

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ЛУГАНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ  
«ЛУГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ»  
(ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»)**

Институт филологии и социальных коммуникаций

Кафедра русской и мировой литературы

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ  
ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ**

**Материалы круглого стола**  
(г. Луганск, 8 апреля 2022 г.)

Луганск  
2022

**УДК 82 (100) «1/2» (06)**

**ББК 83.3 (0) бя43**

**С 23**

**Рецензенты:**

- Дьякова Т. А.* – доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», кандидат филологических наук;
- Литвинова Н. Б.* – доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского», кандидат филологических наук;
- Соболева И. А.* – и. о. заведующего кафедрой русского языкознания и коммуникативных технологий ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ», кандидат филологических наук, доцент.

**С 23**

Мировая литература на рубеже тысячелетий : материалы круглого стола (Луганск, 8 апреля 2022 г.) / под ред. А. А. Максименко. – Луганск : Книга, 2022. – 190 с.

Данный сборник является результатом коллективного труда преподавателей, студентов, магистрантов и аспирантов Луганского государственного педагогического университета, включает статьи и материалы, в которых анализируются тенденции развития русской литературы конца XX – начала XXI века в контексте мировой литературы.

Материалы сборника представляют интерес для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов вузов, учителей-словесников.

**УДК 82 (100) «1/2» (06)**

**ББК 83.3 (0) бя43**

*Рекомендовано к печати Научной комиссией ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»  
(протокол № 3 от 08.11.2022 г.)*

©Коллектив авторов, 2022  
©ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»,  
2022

## Содержание

*Апаликова Е. Е.*

ПРОБЛЕМАТИКА СУПРУЖЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ В  
РОМАНЕ «АННА КАРЕНИНА» Л. Н. ТОЛСТОГО..... 7

*Аулов А. М.*

КОНЦЕПЦИЯ КОМЕДИИ «ВИШНЕВЫЙ САД»: ЭТИЧЕСКИЕ  
ОТКРЫТИЯ А. П. ЧЕХОВА.....14

*Афанасьева Н. Н.*

ВЫСКАЗЫВАНИЯ А. ЧЕХОВА ОБ И. ТУРГЕНЕВЕ КАК ВИД  
ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ.....24

*Балачевцева А. А.*

ДОБРО И ЗЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ  
М. БУЛГАКОВА.....35

*Бережная Е. А.*

ОБРАЗ АДРЕСАТА В ЛИРИКЕ С. ЕСЕНИНА.....38

*Валашок В. В.*

ПУТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ЦИКЛЕ С. ЕСЕНИНА  
«МОСКВА КАБАЦКАЯ».....42

*Гальчук А. В.*

ЭВОЛЮЦИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ  
С. ЕСЕНИНА.....49

*Голубова В. В.*

СИМВОЛИКА ДВОЙНИКА КАК ИСТОК МЕТАФИЗИКИ  
ЛИЧНОСТИ У Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО.....56

*Жусова Е. И.*

МОТИВЫ ПОЗДНЕЙ ЛИРИКИ С. ЕСЕНИНА.....62

Зубицкая О. А. ПОЭТИКА ХРОНОТОПА В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР».....	68
Зуева А. Р. ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ.....	74
Конькова М. Ю. ПУШКИНСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭМЕ С. ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА».....	81
Котомцев Д. О. «МАЛЕНЬКИЙ ЕСЕНИН» И «ДАМА С ЛОРНЕТОМ»: С. А. ЕСЕНИН И З. Н. ГИППИУС.....	86
Криволап С. С. ТРАДИЦИИ А. ТВАРДОВСКОГО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XX ВЕКА.....	93
Мальцева Е. Н. ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ ДИНЫ РУБИНОЙ.....	99
Маргарян М. А. «Я ВЧЕРА БЫЛА БЕСКРЫЛА, А СЕГОДНЯ – ПОЛЕЧУ»: ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРОНИКИ ДОЛИНОЙ.....	105
Моргун Т. Р. ТЕМА СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА.....	112
Огородняя О. В. ВЕРОНИКА ТУШНОВА И СИЛЬВА КАПУТИКЯН: ДВЕ СУДЬБЫ В ЛИТЕРАТУРЕ.....	119

Пшеничная А. А. ТЕМА РАЗЛУКИ И РАССТАВАНИЯ В ЛИРИКЕ А. А. АХМАТОВОЙ.....	125
Ропова Е. Р. ИДЕИ И ОБРАЗЫ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. АЛДАНОВА.....	130
Сухоруков С. С. Г. БАКЛАНОВ И Э. М. РЕМАРК: ТЕМА ВОЙНЫ В ИХ ТВОРЧЕСТВЕ.....	136
Таранина О. М. ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИКИ ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН».....	144
Фатеева Д. А. ЯЗЫКОВОЙ ЗНАК КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ «МАГИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ» В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	151
Фетисова Ю. С. СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ ДУАЛИЗМА ДОБРА И ЗЛА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	157
Хатнюк А. В. ПОИСКИ КРАСОТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ЕФРЕМОВА...	163
Черновенко Т. А. О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. ГОРДИЕНКО).....	167

Шерстюк К. А. ЛИРИЧЕСКОЕ И ЭПИЧЕСКОЕ В РОМАНАХ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» И М. А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН».....	174
Яковлева В. Ю. СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА У Н. ЛЕСКОВА.....	180
Сведения об авторах.....	186

## **ПРОБЛЕМАТИКА СУПРУЖЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ В РОМАНЕ «АННА КАРЕНИНА» Л. Н. ТОЛСТОГО**

*В данной статье раскрывается проблематика отношений между супругами в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Анализируются модели браков, выявляются имеющиеся разногласия и противоречия супругов, приводящие к расколу в семье. Рассматриваются причины «несчастливых» браков в романе.*

**Ключевые слова:** брак, любовь, супружеские отношения, раскол, семья, ценности.

Период написания романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого совпадает с общественным кризисом 70-х годов, пореформенным периодом в истории России XIX века. Сам роман знаменует собой перелом в творчестве Л. Н. Толстого и его духовный кризис, связанный с мироощущением, изменением отношения к церковной религии, а вследствие этого и отношению к браку. В этом произведении уже можно увидеть надлом в миропонимании Л. Н. Толстого, который выразился в его творчестве, трактовке чувств и взаимоотношении героев.

В романе «Анна Каренина» автор разбивает главных героев на пары и определяет основу, стержень, на чем построена каждая из представленных семей.

Л. Н. Толстой на протяжении всего произведения пытается выяснить и вывести формулу счастливого брака и его составляющих. Но в данной статье будет представлена тема, связанная с «несчастливыми» супружескими отношениями, попытка определить причины, почему же все-таки такие пары не обрели семейного счастья.

В начале романа обнажаются проблемы в браке Стивы и Долли Облонских, определяется целый узел

нравственно-философских переплетений. В их семье мы видим нарушение таких функций, как удовлетворение потребности во взаимопонимании, взаимопомощи, эмоциональной поддержке, любви. В семье Облонских нет счастья, их семья показана уже разрушенной изнутри и лишь внешне она сохраняет структуру брака. В общем семейные взаимоотношения основаны лишь на определенных принципах, привычках и привязанности. Для Стивы Облонского со временем брак стал бременем, которое нести не было желания, но и скинуть тоже было нельзя. Таким образом, вся семейная жизнь сопровождалась бесчисленными изменами и развлечениями, и вел он, можно сказать, гедонистический образ жизни: «Как ни старался Степан Аркадьич быть заботливым отцом и мужем, он никак не мог помнить, что у него есть жена и дети» [4, с. 184]. И когда Стива оказывается уличенным в одной из измен, то сохранить свой брак после этого ему нужно лишь для того, чтобы оставаться в рамках внешней благопристойности, принятой в светском обществе, и не нарушать свой привычный уклад жизни. Долли Облонская практически одна на протяжении всей супружеской жизни заботилась о детях, содержании дома и ведении хозяйства. Измена Стивы потрясла ее до глубины души, она уже не могла любить и уважать своего мужа как прежде. Долли сложно решиться на кардинальные перемены в жизни и уйти от мужа, и она принимает решение смириться со своей судьбой и с изменами мужа: «она позволяла себя обманывать, презирая его и больше всего себя за эту слабость» [4, с. 169]. У Стивы другие предпочтения и интересы, такие составляющие супружеской жизни, как воспитание детей, забота о жене, решение каких-либо бытовых проблем, обеспечение материального и духовного благосостояния семьи, его не волновали. Мы

видим средоточие всех проблем и забот на плечах одного супруга и полную несостоятельность и неподготовленность другого к семейной жизни, нежелание брать ответственность за свою семью и перекладывание всех обязательств на другого. Как нам кажется, данная модель супружеских отношений и система ценностей семьи ведет к абсолютному непониманию между мужем и женой, и как следствие всех имеющихся проблем ведет и к внутреннему расколу.

Итак, если семья Облонских сохраняется благодаря жертвенности Долли, то семью Карениных ничего не уберегло от распада. Этот брак был организован по расчету тетушкой Анны чтобы выдать ее замуж, составить удачную партию. У Анны и Алексея Александровича Карениных достаточно большая разница в возрасте, в их отношениях отсутствуют искренние чувства, общие интересы. Алексей Александрович семейные отношения рассматривает, скорее, только с прагматичной точки зрения и они являются лишь узаконенной формой отношений, в которой основой должно быть прежде всего соблюдение внешних приличий. Большая часть его жизни посвящена работе в государственном аппарате, в то время как семья для него, значит гораздо меньше. Анна, никогда не зная любви и не испытывая таких чувств к мужу, относились к нему уважительно. Оба супруга в своей повседневной жизни были сосредоточены на себе, каждый из них был сосредоточен на своих чувствах и убеждениях, и оба не пытались проникнуть в чувства другого, понять друг друга. Долли, когда вспоминала свое впечатление от дома Карениных, который не нравился ей, говорила, что есть «что-то фальшивое во всем складе их семейного быта» [4, с. 84]. Более того, Каренин считал, что чувства жены – это только ее личный удел и он не имеет право вмешиваться в эту сферу ее жизни. Оттого, возможно, он

не знал ее духовный мир, не интересовался, чем она живет, о чем думает, он не знал самой Анны. Анна же считала своего мужа «бездушной машиной», не способной на человеческие переживания, сострадание и любовь: «Она подумала: „Любит? Разве он может любить? Если б он не слышал, что бывает любовь, он никогда и не употреблял бы этого слова”» [4, с. 279]. В супружеских отношениях Анны и Алексея Александровича царила холодность, равнодушие, оба жили своей жизнью, просто сосуществуя в браке. Супруги были отдалены друг от друга, и в этих условиях происходит разлад в семье после встречи Анны с Алексеем Вронским, тогда она целиком отдалась своим чувствам, захлестнувшим ее впервые в жизни. Как говорит об этом Вронский: «Как часто счастье браков по рассудку разлетается, как пыль, именно оттого, что появляется та самая страсть, которую не признавали» [4, с. 82].

Но Вронский и Анна, на наш взгляд, так же не могут быть близки и никогда по существу не были. Когда их объединяла лишь физическое влечение, они были безумно влюблены и счастливы проводить время друг с другом. Изначально «страсть, связывавшая их, была так сильна, что они оба забывали обо всем другом, кроме своей любви» [4, с. 135]. Но все изменилось, когда они начали жить вместе и поняли, что их не объединяет ничего более существенного, чем страсть. Литературовед Эдуард Григорьевич Бабаев в своей работе «Анна Каренина» утверждает: «Они были людьми переворотившегося мира и поэтому ни в каком положении не могли удержать равновесия» [1, с. 27]. «Вронский никогда не знал семейной жизни» [4, с. 59], он так же не понимал Анну, как и Каренин, и в особенности в последнее время совместного проживания. По мнению героини, отношения должны строиться на бескомпромиссной любви, жертвенности. Вронский хоть и оставил свою службу,

друзей, свою привычную жизнь в Москве, но продолжал интересоваться общественной деятельностью и предстоящими земскими выборами, ему необходимо было собственное увлечение. Анну же больше всего интересовал вопрос любви Вронского к ней. Показательна часть романа, где описываются переживания Анны по поводу оставленного в России сына Сережи, показывая, что, она была готова пойти на все ради совместной жизни с Вронским: «Я знаю, что с той первой минуты я пожертвовала ему всем! И вот награда! О, как я ненавижу его!» [4, с. 748]. Вронский же пожертвовал многим ради Анны, но не всем, а этого для нее было недостаточно, чтобы любить ее так же самоотверженно. Со временем Анна начинает чувствовать холод и отчуждение Вронского, ее одолевает паранойя, и этим она сильно тревожит покой возлюбленного. Их хрупкий союз начинает со временем рушиться и обнажать имеющиеся у них проблемы. Интересы и приоритеты у пары не совпадали: Анна была заиклена на своих чувствах к партнеру, ограничивала его свободу, а Вронский не уделял ей, как она считала, должного внимания. В итоге выясняется, что они не были никогда близки, а страсть, на которой основывались их отношения, постепенно угасла. И у Анны в этой ситуации не остается выбора, кроме как свести счеты с жизнью.

