на личные идеи, которые заключил в Пьере Делаланде.

Произведение изображает картину разъединенности общества и уникальной личности. Общество создает рамки, ограничивает свободу. Отвергнутое большинством, становится неприятным, недостойным существования, даже опасным. Если ты отличаешься, то даже не важно, чем именно, главное, что отличаешься. Именно поэтому никто из тюремщиков и посетителей Цинцинната толком не понимает и не стремится понять, в чем на самом деле его вина.

В состоянии предельного одиночества герою больше ничего не остается, как начать вести дневник. Как бы жестоко судьба не ударяла Цинцинната, он все равно продолжает верить в тех, кто рядом с ним физически и так далеко от него духовно. Несмотря на предательство, он любит Марфиньку, верит, что она способна его понять (единственное, что ему требуется – понимание), предпринимает попытки «докричаться» до нее, но жена лишь больнее ударяет его. Цецилия, с которой он связан кровными узами, также не имеет ничего общего с сыном и его человечностью. Эммочка – ребенок, в руках которого будущее этого «кукольного» мира, но даже в ее сердце нет ничего светлого и она – предупреждение гибели «фальшивого» мира.

Цинциннат, вооружившись карандашом, говорит с читателем романа «Приглашение на казнь», и этот читатель – единственный его слышащий и слушающий человек, единственный его друг. Этот монолог, обращенный к читателю, и есть смысл жизни Цинцинната.

Композиция романа кольцевая. Каждая глава произведения представляет собой один прожитый день Цинцинната и его запись в днев-

нике. Подчеркивает кольцевую композицию безнадежное возвращение героя в камеру, куда бы он не пошел. К особенностям построения можно отнести и тот элемент в романе, когда смысл эпиграфа наиболее полно раскрывается в самом финале произведения.

Исследователи рассматривают две тематические направленности романа: политическую и религиозную. Более достоверными являются христианские мотивы. Ситуацию, рассматриваемую в романе, невозможно отнести к определенной эпохе – она актуальна во все времена. Это еще одно объяснение того, почему автор не указывает в произведении дату и место.

То, что автор называет «гносеологической гнусностью» у Цинцинната не имеет однозначного определения, но читатель интуитивно понимает, что этого самого преступления и не хватает всем существам «поддельного» мира. Цинциннат превосходит окружающих не только в интеллектуальном плане, главная его черта – это способность тонко чувствовать. Остальные герои не только не обладают этим качеством, но и не желают его обрести. Каждый из них так озабочен собственной материальной оболочкой, что никому нет дела до Цинцинната, стремящегося всем открыть истину, жертвуя собой.

Список литературы

1. Аверин Б.В. Владимир Набоков: pro et contra : В 2 т. Антология / Б.В. Аверин. – СПб. : Рус. Христиан. гуманист. акад., 1999. – Т. 1. – С. 976.
2. Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В.В. Набоков: pro et contra. В 2 т / сост. Б. Аверин [и др.] – СПб. : Рус. Христиан. гуманист. акад., 1997. – Т. 2. – СПб., 1997. – С. 439–454.
3. Бицилли П.В. Сирин «Приглашение на казнь» // // В.В. Набоков: pro et contra. В 2 т / сост. Б. Аверин [и др.] – СПб. : Рус. Христиан. гуманист. акад., 1997. – Т. 2. – СПб., 1997. – С. 251–255.
4. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы / Брайан Бойд; [пер. с англ. Г. Лапиной]. – М. : Независимая Газета; СПб. : Симпозиум, 2001. – 695 с.
5. Букс Нора Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах В.Набокова / Нора Букс. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – С.115–138.

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНАХ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» И М.А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»

В 1947 претендентом на получение Нобелевской премии был М. Шолохов, в середине 1950 годов конкуренцию ему составил Б. Пастернак. С этих пор начинается конфронтация романов Б. Пастернака «Доктор Живаго» и М. Шолохова «Тихий Дон». Знали ли Б. Пастернак и М. Шолохов, что они являются конкурентами, точно не известно, но оба романа были по достоинству оценены, а талант и мастерство обоих писателей стали всемирно признаны.

Б. Пастернаку и М. Шолохову удалось написать произведения, в которых человек выходит на первый план, становится выше и важнее всего, что происходит вокруг. Внимание читателей «Доктора Живаго» и «Тихого Дона» сосредоточивается на героях романов. Несмотря на то, что центральными образами в обоих произведениях являются мужчины: Юрий и Григорий, женские образы не теряются на их фоне и служат не только дополнением, объяснением качеств, присущих главным героям и их поступкам, а являются самостоятельными и цельными образами, которые заслуживают особого внимания.

И. Лу-Юханссон, В. Шаламов, Д. Быков считают, что женские образы в «Докторе Живаго» и «Тихом Доне» далеко не однозначны и важны для понимания этих сложных произведений.

В романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» образ Лары собран из нескольких дорогих автору женщин: Елены Виноград, Зинаиды Нейгауз и Ольги Ивинской, сыгравшей основополагающую роль в становлении и развитии образа. Это в определённой мере оживляет героиню, поэтому она настолько интересна и многогранна.

Лара простая и сложная женщина одновременно. Ей пришлось рано повзрослеть, и в дальнейшем это делает её сильной и решительной. Лара – жена будущего революционера Стрельникова, любит доктора и поэта Юрия Живаго. Но Лара, как и Россия, не достаётся ни тому, ни другому, судьба её туманна и неясна.

Аксинья – героиня романа М. Шолохова «Тихий Дон», страстная и живая женщина. Молодой девушкой она переживает насилие отца, через год выходит замуж, где её подстерегают новые трудности жизни. Она, как и Лара, влюбляется в человека абсолютно противоположного своему супругу и отдаётся этому чувству полностью, это для неё важнее

всего. Акси́нья так же, как и Лара, не достаётся ни супругу – гулящему человеку и домашнему тирану, ни Григорию – любящему её несчастному человеку, который не может, как и Юрий Живаго, найти себе места ни на стороне белых, ни на стороне красных.

Д. Быков, сравнивая романы Б. Пастернака «Доктор Живаго» и М. Шолохова «Тихий Дон», приходит к выводу, что произведения были написаны на один сюжет, где «революция представлена с правильной точки зрения», а правильной потому, что писатели не копировали этот сюжет друг у друга, здесь более глубокие связи и причины.

Два главных женских образа сопоставляемых романов, Лара и Акси́нья, имеют общие черты характера и судьбы их развиваются, примерно, параллельно. Так, обе девушки переживают переломный момент в раннем возрасте: Акси́нья изнасилована своим отцом, а Лару растлевают отчим Комаровский. Тем самым авторы текстов показали, что тогда, в тех условиях, это было чем-то вроде фатальной неотвратимости. Более того, Д. Быков считает расстрелителей – отца и отчима – символами власти вообще.

И Лара, и Акси́нья оказываются в руках любимых лишь на короткий срок. И в обоих случаях героиня уходит от мужа к любовнику нового типа. Тот, от кого уходит героиня, обречён. Павел Антипов уходит из дома (но причина этому, как ему казалось, нелюбовь Лары) и гибнет, запутавшись в своих взглядах и идеалах, не обретя душевного спокойствия и Лару. Акси́нья бросает Степана, и он практически погибает в плену, но М. Шолохов его как будто воскрешает, хотя это очень спорный момент. Но, так или иначе, Степану Акси́нья не достаётся. «Когда Россия от нас уходит, мы станем не нужны и погибем».

Обе женщины рожают ребёнка либо умершего, либо чудом оставшимся в живых. Дочь Ларисы и Юры – Таню Безочерёдову – ждёт много испытаний, но ей помогает Евграф Живаго, брат Юрия, и в этом она повторяет судьбу своего отца. Счастливой ли она будет – неизвестно. У Акси́ньи же детей не остаётся.

В романах «Доктор Живаго» и «Тихий Дон» незаконная любовь, с которой начинается революция, становится знаком гибели государства так же, как погибает Акси́нья в «Тихом Доне» и как исчезает, и скорее всего, погибает, Лара в «Докторе Живаго». Две похожие героини, которые символизируют Россию и олицетворяют её, показывают то, как болезненно Россия уходит от старого и приходит к новому. России тяжело от братоубийства, от бесконечного кровопролития и общественных разладов, от людской жестокости и гонки за властью, ей настолько тяжело, что в этот момент она теряется (как Лара) и судьба её предрешена (что показывает нам гибель Акси́ньи).

Бездушье губит не только человека, но и государство, поэтому основная идея произведений Б. Пастернака и М. Шолохова в том, чтобы читатель увидел главное в жизни – счастье самого человека и его окружающих. Достигнуть этого счастья невозможно, находясь в беспорядке, в бесконечном страхе.

Страдания Аксиньи и Лары – символ страдания России, которое продолжалось до тех пор, пока не прошло время бесчинств и жестоких расправ брата над братом.

Список литературы

1. Быков Д.Л. Борис Пастернак / Д.Л. Быков. – 13-е изд. – М. : Молодая гвардия, 2016. – 893 [3] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: Сер.биогр.; Вып. 1582).

2. Быков Д. Лекция «Шолохов и Пастернак: Аксинья и Лара: две России» [Электронный ресурс] / Д.Л. Быков. – Режим доступа: <https://www.storytel.com/ru/ru/books/107143-Sholohov-i-Pasternak-Aksin-ya-i-Lara-dve-Rossii/>. – Загл. с экрана. – (Дата обращения: 02.12.2018).

3. Лихачев Д. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» / Д. Лихачев // С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 170–183.

4. Лу-Юханссон И. О романе Шолохова «Тихий Дон» [Электронный ресурс] / И. Лу-Юханссон. – Режим доступа: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st019.shtml> /. – Загл. с экрана. – (Дата обращения: 01.12.2018).

5. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго: [роман] / Б.Л. Пастернак. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 704 с. – (Эксклюзив: Русская классика).

6. Пастернак Е. Борис Пастернак. Биография / Е. Пастернак. – М. : Цитадель, 1997. – 728 с.