Единственным счастливым браком в романе Л. Н. Толстой видит лишь брак Левина и Кити. Литературовед Эдуард Григорьевич Бабаев говорил об их браке так: «Они были как бы предназначены друг для друга, и сама судьба управляла их встречами и разлуками и привела их наконец к венцу» [1, с. 22]. На первый взгляд, в их отношениях есть все, чего не достает всем предыдущим описанным парам в романе, но так ли это на самом деле? Итак, счастье для Левина всегда состояло в единении личного и общественного, то есть в удачном

выборе супруги, счастливом браке и в повышении качества крестьянской жизни, единении с народом. Но женившись на Кити, Левин обнаруживает, что она не разделяет его идей и более того не понимает их, не понимает их ценности. Тем не менее, Левин не готов отказаться от своей любви: «Нет, как ни хороша эта жизнь, простая и трудовая, я не могу вернуться к ней. Я люблю ее [Кити]» [4, с. 275]. И это решение возвращает Левина к его прежней тягостной жизни, отчего он и почувствовал себя одиноким и чужим этому миру. Семейное счастье выглядит эгоистичным для Левина. Ему не с кем поделиться своими мыслями по поводу опрощения, сближения с народом. Все это приводит к отчуждению между супругами. То, что тревожило его до брака, не оставило его, а сам брак не принес чувства удовлетворения, долгожданный покой, о котором грезил Левин так долго, вовсе не наступил. Ни взаимоотношения с Кити в первые месяцы совместной жизни, ни забота о жене и ребенке не принесли умиротворение в душу Левина.

Некоторые исследователи утверждают, что счастливый брак Левина и Кити выглядит не весьма убедительным, даже с учетом границ времени. Литературовед Елизавета Николаевна Купреянова пишет, что, «хотя счастливый брак Левина и Кити является антитезой обоим несчастливым бракам Анны, но это не абсолютная, а только относительная антитеза» [2, т. 2, с. 335]. Имеется в виду, что для счастливой семейной жизни недостаточно благополучного брака, он не может быть истинным смыслом жизни человека, который Левин пытался найти на протяжении всего романа. Состояние безысходности, предвкушения чего-то ужасного продолжало угнетать его. Поэтому «счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз

близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нем, боялся ходить с заряженным ружьем, чтобы не застрелиться» [4, с. 780]. Именно отсутствие полного душевного единения и тревожит Левина в последних главах романа.

Таким образом, даже самые гармоничные и благополучные отношения не могут стать благом для супругов и быть конечным смыслом жизни. Левин и Кити не соединены духовно, они не разделяют увлечения друг друга, у них разное видение мира. Кити как хорошую хозяйку заботит благосостояние их дома и семьи, а Левин погружен в атмосферу крестьянской работы и жизни. То есть у них нет точек соприкосновения более глубинных, не только душевной близости, но и духовной, их объединяет по сути в конце романа только рождение сына, и, соответственно, их родительская любовь и опека.

Одной из основных точек расхождений супругов в романе «Анна Каренина» является также значимость семьи и брака для каждого из супругов. Ввиду временных особенностей эпохи, зачастую для мужских персонажей в произведении брак и семья имеют не главную ценность в жизни, хотя они и осознают их важность для поддержания своего положения в обществе и статуса семьянина. Лев Николаевич Толстой приводит обобщающие и значимые взгляды на этот счет: «... либеральная партия говорила, что брак есть отжившее учреждение и что необходимо перестроить его...» [4, с. 11]. Для женщин в романе брак являлся неким таинством, символом любви, верности, защиты. Итак, само различное понимание брака и его места в жизни человека у представляемых пар уже является одной из причин раскола в их семьях, и как следствие лежат в основе недопонимания и разных представлений о совместной жизни у супругов.

Подводя итог, мы можем сказать, что у всех супружеских пар в романе наблюдаем дефицит в межличностных отношениях, то есть эти отношения не всегда закрывают базовые духовные потребности пары, такие как, любовь, забота, взаимопонимание, поддержка. Супруги чувствуют себя изолированными из жизни друг друга, в той или иной степени. В отношениях внутри брака мы видим усталость друг от друга в семье Облонских, холодный расчет у Карениных, погруженность в разные сферы жизни отдельно у Анны и Вронского, отсутствие общих интересов у Левина и Кити. У всех пар можно выделить общие критерии разлада в браке: недостаток общения, отсутствие обсуждения имеющихся проблем, отсутствие общих интересов, разное видение мира. В романе все эти факторы приводят к одиночеству и отчуждению супругов в браке.

#### Список литературы

1. Бабаев, Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого / Э. Г. Бабаев. – М. : Худож. лит., 1978. – 158 с.
2. Купреянова, Е. Н. «Война и мир» и «Анна Каренина» Льва Толстого // История русского романа : в 2 т. / под ред. А. С. Бушмина, Е. Н. Купреяновой, Д. С. Лихачева. – Л. : Наука, 1964. – Т. 2. – С. 270–323.
3. Проскурина, Т. Д. Русские писатели XIX века о семье / Т. Д. Проскурина. – Белгород : ИПК НИУ «БелГУ», 2012. – 260 с.
4. Толстой, Л. Н. Анна Каренина / Л. Н. Толстой. – М. : Наука, 1988. – 807 с.

*А. М. Аулов*

УДК 821.161.1 – 22.09 : 929 Чехов

### **КОНЦЕПЦИЯ КОМЕДИИ «ВИШНЕВЫЙ САД»: ЭТИЧЕСКИЕ ОТКРЫТИЯ А. П. ЧЕХОВА**

*В статье «Концепция комедии „Вишневый сад”» представлены этические открытия А. П. Чехова: сентиментальная*

*мораль и высшая форма морали и нравственности – тактичность не только в общепринятом смысле предупредительности, мягкости в обращении, но и в более глубоком смысле: понимания потребностей других людей.*

**Ключевые слова:** мораль, нравственность, сентиментальная мораль, тактичность, понимание другого человека.

Комедия «Вишневый сад» А. П. Чехова была поставлена в начале XX века не как комедия, а драма. Антон Павлович глубоко переживал это жанровое непопадание.

В ее анализе позже также оказались методологические ошибки: подход с позиции одной социологичности, пусть не вульгарной (см. указанные в списке работы А. П. Скафтымова [1; 2]), но в силу односторонности подхода ведущей к ошибочности, ограниченности, недостаточности концепции. Но на самом деле это произведение имеет более широкое – социально-моральное и нравственное содержание. Недостаточность концепции А. П. Скафтымова и ей подобных прояснится в третьей части представленного здесь материала. При этом заметим, что это вторая наша попытка определить главное в великом произведении А. П. Чехова: ранее мы тоже неполно описывали его, хотя и на иной, чем сугубо социологические концепции, моральной основе в силу догматического подхода к самой морали. Здесь мы через много лет после первой попытки исправляем эти недостатки.

Если ранее в истории литературы говорили о персонажах комедии Пете и Ане как будущем России, т. е. их революционности, преобразовательной деятельности, относясь к этому положительно, а купец Лопахин осуждался, то в наше время появились мнения, в которых все оценивается наоборот. В одной из работ (ее квинтэссенцию см.: [3, с. 118, 119]) об этом купце говорится, что от его деятельности возможно было счастье

и другим в стране. Поэтому среди ведущих чувств определяется и грусть, сожаление: вызванное утратами, предчувствием разрушения хорошего, что сказано прямо в самом конце: «...польза (*от труда Лопухина. – А. А.*) может выйти и для других, и для России. <...>

Пьеса Чехова пронизана предчувствиями приближающихся катастроф, что вскоре постигнут все русское общество, разрушат и уничтожат не один „вишневый сад“, а тысячи таких садов и миллионы человеческих судеб» [3, с. 118, 119].

Социальный исток – естественно есть фундамент человека общественного, его понимания, однако человек есть совокупность отношений, поэтому для определения конкретной истины важно определить конкретную же связь его с миром, играющую определяющую роль в определенной ситуации, иначе говоря, социальное в чистом и не измененном виде не всегда может быть выражено. Заранее оговоримся, так обстоит дело и с «Вишневым садом» А. П. Чехова.

А. П. Скафтымов считает, что в комедии А. П. Чехова источником «расхождения являются *не моральные* (курсив наш. – А. А.) качества отдельных людей, а само сложение жизни. Причины разрозненности между людьми таким образом уводятся в глубь, в общий строй жизни» [2, с. 370], т. е. он говорит о *социальных* причинах, социальном положении персонажей в период утраты владельцев помещичьих усадеб и обретения их молодой, хищной буржуазией, одновременно роста революционных настроений, при этом, обратим внимание еще раз, отвергая всякие *моральные* истоки происходящего. Однако многое в тексте указывает не только на социальные и не только лишь на моральные, а социально-моральные, нравственные начала при конечной

роли моральных и нравственных этих причин. Но *гипотезу* следует еще доказать примерами и логикой рассуждений.

Чехов считал центральными образы Раневской и Лопахина.

И Раневской, и Лопахину *присуща мораль – добрые чувства к другим*. Вот Лопахин вспоминает, как она в детстве его пожалела. Сам Лопахин, став купцом, предложил Любове Андреевне спасти имение, пытался ей помочь.

Но внимательно прочитайте монолог Любове Андреевны «О, мои грехи...» и увидите, что она грехом в одинаковой мере считает то, что всегда сорила деньгами, и то, что утонул сын, оставленной без присмотра. В этом признание ошибки, за которой стоит мораль, казнящая ее изнутри? Но вот, обратите внимание то, что она уехала за границу, бросила на пять лет двенадцатилетнюю дочь, – это нравственным преступлением Раневская не считает.

Как же это можно объяснить: *добрые моральные чувства и угрызения совести из-за отступления от них и одновременно моральная холодность?* Вот эпизод, который, как кажется, помогает решить эту проблему, по крайней мере, сделать один шаг в этом направлении. Лопахин в самом начале пьесы говорит о Раневской: «Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный – он тогда здесь на деревне в лавке торговал – ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомоЙнику, вот в этой самой комнате, в детской. «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...» [5, с. 197].

Пауза.

Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... » [Там же].

В словах Любви Андреевны Лопахину: «не плачь, *мужичок*» – не только доброе сочувствие, *но* и сохраняющееся *отношение как к неравному, мужичку*, - оскорбительное для него. Поэтому и позже Лопахин в душе не забыл унижительного «мужичок». Стремление не быть «свиным рылом в Калашном ряду» – желание равенства, в искаженном виде, прорвалось в торжестве после покупки им сада Раневской: «Я купил! <...> Вишневый сад теперь мой! Мой! (Хохочет.) Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами.) Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню. <...>» [5, с. 240].

Как видим, повторим еще раз, у Любви Андреевны есть *и моральные чувства, и отсутствие их*: она жалела в детстве Лопахина, но и в ее душе к еще мальчишке, Лопахину, сохраняется и в этом эпизоде проявляется отношение как к более низкому, чем дворяне, как к *мужичку, неморальное*, по сути. *Решается*, как кажется, *это противоречие тем*, что в такой морали добрые переживания важны вследствие сознания этой своей моральности, вызывающей наслаждение *своими* чувствами. Подобное мы видим у церкви или в общественном месте как подаяние богатого нищему.

Подобное, но не равное: если подаяние это либо воспитанный долг, обязанность (в чем мы слышим оттенок принуждения) или искреннее сострадание, печаль от состояния других, то у Любви Андреевны мы слышим в ее словах «до свадьбы заживет» и искреннюю радость, выражающую и ее собственное наслаждение своим моральным чувством.

Такую мораль следует определить как *сентиментальную*. Человек морален. Но в такой морали важно наслаждение для себя своим чувством по какому-то поводу и сознание помощи другому, при этом в другом отношении сохраняется холодность, безучастие. Такую мораль следует определить как *более* внутреннюю, *сентиментальную*, чем *вполне* внешнюю, направленную во всем на другого. Это, вероятно, *открытие А. П. Чехова*.

Противоречия такой морали порождают возможность выхода в ней в других ситуациях на первый план безучастия, холодности как тоже органически ей присущей. Это мы видим на примере драматического эпизода, где Лопахин, еще один центральный образ, имевший такое же сентиментальное моральное чувство по отношению к Раневской, *торжествует после покупки* ее сада, что ранит Любовь Андреевну. В подлинной, без изъянов морали как готовности помочь, затем воплощенной в реальном нравственном поступке по отношению к *другому*, когда тот в этом нуждается, *такое следствие исключается*.

Но *может быть сентиментальная мораль не входит в круг центральных проблем* комедии? Давайте поищем ответ. Вот Аня беспокоится: отправили ли Фирса в больницу? Лакей Яша говорит, что «отправили, надо думать». Вы слышите в его ответе утверждение? Или сомнение? Что же Аня? Проявляет ли настойчивость в конкретном поступке, заботе, ведь Фирс еще дома? Нет.

Варя спрашивает: «Фирса отвезли в больницу?». Аня теперь утверждает: «Отвезли» [5, с. 248]. Все покидают дом в конце пьесы, а Фирса – больного восьмидесятилетнего старика – преступно забывают одного, приближая его смерть. Странное светлое будущее в образе Ани, не правда ли? На это обратил внимание ученый В. Е. Хализев. И эта холодность, выражающаяся здесь в отсутствии поступка, не исключение. Ряд подобных примеров, связанных с другими образами комедии, можно было бы продолжить. Как видим, и другие персонажи ставят задачу сентиментальной морали.

Многие в произведении, в том числе и Раневская, и Лопухин, не обладая всей глубиной человеческого отношения к другим, приносят в конце концов друг другу глубокие моральные страдания. Кажется, что можно считать такую мораль не моралью, а, по сути, *утонченным эгоизмом*.

Но все же Чехов пишет о более сложном явлении.

В этом смысле есть факты, которые позволяют изменить этот вывод по отношению к большинству персонажей. Вот Раневскую любят многие, тянутся к ней не случайно. И есть за что: она испытывает действительные моральные чувства и может поступать непритворно нравственно. Например, она взяла на воспитание Варю. Это делает сомнительным объяснение, что только *свои* чувства к другим всегда важнее *действительно* моральных волнений и нравственных поступков, являясь будто бы утонченной формой эгоизма. (Хотя этот факт не исключает в такой морали *вследствие ее противоречивости* выхода на первый план равнодушия, холодности в других ситуациях.) Для лакея Яши его забота о других есть однозначно вовсе никакая не мораль: когда этого не требуется, он, как в случае с Фирсом, говорит: «Хоть бы ты поскорее подох» [5, с. 236], что

вскрывает в нем только лакейский эгоизм. Но в отношении остальных персонажей уверенно утверждать, что они аморальны, пусть и в сложной форме утонченного эгоизма, *нельзя* потому, повторим, что факт *подлинно* нравственного поступка Раневской входит в *противоречие* с этой идеей.

Выдвинем *гипотезу* решения проблемы подлинного понимания сути этого вида морали. У большинства персонажей все же *есть* духовность, в том числе *мораль*, они *не аморальны, не утонченно эгоистичны, но* отношение к другим у них *неполное*, т. к. оно *не имеет той высшей ее формы*, что называют в морали *деликатностью, тактом* – чуткостью, вежливостью, мягкостью в обращении, как раскрывают их значение словари [4, с. 185], но чуткостью к действительным потребностям другого человека.

В чем разница этого уточнения? Обращаться можно мягко, даже чутко и будучи равнодушным к реальным проблемам, потребностям окружающих, или чутким только к таким потребностям других, которые осознаются тобой за счет воспитанной *привычки*: выработанных *правил, ограниченных мыслей и чувств*. А вот чуткость *именно к тем потребностям, которые не входят в этот круг*, есть уже более глубокое отношение – *вершинная форма морали и связанных с ней нравственных поступков*, а не только вежливого общения.

Присмотритесь, Раневская *не чувствует глубоко* другого человека. Варю она после приезда целует, но говорит, что та «всё такая же, *на монашку похожа* (курсив наш. – А. А.)». Пете Трофимову – при встрече, что он так подурнел. Так грубовато говорят родному или иному близкому человеку? Или это все же не любовь, не радость, а бестактность? А своей комнате она в этот же момент изъясляет умиление, восторг! Во время выражения

Лопахиным своей симпатии к ней, вызванной ее приездом: «...люблю вас, как *родную*... больше, чем родную» она целует шкаф: «Шкафик мой *родной*...» (курсив наш. – А. А.), и стол: «Столик мой» [5, с. 204]. А в финале ещё раз бросает Аню без средств к существованию! На неизвестное время. Возможно, навсегда...

*Отсутствие деликатности, бестактности, или недотепства*, как это названо у Чехова в пьесе, *присуще Любевь Андреевне, Лопахину и многим другим*. Когда Дуняша в волнении хочет сказать, *радуясь* встрече с Аней, что Епиходов ей предложение сделал, доверяя сокровенное, дорогое, Аня *раздражена*: «Опять что-нибудь...» [5, с. 200]. Но далее она произносит длинную, пронизанную нежностью речь... о своей комнате и радостно воспринимает известие о приезде Пети. Дуняша радуется и жениху, и Ане, Аня – Пете и... *комнате*. Но не сопереживает Дуняше, ее радости.

Именно из-за *неполноты* морали, отсутствия моральной деликатности, чуткости, бестактности и Раневская, и Лопахин, в конце концов, приносят друг другу *глубокие* моральные страдания. Другие тоже.

По большому счету, по причине отсутствия чуткой, *живой* внимательности Раневской погиб ее сын, брошена на произвол судьбы несовершеннолетняя дочь, забыт всеми, оставлен один в имении умирать больной старик-слуга Фирс.

Такова парадоксальная постановка проблем морали и нравственности, тонкость анализа *не аморальных в целом, но ограниченно моральных людей, другими словами, обладающих неполнотой морали, чуткости*.

*А где же выход?* Тупиковым финалом Чехов ставил читателя перед этой задачей. Решение, выход, как часто бывает в отрицательном, в том числе комическом изображении есть ее *противоположность*. Это содержится

частично и в приведенном анализе. Сам А. П. Чехов писал, высказывая не от противного, а напрямую подобные мысли своему брату ещё в 1886 году: воспитанные люди «уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... <... > Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они *болеют душой и от того, что не увидишь простым глазом*».

Сделаем заключение из этого: если поступать иначе, герои «Вишневого сада» – тому пример, то происходит распад, гибель человеческих отношений.

Эти глубокие драгоценные выводы применимы и сейчас ко всем сферам жизни.

*Вся глубина решения, не только на конкретном, но и теоретическом уровне – есть этические открытия нашего выдающего драматурга, писателя-мыслителя. В чем они состоят? А. П. Чехов, по сути, отходит от обычного понимания морали, которую до сих пор считают только «нормами и правилами» [4, с. 395], т. е. явлениями с установленными границами, застывшей формой в отношении к другим людям. У него мораль должна быть не застывшим правилом, а живым, деликатным, тактичным отношением, т. е. чутким «вглядыванием» в особенности другого человека («личности», по его мысли) и ситуации, в которой он находится, поэтому она, такая мораль, выходит за пределы правил, т. е. за формально застывшие, неполные, ограничения. В силу этого соответствия своеобразию человека и его положению, ситуации она оказывается действительной, истинной, полной, моралью, поэтому должна превратиться в истинную нравственность (поступок).*

#### Список литературы

1. Скафтымов, А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова / А. П. Скафтымов // Статьи о русской литературе. – Саратов : Сарат. книжн. изд-во, 1958. – С. 370.
2. Скафтымов, А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова / А. П. Скафтымов // А. П. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. – М. : Художественная литература, 1972. – С. 404–436.
3. Полещук, Л. З. История русской литературы / Л. З. Полещук. – Ч. 3. – Владивосток : Тихоокеанский институт дистанционного образования и технологий, 2005. – 128 с.
4. Современный словарь иностранных слов. – М. : Русский язык, 1992. – 740 с.
5. Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1983. – Т. 13. – 527 с.

*Н. Н. Афанасьева*

УДК 821.161.1-3.09:929 [Тургенев+Чехов]

### **ВЫСКАЗЫВАНИЯ А. ЧЕХОВА ОБ И. ТУРГЕНЕВЕ КАК ВИД ПИСАТЕЛЬСКОЙ КРИТИКИ**

*В данной статье рассматривались высказывания А. Чехова об И. Тургеневе в аспекте писательской критики, позволяющий проследить эволюцию взглядов на творчество старшего современника, а также выделить некоторые особенности писательской критики Чехова.*

**Ключевые слова:** Чехов, Тургенев, писательская критика, эпистолярные высказывания.

Один из крупнейших знатоков творчества И. Тургенева академик М. Алексеев придавал огромное значение письмам литераторов. По его мнению, очевидна связь эпистолярия и художественного творчества, и эта связь может трансформироваться в уникальный вид творчества со своими особенными стилистическими и жанрово-видовыми свойствами [7, I, с. 9].

Письма А. Чехова стали его лабораторией творчества, из них мы узнаём о его писательских замыслах, художественных принципах, трансформации мировоззрения.

Свободная от эстетических и литературно-критических канонов, форма письма позволяла откровенно обсуждать наиболее существенные проблемы литературы и общества, что не исключает подтекста, который нуждается в расшифровке и адекватном толковании как читателей, так и литературоведов.

Письма А. Чехова содержат широкий спектр эмоций и ценной информации: от семейных событий до творческих сомнений и противоречий, от юмора и откровений до одиночества конца жизни. Необыкновенно разнообразные, письма А. Чехова побуждают интерес у современных читателей к личности писателя и его окружению.

Но письма А. Чехова не просто источники информации, они являются классикой эпистолярного жанра, обладают высокими эстетическими достоинствами и неразрывно связаны с его художественной прозой, дополняя и продолжая её. Выдающийся критик русского символизма и современник писателя Ю. Айхенвальд объяснял неизбывный интерес читателей и учёных к письмам

А. Чехова следующим образом: они – тоже творчество, «они тоже представляют собой ценный литературный памятник, художественную красоту [2, с. 350].

На единство писем А. Чехова и его прозы указывал М. Громов, подчёркивая, что весьма часто их вообще сложно разграничить: «Трудно, чаще всего невозможно уловить, чем эпистолярный стиль

отличается от повествовательного стиля А. Чехова» [5, с. 363].

Эпистолярный А. Чехова представляет большую ценность ещё и потому, что даёт важную информацию о предыдущем периоде развития литературного процесса и современном его состоянии, а также образцы анализа произведений молодых писателей и выдающихся художников слова. Эстетическая программа А. Чехова реализована в том числе и через его литературно-критические суждения, в ряду которых критические высказывания о И. Тургеневе занимают одно из первых мест.

Суждения А. Чехова о И. Тургеневе многообразны: наряду с непосредственными авторскими высказываниями, которые, по существу, являются писательской критикой, это и скрытая критика, основанная на мимолётных упоминаниях, кратких цитатах, пародировании и реминисценциях и др.

Как отмечает Г. Ребель, взгляд А. Чехова на И. Тургенева был противоречивым, имел «амбивалентный характер притяжения-отталкивания» [6, с. 220], поэтому мы попытаемся рассмотреть эпистолярные высказывания о И. Тургеневе, связывая хронологию и эволюцию чеховских суждений, что «Дон-Кихот» позволит составить представление и о его писательской критике.

Впервые имя И. Тургенева возникает в письме А. Чехова 1879 года, когда будущий писатель, а ему было всего девятнадцать лет, обращает внимание братьев на статью И. Тургенева «Дон-Кихот и Гамлет» (так у А. Чехова, на самом деле «Гамлет и Дон-Кихот») и советует прочитать [Чехов, п. 1, с. 29], что свидетельствует о раннем интересе к И. Тургеневу.

По мысли И. Беляевой, статья «Гамлет и Дон-Кихот» является тургеневским кредо – «антропологическим принципом» [3, с. 31] и поэтому была важна для А. Чехова, так как определяла главную мировоззренческую антиномию русского человека – взаимодействие и противоборство донкихотского и гамлетовского начал.

Это подтверждают и имеющие большую ценность мемуарные свидетельства М. Чехова в его книге «Вокруг Чехова». Дружеские вечера у земского врача П. Архангельского повлияли на формирование мировоззрения А. Чехова. Одной из тем, которые обсуждались на этих собраниях, была литература и, конечно, И. Тургенев – им «зачитывались взаимно» [2, с. 138]. М. Чехов также вспоминает о так называемых бабкинских вечерах у супругов Киселёвых, где постоянно звучала и обсуждалась музыка и «смаковали Тургенева» [Там же, с. 152]. Как видим, для А. Чехова и его друзей И. Тургенев был эстетическим образцом. Можно сказать, что восторженное отношение к И. Тургеневу характеризует первый период восприятия его А. Чеховым.

Однако даже в письмах, порою интимных, А. Чехов никогда не был до конца откровенным, не раскрывал полностью свой внутренний мир. В числе людей, которые пользовались полным доверием А. Чехова, был А. Суворин, издатель влиятельной газеты «Новое время». Переписка с ним длилась более двадцати пяти лет: с 1886 до 1903 года. Нам известны только чеховские письма, свои ответные письма А. Суворин потребовал возвратить непосредственно после смерти А. Чехова.

Письма А. Суворину были очень дороги для А. Чехова. Они содержат их разговоры о литературе и

писателях, характеристику литературного процесса и мнения о многих произведениях, будущие сюжеты и планы. Высказывания о И. Тургеневе составляют существенную часть «суворинских» писем. В них впервые звучат полемические ноты в отношении к И. Тургеневу, о начале второго периода восприятия близкого ему писателя.

В одном из писем А. Суворину (21 декабря 1886 года) А. Чехов высоко оценивает рассказ А. Маслова (писал под псевдонимом Бежецкий) «Растрелянный» и сравнивает его с рассказом И. Тургенева «Жид». Причём предпочтение А. Чехов отдаёт А. Маслову (Бежецкому), которому желает стать «военным писателем-художником», которых на Руси недостаёт [Чехов, п. 1, с. 281]. Почему же А. Чехов предпочёл И. Тургеневу А. Маслова (Бежецкого)?

Их рассказы объединяют тема смертной казни и вопрос о соответствии высшей мере наказания совершённого преступления. А. Маслов (Бежецкий) в рассказе «Растрелянный» не выражает внешне своих чувств, его стиль изложения объективен. И. Тургенев же в рассказе «Жид» рисует ряд чрезмерно эмоциональных эпизодов (проклятия дочери Гиршеля солдатам, попытки Гиршеля путём унижения получить помилование, само описание казни), чтобы вызвать у читателей сочувствие. Для А. Чехова заигрывание с читателем, подсказка его реакции – запрещённый приём.

Писательнице Л. Авилковой А. Чехов признавался, что, даже сопереживая героям и страдая вместе с ними, писатель не должен явно выразить своё отношение к происходящему, потому что «чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» [Чехов, п. 5, с. 58]. Здесь художественные и

литературно-критические принципы А. Чехова совпадают: писатель должен быть полностью объективным и не вмешиваться в ход событий. Можно предположить, что поэтому А. Чехов предпочёл рассказ А. Маслова (Бежецкого) тургеневскому. Таким образом, именно дефицит объективности повествования – первая причина критики А. Чеховым И. Тургенева.