7. Рахманалиев Р. Писатели мира – лауреаты Нобелевской премии / Р. Рахманалиев. – Ф. : Мектеп, 1990. – 256 с.

8. Шолохов М.А. Тихий Дон: [роман в 4 кн.] / М.А. Шолохов. – М. : Художественная литература, 1991. – Кн. 1. – 594 с. – Кн. 2. – 706 с.

М. ПРУСТ И В. НАБОКОВ: ТВОРЧЕСКИЕ СВЯЗИ

*Память, этот бич несчастных, оживляет даже камни
прошлого и даже в яд, выпитый некогда, подливает капли меда.*

Максим Горький

Для обоих писателей – и для М. Пруста, и для В. Набокова – тема «утраченного детского рая» становится одной их ведущих тем. И не случайно мы сталкиваемся на первых страницах романа «По направлению к Свану» с героем М. Пруста – ребёнком. Воспоминания русского и французского писателей стремятся к детству не потому, что это самая счастливая и беззаботная пора, а потому что это момент, наиболее удалённый от настоящего, следовательно – наименее доступный. Для В. Набокова утраченное детство связано с утратой родины, для М. Пруста – с взрослением и разрывом психологической зависимости от своей матери – Ж. Пруст. Подобно тому, как герой прустовского романа боится потерять образ матери, целующей его перед сном, так и Ганин, герой набоковского романа «Машенька», боится потерять тот образ своей любимой, который теплится в его памяти. И если герой М. Пруста всеми силами готов добиться этого поцелуя, то герой В. Набокова, боясь, что реальность разрушит его идеализированный образ, отказывается от него.

Анализируя феномен памяти в романе М. Пруста, мы проведём некоторую классификацию основных видов памяти: а) эмоциональная (ощущение живописи и музыкальности в Одетте); б) двигательная (память «боков, колен, плеч»); в) осязательная, обонятельная, вкусовая (орхидеи; запах сажи, когда рассказчик поднимался к тётке; вкус бисквита).

Говоря об ощущении-памяти, приведём несколько примеров из творчества В. Набокова и М. Пруста. «Память – память боков, колен, плеч – показывала ему комнату за комнатой, где ему приходилось спать, а в это время незримые стены, вертясь в темноте, передвигались в зависимости от того, какую форму имела воображаемая комната» – пишет М. Пруст [3, с. 42].

В романе «Машенька» Ганин ощущает прошлое в настоящем только потому, что где-то рядом он почувствовал аромат карбида, который применялся для ночного фонаря. Прустовский рассказчик, когда идёт поздороваться со своей тёткой, ощущает «пропитывавший всю комнату запах сажи», который «вызывает у него в воображении большую деревенскую печь или камин в замке, около которых возникает желание,

чтобы за окном шёл дождь, снег, чтобы разбушевались все стихии, оттого что поэзия зимнего времени придаёт ещё больше уюта сидению дома» [3, с. 90]. Также можно привести пример, как рассказчик, попробовав кусочек бисквита, оживляет воспоминание из детства, где каждое воскресное утро этим бисквитом его угощала тётя Леония, когда он приходил к ней в гости. Или – когда герой первой части романа в церкви улавливал запах боярышника и ассоциировал его с «запахом нежности щёк дочки Вентейля» [3, с. 161].

Память разрушает настоящее и заставляет героя оставить «его в прошлом», а прошлое – в настоящем. Воспоминания-ощущения героев М. Пруста и В. Набокова обладают динамикой, живучестью, яркими красками и точной детальностью. Так, например, в воображении рассказчика у французского писателя «что испытывало потребность в движении – например, листва каштана – то шевелилось» [3, с. 71].

Просто зрение само по себе пошло, так как оно всего лишь механически воспроизводит объекты реальности. Подобно этому бабушка рассказчика считает пошлостью искусство фотографии, считая, что в ней мало душевного. Предмет памяти должен подталкивать человека не только к фиксации моментов, но и к образности, конструированию из него новой реальности. Подобному тому, как у В. Набокова в стихотворении «Расстрел» из образа «в Россию поплывёт кровать», так и у М. Пруста – «Всё, что имело форму и обладает плотностью – город и сады, - выплыло из чашки чаю» [3, с. 88]. Ключевую роль играет образ, который является результатом ощущения-памяти и зрения-памяти.

На грани воображения и ощущения-памяти балансируют такие тексты В. Набокова: «Машенька», «Лолита», «Возвращение Чорба». Герой «Машеньки», например, не спешит делиться своим воспоминанием о прошлом. Он преданно хранит воспоминания внутри, ассоциируя многое из внешнего мира с ними, хотя «ему хотелось рассказать о многом – о закатах на русском шоссе, о березовых рощах» [7, с. 49]. Обладать зрением-памятью может только человек искусства, но не могут пошляки, такие как Алфёров («Машенька») и Куильти («Лолита»).

В последнем томе М. Пруста герой наконец понимает, что для того чтобы настоящее сомкнулось с прошлым, необходимо в ощущении, всплывающем из прошлого в момент настоящего, узнать то, которое было испытано когда-то, и уберечь от напора настоящего. Одна лишь случайность может дать толчок памяти, подарить человеку то ощущение, благодаря которому всплывает прошлое. Только тогда и сходятся чувства и память и возвращается потерянное время. И единственное средство такого овладения прошлым – произведение искусства.

Метафизика памяти, проходящая сквозь произведения М. Пруста и В. Набокова, стала воплощением духовности героев. В. Набоков, одарив самыми яркими красками внешний мир, изучает внутренний мир, *motus animi continuus* своих героев, в которых присутствует творческое начало. Таким образом, память превращается в зрение-память и ощущение-память, не проецируя себя в реальность, а оставаясь внутри каждого из героев.

Отдавая должное тому, что было сделано предшественниками, мы, тем не менее, считаем, что, анализируя тексты В. Набокова и М. Пруста, нельзя употреблять термин «память» самостоятельно, только – «зрение-память» и «память-ощущение», так как память проявляется в произведениях писателей не просто как фиксатор моментов и рисование образов, но, самое главное, в формуле: факт + ассоциация = ощущение. Память – это жизнь, это новый мир. Её пространства не умирают, а остаются в одиноком космосе.

Цель набоковской и прустовской памяти – ощутить себя и мир прошлого как одно целое. Полная отдача себя памяти, самопознание через призму прошлого – главные задачи ощущения-памяти и зрения-памяти в творчестве французского и русского авторов. «Главное» у В. Набокова и М. Пруста выражается косвенно – через мерцание смысла, а не через прямую его передачу, которая оказалась бы искажением. Зрение-память и ощущение-память как ассоциативные инструменты, формируя вторую реальность, создают в тексте те созидательные игры, которые и начинают писать читателю его собственный текст жизни. Это и есть главная функция памяти, которая была открыта М. Прустом и В. Набоковым.

Фома Аквинский однажды сказал: «Красиво то, что радует глаз», – с чем можно не согласиться, так как, прочитав однажды роман М. Пруста «По направлению к Свану» и романы-воспоминания В. Набокова, мы можем убедиться, что красота не в форме внешнего мира, а в ощущении образа в сознании, вытекающего из этой формы. Поэтому – красиво то, что радует нашу душу.

Список литературы

1. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – СПб. : Азбука-классика, 2014. – 539 с.
2. Набоков В. *Pro et contra.*: В 2 т. – СПб. : Издательство русского Христианского гуманитарного института, 1997. – Т.1. – 960 с.
3. Пруст М. Собр. соч.: В 7 т. – СПб. : Амфора, - 2013. – Т.1. – 540 с.
4. Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. – М. : Правда, – 1997. – Т.1. – 477 с.
5. Чех А. Противоречивый Набоков // Сибирские огни. – 1999. –

№ 3. – С. 209–216.

6. Аверин Б. Дар Мнемозины. – СПб. : Пальмира, 2016. – 398 с.

7. Набоков В. Машенька. Камера-обскура. Лолита. – Ростов : Ростовское книжное издательство, 1990. – 574 с.

Ожедрянова А.Ю.

г. Луганск

ДУЭЛЬ В РОМАНЕ А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

«Европейская зараза» – именно этим невежественным словом спустя два века будут называть наши современники дуэль. «Законный» способ убийства, по замыслу ее изобретателей, в XIX веке должен был способствовать улучшению нравов и моральных ценностей в обществе. Об этом еще много веков будут спорить юристы и литературоведы, а любители и коллекционеры, в свою очередь, будут восхищаться изяществом и оригинальностью дуэльного оружия. Русским дворянином в то нелёгкое время руководили правила общественного поведения, он подчинялся законам чести. Таким образом, можно смело утверждать, что дуэль в послепетровском дворянском обществе – определенная процедура по восстановлению чести.

Несмотря на негативную оценку дуэли как «светской вражды» и проявления «ложного стыда», изображение ее в произведениях литераторов XIX века не сатирическое, а трагическое, что подразумевает определенную степень соучастия в судьбе героев.

«Дуэль – происходящий по определенным правилам парный бой, имеющий целью восстановление чести, снятие с обиженного позорного пятна, нанесенного оскорблением» [1, с. 164].

Дворянские дуэли явились элементом новой петербургской культуры поведения. Появились они как следствие перехода от Московской Руси к петербургской России. Русский дворянин XVIII – начала XIX веков жил и действовал под влиянием двух противоположных регуляторов общественного поведения. Как слуга государства, верноподданный её гражданин, он, безусловно, подчинялся приказу. Для того чтобы дуэль стала явлением психологически закономерным, понадобился еще один фактор – манифест о вольности дворянства. Полное изгнание страха и утверждение чести – вот идеал, который создает себе дворянская культура, подразумевает как основу поведения. В этом смысле значение приобретают занятия, демонстрирующие бесстрашие.

В романе «Евгений Онегин» дуэль закончилась довольно трагично. Онегин принял вызов – он не мог рисковать своей честью – ведь секундант Ленского, Зарецкий, был известный болтун и сплетник. Он мог ославить отказавшегося от поединка трусом, чего не мог допустить щепетильный в понятиях чести Онегин. Но ведь и повод к дуэли дал сам Онегин, – отмечал Ю.М. Лотман в своих статьях о «Евгении Онегине».