В своих произведениях «Пари» и «Рассказ старшего садовника» А. Чехов также обращается к теме смертной казни, и построены они с использованием композиционного приёма «рассказ в рассказе», как и «Жид» И. Тургенева. Это, хотя и не прямо, но указывает на то, что тургеневская традиция учитывалась А. Чеховым.

Письма А. Чехова разнообразны в жанровом отношении, но для избранной нами темы особую ценность имеют письма-автокомментарии, дающие представление об эстетических и литературно-критических взглядах А. Чехова.

А. Чехов считает, что примеры Л. Толстого и И. Тургенева, которые делали акцент на светлых сторонах жизни и избегали негативных, ничего не доказывают и не решают поставленный вопрос. По мнению А. Чехова, задача художественной литературы – изображать «жизнь такую, какова она есть на самом деле. Её назначение – правда безусловная и честная» [Чехов, п. 2, с. 11–12]. Писатель не может сузить сферу своей деятельности до уровня добывания «зёрен», потому что он связан «сознанием своего долга и совестью» [Там же], а зло присуще жизни так же, как и добро. Причём А. Чехов защищает здесь не только своё произведение, но прежде всего реалистические принципы русской (1885) литературы в правдивом изображении действительности.

В период эпистолярного диалога с М. Киселёвой А. Чеховым были созданы так называемые «народные» рассказы: «Егерь» (1885), «День за городом» (1886), «Он понял» (1886), «Агафья» (1886), «Художество» (1886), «Рано!» (1887). Этот цикл рассказов о народе Г. Бялый справедливо называет «чеховскими «Записками охотника» [4, с. 61] и подчёркивает, что они возникли, конечно, под влиянием И. Тургенева.

Современники писателя сразу же начали сравнивать рассказы А. Чехова с «Записками охотника». Реакция А. Чехова на эти сопоставления была неоднозначной: он принципиально различал «подражание» и «влияние». Подражание А. Чехов категорически не принимал, будь оно явное или скрытое, а влияние считал вполне естественным явлением, обязательным элементом литературного процесса.

Оставаясь верным тайне искусства, А. Чехов уклонялся от предложений объяснять свои произведения. «У меня часто спрашивают, что я хотел сказать тем или другим рассказом. На эти вопросы я не отвечаю никогда» [1, с. 124]. Поясняя свою эстетическую позицию, А. Чехов в письмах часто сравнивал И. Тургенева и Л. Толстого. В письме к А. Суворину от 15 октября 1889 года А. Чехов беспокоится о болезни известного врача С. Боткина и сравнивает его с И. Тургеневым в литературе, а другого выдающегося медика Г. Захарьина по таланту А. Чехов уподоблял Л. Толстому. И. Тургенев более субъективен, Л. Толстой более объективен, поэтому преимущество А. Чехов отдавал всегда последнему.

Постоянно перечитывая И. Тургенева, А. Чехов был глубоко погружён в его художественный мир, и в чеховских письмах как бы безотчётно возникают

тургеневские реминисценции и ассоциации. Так, реагируя на одну из статей по медицине в суворинском «Новом времени», А. Чехов сравнивает стиль речи старика Базарова из «Отцов и детей» с манерой автора статьи: «Можно подумать, что пишет не профессор, а какой-нибудь штаб-лекарь, вроде Базарова-отца» (письмо А. Суворину от 3 июля 1892 г.) [Чехов, п. 5, с. 88–89].

На протяжении ряда лет А. Чехов неоднократно перечитывает И. Тургенева и снова сравнивает его с Л. Толстым. В 1893 году А. Чехов пишет своему постоянному адресату: «Я читаю Тургенева. Прелесть, но куда жиде Толстого! Толстой, я думаю, никогда не постареет. Язык устареет, но он всё будет молод» (письмо А. С. Суворину от 13 февраля 1893 г.) [Чехов, п. 5, с. 171].

Как видим, одним из свойств писательской критики А. Чехова являются сопоставления двух писателей, в данном случае – И. Тургенева и Л. Толстого. Симпатии А. Чехова всегда на стороне Л. Толстого. Таким образом, можно выделить одну из важных черт литературной критики А. Чехова – постоянное присутствие сопоставления писателей.

Особого внимания заслуживает ставшее уже классическим так называемое «тургеневское» письмо к А. Суворину от 24 февраля 1893 года, в котором А. Чехов даёт оценку основным произведениям И. Тургенева и особенностям его художественного стиля: «Боже мой! Что за роскошь „Отцы и дети“! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это чёрт знает, как сделано. Просто гениально. „Накануне“ мне не нравится всё, кроме отца

Елены и финала. Финал этот полон трагизма. Очень хороша „Собака“: тут язык удивительный. Прочтите, пожалуйста, если забыли. „Ася” мила, „Затишьё” скомкано и не удовлетворяет. „Дым” мне не нравится совсем. „Дворянское гнездо” слабее „Отцов и детей”, но финал тоже похож на чудо. Кроме старушки в Базарове, т. е. матери Евгения и вообще матерей, особенно светских барынь, которые все, впрочем, похожи одна на другую (мать Лизы, мать Елены), да матери Лаврецкого, бывшей крепостной, да еще простых баб, все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена — это не русские девицы, а какие-то Пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину. Ирина в „Дыме”, Одинцова в „Отцах и детях”, вообще львицы, жгучие, аппетитные, ненасытные, чего-то ищущие — все они чепуха. Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к чёрту. Женские отрицательные типы, где Тургенев слегка карикатурит (Кукшина) или шутит (описание балов), нарисованы замечательно и удались ему до такой степени, что, как говорится, комар носа не подточит. Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое» [Чехов, п. 5, с. 174–175].

Это письмо-отзыв настолько информативно и аналитично, что по существу является краткой критической статьёй, характеризующей писательскую критику А. Чехова. Как видим, самым значительным произведением И. Тургенева А. Чехов считал роман «Отцы и дети», в котором воплотились главные достоинства писателя. И. Тургенев тоже особенно любил этот роман, считал его своим «любимым детищем», на которого он использовал все находящиеся

в его распоряжении краски [Тургенев, п. 13, с. 166]. И. Тургенев был убеждён: если, несмотря на некоторые негативные черты, читатели не полюбят Базарова, то это будет вина автора, значит, он, как автор, «не достиг своей цели» [Тургенев, п. 5, с. 59]. Таким образом, симпатии читателя А. Чехова и писателя И. Тургенева совпадают, что подтверждает их глубинное человеческое и эстетическое, единство оценочных критериев.

А. Чехов восхищается тем, как И. Тургенев описал болезнь Базарова. Конечно, эту высокую оценку художественного мастерства И. Тургенева выносит не только А. Чехов-писатель, но и А. Чехов-врач, который не обнаружил в описании болезни и психического состояния больного ни единой фальши.

В письмах А. Чехова содержится много замечаний об изданиях произведений И. Тургенева, но их восприятие в разное время менялось и было противоречиво. Такая амбивалентность оценок свидетельствует о напряжённом интересе и незавершённости в осмыслении этого уникального явления в русской литературе.

Когда происходило становление А. Чехова-писателя, в ранних суждениях о И. Тургеневе доминировали положительные оценки, но когда время поиска себя как писателя прошло, наступил противоречивый период полемики с И. Тургеневым по вопросам эстетики и писательского мастерства.

Особенностью писательской критики А. Чехова является то, что его многочисленные высказывания о И. Тургеневе нейтральны и не содержат явных оценок. Писательская критика А. Чехова имеет сокровенный и личный оттенок, критические отзывы о И. Тургеневе

адресованы близким людям: О. Книппер-Чеховой, А. Суворину, братьям.

Для писательской критики А. Чехова характерен сравнительный характер. Так, А. Чехов часто сопоставляет И. Тургенева и Л. Толстого, всегда признавая первенство «любимого» писателя.

Писательская критика А. Чехова, содержащая суждения о И. Тургеневе, имеет форму прямой критики, то есть она эпистолярная. Однако в своём художественном творчестве А. Чехов в скрытом виде также давал оценки И. Тургеневу, что свидетельствует о глубокой укоренённости И. Тургенева в литературно-эстетическом сознании А. Чехова.

#### Список литературы

1. А. П. Чехов в воспоминаниях современников / сост., подг. текста, коммент. Н. И. Гитович. – М. : Худ. литература, 1986. – 735 с.
2. Батюто, А. И. Тургенев и русская литература от Чернышевского до Чехова (Проблема героя и человека). Статья вторая / А. И. Батюто. Избранные труды. – СПб. : Нестор-История, 2004. — С. 859–889.
3. Беляева, И. А. Творчество И. С. Тургенева: фаустовские контексты / И. А. Беляева. – СПб. : Нестор-История, 2018. — 248 с.
4. Бялый, Г. А. Русский реализм. От Тургенева к Чехову / Г. А. Бялый. – Л. : Сов. писатель, 1990. — 640 с.
7. Громов, М. П. Книга о Чехове / М. П. Громов. – М. : Современник, 1989. — 384 с.
6. Ребель, Г. М. Чехов как Базаров. Мировоззренческий и художественный аспекты тургеневской традиции / Г. М. Ребель // Вопросы литературы. – 2018. — № 3. — С. 218–258.
7. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 12 т. Письма : в 18 т. / под ред. М. П. Алексеева и др. – М. : Наука, 1978 – Издание продолжается.

## **ДОБРО И ЗЛО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ М. БУЛГАКОВА**

*В данной статье раскрывается сущность понятий «добро» и «зло» в художественном осмыслении М. Булгакова (по роману «Мастер и Маргарита»). Предпринимается попытка анализа знаменитого романа писателя.*

**Ключевые слова:** *добро, зло, истина, русская литература, роман.*

«Мастер и Маргарита» М. Булгакова – роман притчевый, философский, фантастический. В первую очередь, для Булгакова важно осмысление картины человеческой жизни, человеческой сущности и соотношение в человеке и мире темного (от Сатаны) и светлого (Божественного) начала. Всё остальное – это лишь средства для раскрытия замысла.

Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» – многомерное и многослойное произведение. В нем соединены, тесно переплетаясь, мистика и сатира, фантастика и беспощадный реализм, легкая ирония и философия. Как правило, в романе выделяется несколько смысловых, образных подсистем: бытовая, лирическая и философская. Одной из главных философских проблем романа является проблема взаимоотношения добра и зла.

**Иешуа Га-Ноцири** – философ, странник, проповедник добра, любви и милосердия. Его цель – сделать мир чище и добрее. «Злых людей нет на свете, есть люди несчастливые», – такова жизненная философия Иешуа [5, с. 32]. Он уверен, что лишь добро способно изменить мир. Иешуа мужественно переносит все причиняемые ему страдания. В нем горит огонь всепрощающей любви к людям.

Говоря об Иешуа, нельзя не упомянуть о его необычном имени. Если первая часть – Иешуа – прозрачно намекает на имя Иисуса, то «неблагозвучие плебейского имени» – Га-Ноцри – «столь приземленного» и «обмирщенного» в сравнении с торжественным церковным – Иисус, как бы призвано подтвердить подлинность рассказа Булгакова и его независимость от евангельской традиции» [1, с. 89].

Несмотря на то, что сюжет кажется завершённым – Иешуа казнен, автор утверждает, что победа над добром не может стать результатом общественно-нравственного противоборства. Иешуа остался живым, он мертв лишь для Левия и слуг Пилата.

Центральный и самый сложных по своему драматизму персонаж «евангельских» глав романа – римский прокуратор Иудеи Понтий Пилат, имевший репутацию «свирепého чудовища». Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри беседуют о человеческой природе. Иешуа верит в наличие добра в мире, в predeterminedность исторического развития, ведущего к единой истине. Пилат убежден в незыблемости зла, неискоренимости его в человеке. Ошибаются оба. В финале романа они продолжают на лунной дороге свой двухтысячелетний спор, навечно из сблизивший. Так, по справедливому замечанию В. М. Акимова, зло и добро сливаются воедино [1, с. 142].

Одна из самых загадочных фигур романа, безусловно, **Мастер**. Мастер не достоин света, который олицетворяет Иешуа, потому что проявил слабость, сжег роман, от безысходности сам пришел в дом скорби. Но не властен над ним и мир дьявола – Мастер достоин покоя, вечного дома – только там сломленный душевными страданиями он может вновь обрести роман и соединиться

со своей возлюбленной Маргаритой. Ибо покой, дарованный мастеру, – это покой творческий.

Силой зла, творящей добро, является в романе **Воланд**. Воланд (в переводе с древнееврейского «черт») – представитель «темной» силы, художественно переосмысленный автором образ Сатаны. М. Булгаков наделяет Воланда широкими полномочиями: на протяжении всего романа он судит, вершит судьбы, осуществляет возмездие, раздавая всем по заслугам: «Не по разуму, не по правильности выбора умственности, а по выбору сердца, по вере!» [5, с. 139]. В каждом его поступке можно увидеть или акты справедливого возмездия (достаточно вспомнить, что произошло с Никанором Босым, Степой Лиходеевым), или стремление доказать людям существование и связь добра и зла. Булгаковский Воландне вершитель зла, а его обличитель.

Нагляднее всего противопоставление сторон описано в конце романа, когда Воланд вместе со свитой оставляет Москву. «Свет» и «тьма» находятся на одной ступени. Мир не подвластен Воланду, но при этом изменить мир полностью не может и Иешуа. Единственное, что в силах Иешуа, – это обратиться к Воланду с просьбой, чтобы тот предоставил Мастеру и Маргарите вечный покой. И Дьявол выполняет это.