Вид страдающей Татьяны вызвал в нем досаду на Ленского за то, что тот позвал его на Ольгины именины:

*С досады взоры опустив,
Надулся он и, негодуя,
Поклялся Ленского взбесить
И уж порядком отомстить [4, с. 206].*

Онегин начал проявлять интерес к Ольге, оказывал знаки внимания: приглашал ее на танцы, что-то шептал ей на ухо и так далее. Он понимал, что ранит сердце влюбленного, чистого душой Ленского. Ольга ему никогда и не нравилась, и если бы Онегин не был тщеславным, он обязательно извинился бы перед Ленским. Эту дуэль автор резко осуждает, хоть потом Евгений и мучится угрызениями совести. Ведь никакое раскаяние не воскресит человека. И в подтверждение слов нужно привести следующие строки из романа:

*Всем сердцем юношу любя,
Был должен оказать себя
Не мячиком предрассуждений,
Не пылким мальчиком, бойцом,
Но мужем с честью и умом[4, с. 234].*

Способность дуэли затмевать рассудок людей, лишая их собственной воли и превращать в кукловодов и бесчувственных машин очень важна. Особенно ценно это для понимания образа Онегина.

Основным механизмом руководства обществом, презираемым Онегиным, однако властно управляемым его поступками, является боязнь быть высмеянным в свете или сделаться предметом сплетен.

Пушкин в повествовании о дуэли избирателен к описанию психологического состояния героев накануне поединка. Он посвящает две строфы позднему пробуждению Онегина и его торопливым сборам, также автор строг к деталям. Но главным остается все тот же вопрос: почему Онегин, презирающий всяческие нормы, с одной стороны, и располага-

ющий дружбой к Ленскому, с другой, не только не предотвратил дуэль, не нашел пути к примирению непосредственно перед ее началом, но и убил друга.

В интерпретациях романа мы находим стереотипность противопоставления опытного скептического Онегина наивному романтичному юноше Ленскому, руководствуемое известной хрестоматийной цитатой («Они сошлись. Волна и камень...» и т.д.); эта антитеза часто распространяется и на отношение обоих к дуэли, и, что важно, на степень готовности к ней.

В России любая дуэль должна была стать предметом судебного разбирательства. И секунданты, и противники, несли уголовную ответственность. Онегин, как неслужащий дворянин, вероятнее всего, отделался бы месяцем или двумя крепости и последующим церковным покаянием. Однако, судя по тексту романа, дуэль Ленского и Онегина вообще не сделалась предметом судебного дела. Если бы приходской священник зафиксировал смерть Ленского как последовавшую от несчастного случая или как результат самоубийства, то можно было бы рассуждать иначе. Строфы XL–XLI шестой главы, несмотря на связь их с общими элегическими штампами могилы «юного поэта», позволяют предположить, что Ленский был похоронен вне кладбищенской ограды, т.е. как самоубийца.

В.В. Набоков в своих комментариях к роману А.С. Пушкина пишет: «Странно ведет себя именно Онегин, когда он не только принимает вызов, но и стреляет первым с намерением убить. Надо помнить, что честь джентльмена очищалась от позора не столько его собственным выстрелом, сколько способностью хладнокровно выдержать выстрел противника» [3, с. 362].

Он первым производит выстрел с намерением убить, что совсем не в его характере. Ленский, без сомнения, жаждал крови, но Онегин, «бесстрашный и насмешливый стрелок, будь он в здравом уме, конечно, отложил бы свой выстрел или даже не воспользовался бы своим правом стрелять, напротив, оставшись в живых, отказался бы от выстрела, т.е. разрядил свой пистолет в воздух. Когда Ленский падает, кажется, что Онегин вот-вот проснется (как это было с Татьяной) и поймет, что все было сном» [3, с. 451].

Безусловно, стоит отметить мнение Ю.М. Лотмана, что поведение Онегина на дуэли неслучайно. Оно неопровержимо свидетельствует о том, что автор хотел его сделать «убийцей поневоле». «И для А.С. Пушкина, и для читателей романа, знакомых с дуэлью не понаслышке, было очевидно, что тот, кто желает безусловной смерти противника, не стреляет с ходу, с дальней дистанции и под отвлекающим внимание дулом

чужого пистолета, а, идя на риск, дает по себе выстрелить, требует противника к барьеру и с короткой дистанции расстреливает его как неподвижную мишень» [2, с. 305].

Стреляя в Ленского, Онегин стреляет в угрозу с таким трудом найденной устойчивой модели жизни, стреляет в Зарецкого, олицетворяющего все наиболее злобное, агрессивное и презренное в свете, стреляет в жуткого врага, страстно желающего его смерти, – стреляет в зеркало, не понимая, что видит в нем свое отражение. Стреляет в себя, хоть и не получает ранения физического. А когда зеркало разбито, наступает страшное пробуждение и раскаяние.

Ленский заслуживал бы снисхождения в глазах Онегина, если бы не затеял столь опасную игру, в которой для прощения места нет, так как противники в ней равны, а свидетели опытные и коварны. Наконец, Ленский настолько глуп и стоит на своём, что продолжает упорствовать в своей ревности и злости. Как и Онегин, он трагически заблуждается и по поводу своего прошлого и настоящего. Евгений не видит в товарище собственного отражения. Вот эта искренняя злоба Онегина и является причиной того, что он стреляет первым.

Список литературы

1. Кацура А. Дуэль в истории России / А. Кацура. – М. : Радуга, 2006. – 252 с.

2. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (коммент.) / Ю.М. Лотман – Л. : Просвещение, 1983. – 416 с.

3. Набоков В.В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / В.В. Набоков. – М. : НПК «Интелвак», 1999. – 928 с.

4. Пушкин А.С. Стихотворения. Евгений Онегин / А.С. Пушкин. – К. : Веселка, 1986. – 287 с.

*Стомина А.А.
г. Луганск*

ПРОБЛЕМАТИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

В исследовательской литературе роман В. Набокова «Отчаяние» оценивается как принципиально новое для творчества писателя произведение периода 1920–1930 годов. В рецензиях и отзывах, издаваемых ещё при жизни писателя и в современных исследованиях, в сравнении с

оценкой личности героев, анализу текста уделяется меньшее внимание. На наш взгляд, помимо имеющихся не столь многочисленных обзоров рассматриваемого нами романа, с точки зрения композиции и содержания текста, возможна и другая его интерпретация, которая не сводилась бы только к стилистическим приёмам с негативными или позитивными коннотациями.

Чтобы раскрыть тему двойничества в романе «Отчаяние», избираем метод «вслед за автором». Это позволит нам проследить, как последовательно, в линии сюжета, в его развитии раскрывается тема двойничества, выделить приёмы и принципы в раскрытии этой традиционной в русской литературе темы.

По мнению С. Давыдова, роман «Отчаяние» представляет собой оригинальный вариант «текста-матрёшки». Текст В. Набокова включает в себя неоконченную повесть героя, Германа, которая состоит из 10 глав романа; сюда же входят его дневниковые записи. Герман – делец, немецкий бюргер, ведущий вполне обеспеченную жизнь, но он же и начинающий литератор, характеризующий себя как «гениального новичка».

Повесть Германа является вставным, «внутренним» текстом романа В. Набокова. Сложность заключается в том, что рукопись Германа тождественна роману. Авторство В. Набокова проявляется лишь в разнице жанровых определений текста. Герман называет своё произведение «повестью», а В. Набоков определяет свой текст как роман. Эта разница намекает на существование двух пластов текста: пласт героя и пласт автора, хотя автор прямо себя не проявляет в тексте.

Фабула произведения о двойниках проста, сложным и запутанным кажется сюжет, где автор создаёт условную реальность. Герман Карлович, торговец шоколадом, случайно обнаружил в бродяге Феликсе своего двойника. Это открытие наводит Германа на мысль об идеальном убийстве. Суть его плана состоит в том, чтобы выдать убийцу за жертву, в том, чтобы создать впечатление, будто убит не Феликс, а сам Герман.

На самом же деле Герман, «перевоплотившись» в Феликса, будет продолжать жизнь в своё удовольствие на деньги, вырученные за собственную смерть от страхового общества. Он стремится во что бы ни стало преодолеть свою идентичность, своё имя. Но в искусно задуманном и выполненном плане убийства обнаруживается существенная ошибка. Очевидного для Германа сходства между двойниками, убийцей и жертвой, никто не видит, и полиция быстро устанавливает личность убийцы.

После того, как мир не признал его убийство гениальным, Герман пытается добиться признания как литератор, создавая художественный вариант преступления, вторичную его модель.

Как фабула этой повести (убийство), так и её сюжет (вторичная модель убийства, то есть повесть о нём) подчиняются принципу сходства. В плане фабулы принцип сходства находит своё выражение в теме двойничества, причём ведущая роль принадлежит мотиву зеркала.

Зеркальное отражение – традиционный символ в сюжете о двойнике (как портрет и тени) – играет в «Отчаянии» существенную роль. Между тем роль зеркала в романе специфична: герой на протяжении произведения болезненно выясняет с зеркалами отношения.

Герман, герой, от лица которого ведется повествование, и автор повести «Отчаяние» любят играть со словами. Герман именуется «блестящее стекло» [2, с. 339] при помощи анаграммы – «олакрез» – и пытается увлечь своей словесной игрой гипотетических читателей, которых мечтает обратить в «зрителей» [Там же, с. 342], хотя и называет их не иначе, как «негодяи» [Там же, с. 342]. «Вот я напишу опять это слово. Олакрез. Зеркало. И ничего не случилось. Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, – не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало» [Там же, с. 345]. Германа занимают зеркала-чудовища, которые раздевают или уплотняют человека, и «получается человек-бык, человек-жаба» [Там же, с. 345].

Считая себя вправе «выворачивать наизнанку» [Там же, с. 360] слова, герой не замечает разницы смыслов двух слов, уравнивая принятое обозначение предмета (зеркало) и его ложную, выдуманную им номинацию (олакрез) Феликса. Герман мыслит зеркалом. Герой указывает на то, что его двойник – левша. И это говорит о том, что Феликс – «олакрез». Герман моделирует ситуацию, при которой Феликс перед смертью смотрит в него, как в «олакрез».