К силам добра в романе, безусловно, относится **Маргарита**. Булгаковская Маргарита – символ женственности, верности, красоты, самопожертвования во имя любви. С этим образом в романе связан мотив милосердия. После великого бала она просит у Воланда помиловать несчастную Фриду.

Во имя любви Маргарита совершает подвиг: идет на сделку с дьяволом, тем самым губит свою душу, однако добивается возвращения возлюбленного... Именно с образом Маргариты связаны настоящие ценности,

утверждаемые писателем: независимость личности, правда, вера, любовь [4, с. 100].

Роман «Мастер и Маргарита» – величайшее произведение русской и мировой литературы XX века. Булгаков создал исторически и психологически достоверную книгу, описывающую людей и жизнь того времени.

Проблема добра и зла у Михаила Булгакова – это проблема выбора, а задача мистического зла в романе – воздать каждому по его выбору. Автор продемонстрировал, что каждый человек несет ответственность за формирование своей судьбы, и каждый сам определяет, будет в ней больше добра или зла. Если совершать добро, то зло постепенно оставит наши души и мир преобразуется в лучшую сторону.

#### Список литературы

1. Акимов, В. М. Свет художника, или Михаил Булгаков против дьяволиады / В. М. Акимов. – М., 1995. – 160 с.
2. Андреев, П. Г. Беспросветье и просвет / П. Г. Андреев // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 56–61.
3. Бабинский, М. Б. Изучение романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в XI классе / М. Б. Бабинский. – М., 1992. – 205 с.
4. Белый, А. Д. О «Мастере и Маргарите» / А. Д. Белый // Вестник русского христианского движения. – 1974. – № 112. – С. 89–101.
5. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита : роман / М. А. Булгаков. – Минск : Сэр-Вит, 1999. – 407 с.

*Е. А. Березная*

УДК 821.161.1 – 14.09:929 Есенин

## **ОБРАЗ АДРЕСАТА В ЛИРИКЕ С. ЕСЕНИНА**

*В данной статье рассматриваются и систематизируются основные адресаты в лирике С. Есенина.*

***Ключевые слова:** образ, адресат, исповедальность, лиричность, лирика.*

Сергей Александрович Есенин является одним из самых известных поэтов первой половины XX века.

Творчество Сергея Александровича Есенина, неповторимо яркое и глубокое, прочно вошло в нашу литературу и пользуется огромным успехом. Когда говорят о поэзии Есенина, в первую очередь вспоминают Русь-матушку: березовые рощи, бескрайние синие дали, колосающиеся поля и заливные луга, живописные деревеньки. Лирика поэта полна любви к Родине, к своему краю, к природе, к русской народной культуре. Впечатления, полученные из детской деревенской жизни, Есенин пронесит через всю жизнь. Его стихотворения отличаются внешней простотой формы и особенной лиричностью. сердечной теплотой и искренностью

Поэзия Есенина появляется в период смутного и грозного времени, мировой войны, революции, гражданской междоусобицы, разрухи, голода. Однако стихи Есенина, отражая драматизм эпохи, воспевают любовь к Родине, природе, женщине.

Лирическая поэзия Есенина удивительно богата и многогранна по своему душевному выражению, искренности и человечности, лаконичности и живописности образов. На лирике Есенина лежит печать времени. Она проникнута и тревожной озабоченностью поэта-современника о судьбах страны в бурное революционное время, и предчувствием неизбежности конца патриархальной Руси, и постепенным осознанием важности «индустриальной мощи» для будущего его Родины, и пафосом любви «ко всему живому на земле».

Образ дома – ключевой в творчестве поэта, часто сопровождается эпитетами «отчий», «родимый», что отражает связь поколений, уважение и любовь к родителям. Образ хижины и хаты в основе своей подчеркивает крестьянскую составляющую есенинской

души. Пространство Рязанской губернии, которое русский поэт использует наряду с концептом дома, выражает концепт родного края. Малая родина всегда была дорога Есенину, поэтому он часто использует этот концепт в лирике. Постепенное расширение пространства дома приводит в конечном итоге к всеобъемлющему образу «голубой Руси».

«Лирическим чувствованием» проникнуто все творчество поэта: его раздумья о судьбах Родины, стихи о любимой, волнующие рассказы о четвероногих друзьях. Теплом и светом согреты и есенинские картины русской природы. Есенин был блестящим мастером пейзажной лирики, подлинно вдохновенным певцом родной земли.

Образы растительного и животного миров в творчестве русского лирика занимают центральное место, конкурируя лишь с темой родины. Природа с ранних лет притягивала поэта, а пейзажи родного села вдохновляли на создание стихотворений. Растения и животные выступили первоосновой для создания оригинальных есенинских образов. Подобно шишкинскому лесу или левитановской осени, нам бесконечно дороги и близки и «зеленокосая» есенинская березка – самый любимый образ поэта, и его старый клен «на одной ноге», стерегущий «голубую Русь», и цветы, низко склонившие в весенний вечер к поэту свои головки.

С. Есенин – тончайший лирик, вдохновенный певец природы, которому близка и понятна ее душа. Именно береза и клен являются сквозными образами есенинской лирики. Они окрашивают мир его поэзии в особые неповторимые тона.

В звучании фамилии великого русского поэта Сергея Александровича Есенина есть что-то природное, лесное, осеннее – и никаких псевдонимов, столь популярных в начале XX века, не понадобилось. Каждый

уголок своего внутреннего мира Сергей Есенин смог выразить в словах обыденных, неброских, пронизанных истинным трепетом души и потому безраздельно покоряющих читательское сердце. Современник Сергея Есенина, поэт Николай Тихонов предсказал: «Человек будущего так же будет читать Есенина, как его читают люди сегодня. Его стихи не могут состариться. В их жилах течёт вечно молодая кровь вечно живой поэзии».

В качестве наиболее знакового произведения выступила маленькая поэма «Русь». С. Есениным в ней создается образ родной земли в целом. Он озадачивается вопросом, касающимся ее судьбы, описывает страдания и надежды собственного народа.

Большую роль в пробуждении творческих способностей и в становлении личности Есенина сыграла его мать Татьяна Фёдоровна. Она была стройна, красива, лучшая песенница на селе, играла на гармонии. Одних гармоний стояло у них несколько корзин (гармони тогда были маленькие). Она во время любой работы пела. Это были и русские народные песни, и романсы, а в предпраздничные вечера и праздничным утром она пела молитвы из церковной службы. Татьяна Федоровна много ходила по церквям и все службы знала наизусть. Она-то как раз и привила детям любовь к литературе. С младенческих лет они слышали от неё прекрасные сказки, которые она рассказывала артистически, а, подрастая, дети узнавали, что песни, которые она пела, зачастую были переложенные на музыку стихи Пушкина, Лермонтова, Некрасова и других поэтов. И позже, когда сын читал ей свои стихи, «мать, как всегда, слушала чтение Сергея с затаённым дыханием. Она отлично понимала и глубоко чувствовала стихи сына и многие из них запоминала.

Стихотворение «Письмо матери», написанное в 1924 году, – одно из самых популярных произведений

Сергея Есенина. Главный мотив стихотворения – мотив возвращения. Жанр стихотворения – послание. Но послание здесь является в «домашнем» обличье, что придает всему произведению характер особой доверительности.

Любовная лирика занимает в творчестве Сергея Есенина огромное место. Да это и понятно, ведь чувству любви подвластен каждый человек, это чувство дает силу и надежду на преодоление всех трудностей в жизни.

Сила лиризма С. Есенина исходит из его любви, он не мыслит себя без этого чувства. Каждая из женщин, с которыми сводила его судьба, неповторимо, по-своему соприкоснулась с любовью, дружбой поэта, оставила след в его сердце. У С. Есенина любовь всегда непременно находила выражение в стихах.

#### Список литературы

1. Грибанов, Б. Т. Женщины, которые любили Есенина / Б. Т. Грибанов. – М. : Вече, 2006. – 320 с.

2. Есенин и русская поэзия [Электронный ресурс] / под ред. В. Г. Базанова. – Л. : Наука, 1967. – Режим доступа: [https://imwerden.de/pdf/esenin\\_i\\_russkaya\\_poeziya\\_1967\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/esenin_i_russkaya_poeziya_1967__ocr.pdf) (дата обращения: 06.03.22).

3. Марченко, А. М. Сергей Есенин: Русская душа / А. М. Марченко. – М. : АСТ–ПРЕСС КНИГА, 2005. – 368 с.

***В. В. Валашок***

УДК 821.161.1–1.09+929 Есенин

### **ПУТЬ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ЦИКЛЕ С. ЕСЕНИНА «МОСКВА КАБАЦКАЯ»**

*В статье рассматривается история создания «Москвы кабацкой» и прослеживается процесс трансформации лирического героя в пространстве лирического цикла. Отмечен исповедальный характер стихотворений; показано, как единый лирический герой, лексическое наполнение текстов и перекликающиеся интонации*

*скрепляют отдельные поэтические фрагменты в единое художественное целое.*

**Ключевые слова:** *лирический цикл, лирический герой, художественная целостность.*

Сергей Есенин признан самобытным поэтом со времени выхода в свет в 1916 году первого стихотворного сборника «Радуница». На протяжении всего его творчества критика живо откликалась на появление каждой поэтической книги. За прижизненной славой последовали посмертные споры, попытка замалчивания и, наконец, признание, и зачисление в классики XX столетия.

Замысел «Москвы кабацкой» возник у Есенина ещё весной 1923 года в Париже, по возвращении из Америки. Свидетельством тому – сохранившийся в его архиве рукописный титульный лист макета, где Париж обозначен как место предполагаемого издания. В ходе работы над циклом менялись и состав книги, и его композиция. Вернувшись в Москву, Есенин был полон новых творческих замыслов. Он создаёт ряд лирических стихотворений, посвящённых актрисе московского Камерного театра Августе Миклашевской. Все семь стихотворений под общим названием «Любовь хулигана» поэт включает в состав будущей книги. Цикл вышел только в 1924 году, включая в себя четыре раздела: стихи как вступление к «Москве кабацкой», «Москва кабацкая», «Любовь хулигана» и «Стихотворение как заключение».

Термин «лирический герой» впервые был введён Ю. Тыняновым в статье 1921 г. «Блок». Его концепцию развивала Л. Гинзбург, отмечая: «Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это непременно единство, если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса. В подлинной лирике, разумеется, всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она

облекается некими устойчивыми чертами – биографическими, психологическими, сюжетными» [3, с. 144].

В теоретическом дискурсе понятие «лирический герой» рассматривал и С. Н. Бройтман. Прежде всего, он отмечал, что: «лирический герой – это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображенным миром» [2, с. 150].

Лирический герой Есенина – это образ с динамичной структурой сознания. В процессе анализа стихотворений цикла «Москва кабацкая» проследим, как меняется система ценностей ориентиров лирического героя.

Лирический герой предстает перед читателями верным сыном своей родины. Ему дорога Россия в любом ее проявлении: и сверкающая, переливающаяся всеми цветами радуги, и пустынная, одинокая, тусклая, заброшенная. Герой выражает свое неподдельное чувство любви к родному краю. Именно патриархальность и самобытность России всегда будоражили чувства поэта, а любая попытка разрушить эту своеобразную гармонию воспринималась в штыки.

Поэтому в цикле «Москва кабацкая» есенинское хулиганство можно рассматривать как новую вариацию русской мятежной стихии; не случайно рифмуется «хулиган» в природном мире с «ветром», «безумным ветром»: «Плюйся, ветер, охалками листьев, – Я такой же, как ты, хулиган» («Хулиган»).

Шокирует само слово «хулиган», которым Есенин пользуется в применении к своему лирическому герою. Конечно, это вызов. Тот, кого недобрый и «чужой хохочущий сброд» считает «хулиганом», на самом деле нелегко живущий в городе вчерашний крестьянин, который «нежно болен воспоминаньем детства». Есть в

этом образе («хулигана») и другой оттенок: так проявляется «беспокойная, дерзкая сила», не вмещающаяся в тесные, регламентированные городские рамки.

Герой цикла «Москва кабацкая» ещё не прекратил искания, но предельно накалил и обострил их, поставив все вопросы ребром. В борьбе и боли рождался в нём человек нового миропонимания. К концу цикла всё острее становится для героя чувство неизбежности нового выбора, до крайности назревшего решения, от которого зависит всё: или «завтра больничная койка успокоит меня навсегда», или «я уйду, исцелённый навек» [6, с. 69].

Ю. Л. Прокушев, размышляя о судьбе лирического героя цикла, проводит следующую аналогию: «Поэт как бы заставляет лирического героя «Москвы кабацкой» пройти один за другим круги своеобразного Дантова ада, по которым он, в конце концов, настойчиво преодолевая в своей душе все чуждое, наносное, поднимается на ту духовную высоту, с которой видна суть человеческого бытия, жизни и смерти, добра и зла, вечности и бессмертия» [7, с. 18].