Герман вовсе не напуган, а напротив – вдохновлен и обрадован появлением двойника, созданного его собственной «фантазией, жадной до отражений, повторений, масок» [Там же, с. 438]. В отличие от героев, у которых появляется двойник (традиционно вытесняющий их из своей судьбы, занимающий их законное место и нередко посягающий на их жизнь), Герман сам уничтожает свое «подобие» и присваивает себе его имя.

Все эти опознавательные знаки наводят на мысль, что история двойничества увидена в романе глазами не героя-источника отражения, а самим отражением, двойником, словно повествование ведется от лица «пустоты» (определение В. Набокова), которая пребывает в ожидании образца для своего уподобления. Отсюда шаткость, «хрупкость» всякого созидания, лишённого онтологической устойчивости и внутреннего единства.

Идея двойничества раскрывается с помощью симметрической ком-

позиции текста. В переводе на сюжетный уровень линейное время подвергается определённой симметрической перекодировке по принципу зеркального отражения. В результате этой перекодировки временные планы прошедшего и будущего начинают как бы отражать друг друга. Их зеркальное отражение вводит в текст приём двойной временной перспективы. Герман пишет свою повесть после преступления, поэтому использует грамматическую форму прошедшего времени. Но он намеренно скрывает от читателя собственное ощущение ретроспективы, скрывая её и подделывая под перспективу. Иными словами, то, что для Германа является уже прошедшим, предлагается читателю как предвосхищение будущего. Например, во второй главе повествователь описывает жёлтый столб так: «Мне теперь кажется, что, увидев его впервые, я как бы его узнал: он мне был знаком по будущему» [Там же, с. 417]. Здесь будущее, на которое рассказчик намекает, скрыто от читателя. Оно будет описано лишь в 9-ой главе: «Наконец вдали жёлтым мизинцем выпрямлялся знакомый столб и увеличился, дорос до естественных размеров» [Там же, с. 478].

В той же второй главе Герман описывает летнюю поездку в июне на место будущего преступления в марте, которое он опишет лишь в 9-ой главе. Летняя местность преждевременно наделяется признаками будущего: «Действительно, место было глухое. Сдержанно шумели сосны, снег лежал на земле, в нём чернели проплешины... Ерунда, – откуда в июне снег? Его бы следовало вычеркнуть. Нет, – грешно. Не я пишу, – пишет моя память. Понимайте, как хотите – я ни при чём. И на жёлтом столбе была мурломка снега. Так просвечивает будущее» [Там же, с. 418–419].

Ряд мотивов во второй главе (жёлтый столб, кража автомобиля, междометие «гоп-гоп», кисточка для бритья и другие) восходят к главе 9. Эта двунаправленность времени ещё более очевидна при повторном чтении, когда читатель, как и Герман, обладает той же двойной перспективой и расставляет все мотивы в соответствующие им временные координаты.

Двойная перспектива временных пластов определила и композицию повести Германа: «Моё же создание похоже на пасьянс, составленный наперёд: я разложил открытые карты так, чтобы он выходил наверняка, собрал их в обратном порядке, дал приготовленную колоду другим, – пожалуйста, разложите, – ручаюсь, что выйдет!» [Там же, с. 471].

Согласно замыслу Германа, повесть должна состоять из 10 глав и заканчиваться классическим эпилогом со счастливым концом. Выстраивая свою повесть о двойниках по принципу симметрии, Герман предполагает

между пятой и шестой главой провести ось, которая разделила бы произведение на две равные части, причём одна её половина должна быть отражением второй. Вторая и девятая главы с зеркальной точностью укладываются по сторонам этой оси. Так, например, запрятанная во второй главе в лесу бутылка водки обнаружена полицией после убийства в 10 главе.

Повесть Германа о двойниках содержит множество мотивов-двойников, отражающих друг друга. Следуя этому зеркальному механизму композиции повести, читатель может вслед за Германом проследить «плавные, планетные пути всех предметов и начертать пунктиром их орбиты» [Там же, с. 487]. Жёлтый столб, отмечающий поворот на пути к участку Ардалиона, к которому неоднократно возвращается рассказчик, служит вехой, необходимой для ориентации в топографии текста.

Одержимость Германа симметрией продиктовала и хронологию фабульного времени. Три встречи Германа с Феликсом распределены тоже симметрично: май – октябрь – март. На зеркальной поверхности октября встречаются временные координаты первой и последней встречи двойников. Не случайно именно к этому времени года относится следующая картина абсолютной симметрии: «Незадолго до первого октября как-то утром мы с женой проходили Тиргартеном и остановились на мостике, облокотившись на перила... Когда падал лист, то навстречу ему из тенистых глубин воды летел неотвратимый двойник. Встреча их была беззвучна. Падал, кружась, лист, и, кружась, стремилось к нему его точное отражение. Я не мог оторвать взгляда от этих неизбежных встреч» [Там же, с. 433]. В этой картине Герман даёт нам формулу, раскрывающую всю суть художественного построения романа.

Для нарциссического Германа зеркало становится кумиром, а зеркальное сходство – гарантией творческого успеха. Но в конце произведения выясняется, что сходства между двойниками нет, и симметрически задуманная композиция повести осталась невыполненной, так как Герман вынужден написать лишнюю, 11-ую главу. Счастливей конец он приводит задним числом в форме ложного эпилога.

Необходимо заметить, что сбой в запущенном Германом криминальном механизме происходит вовсе не из-за оплошности (позабытой во время преступления улики), хотя по всем канонам криминального сюжета автор соблюдает это условие «игры в детектив», а в момент его изначального замысла, заложив априорную ошибку всех расчетов в идею двойника и беззаветно в нее поверив. На самом же деле двойник – лишь отклонение сознания главного героя, не соответствующее действительности. Убитый Феликс не похож на своего убийцу, и этот самообман Германа разрушает всю логическую конструкцию преступления.

Эстетическая категория сходства может быть рассмотрена в связи с другим героем – художником Ардалионом. Можно считать, что Герман и Ардалион – это два художника-соперника, которые отстаивают противоположные эстетические позиции. Герман поклоняется зеркалу как идеальной поверхности, которая отражает сходство и симметрию. Ардалион, напротив, борец с зеркалом, так как он считает, что истинный художник прежде всего подметит разницу, а тождественность заметит и «профан».

С. Давыдов в своей работе «Тексты – матрёшки В. Набокова» очень чётко определил зеркальный механизм композиции романа. В зеркальной структуре этого произведения читатель должен увидеть наличие двух двойников, но настоящего сходства между Германом и Феликсом нет, это «кривое зеркало» «Геликсов и Ферманов» [1, с. 131]. Зато очевидными становятся предметы и ошибки, несущие в себе функцию двойничества.

Проанализировав роман В. Набокова «Отчаяние», приходим к выводу, что, несмотря на внешнюю свободу в выборе разнообразных, в том числе непривычных для русской литературы тем, в творчестве писателя ощущается постоянная сосредоточенность на главном – на проблематике сложных закономерностей человеческого сознания, на многообразии субъективных версий событий человеческой жизни, на вопросах о возможности и границах человеческого восприятия.

Такую проблематику принято называть гносеологической, так как она обращена к различным способам и способностям видения и постижения мира.

Повествование ведется от лица самого убийцы в форме повести, которую он пишет по следам преступления. Рассказчик волен в интерпретации событий, часто прибегает к игре слов и по праву считается «ненадежным». Применение В. Набоковым приема перехода статуса героя от «писателя» к «читателю» связано с постоянной игрой повествовательными уровнями, где нарратор может стать персонажем, а персонаж – нарратором.

В художественном творчестве в целом, а также в определении структуры большинства произведений В. Набокова, в том числе исследуемого нами романа, преимущественное значение имеет игровой принцип. Тонкая литературная игра, предложенная автором романа, не случайно ставит в тупик читателей. Сопоставление убийства и творчества, их интерпретация как тождества самовыражения говорят о сложных структурных уровнях и сцеплениях. Погружая читателя в сложный психологический лабиринт, где создано немало тупиков и обманных тра-

екторий, автор, как нам представляется, не отменял этой изощренной литературной игрой, а только усложнял поиск ответа на фундаментальные этико-онтологические вопросы.

Герман строит произведение по принципу симметрии – повесть должна была состоять из 10 глав, которые композиционно отражались бы друг в друге. Однако, ряд допущенных композиционных и повествовательных ошибок вынуждают рассказчика написать «лишнюю» главу. Дополнительный фрагмент повести, подаваемый читателю в виде эпилога, написанного задним числом, отображает деградацию Германа-творца и разрушение его творческого замысла.

Одновременная отсылка к двум разнородным текстам создает эффект сосуществования этих текстов. Зеркальное отражение временных планов прошедшего и будущего вводят в текст эффект двойной временной перспективы – уже прошедшие события предлагаются читателю как предвосхищение их осуществления в будущем.

Этот иной план романа, выходящий за пределы чисто криминального сюжетного уровня и за пределы эстетического метауровня «рефлексии рассказчика по поводу своего текста» [1, с. 98], всегда представлял притягательный интерес для исследователей.

Шаткость логических построений преступления Германа – логическая непрочность, заложенная в фундамент романа, стала значительным завоеванием В. Набокова в вопросе двойнического дискурса в мировой литературе. Изменив ракурс описания данного явления, автору удается переосмыслить традиции сюжета о двойнике.

Список литературы

1. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб. : Изд-во «Симпозиум», 2004. – 314 с.
2. Набоков В.В. «Отчаяние». Собр. соч.: в 4 Т. 2 / Набоков В.В. – М. : Правда, 1990. – 498 с.

**НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ПРОЗЫ А.П. ПЛАТОНОВА
1940-Х ГОДОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
«ДЖАН», «РЕКА ПОТУДАНЬ», «ФРО»)**

1930-е – 1940-е годы – период накала противоречий как в тогдашнем советском обществе, так и в личности и творчестве А. Платонова. Интерес, возникающий вокруг социально-нравственных исканий А. Платонова, связан с переоценкой ценностей и истории. Проза писателя проникнута страстным, глубоко сокровенным поиском «смысла отдельного и общего человеческого существования» в эпоху ломки старого жизненного уклада и вековых представлений о мире и человеке [1, с. 284].

Творчество А. Платонова отличается жанровым многообразием, что свидетельствует об особом мышлении автора [2, с. 391]. Именно разнообразие жанров становится посредником между автором и читателем. Повторяющиеся идеи позволяют взглянуть на произведения писателя как на единый текст. И, несмотря на ожесточенную цензуру, автор, перерабатывая свои идеи в разных жанрах, находит путь к читателю.

1940-е годы – переломный момент в творчестве А. Платонова. Его творческое развитие подтверждает публикация сборника «Река Потудань». В сборник вошли рассказы «Фро», «Река Потудань», «Бессмертие» и другие. А как следствие самой длительной поездки в Туркмению стала повесть «Джан».

В процессе работы над повестью «Джан» А. Платонов разрабатывает главные темы своего зрелого творчества. «Джан» относится к произведениям среднеазиатского цикла и особенностью этой повести главным образом состоит в том, что в ней становятся более строгими композиция, сюжет, исчезает ироническая окраска повествования, стиль становится емким.

Автор описывает происхождение народа, который в свое время утратил основное племя или род, из которого могла бы сформироваться самостоятельная народность. А. Платонов переосмысливает древнеперсидский миф об Ормузде и Аримане и воплощает эти образы в схватке Назара Чагатаева и Нур-Мухаммеда.

Пролог к повести – отношения Назара и Веры. Назара, а также автора повести, мучает психологическая особенность человека, ведь желать счастья более естественно для человека, чем склоняться к страданию. А. Платонов склоняется к тому, что такое состояние человека заложено

не простой природой, а сформировано предшествующим опытом, прошлой жизнью.

Тема основной части повести – объединение своего народа, возвращение его к полноценной жизни. А. Платонов утверждает главную нравственную проблему человечества, отражая ее в образах Ормузда и Аримана, перенесенных на Чагатаева и Нур-Мухаммеда. А. Платонов лишает величия Ормузда потому, что он отстает свое царство добра вместо того, чтобы помочь Ариману и поделиться с ним своими земными богатствами. Поиски личного счастья, по А. Платонову, не разрывают связей человека со своим народом. Счастье необходимо человеку не только для него самого, оно также необходимо и для его потомков, а для А. Платонова это является важным связующим звеном человека с цепью поколений.

В рассказе «Река Потудань» автор ставит на первое место потребность человека быть счастьем для другого человека, чувствовать единение души с ним, однако герои забывают о необходимости гармонии «высшего» и «низшего».

Стремление платоновских героев к счастью основано на нравственных началах, и это делает их крайне нерешительными. Герои хотят создать счастье из собственных представлений о нем, не учитывая мнения того, для кого они создают это счастье. И если бы они продолжали действовать в соответствии со своими эгоистическими представлениями, это привело бы их к социально-нравственному краху.

В рассказе воссоздана жизнь двух возлюбленных, которые преодолевают множество трудностей на пути к единению. Герои, сознавая высокую степень ответственности друг за друга, в процессе воспитания чувств становятся художниками, переживают, казалось, самые обычные мгновения как необычные. В понимании А. Платонова этическая культура человека заключается не в подавлении или уничтожении им естественных порывов, а в том, чтобы не превращать чувственно-эмоциональное стремление в простое удовольствие, не исказить и не доводить до излишества.

Центральным персонажем новеллы «Фро» является Фрося – жена Федора и дочь Нефреда Степановича вместе с ее терпеливым ожиданием счастья и любви к ближнему человеку.

Фро, утратив чувство реальности, вырывает Федора из его дальневосточной жизни для личного наслаждения. Счастье двоих людей, оказавшихся ограниченными стенами одной квартиры, должно быть одухотворено общенародными стремлениями и идеалами, в противном же случае оно становится уродливым и истощается. Фро хотела создать счастье для себя, руководствуясь своими собственными эгоистическими

представлениями, и если бы она продолжала так действовать, то это могло бы привести ее к полному социально-нравственному разладу.

А. Платонов показал, как много значит и насколько сильна «нежная» идея, которая вдруг стала истинным центром маленького мира одного человека. И отец Фро, и ее муж были бы одинаково одиноки без веры героини в первостепенную роль своей заветной мечты о счастье.

В 1940-е годы А. Платонов предпринял попытку вернуться в литературу разрешенную. Он старался переработать себя и подавать окружающую действительность художественным способом в духе времени, однако чем больше он старался изменить себя, тем больше у него проявлялось желание оставаться собой. И для того, чтобы избежать подобных противоречий, автор обращается к общечеловеческим темам.

Читая и анализируя произведения автора, мы понимаем, что он никого не обвиняет и не защищает, не становится носителем точки зрения какого-либо отдельного героя. На примере произведений, которые мы выбрали для анализа, можно проследить, что А. Платонов отдает главную роль человеку и подвергает анализу его нравственный выбор и то, как этот выбор влияет на окружающих.

Любовь у А. Платонова – форма социально-нравственного творчества. Все три произведения, на первый взгляд различные, соприкасаются темой любви. Автор показывает, что основой несчастий, неудач человека являются не внешние обстоятельства, а нравственная неуверенность человека в себе, отчего тот в критическую минуту теряется и делает неверный шаг, могущий иметь губительные последствия для любимого существа.

Список литературы

1. Васильев В.В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества / В.В. Васильев. – М. : Современник, 1990. – 287 с.
2. Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки. Очерк становления и эволюции стиля / В.Ю. Вьюгин. – СПб. : РХГИ, 2004. – 440 с.
3. Никонова Т.А. Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью: Монография / Т.А. Никонова. – Воронеж : НАУКА – ЮНИПРЕСС, 2011. – 220 с.
4. Чалмаев В.А. Андрей Платонов / В.А. Чалмаев. – М. : Советская Россия, 1978. – 176 с.
5. Шубин Л.А. Поиски смысла отдельного и общего существования: об Андрее Платонове. Работы разных лет / Л.А. Шубин. – М. : Советский писатель, 1987. – 367 с.

ВОПРОС ОДИНОЧЕСТВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. АСТАФЬЕВА «ЛЮДОЧКА»)

В литературе, некогда пахнувшей полевыми цветами и сеном, возникают новые запахи – это вонь. Начинается особый ритм: быстро растет количество убийств, изнасилований, совращений, абортот, пыток. Отменяется вера в разум, увеличивается роль несчастных случаев, случая вообще. Писатели теряют интерес к профессиональной жизни героев, которые остаются без определенных занятий и связанной биографии. Многие герои либо безумны, либо умственно неполноценны. На место психологической прозы приходит психопатологическая. Уже не ГУЛАГ, а сама распадающаяся Россия становится метафорой жизни [1, с. 168].

То, что Россия – «большая зона», продолжение ГУЛАГа с его безжалостными законами, – показывает в прозе Виктор Астафьев. Вовлеченность писателей во зло имеет различные степени. Есть попытки его локализовать, объяснить деградацию внешними причинами, списать на большевиков, евреев. Как одного из вождей деревенской прозы, Астафьева душит злоба: он люто ненавидит городскую культуру, «совращенную» Западом, символом которого становятся развратные танцы, зловеще описанные в «Людочке», однако Астафьев предоставил злу такую свободу самовыражения, что перспективы борьбы с ним плачевны. Патриархальный мир деревни, которому так симпатизирует автор, почти полностью уничтожен, надежда на его спасительную функцию минимальна. Даже священный в русской литературе образ матери, живущей в деревне и призванной быть хранительницей устоев, создан Астафьевым без сочувствия. Покорность несчастной судьбе доминирует; создается атмосфера почти восточного фатализма; насильственная смерть выглядит не менее естественной, чем на войне или в опасных кварталах Нью-Йорка. Самоубийство героини запрограммировано самой композицией рассказа. Однако деревенская литература не может не выдвинуть положительного героя, народного мстителя. Он должен расправиться с тем отвратительным хулиганом, который довел героиню до самоубийства. Сцена самовольной расправы – достаточно сомнительная победа добра – вызывает у автора предельное удовлетворение. Однако злобные ноты бессилия, звучащие у Астафьева, свидетельствуют о поражении его моралистической пропаганды [2, с. 214].

«Нравственность есть Правда», – писал Василий Шукшин. Правда

и нравственность в литературе неотделимы. Светлая любовь, непримиримость ко всякому злу и доброта, восхищение красотой Земли высказываются в произведениях Виктора Астафьева «от первого лица», со всей прямоотой и бесстрашием.

Он о молодёжи, но нет молодости в его героях. А есть одинокие, где-то глубоко в себе страдающие и шатающиеся по свету изношенные тени, бросающие свои мрачные ощущения на впечатлительные души читателей.

Особенно поражает в героях Астафьева – одиночество. Жуткое и неизменное. Людочка пытается вырваться из этого чувства. Но уже первые строчки произведения, где героиня сравнивается с вялой, примороженной травой, наводят на мысль, что Людочка, как и эта трава, не способна к жизни. Она уезжает из родительского дома, где остаются чужие ей люди. И тоже одинокие. Мать давно привыкла к устройству своей жизни. Отчим Людочки никак не относился к ней, ведь жил он, жила она в одном доме и только. Девушка чужая в родном доме. Чужая среди людей.

Рассказ легко вписывается в литературный процесс современности. Астафьев показывает нам будничную, серую, самую обыкновенную жизнь: дом – работа – дом. В этом круге живёт Гавриловна, потерявшая здоровье в парикмахерской, её товарки, как должно принимающие всё горести и удары судьбы. В этом круге должна быть и главная героиня рассказа Людочка. И она, не сопротивляясь, ползёт по этому кругу, и мечта-то у неё самая обыкновенная: выйти замуж, научиться работать [1, с. 16].