Тема цикла – бесприютность поэта, крушение его идеала социалистического рая. Лирический герой включенных в цикл стихотворений – жертва, как и сама деревня; он неприкаян в социалистической стране, «отовсюду гонимый». При подготовке к изданию поэту пришлось вычеркнуть две строфы из стихотворения «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», в которых выражались его оппозиционные настроения, и звучала тема крестьянских восстаний:

*Ах, сегодня так весело россам.  
Самогонного спирта – река.  
Гармонист с провалившимся носом  
Им про Волгу поет и про Чека.*

*...Жалко им, что Октябрь суровый  
Обманул их в своей пурге [4, с. 63].*

Отрекаясь от революции, он отрекался и от своей прежней роли преобразователя, пророка Инонии. В лирическом герое «Москвы кабацкой» «прояснилась омусть в сердце мглистом», происходило освобождение от своего мятежного двойника. В «Москву кабацкую» Есенин включил стихотворение «Я обманывать себя не стану...» – свое поэтическое оправдание:

*Не злодей я и не грабил лесом,  
Не расстреливал несчастных по темницам.  
Я всего лишь уличный повеса,  
Улыбающийся встречным лицам [4, с. 75].*

«Кабацкие», русской поэзии не свойственные мотивы («...известность моя не хуже, – / От Москвы по парижскую рвань / Мое имя наводит ужас» [4, с. 79]), обрели в цикле драматическое, исповедальное звучание, раскрыли тему одиночества и печали поэта, наполнились элегическим содержанием; не случайно строки:

*На московских изогнутые улицах  
Умереть знать судил мне Бог*

явились откликом на пушкинские «Дорожные жалобы»:

*На большой мне, знать, дороге  
Умереть Господь судил [4, с. 63].*

В сборник «Москва кабацкая» (1924) С. Есенин включил цикл «Любовь хулигана», в котором любовь обрела очищающую силу, она излечивала душу поэта, наполняла ее нежностью. Этот цикл композиционно выстроен как роман о влюбленном герое от зарождения чувства до его окончания, от «первый раз я запел про любовь» до «разлюбил тебя не вчера?» [4, с. 87].

Если в книге «Стихи скандалиста» (1923) любовь была «заразой», «чумой», с циничным словом, с эпатазирующими определениями типа «Наша жизнь –

простыня и кровать. / Наша жизнь – поцелуй в омут», то в «Любви хулигана» образ любви светел, и потому лирический герой заявлял:

*В первый раз отрекаюсь скандалить,  
Разонравилось пить и плясать*

*И терять свою жизнь без оглядки* [4, с. 111].

Единственный путь достижения гармонии – это чистая любовь (цикл «Любовь хулигана»: «*В первый раз я запел про любовь, В первый раз отрекаюсь скандалить*») и воспоминания о родном селе и мире материнской заботы, противопоставленном греховной жизни в городе («Письмо матери»). Иногда ближе всех людей лирическому герою становятся животные:

*Средь людей я дружбы не имею...*

*Каждому здесь кобелю на шею*

*Я готов отдать свой лучший галстук*

(«Я обманывать себя не стану...») [5, с. 51].

Эта любовь настолько чиста, что любимая ассоциировалась с иконным ликом:

*Твой иконный и строгий лик*

*По часовням висел в рязанях* [5, с. 33].

В «Любви хулигана» С. Есенин описал зрелую любовь к осенней женщине. Осень в стихах цикла – не только возраст, не только время года, но и состояние души:

*И глаз осенняя усталость*

*«О, возраст осени! Он мне*

*Дороже юности и лета»* [6, с. 25].

Поэтому лирический герой С. Есенина принимает этот мир таким, каков он есть. И себя – как данность, как природное целое.

Кроме того, ему присуща особенная «любовная чистота», которая прослеживается в цикле «Любовь хулигана». Там он признается в возвышенных чувствах своим музам, говорит о многообразной палитре

человеческих эмоций. В лирике Есенин зачастую предстает нежным и недооцененным поклонником, к которому любовь жестока. Лирический герой описывает женщину восторженными репликами, цветистыми эпитетами и тонкими сравнениями. Он часто винится и театрально преуменьшает эффект, произведенный на даму. Оскорбляя себя, герой в то же время гордится своей хмельной удалей, сломанной судьбой и сильной натурой. Унижаясь, он стремился произвести впечатление непонятого и обманутого в лучших чувствах кавалера. Примером может послужить знаменито «Письмо к женщине». Словом, поэт явно идеализировал себя и даже мистифицировал свою биографию.

#### Список литературы

1. Есенин, С. А. Стихи любимым / С. А. Есенин. – М. : Эксмо, 2009. – 351 с.
2. Бройтман, С. Н. Лирический субъект / С. Н. Бройтман // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М. : Высшая школа, Академия, 1999. – С. 141–153.
3. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М. : Интрада, 1997. – 408 с.
4. Киришон, В. М. Сергей Есенин [Электронный ресурс] / В. М. Киришон. – Л. : Прибой, 1926. – 32 с. – Режим доступа: <https://antiquebooks.ru/book.php?book=86369> (дата обращения: 22.03.2021).
5. Земсков, В. В творческой лаборатории Есенина / В. Земсков, И. Правдина // Русская литература. – 1960. – № 1. – С. 177–192.
6. Казаркин, А. П. Русская литературная классика XX века / А. П. Казаркин. – Кемерово, 1995. – 364 с.
7. Ляпина, Л. Е. Проблема целостности лирического цикла / Л. Е. Ляпина. // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы : тез. докл. республ. науч. конф. (12–14 окт. 1977 г.). – Донецк : ДГУ, 1977. – С. 165.
8. Мекш, Э. Б. Сюжетно-композиционная система книги стихов С. Есенина «Москва кабацкая» / Э. Б. Мекш //

*А. В. Гальчук*

УДК 821.161.1- 14.09:929 Есенин

## **ЭВОЛЮЦИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ С. ЕСЕНИНА**

*Статья посвящена анализу женских образов в любовной лирике С. Есенина. Опираясь на автобиографический характер стихотворений, автор исследует эволюцию женских образов в творчестве поэта.*

***Ключевые слова:** С. Есенин, любовная лирика, женские образы, автобиографичность.*

В творческом наследии С. Есенина особое место занимает любовная лирика, в которой центральным является образ женщины. Рассмотрим эволюцию женского образа в стихотворениях С. Есенина разных лет.

Ранняя любовная лирика С. Есенина отличается чистотой чувств, идеализированных юным поэтом. Исследователи считают, что С. Есенина на создание первых стихотворений о любви вдохновляла Анна Сардановская – девушка, на которой молодой поэт хотел в будущем жениться. Нежный образ молодой девушки и воспетые к ней чувства переданы в стихотворениях «*Выткнулся на озере алый свет зари...*», «*Сыплет черемуха снегом...*», «*Опять раскинулся узорно...*».

Уже в первых поэтических пробах в жанре любовной лирики С. Есенин изображал женские образы на фоне родной природы и деревенского быта. В последующих стихотворениях поэт отступил от фольклорной традиции. Любовная лирика С. Есенина отличается автобиографичностью. Романтические переживания самого поэта нашли художественное воплощение в его поэзии, а женские образы были списаны

с реально существующих женщин. Юный влюбчивый С. Есенин посвящал свои стихотворения А. Сардановской, Л. Кашиной, Марии Бальзамовой, Анне Изрядновой. Нежным лиризмом проникнуто стихотворение «*Не бродить, не мять в кустах багряных...*» (1916 г.). В стихотворении героиня представлена не собирательным фольклорным образом, а, наоборот, подчеркнуты ее особые черты. Образ героини раскрывается с помощью ее портретной характеристики:

*С алым соком ягоды на коже,  
Нежная, красивая, была  
На закат ты розовый похожа  
И, как снег, лучиста и светла* [1].

Женские образы в стихотворениях С. Есенина со временем кардинально изменились. В новой «городской» жизни С. Есенина окружали женщины, которые не были похожи на деревенских застенчивых и нежных девушек. Женщины из лирики С. Есенина 1920-х годов, как бы «выросли» вместе с поэтом.

Переломным моментом в жизни С. Есенина стало его знакомство с известной балериной Айседорой Дункан. Она была старше поэта почти на 18 лет, талантлива, признана и богата. С. Есенин посвятил Дункан стихотворение «*Пой же, пой. На проклятой гитаре...*». Центральный образ стихотворения – женщина-красавица, сумевшая свести с ума лирического героя-хулигана. Очевидно, что произведение автобиографично и можно отождествить С. Есенина с лирическим героем, искушенным в любовных связях:

*Много девушек я перещупал,  
Много женщин в глазах прижимал* [1].

Настроение анализируемого стихотворения отличается резкостью и грубостью, трагическим пафосом переживаний, которые связаны с осознанием порока и

распутного образа жизни. Эти трагические чувства сочетаются с есенинской исповедальной откровенностью, со скрытыми в глубине души «золотыми снами». Образный мир произведения построен на контрастах, стремительно сменяющих друг друга, что позволило подчеркнуть дисгармонию в душе лирического героя:

*Я искал в этой женщине счастья,  
А нечаянно гибель нашел [1].*

Любовь в стихотворении не воспринимается, как праздник души, как священный дар, наоборот, она становится «заразой» и «чумой», чувства порочны и больны, т. к. в них нет целомудрия. Женщина в стихотворении красива, ее волосы похожи на «льющийся шелк», но ее красота губительна. Подчеркнем, что в стихотворении раскрыт образ именно женщины: она молода, но не юна, она искусенная в любовных вопросах роковая красавица.

Женский образ в стихотворении «*Пой же, пой. На проклятой гитаре...*» не наделён архетипическими чертами и не может отождествляться с традиционными женскими образами русской литературы начала XX века. Возможно, это напрямую связано с тем, что на создание женского образа в этом произведении С. Есенина вдохновила чужестранка, имеющая другие, «нерусские», идеалы и ценности. Раскрытие образа женщины и далее по тексту продолжается с помощью противопоставлений, символизирующих противоречия во внутреннем мире лирического героя:

*Пусть целует она другова,  
Молодая красивая дрянь [1].*

По мнению А. Лагина, «можно взять любое стихотворение цикла «Москва кабацкая», в нем сразу ощутим по сравнению с другими стихотворениями интимной лирики поэта резкую смену интонаций, словаря,

стиля обращения к женщине» [3]. Наиболее выделяется, на наш взгляд, стихотворение «*Сыпь, гармоника! Скука... Скука...*». Простота и грубость слога, насыщение текста лексемами с пейоративной экспрессией, отсутствие цензуры и стремления сгладить или смягчить сказанное, – все это наделило стихотворение неподдельностью чувств. Вокруг «хулигана» играет гармонь, льется алкоголь и находятся распутные женщины. К одной из них и обращается лирический герой, выбирая грубые выражения, «не церемонясь»: паршивая сука, выдра, чучело, стерва. Эмоциональность текста усиливается с помощью риторических вопросов и обращений:

*Что ж ты смотришь так синими брызгами?  
Или в мордухошь? [1];*

*Сыпь, гармоника! Сыпь, моя частая!  
Пей, выдра! Пей! [1].*

Исследователи подчеркивают нетипичность стихотворения: «Дергающийся ритм, речитативный язык, вульгарная лексика, озлобленный цинизм – всё это ничем не напоминает той нежности, поэтичности, временами даже сказочности, которые звучали в его прежних стихах о женщинах и любви. Здесь женщина обезображена, любовь попорана, низведена до плотского чувства, герой деморализован» [3].

Стихотворение заканчивается катреном, в котором звучит раскаяние, однако, адресовано оно, явно, не той женщине, которая вызывала гнев и отвращение в процессе развития лирического сюжета. Перед глазами лирического героя возникает образ женщины, к которой у него есть искренние чувства. Исследователи предполагают, что стихотворение было посвящено Айседоре Дункан и именно ей адресованы его последние строки:

*Дорогая... я плачу...  
Прости... Прости... [1].*

В стихотворениях 1920-х годов лирического героя более не окружают деревенские локации, наполненные покоем, уютom, смирением и набожностью. Он проводит дни и ночи в кабаках, и уже не «...смотрят девушки лукаво на красавца сквозь плетень» [1]. Совсем иное место и иные женщины окружают лирического героя. Он прямо называет их род занятий:

*Шум и гам в этом логове жутком,  
Но всю ночь напролет, до зари,  
Я читаю стихи проституткам  
И с бандитами жарю спирт [1].*

С. Есенин, а вместе с ним и его лирический герой, осознает порочность «кабацкого» образа жизни и пагубность привычек. «Ведомый покаянным путем есенинский герой постепенно утрачивает отроческую чистоту, оставаясь при этом внутренне ей верным. Отсюда сравнение себя с запущенным садом, хулиганом, повесой, Дон Жуаном – сознательное сгущение красок в истинно русском стремлении быть либо святым, либо грешным» [2, с. 205]. Лирический герой стремится вернуть в свою жизнь покой, обрести тепло чувств рядом женщиной-осенью, мудрой и терпеливой:

*Я б навеки забыл кабаки  
И стихи бы писать забросил,  
Только б тонко касаться руки  
И волос твоих цветом в осень [1].*

Показательно, что писательство и разгульный образ жизни поэт отождествляет. Возможно, это связано с той тематикой и пафосом, какими были наполнены его стихотворения в 1920-е годы. Женский образ снова наделяется нежностью и хрупкостью: такой тонкой, но твердой в своих моральных убеждениях должна стать новая возлюбленная лирического героя, способная вернуть его на истинный путь.

В 1924 и в 1925 гг. в периодических изданиях опубликованы стихотворения С. Есенина, объединенные в цикл «Персидские мотивы». В этих стихотворениях появляется собирательный женский образ персиянки. «Все героини цикла – Шаганэ, Гелия, Лала – прекрасны и удивительны, так же, как и их родина. Загадочная страна Персия привлекает С. Есенина и необычностью нравов, и экзотичностью природы, и загадочностью женщин» [4, с. 251].