Цинизм, бездуховность – первый сюжетный пласт рассказа. С ним плотно состыкован второй пласт – экологическая катастрофа. Картины природы в произведении – не просто фон, на котором развёртывается действие, они имеют важное значение в структуре рассказа. В них заключается глубокий смысл, ибо в отношении к природе, к земле раскрывается духовный облик человека, проявляется его нравственная сущность.

Мы видим деревню, что задыхается в дикоросте, прорвавшуюся трубу центрального отопления и прочие подробности упадка.

Эти символы помогают яснее, без прикрас увидеть многие беды и реальные опасности. Это определённая авторская позиция, это стремление взволновать читателя, заставить его оглянуться вокруг.

Астафьев, беззаветно любящий человека, всем ходом своего повествования доказывает, сколь необходима острейшая борьба с бездуховностью, приспособленчеством, как червь, изнутри подтачивающими нравственные устои общества, которому всегда было легко оперировать судьбами тысяч людей. Но не хватало внимания к конкретным судьбам. Когда над Людочкой надругался бандит, она оказалась в полнейшем оди-

ночестве. На улице за неё струсил заступиться предводитель городской банды, испугавшийся более изощрённого мошенника. Сразу же отшатнулась от неё и хозяйка квартиры. Не до Людочкиной беды оказалось и в родительском доме. Повсюду главная героиня сталкивалась с равнодушием. Именно этого она не смогла выдержать – предательства близких ей людей. Но отступничество проявилось раньше. В какой-то момент Людочка осознала, что она сама причастна к этой трагедии. Она сама проявляла равнодушие, покуда беда не коснулась её лично. Не случайно Людочка вспоминала отчима, тяжкой судьбой которого она прежде не интересовалась. Не зря вспомнился умирающий в больнице парень, всю боль и драму которого не хотели понимать живые. Им, живым, не его боль, не его жизнь, им своё сострадание дорого, и они хотят, чтоб скорее кончились его муки, для того чтоб самим не мучиться. Живые не хотели приносить себя в жертву умирающему.

Обращает на себя внимание композиция рассказа. После повествования о случившемся с Людочкой несчастья автор возвращает нас памятью героини в прошлое, чтобы найти объяснение происшедшему.

Писатель стремится к такому изображению, когда читатель получает возможность не только увидеть, но буквально ощутить живой ток жизни в картине, что встаёт перед ним [3, с. 158].

Людочка приняла на себя грехи очень многих: Стрекоча, матери, школы, Гавриловны, советской милиции, молодёжи городка. Это то, с чем не мог согласиться ещё Достоевский, – искупление невинными и непонимающими чьих-то грехов.

Трагедия девушки – недолгая жизнь, беспросветная, однообразная, серая, безучастная, без ласки и любви.

Смерть героини – это её взлёт. Только после смерти она вдруг стала необходима матери, Гавриловне, её заметили.

Данный рассказ является лишь одной из бесчисленных трагедий, происходящих тут и там среди людей, что и отображается в литературе. Как видно, вопрос одиночества всё также остро стоит, как в былые, так и в будущие времена.

Список литературы

1. Астафьев В.П. Посох вечной памяти. – М. : Просвещение, 1980. – 450 с.
2. Астафьев В.П. Русская мелодия нашего времени. – М. : Просвещение, 1989. – 285 с.
3. Астафьев В. П. Размышления, воспоминания. – М. : Союз, 1999. – 300 с.

*Черниенко Л.В.
г. Луганск*

**АННА АХМАТОВА О ВРЕМЕНИ И О СЕБЕ
(К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

*Стихи эти были
с подтекстом
Такими, что как в бездну глядишь.
А. Ахматова*

Значение творчества Анны Андреевны Ахматовой в истории русской и мировой поэзии XX века трудно переоценить. И. Бродский, считавший себя во многом её учеником, в 1982 году, через 16 лет после смерти поэтессы, заметил: «Бывают в истории времена, когда только поэзии под силу совладать с действительностью, непостижимой простому человеческому разуму, вместить её в конечные рамки. В каком-то смысле за именем Анны Ахматовой стоял весь народ, чем объясняется её популярность, что дало ей право говорить от имени всех людей и с ними говорить напрямую. Её поэзия, читаемая, гонимая, замурованная, принадлежала людям. Она смотрела на мир сначала через призму сердца, потом через призму живой истории. Другой оптики человечеству не дано» [2, с. 68].

В этих размышлениях – суть Ахматовой-поэта.

Иллюзия простоты скрывает бездны смыслов. В стихах Ахматовой как бы все сказано о её «мирской судьбе» и «тайнах ремесла» – и всё полно загадок (символы, намеки, аллюзии, ассоциативные параллели и т.д.). До 1924 года поэтическая судьба «русской Сафо» (так часто называли её современники, но Ахматова отвергла «титул»: «Хвалы мне эти не почину, / И Сафо здесь совсем ни при чем» [1, с. 67]) складывалась относительно благополучно. С 1924-го по 1940-ой – один сборник «Из шести книг» вышел тиражом 10 тысяч экземпляров. В 1946-ом грянуло пресловутое постановление, и сданный перед этим в печать сборник «Нечет» был возвращен автору «за истечением срока архивного хранения». То, что издано после смерти Сталина, но при жизни поэтессы, не отражает и десятой части написанного.

В предлагаемой статье рассматриваются некоторые важные аспекты зрелой лирики Ахматовой (лиро-эпос не является предметом анализа), о которой **И. Бродский** сказал: «**Ахматова – поэт строгих ритмов, точных рифм и коротких фраз**» [2, с.65]. Очевидно, что сборники и циклы конца 30-х – начала 60-х («Тростник», «Ветер войны», «Бег

времени», «Шиповник цветет», «Черепки», «Северные элегии» и др.) в большей мере отражают реалии эпохи и биографические ситуации, нежели ранние стихотворения, во многих произведениях угадываются «тени прототипов». Но в то же время концентрированность лирического повествования, глобальная философичность и сложная ассоциативность позволяют создать *модели* эпохи и судьбы (обыгрывание житейских подробностей – только для создания символов).

Эпоха, выпавшая Ахматовой, – одна из самых странных и страшных в новой истории. Лирическая героиня (далее ЛГ) называет её «**шекспировской Драмой**» [1, 2, с. 63], но на самом деле это трагедия, где жизнь идет «**в скорбях, в страстях, под нетерпимым гнетом... / Где смерть стоит за каждым поворотом, / И гибели достаточно для всех**» [1, 2, с. 101]. Ахматова прекрасно знала всю жуткую прозу жизни своей эпохи, но, по точному замечанию А. Пикача, у неё «проза... шла прежде всего на корм стихам» [4, с. 193], поэтому приметы времени редко отличаются «протокоальностью», хотя конкретные «признаки событий» иногда отражаются достаточно «натурально»: «с сиделками тридцать седьмого мыла я окровавленный пол»; «в казематах пытали друзей» [1, 1, с. 24], «так советская шла пехота / Прямо в желтые жерла «Берт» [1, 1, с. 210] и под. Но гораздо чаще Ахматова прибегает к опосредованному (метафорическому, символическому, ассоциативному) обозначению временных вех: «Мы встретились с тобой в невероятный год, / Когда иссякли мира силы / Все было в трауре, все никло от невзгод, / И были свежи лишь могилы» [1, 1, с. 272].

Концепты Смерти (Гибели, Бездны), Тюрьмы (Застенка, Подвала, Темницы), Ночи (Темноты, Полночи) определяют в зрелой лирике Ахматовой тему эпохи-страны (чаще это именно такой бинарный образ). Они часто перекрещиваются, смыкаются, накладываются друг на друга, придавая картинам эпохи фантазмагорический оттенок: «Из *тюремного* вынырнув бреда, фонари *погребально* горят» (выделено мной – Л.Ч.; [1, 1, с. 185]). Дополняют эту систему концепты Огня (в значении разрушения, уничтожения – опять же гибели) и Молчания. Большой лирический цикл назван «**Соженная тетрадь**»: «**Эх, бумага белая, / Строчек ровный ряд, / Сколько раз глядела я, / Как они горят**» [1, 1, с. 267]. Молчание – концепт величайшей значимости в ахматовской лирике. Это концепт-мост между образами эпохи-страны и лирической героини. Молчание – состояние народа (уместно пушкинское «народ безмолвствует»), молчание – принцип жизни страны, скованной страхом тюрьмы и гибели, молчание – образ поведения ЛГ (написана в 1964 году): «**А я молчу, я тридцать лет молчу... / Так мертвые молчат,**

но то понятно / И менее ужасно» [1, 1, с. 265]. Снова «смыкание концептов: Молчание – Смерть («так мертвые молчат»).

В структуре образа времени велика роль явления, которое можно назвать рабочим термином «удвоение концептов». Причем используются различные приемы для достижения необходимого эффекта: гиперболизация метафоры («И ночь идет, / Которая не ведает рассвета» [1, 1, с. 193]), «разветвление образа» («...мне петь не хочется / Под звон тюремных ключей» [1, 1, с. 258]), оксюморон («Мое молчанье слышится повсюду...» [1, 1, с. 256]).

Образ страны, где «все небо в крови» [1, 1, с.245] значительно усиливается другим, собирательным образом «детей-стихов»: **«Надменные, безродные, / Бродившие во тьме, / Вы самые свободные, / А родились в тюрьме» [1, 1, с.267].** У стихов та же судьба, что у их матери-поэта, и на них та же печать погибающей эпохи: «Сплетней изуверены, / Биты кистенем, / Мечены, мечены / Каторжным клеймом» [1, 1, с. 267].

Особую роль в создании, колорита эпохи играет **«тень Шекспира»**, постоянно витающая над ахматовским стихом последнего тридцатилетия творчества. По аналогии с тенью отца Гамлета она может появляться в самых неожиданных сюжетных ситуациях и «падать на образы», меняя их смысл и окрашенность), **«Двадцать четвертую драму Шекспира / Пишет время бесстрастной рукой» [1, 1, с. 205] – эти строки могли стать эпиграфом ко всему образу эпохи у Ахматовой.** Но «паутина ассоциаций» с шекспировскими образами оплетает буквально всю лирику: страна-тюрьма («Дания – тюрьма»), сумасшествие при здравом рассудке – «мне, городской сумасшедшей» (Гамлет), скитальчество ЛГ по стране с толпой нищих и юродиевых (Король Лир) и т.д.