В стихотворении «*Улеглась моя былая рана...*» С. Есенин подчеркнул красоту восточных девушек, скрытую за традиционными одеждами, поэт противопоставил отношение к русским девушкам и девушкам восточным:

*Мы в России девушек весенних  
На цепи не держим, как собак [1].*

Однако различия в традициях несколько не умаляют любовный пыл лирического героя и девушки.

В стихотворении «*Я спросил сегодня у менялы...*» появился образ прекрасной Лалы, которой хочет признаться в любви лирический герой. С. Есенин использовал единственный эпитет для раскрытия женского образа – прилагательное «прекрасная». Такой прием позволил передать загадочность воспетой красавицы, ведь лирическому герою ничего о ней не известно и нет даже общего языка, для того чтобы выразить чувства.

В стихотворениях «*Шаганэ ты моя, Шаганэ!*», «Ты сказала, что Саади...», «В Хороссане есть такие двери», «Голубая родина Фирдуси...», «Руки милой — пара лебедей...», «Отчего луна так светит тускло...» появляется образ Шагане (Шаги). Лирический герой называет ее «моя», «милая», «неревнивая», «дорогая». Поэт не описывает девушку, чтобы сохранить ореол восточной таинственности. Пробразом стихотворений стала Шаганэ

Тальян – школьная учительница из Батуми, с которой поэта связывали платонические отношения.

В лирике «Персидских мотивов» женские образы не детализированы, но их присутствие определяет настроение лирического героя. В стихотворениях «Персидского» цикла девушки востока воплощают в себе культуру и духовность своей земли, так же как в «крестьянской» лирике в женских образах воплощались ментальность и дух России.

В последние годы творчества С. Есенин также продолжал обращаться к женским образам. Одним из самых известных произведений поэта, посвященных женщине, является стихотворение «Письмо к женщине». В нем лирический герой обращается к своей бывшей возлюбленной, когда-то не сумевшей принять его разгульный образ жизни. По мнению исследователей, письмо адресовано Зинаиде Райх, бывшей жене С. Есенина. Стихотворение автобиографично и в образе лирического героя мы с первых строк узнаем самого автора, а заключительная строфа лишь подтверждает это:

*Вас помнящий всегда  
Знакомый вам Сергей Есенин [1].*

К героине поэт обращается «Любимая», что говорит о его неостывших чувствах. В первой композиционной части стихотворения, в воспоминаниях о былом, в нем кипит страсть, горят эмоции, но к концу стихотворения (во второй части) наступил этап принятия, что ничего уж не вернуть, ведь его возлюбленная замужем:

*Я знаю: вы не та —  
Живете вы  
С серьезным, умным мужем;  
Что не нужна вам наша маета,  
И сам я вам  
Ни капельки не нужен [1].*

Таким образом, в творчестве С. Есенина эволюция женских образов обусловлена «взрослением» поэта, изменениями, происходящими, как в его частной жизни, так и жизни общества того времени. Женские образы в любовной лирике С. Есенина раскрываются путем описания чувств лирического героя, а не концентрацией на ощущениях героини. Женский образ в стихотворениях С. Есенина часто носит собирательный характер.

#### Список литературы

1. Есенин, С. А. Полное собрание лирики в одном томе [Электронный ресурс] / С. А. Есенин. – М. : Либерия. – 2016. – 768 с. – Режим доступа : <https://knijku.ru/books/polnoe-sobranie-stihotvoreniy> (дата обращения: 03.04.22).
2. Знобищева, М. И. Поэтика русской любви и ее отражение в художественном мире С. А. Есенина / М. И. Знобищева // Вестник ТГУ. – 2010. – № 6 (86). – С. 203–208.
3. Лагина, А. «Кровью, сердцем и умом...». Сергей Есенин: поэт и женщины [Электронный ресурс] / А. Лагина. – 2018. – 780 с. – Режим доступа : <https://www.litres.ru/ani-lagina/krovu-serdcem-i-umom-sergey-esenin-poet-i-zhenschiny/chitat-onlayn/> (дата обращения: 03.04.22).
4. Новиков, Д. С. Любовь в художественной картине мире С. Есенина / Д. С. Новиков // Международный научный журнал «Инновационная наука». – 2015. – № 11. – С. 250–252.

**В. В. Голубова**

УДК 821.161.1-31.09+929 Достоевский

## **СИМВОЛИКА ДВОЙНИКА КАК ИСТОК МЕТАФИЗИКИ ЛИЧНОСТИ У Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

*В статье рассмотрена концепция человека в литературе XIX века на примере повести Ф. М. Достоевского «Двойник». Описаны особенности феномена двойничества и метафизики личности в творчестве писателя.*

**Ключевые слова:** личность, метафизика, двойники, нравственность, ущемление, духовное испытание.

Проблема человека – одна из самых важных во всех сферах научного знания. Особенно актуальна она в переломные периоды развития истории, когда наиболее остро встает вопрос о смысле и цели существования не только отдельного индивида, но и всего общества. Рубеж XIX–XX веков является одним из самых ярких, переломных для России. В это время творческая личность, в меру своего таланта, пытается передать атмосферу, воздух эпохи. На этом этапе культурного развития и становится актуален феномен двойничества как основной аспект кризисного сознания эпохи, что в большой мере обусловлено ощущением утраты внутренней целостности личности.

Проблема человека является центральной в произведении Ф. М. Достоевского. Представление о человеке, которое лежит в основе творчества Ф. М. Достоевского, стало толчком в развитии русской философии конца XIX – начала XX веков. В литературном наследии Ф. М. Достоевского читатель может встретить большое разнообразие двойников. Двойник – основной тип, над которым писатель работал всю жизнь. Изучение проблемы двойничества в творчестве Ф. М. Достоевского происходило в двух направлениях – содержательном и поэтическом. Мы будем рассматривать ее как проблему психологического разлада личности и как прием поэтики.

Метафизика до Ф. М. Достоевского питалась романтическими представлениями об Абсолюте и определялась как: 1) некое особое бытие и, следовательно, особая программа описания его мнимых состояний («языки» онтологии); 2) область неясных знаний и непроверяемого опыта («языки» гносеологии); 3) проблемы, связанные с причинами девиантного человеческого поведения («языки» этики и философии истории); 4) философия творчества и личностный проект

самоосмысления «я» и «мы» в обстановке, где происходит творческое сосуществование красоты мира Божия («языки» эстетики).

Поскольку в трудах Ф. М. Достоевского мы имеем дело с вопросами человеческого существования в Божьем мире, его авторская метафизика носит онтологический характер: человек предстоит Богу и миру как вопрос – ответу. Метафизика в собственном смысле слова принадлежит к «природе человека». Она не есть ни раздел школьной философии, ни область прихотливых интуиций. Метафизика есть основное событие в человеческом бытии. Она и есть само человеческое бытие.

Двойственность «природы» человека, который есть одновременно и образ, и подобие Божие, и несет в себе Первородный грех – традиционная тема христианской антропологии. Однако средствами художественной литературы она никем не разрабатывалась в такой глубине и полноте, как Ф. М. Достоевским. Повесть «Двойник» есть все основания рассматривать как исток метафизики человека, поскольку в ней была впервые развернута та образная модель борьбы в человеке личности и личины, которая наиболее непосредственно и раскрывает двойственность его природы как тварного образа Божия. Стоит напомнить, что сам сюжет «двойничества» к этому времени стал почти «литературным штампом»: разрабатывался немецкими и русскими романтиками и поэтому сам по себе был уже не нов.

По нашему мнению, основную часть повести, начиная с IV главы позднейшего варианта, следует рассматривать как запись сновидения, что становится все более очевидным уже в финальных эпизодах, имеющих откровенно гротескный характер, свойственный образам сновидения. Эта «кафкианская» образность сна присутствует в повести с самого начала, но автор

сознательно держит читателя в неведении относительно статуса изображаемой реальности. Зачем он это делает? Можно предположить, что автор желал бы, чтобы читатель сам об этом догадался в конце; но вместе с тем, этот художественный прием гениально точно соответствует и сути той «тайны» и той реальности, которая здесь разгадывается. Суть в том, что человек в его «естественном» состоянии пока еще сам для себя сон и двойник, и человеку нужно еще экзистенциально «проснуться» чтобы стать самим собой и избавиться от своего Двойника. Поэтому нет необходимости в «психиатрических» интерпретациях характера героя, которые до сих пор имеют место просто по недоразумению. На самом же деле, читателю не сообщается, что речь идет о сне, поскольку это неведение является здесь одним из законов жанра. Смысл этого авторского приема в том, что образы сновидения позволяют создать такую условную реальность, в которой глубокие душевные процессы визуализируются и приобретают сюжетный характер. Закономерно, что к этому же жанру сновидения Ф. М. Достоевский вернулся и в двух других своих текстах, имеющих важнейшее значение для его антропологии и богословия – «Сне смешного человека» и «разговоре Ивана с чертом».

Так, Д. С. Лихачев писал о Ф. М. Достоевском: «Произведения его уходили как бы в сферу подсознательного, были полусном-полувидением, раскрывались постепенно и неслучайно, что даже настоящий сон играет у него такую большую роль... В произведениях Достоевского действие очень часто разыгрывается в полусне, в полуяви, часты сны и мечтания, идеи похожи на бредовые состояния» [4, с. 59]. В. Н. Захаров отмечал, что у Ф. М. Достоевского «была оригинальная концепция фантастики и свои правила

фантастического в искусстве. Фантастическое – необходимая принадлежность искусства, «форма искусства», «бездребная фантазия», фантастическое произведение – «произведение чисто поэтическое (наиболее поэтическое)». Его правило: «фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему», поскольку в фантастике «происходит соприкосновение человека с иными мирами, сущность становится явлением» [3, с. 386]. Тем самым, «Двойник» как повесть-сновидение закономерно «вписывается» в этот важный принцип авторской поэтики. В свою очередь, и «сны во сне» в «Двойнике», хотя они в реальных снах и бывают очень редко, здесь продолжают сюжетный прием, ранее уже использованный в «Портрете» Н. В. Гоголя. У Ф. М. Достоевского есть и рациональная трактовка феномена раздвоенности человека, которую он сформулировал в письме Е. Ф. Юнге: «Что Вы пишете о Вашей двойственности? Но это самая обыкновенная черта у людей... не совсем, впрочем, обыкновенных. Черта, свойственная человеческой природе вообще, но далеко-далеко не во всякой природе человеческой встречающаяся в такой силе, как у Вас. Вот и поэтому вы мне родная, потому что это раздвоение в Вас точь-в-точь как и во мне, и всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в тоже время и большое наслаждение. Это – сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность. Были бы Вы не столь развиты умом, были бы ограниченнее, то были бы и менее совестливы и не было бы этой двойственности. Напротив, родилось бы великое – великое самомнение. Но все-таки эта двойственность – большая мука. Милая, глубокоуважаемая Катерина Федоровна – верите ли Вы во Христа и в его обеты? Если верите (или хотите верить

очень), то предайтесь ему вполне, и муки от этой двойственности сильно смягчатся, и Вы получите исход душевный, а это главное» [2, с. 149]. Тем самым, здесь эта «двойственность» в человеке трактуется, по сути, в самом позитивном смысле – как признак большого ума и совести, понуждающий человека к внутреннему развитию, «исходу душевному». Как мы покажем далее, именно в этом и состояла изначальная «идея» повести «Двойник».

Началом исследования метафизического и библейского смысла «Двойника» можно считать статью В. Н. Захарова «Библейский архетип «Двойника» Достоевского», в которой рассмотрена символика имени героя повести – Яков. Оно отсылает читателя к знаменитому эпизоду первой книги «Пятикнижия Моисея». Как и Яков Ветхого Завета, Яков Петрович Голядкин тоже борется за свое первородство, но по сюжету побеждаем своим двойником как внутренней «личиною». Отметим, однако, что он побеждаем, но не побежден окончательно – дальнейшую судьбу его мы не знаем, в ней еще «все впереди» (М. М. Бахтин). Обычное восприятие гротескной концовки повести «Двойник» как помещения в сумасшедший дом само по себе также не является концом его судьбы, а тем более, если этот «конец» был всего лишь сном, и герой просто проснется.

Рассмотренные здесь аспекты символики Двойника позволяют трактовать ее как исток метафизики личности у Ф. М. Достоевского. Повесть «Двойник» является особым парадигмальным текстом, в котором были сформированы принципы построения ключевых образов в поздних романах писателя. Рассмотрение текста повести «Двойник» как «жанра сновидения» и как особого «инициационного» текста, направленного на внутреннее преобразование личности читателя, создает новую перспективу его исследования как ценного

художественного явления, а не только как раннего «эксперимента» писателя. В модели преодоления «двойничества» заложены более поздние сюжеты преобразования личности его важнейших героев.

Ф. М. Достоевский совершил центральный творческий акт своей жизни: в плане художественной онтологии он применил метод, который Шеллинг назвал в широком смысле «конструированием», а в эстетической поведенческой аналитике он разработал проблемную метафизику внутреннего человека, что мы можем связывать с феноменом двойничества, то есть двойственности внутреннего мира персонажей. Символика образа двойника является сквозной в творчестве Ф. М. Достоевского. Она по-разному проявляется во взаимоотношениях персонажей произведений писателя.

#### Список литературы

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Ф. Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1972. – 470 с.
2. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1990.
3. Захаров, В. Н. Фантастические страницы Достоевского / В. Н. Захаров // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 2008. – Вып. 8 : Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. – С. 385–397.
4. Лихачев, Д. С. Достоевский в поисках реального и достоверного / Д. С. Лихачев // Литература – реальность – литература. – М. : Сов. писатель, 1981. – С. 44–59.