Люди, близко знавшие Ахматову в повседневной жизни, вспоминают, что, как заметил Д. Самойлов, была «она предельно естественна, как явление природы» [5, с. 127]. Наталья Ильина в мемуарном эссе «Анна Ахматова, какой я ее видела» пишет, что «в ее присутствии люди начинали себя слышать – так она действовала на окружающих» [3, с. 321]. Мемуаристка отмечает у Ахматовой «абсолютный слух на юмор» [3, с. 330], «умение смеяться над собой» [там же], особенности ее речи: «Бессмысленных слов... она не говорила никогда... она твердо знала, что она говорит и зачем» [3, с. 335]. И в то же время «Ахматова видела вещи под каким-то иным, непривычным углом: всякие обыденности в устах ее становились значительными» [3, с. 330].

В стихах тема личной судьбы, как и образ эпохи в основном раскрывается через несколько концептов, смыслово и художественно созвучных тем, о которых речь шла выше: Одиночество

(персонафикация – волчица: «Опять с тропы волчиной услышишь голос мой» – [1, 1, с. 248]), Бездны («Над сколькими безднами пела...» – [1, 1, с. 296]), Пытки (даже «пытки счастьем»), Суда («Скамейка подсудимых / Была для меня всем: и больничной койкой, / И театральной ложей» – [1, 1, с. 91]), Каторги («Не жалея меня, / Каторжаночку» [1, 1, с. 267]), Казни («В ы меня, как убитого зверя, / На кровавый подымете крик» [1, 1, с. 243]). И как бы подводя итог судьбы-трагедии и сводя все концепты в один – многомерный, объёмный, Ахматова **напишет в стихотворении 1960-го года** (приводится полностью), обращаясь к читателям-единомышленникам:

Вы чудаки; вы лучший путь
Избрать себе могли бы
И просто где-то отдохнуть,
Чем быть со мной на *дыбе*

(выделено мной – Л.Ч.) [1, 1, с. 73].

В структуре ЛГ Ахматовой, как у очень немногих ее современников, поразительно ощутим пронзительный контраст полного осознания чудовищности и непоправимости происходящего ВНЕ и поистине *метаисторической* мудрости его душевного освоения. Отсюда и некоторый «диссонанс» в сюжете: при почти полном отсутствии повествовательно-изобразительной динамики – высокое напряжение «эмоциональной событийности»: ЛГ предпочитает участие в «беге времени», а не в житейской мишуре; **«Быть зрительницей мне не удавалось / Почему-то я всегда вклинялась / В запретнейшие зоны естества... / Седой венец достался мне недаром / И щеки, опаленные пожаром...»** (выделено мной – Л.Ч.) [1, 1, с.226]. Сквозь «звон тюремных ключей» ЛГ Ахматовой слышит «гул вечности» (И. Бродский): «Словно вся прапамять в сознание / Раскаленной лавою текла / Словно я свои же рыдания / Из чужих ладоней пила» [1, 1, с. 207]. «Двубытийность» ЛГ (существование в реальной, хронотопно ограниченной эпохе и жизнь в Вечности) накладывает на нее подчас непосильный груз ответственности и вины: «Я всех на земле виноватей / Кто был и кто будет, кто есть... / И мне в сумасшедшей палате / Валяться – великая честь» [1, 1, с.258]. Идея вины и раскаяния за свои грехи и всеобщие «Нам покаянные рубахи, / Нам со свечой идти и выть» [1, 1, с. 255]. Одна из сквозных в зрелой лирике Ахматовой, и сопряжена она с другой важной мыслью, постоянно живущей в сознании ЛГ: что дальше, что потом, «что там – окровавленные плиты / Или замураванная дверь?» [1, 1, с. 66]. **Формула судьбы**, определение жизненного пути звучит как приговор: **«А я иду – за мной беда, / Не прямо и не косо, / А в никуда и в никогда, / Как поезда**

с откоса» (1940 г.) [1, 1, с. 206]. Постоянное балансирование ЛГ на грани повседневного и вечного делает ее личность и судьбу парадоксальной и тревожащей: «Превращая концы в начала, / Верно, людям я спать мешала» [1, 2, с. 106].

Чтобы воплотить в лирическом сюжете (ЛС) обыденность и вечность, необходимо синтезировать лирическое и повествовательное начало, конкретику и символику, объективную констатацию и эмоциональную оценку. Ядром этой сложной системы стал трагизм. «Трагическое было творческим компасом Ахматовой, – пишет А. Пикач, – счастье – понятие, скорее житейское, а поэзия назначена к постижению высокого трагизма жизни» [4, с. 183].

Новелистичность стихов Ахматовой очевидна, а вот драматургичность ее лирики замечают далеко не все. «Тень Шекспира», о которой речь шла ранее, ложится не только на «содержательный компонент», но во многом определяет структуру стиха. **Лирика Ахматовой – это огромная пьеса из сотен «актов» и «сцен», растянувшаяся на десятилетия, где она через свою ЛГ переиграла множество ролей.** Роль последних «актов» с трагической точностью определил Л. Озеров, часто видевшийся с поэтессой в последнее десятилетие ее жизни (и снова «тень Шекспира!»):

Ахматовой нравилось,
Когда я называл ее
Королем Лиром.
Откуда вы это взяли? –

...

– ...Догадался,
– Догадка, к сожалению, верна... [4, с.15].

Иногда «спектакль» играет для себя и в себе, но чаще «на миру» – наедине со всеми (на площадях, улицах, дорогах). Две ипостаси Лира особенно близки ЛГ Ахматовой – осужденный (подсудимый) и бездомный скиталец (бродяга, юродивый, прокаженный, отверженный). От имени их «униженных и оскорбленных» сильными мира сего, ЛГ, «плакальщица дней небывших» [1, 1, с. 251–252], живущая «под рукоплесканья клеветы и зависти змеиный свист» [1, 1, с. 100], оценивает эпоху и тех, кто ее «погребают»: «И я говорю, вероятно, за многих: / Юродивых, скорбных, немых и убогих» [1, 2, с. 73].

Драматургизация ЛС Ахматовой осуществляется различными путями. Наиболее продуктивные из них, на наш взгляд, – стереоизображение с элементами коллажности и **повышенная диалогичность** (даже монологи диалогичны).

Особенно драматургичны стихи Ахматовой о любви. Они наиболее полемичны и парадоксальны. В них сходятся многие дороги и тропы судьбы ЛГ. В «любовном космосе» (А. Пикач) Ахматовой последовательнее всего проявляется ее понимание алогизма и дисгармонии земного существования как явления мирозданческого, и как общественно обусловленной человеческой судьбы. Невозможность истиной Любви на этой земле, в эту эпоху объясняется и тем, что *все* – «участники чумного пира» [1, 1, с.205], и тем, что *все* «у Вечности в гостях» (Л. Миллер): «гостеванье» – дело временное и быстро заканчивается, а «любовь всех раньше станет смертным прахом» [1, 1, с.269]. Отсюда и лейтмотивный образ: **«антивстречи», и «несказанные речи», и «нескрещенные взгляды».** Любовь как полная гармония душ возможна только ТАМ, где **«время прочь, и пространство прочь»** [1, 1, с.269]. В зрелой любовной лирике Ахматовой, в отличие от ранней, безысходность в любви чаще окрашена в иронические тона (глубинно философской иронии):

Что тоскуешь, будто бы вчера

Мы расстались: между нами вечность –

Без особых примет дыра,

С неприглядной кличкой – бесконечность [1, 2, с. 79].

Или проникнута спокойным скепсисом самохарактеристики:

Ты выдумал меня. Такой на свете нет,

Такой на свете быть не может [1, 1, с. 272].

Стихотворение написано летом 1964-го и названо «Романс». Но от романа здесь только общемелодическая схема. По эмоционально-интонационной специфике и лексическим признакам это скорее бардовская песня.

Тема любви стержневая и в образе Времени – времени, и в теме личной судьбы. Она вечна как сама жизнь, и ею проверяются *все* и *всё*. И правы те, кто не отождествляет любовные сюжеты в судьбе ЛГ с интимными событиями жизни поэта. «Постоянное рождение новой и новой любви в стихах Ахматовой – не отражение пережитых увлечений, это *тоска конечного по бесконечности*. Любовь стала ее... *кодом для общения со временем*... Она жила не собственной жизнью, а временем, воздействием времени на души людей и на ее голос – голос Анны Ахматовой» [2, с. 67; выделено мной – Л.Ч.].

Оценка эпохи и собственной судьбы в стихах последнего пятилетия творчества библейски спокойна. Трагический фатализм не делает ЛГ пессимисткой, и ее *согревает* «холодное, чистое, легкое пламя победы моей над судьбой» [1, 1, с. 273], и, хотя ЛГ, оглядываясь на прожитое,

видит «дорогу, по которой ползла... в крови... десятилетия скуки, страха... пустоты» [1, 1, с. 274], у последней черты, перед лицом запредельности (1965 г.), она говорит: «И я не имею претензий / Ни к веку, ни к тем, кто вокруг» [1, 2, с. 99]. Здесь голос лирической героини сливается с голосом самого Поэта. Вера Анны Ахматовой в то, что «все-таки услышат голос мой / И все-таки ему опять поверят» [1, 1, с. 247] не обманула ее. Рубеж тысячелетий активировал интерес исследователей к личности и творчеству одного из крупнейших поэтов минувшего столетия. У Ахматовой появилось много новых читателей и почитателей среди современной молодежи.

Список литературы

1. Ахматова А. Сочинения: В 2-х тт. – М., 1990.
2. Бродский И. Скорбная муза // Юность. – 1989. – № 6.
3. Ильина Н. Анна Ахматова, Какой я ее видела / Н. Ильина. Дороги и судьбы. – М. : Московский рабочий, 1991.
4. Пикач А. Так вот когда мы вздумали родиться... // Знамя, – 1989. – №6.
5. Самойлов Д. Анна Андреевна // Октябрь. – 1991. – № 9.

*Яковлева В.Ю.
г. Луганск*

ПРОБЛЕМА НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА В ПОВЕСТИ Н.С. ЛЕСКОВА «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»

Благодаря большому интересу к национальной культуре и тонкому ощущению всех оттенков народной жизни, Н. Лесков создал особый художественный мир и разработал «лесковский» способ изображения. В этом мире Н. Лесков пытался отобразить движение общественной мысли, сущность его состояла в поиске пути, который позволил бы России опираться на культурные ценности и национальные традиции.

Современники относились к Н. Лескову с насмешкой, называя его фокусником и юмористом. Они видели его оригинальность и практический взгляд на жизнь русского человека по сравнению с другими писателями, но не хотели этого признавать.

М. Горький один из первых понял Н. Лескова. Он сетовал на то, что никто серьезно не занимается творчеством писателя, называл его мастером слова. Если у Л. Толстого произведения держатся на внутреннем

спокойствию (при нарушении его в душе героя наступает переворот), у Ф. Достоевского – на глубоком психологизме, глубоких размышлениях, то у Н. Лескова все держится на слове, на его многолетних наблюдениях за жизнью России.

Н. Лесков пытался раскрыть особенность характера русских женщин, их миссию в обществе. Данный вопрос писатель очень часто затрагивал в своем творчестве. «Женский вопрос» стал одной из центральных тем творчества писателя.

Писатель был возмущен теми последствиями, которые породила квазиэмансипация. Она повлекла за собой грубые нарушения нравственных законов, устоев, традиций. Н. Лескова беспокоили изменения, которые происходили в сознании русских женщин, беспокоили категории, которые определяют целостность натуры и устремленность души.

В первом периоде творчества Н. Лесков отдает предпочтение женщинам, которые стали символом материнства, женской красоты, хранительницы очага. Женщины «нового» типа пользуются не меньшим вниманием писателя, можно даже проследить некую симпатию к ним. Однако большинство таких «новых» характеров гибнет, демонстрируя свою нежизнеспособность, несоответствие обществу. Такими произведениями были «Житие одной бабы», «Леди Макбет Мценского уезда» и «Воительница». В них, по нашему мнению, писатель глубоко затронул тему женской эмансипации, ее последствий, влияния на русский женский характер.

На наш взгляд, женские характеры в творчестве Н. Лескова можно разделить на следующие типы: смиренные, добродетельные и хищные, которые освещают разные стороны проявления русского народного характера.

Все героини повестей противостояли поработившему их обществу. Их судьбы – результат такого противостояния. Н. Добролюбов писал: «Женщина, которая хочет идти до конца в своем восстании против угнетения и произвола старших в русской семье, должна быть исполнена героического самоотвержения, должна на все решиться и ко всему быть готова»[2, с. 340–341]. Это высказывание применимо ко всем русским женским характерам.

Повесть «Леди Макбет Мценского уезда» занимает центральное место в вопросе о женской эмансипации в творчестве Н. Лескова. Проблема народного характера не менее ярко освещена в этом произведении. Это, пожалуй, одно из произведений, где Н. Лесков рассматривает воплощение черт народного характера на примере отрицательных персонажей. Повесть служит ярким примером того, что мнение Н. Лескова не зависит от ожиданий читателя и критики.

Писатель создал Катерину Измайлову как один из возможных типов женщины провинциального мещанства. Но, в отличие от В. Шекспира, он перенес данный тип в купеческую среду. Н. Лесков – писатель-реалист, поэтому он не пытался опозитизировать, создать ложные и идеализированные представления о русских женщинах. Писатель доводит до предела все чувства и поступки главной героини. Так рождается тот страстный и хищный тип, о котором писал А. Григорьев. Н. Лесков уверен в том, что такие характеры присущи русскому народу.

Н. Лесков не зря проводит параллели с В. Шекспиром и А. Островским. Они синтезировал и интерпретировал два произведения с целью показать на что способно влияние общества, в котором человеческая жизнь уже ничего не значит. Катерина Львовна стала невольной жертвой скуки, своевольного характера и всепоглощающей страсти.

Для русского человека свойственно пренебречь собой ради интересов другого. Катерина Измайлова живет по противоположным принципам. В такой трактовке образа видно авторское неодобрение. Для нее не существует никаких преград. Общество, в котором она живет, искоренило такие моральные установки, как любовь и сострадание к ближнему.

Безусловно, Катерина Измайлова – сильная и страстная натура, разбуженная иллюзией счастья, которая видела цель и не видела преград. Н. Лесков доказал, что у преступного пути нет выхода, есть только тупик, который ожидает героиню.

Писатель дает критическую оценку возможностям личности, которая жила по законам «темного царства». И все же, мы считаем, что Н. Лесков стремился высветлить доброе человеческое начало, несмотря на сложность переплетения его с противоположными свойствами. Это роднит Н. Лескова с Ф. Достоевским.

Н. Лесков создал образ русской женщины с дьявольским характером английской леди Макбет, погрузив в купеческую среду, в которой некогда была Катерина Кабанова. Данный образ является собирательным, так как в нем обобщен «хищный тип» народного характера.

Изображая русский характер, Н. Лесков глубоко проникал в психологию русского народа, обращая внимание на различные социальные влияния. Писатель видит национальный характер в проявлении самокритичности, в свободолобии, в страсти русского духа, в стремлении постижения добра и зла, в своеобразном укладе воли, в стремлении к чуду. Доминантой выступает твердость, упорство и терпеливость русского характера.

Н. Лесков сумел погрузить Катерину Измайлову в купеческую среду, где властвовали жестокость, безнравственность и пошлость. Под дав-

лением этой среды вырастает та «слепая страсть», то безудержное желание к достижению своих целей и удовлетворению своих желаний.

«Леди Макбет Мценского уезда» – трагическая повесть национального масштаба. Скука, праздность и грехопадение Катерины Измайловой – символические моменты, которые обозначают бессмысленное существование целого русского сословия.

По нашему мнению, Н. Лесков сделал художественное открытие. В отличие от других писателей, он рассмотрел русского человека как воплощение самобытности, а не только как представителя нации. Все персонажи Н. Лескова до глубины души связаны со своей национальностью через быт, окружение, обряды, речь, обретая национальный ореол и выступая в различных социальных ролях на новом этапе развития русской литературы.

Для Н. Лескова женщина – воплощение и носительница любви, хранительница очага, праведница. Новый тип женщины не воплощает в себе такие качества. По мнению писателя, страстная женщина (такой является Катерина Измайлова) может заслужить прощение, вернуться на праведный путь через исповедь, раскаяние. Катерине Львовне не суждено заслужить прощение, писатель не позволяет ей очиститься.

Н. Лесков испытывает недоверие к такому народному характеру, пытается оценить уровень естественности данного характера в русском обществе. Жизненный путь, который выбирает представительница нового типа женских характеров, противоречит устоям и традициям России.

«Леди Макбет Мценского уезда» – ключевое произведение в понимании последствий, к которым приводит отказ от ценностных ориентаций, неверном представлении своего духовного потенциала. Оно послужило толчком для создания героев-праведников, изучению которых Н. Лесков посвятил всю свою жизнь.

При создании образа Катерины Измайловой Н. Лесков использовал все свои наблюдения и познания о русском народе. Писатель ставил цель – изобразить народный характер в свете реализма. В этом его главная заслуга. Н. Лесков, в отличие от многих современников, не поэтизировал образ, не придавал ему каких-либо осложняющих значений, уводящих в сторону от основного смысла образа Катерины Измайловой – внутреннего и внешнего разложения отдельных слоев купеческого сословия.

Список литературы

1. Аннинский Л.А. Лесковское ожерелье / Л.А. Аннинский. – СПб. : Библиополис, 2012. – 560с.
2. Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве/ Н.А. Добролюбов //

Н.А. Добролюбов. Собр. соч. В 9 т. – М.–Л. : Гослитиздат, 1963. – Т. 6. – 474 с.

3. Жэри К. Чувственность и преступление в «Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова / К. Жэри // Рус. лит. – СПб., 2004. – № 1. – С. 102–110.

4. Лесков Н.С. Собр. соч. В 12 т. / Н.С. Лесков. – М. : Правда, 1989. – Т. 3. – 464 с.

5. Фаресов А.И. Умственные переломы в деятельности Н.С. Лескова / А.И. Фаресов // Исторический вестник. – СПб., 1916. – № 3. – 786 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бахмач Виктор Иванович – 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»

Галигузова Ксения Васильевна – магистрантка I курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

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»

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

Заславская Елена Александровна – преподаватель кафедры рекламы и PR-технологий ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»

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

Ищенко Нина Сергеевна – заведующая аспирантурой и докторантурой ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского»

Конькова Марина Юрьевна – студентка II курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Котомцев Дмитрий Олегович – студент III курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

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

Ласточкин Николай Александрович – руководитель проектов компании «Люксост» (г. Санкт-Петербург, РФ)

Молодцов Алексей Борисович – ассистент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный универси-

тет имени Тараса Шевченко»

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

Мошук Ксения Александровна – студентка IV курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Мущинский Александр Владимирович– магистрант II курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Ожедрянова Анастасия Юрьевна – магистрантка II курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Стомина Анастасия Алесандровна– магистрантка I курса 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»

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»

Яковлева Виктория Юрьевна – студентка IV курса филологического факультета ГОУ ВПО ЛНР «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»

Научное издание

Коллектив авторов

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО
ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА – 2019**

**Материалы
Университетской
научно-практической конференции**
(Луганск, 12 апреля 2019 г.)

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

Под общей редакцией – С.А. Ильина
Корректоры – А.Ю. Ожедрянова, А.Б. Молодцов
Компьютерная верстка – А.Б. Молодцов

Подписано в печать 05.11.2019. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman.
Печать ризографическая. Формат 60x84/16.
Усл. печ. л. 8,25. Тираж 50. Заказ № 88.

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