***Е. И. Жусова***

УДК 821.161.1 – 14.09:92 Есенин

## **МОТИВЫ ПОЗДНЕЙ ЛИРИКИ С. ЕСЕНИНА**

*В данной статье рассматриваются стихотворения С. Есенина 1924–1925 годов, анализируются основные мотивы философской лирики поэта.*

*Ключевые слова:* лирика, мотив, философская лирика, исповедальность.

Творчество Есенина дало русской литературе замечательные произведения, ставшие отражением не только современной писателю эпохи, но и настоящей энциклопедией человеческой души.

Несмотря на то, что С. Есенин ушел из жизни очень рано, он оставил чудесное поэтическое наследство. Его талант раскрылся особенно ярко и самобытно в лирике. Лирический герой поэта – современник исторически переломной эпохи, его характер драматичен, а мир мыслей, чувств, страстей многослоен и противоречив.

Многие читатели и исследователи творчества С. Есенина отмечают удивительную искренность стихов поэта: «Я сердцем никогда не лгу». Особенно откровенными кажутся стихи последних лет его жизни, ведь их откровенность близка к исповедальности. Беспощадный к ошибкам, сделанным на жизненном пути, беспощадный к самому себе, поэт готов открыть читателю все глубинные движения собственной души, все самое сокровенное.

Переезд в Москву, скандальная жизнь, эпатаж обусловили расхождение, двойственность тематики Есенина: с одной стороны, именно эпатажная лирика («Я нарочно иду нечесаный...»), с другой — воспоминания о родном селе, жизни в нем, как о самом светлом периоде [1].

Тема Родины получает развитие в стихотворениях «Письмо матери», «Русь советская», «Русь уходящая», «Возвращение на Родину». Революционный перелом, произошедший в деревне, поэт воспринимает с трагизмом; потому что прошедшие времена невозвратимы, как светлая, беззаботная жизнь; Есенин

чувствует утрату связи с родным краем [1], где теперь «поют агитки Бедного Демьяна»:

*Язык сограждан стал мне как чужой,  
В своей стране я словно иностранец [3].*

Народ не воспринимает С. Есенина как поэта, а ведь автор называет себя «последним поэтом деревни» [2]. Ощущение трагизма усиливается прямыми сравнениями, подчеркивающими смену идеалов:

*Воскресные сельчане  
У волости, как в церковь, собрались...*  
(«Русь советская») [3].

*И вот сестра разводит,  
Раскрыв, как Библию, пузатый «Капитал»...*  
(«Возвращение на Родину») [3].

Мотив поэтического творчества также обретает трагическое звучание:

*Моя поэзия здесь больше не нужна,  
Да и, пожалуй, сам я тоже здесь не нужен [3].*

Тема поэта и поэзии здесь тесно связана с темой Родины: С. Есенин воспринимает свое творчество как средство духовной связи с народом [1]. Изменения в деревне преобразили ее, сделали непохожей на родной, близкий поэту край, но воспоминания о юности и о России тех лет остаются в памяти светлыми, чистыми. В «Персидских мотивах», в стихотворении «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..» читаем:

*Потому, что я с севера, что ли,  
Что луна там огромней в сто раз,  
Как бы ни был красив Шираз,  
Он не лучше рязанских раздолий [3].*

Тема Родины, безусловно, связана с темой любви, и развивается практически параллельно [2]. Лирика последних лет жизни поэта описывает любовь в основном несчастливую, обреченную на разлуку. («Я помню,

любимая, помню...», «Письмо к женщине»). Разгульная, скандальная жизнь не совместима с искренней любовью; поэтому в ряде стихотворений С. Есенин пишет об отречении от шального образа жизни во имя любви:

*В первый раз я запел про любовь,  
В первый раз отрекаюсь скандалить*  
(«Заметался пожар голубой...») [3];

*Я сердцем никогда не лгу,  
И потому на голос чванства  
Бестрепетно сказать могу,  
Что я прощаюсь с хулиганством*  
(«Пускай ты выпита другим...») [3].

Но все же хулиганская стихия оказывается сильнее чувств, появляется мотив разлуки («Сукин сын», «Письмо к женщине»). И лирический герой, и его возлюбленная страдают от разлуки, но жизни их оказываются разьединенными жизненной бурей, «роком событий». И все же в некоторых стихотворениях сквозит щемящая нежность. Так, в стихотворении «Собаке Качалова» поэт пишет (обращаясь к собаке):

*Она придет, даю тебе поруку.  
И без меня, в ее уставясь взгляд,  
Ты за меня лизни ей нежно руку  
За все, в чем был и не был виноват* [3].

Последние стихотворения Есенина трагичны, в них звучит мотив неразделенной, несчастной, безответной любви.

Любовь — это одно из необходимых условий человеческого счастья, и понимание человеком сущности счастья обычно с возрастом изменяется, так же, как и понимание любви.

В ранних стихах С. Есенин описывает счастье как состояние души человека, видящего родной дом, любимую девушку и мать:

*Вот оно, глупое счастье  
С белыми окнами в сад!  
По пруду лебедем красным  
Плавает тихий закат (1918 г.) [3].*

*...моя тихая радость —  
Все любя, ничего не желать (1918 г.) [3].*

Однако со временем поэт приходит к более глубокому, философскому пониманию сути счастья и смысла человеческой жизни. В его лирике появляются философские мотивы.

Стихотворения последних лет отражают мысли Есенина о прожитой жизни (вероятно, поэт предчувствовал свой конец): он не сожалеет о прошедших годах, принимает с философским спокойствием и мудростью тот факт, что «все мы, все мы в этом мире тленны» [1]. Подлинными есенинскими шедеврами являются стихотворения «Отговорила роща золотая...» и «Не жалею, не зову, не плачу...». Смысл их и основные идеи сходны:

*Отговорила роща золотая  
Березовым, веселым языком... [3]*

и

*Увяданья золотом охваченный,  
Я не буду больше молодым [3].*

Сходство проявляется даже в образах; поэт чувствует, что молодость безвозвратно прошла, возврата в прошлое нет, и каждый человек когда-нибудь покинет этот мир, как когда-то в него пришел.

Это гармоничное, спокойное восприятие жизни С. Есенин передает опять через символические образы природы: «роща» — это вся жизнь героя, его судьба; юность всегда ассоциируется с голубым или сиреневым цветами («души сиреневая цветь»), старость — кисти

рябины, а вся жизнь передается через образное сравнение:

*Словно я весенней гулкой ранью  
Проскакал на розовом коне [3].*

И последнее, предсмертное стихотворение поэта тоже относится к философской лирике, оно как бы завершает, ставит точку в конце короткого, но бурного творческого пути:

*В этой жизни умирать не ново,  
Но и жить, конечно, не новей*

(«До свиданья, друг мой, до свиданья») [3].

В творчестве С. Есенина последних лет наблюдается идейно-творческий подъем, поэт раскрывает новые грани своего таланта. В философской лирике С. А. Есенина 1924–1925 годов звучат как темы увядания, бега времени, смерти, так и темы преодоления жизненных катаклизмов, гармоничности бытия, покоя. Лирический герой поздних есенинских произведений воспринимает невозвратность молодости и близость смерти по-пушкински спокойно, как жизненный закон. Философская концепция его поздней лирики выражается словом «*принимаю*», однако вместе с этим смирением и принятием жизни такой, какая она есть, поэт в своих произведениях выражает сильнейшее чувство любви к жизни, к миру, к природе, ко всему живому на земле [2].

Таким образом, творчество С. Есенина – образец великой исторической и нравственной правды.

#### Список литературы

1. Бельская, Л. Л. Песенное слово. Поэтическое мастерство Сергея Есенина / Л. Л. Бельская. – М., 1990. – 144 с.

2. Есенин и русская поэзия [Электронный ресурс] / под ред. В. Г. Базанова. – Л. : Наука, 1967. – Режим доступа : [https://imwerden.de/pdf/esenin\\_i\\_russkaya\\_poeziya\\_1967\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/esenin_i_russkaya_poeziya_1967__ocr.pdf) (дата обращения: 06.03.22).

3. Есенин, С. А. Полное собрание сочинений : в 7 т. [Электронный ресурс] / С. А. Есенин ; гл. ред. Ю. Л. Прокушев ; ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. — М. : Наука ; Голос, 1995–2002. — Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/esenin/default.asp> (дата обращения 19.03.22).

*О. А. Зубицкая*

УДК 821.161.1-31.09:929

## ПОЭТИКА ХРОНОТОПА В РОМАНЕ Е. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»

*В данной статье рассматривается хронотоп как литературоведческое понятие, приводится анализ поэтики хронотопа в романе Е. Водолазкина «Лавр». Отображается характер различных концепций времени, эксперимент с художественным временем и историческим материалом.*

***Ключевые слова:** хронотоп, «неисторический роман», литературное время, пространство, линейное время.*

Вопрос хронотопа – один из самых интересных в современной литературной критике. Его исследованиями занимались ведущие отечественные и зарубежные ученые, в том числе М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, А. Б. Есин и другие. В своих работах они раскрывают роль, значение и функцию пространственно-временного аспекта в структуре единого художественного произведения.

Ю. М. Лотман считал, что хронотоп – это понятие, описывающее взаимодействие художественного пространства с художественным временем. Результат этого взаимодействия – основание любого художественного мира в тексте искусства [5].

По Б. А. Успенскому, хронотоп является особым пространством, который совместно создают автор, персонаж и читатель. В данном контексте, пространство текста – это пространство, описываемое с одной или всех

названных точек зрения, причём они могут и совпадать, и отличаться друг от друга [6].

В свою очередь А. Б. Есин утверждал, что время и пространство (т. е. хронотоп) в литературе – всего лишь условность, но она организует пространственно-временную структуру художественного мира. Таким образом, хронотоп может быть:

- дискретным (прерывным), что является отличным подспорьем для динамизации сюжета, так как литературное произведение не воспроизводит весь временной поток, а фокусируется лишь на самых интересных моментах.

- фрагментарным, что позволяет моментально менять пространственно-временные координаты, не задерживаясь на лишнем описании промежуточного пространства;

- абстрактным и описывать вымышленное пространство и время, которых никогда не существовало;

- конкретным, который не только привязывает события к определённом месту или эпохе, но значительно влияет на всю структуру произведения;

- интенсивным, включающим большое количество событий за маленький период

- бессобытийным, в котором реальное время существует лишь условно, а главная задача автора – продемонстрировать устойчивость жизни, действий и поступков, повторяющихся изо дня в день [3].

Наконец, знаменитая концепция хронотопа М. Б. Бахтина представляет собой попытку показать, как литературное время можно не только формально анализировать, но и историзировать. Хронотоп – это ещё одно название особого способа переплетения времени, пространства и сюжета в доминирующем литературном жанре данной эпохи. По его мнению, в хронотопе

«время... сгущается, обретает плоть, становится художественно видимым; точно так же пространство становится заряженным и реагирующим на движения времени, сюжета и истории». Для него литературное изображение времени является одновременно и формальным вопросом, и вопросом истории.

Так возникают новые типы хронотопов:

- готический хронотоп «замкового времени» как воскрешения прошлого (М. Шелли «Франкештейн», М. Боуэн «Рыцарь Испании»);
- хронотоп салонов – время «диалогов» (Ф. Стендаль «Красное и чёрное», О. де Бальзак «Шагреновая кожа»);
- хронотоп провинциального городка (Г. Флобер «Мадам Бовари»);
- хронотоп порога – мгновенного кризиса или перелома (Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание»);
- хронотоп биографического времени (Л. Н. Толстой «Война и мир»).

Эти хронотопы являются примерами того, как литературное время отражает определённые социальные обстоятельства. Также на основе современных исследований выделяют следующие формы хронотопа в литературе:

- циклический хронотоп;
- линейный хронотоп;
- хронотоп вечности;
- нелинейный хронотоп.

Таким образом, в свете современных исследований понятие «хронотоп» приобретает всё большее влияние как наиболее структурно устойчивая и устоявшаяся категория литературного произведения.

Одним из произведений, которое включает в себя поэтику хронотопа, является «Неисторический роман», как называет его сам Е. Г. Водолазкин «Лавр». Роман был опубликован в 2012 году.

Произведение написано на современном и древнерусском языках. Как говорила филолог Светлана Друговейко-Должанская, на всём протяжении «Лавр» «говорит то на «чистейшем древнерусском, то на среднесоветском, то на раннепостинтеллигентском» [2].

Постоянная работа Е. Г. Водолазкина как средневекового историка означает, что он может добавить множество подлинных, пропитанных чумой деталей.

«Лавр» начинается с рождения Арсения, главного героя романа, в 1441 году близ Кирилло-Белозерского монастыря. Осиротевший, он изучает травы у своего деда Кристофера.

Подзаголовок «Неисторический роман» говорит о намерении Е. Г. Водолазкина представить свой рассказ о жизни Арсения не хронологически, а, если сказать точнее, внеисторически. Автору это удаётся с помощью языка, который он использует на протяжении всей книги. Язык представляет собой смесь стилизованного средневекового и современного русского, наряду со своеобразно плоским официальным стилем – минимально неэмоциональным языком, наследием советского доклада. Отчасти благодаря этой повествовательной стратегии и значительным литературным способностям писателя портрет Арсения и Средневековой России получился очень непосредственным, а временами поразительно интимным. Это разрушает любое представление о событиях, рассматриваемых через историческую призму. В дополнение к этому автор достаточно явно накладывает временные плоскости друг на друга, а не использует линейную модель времени.

Смешение старого написания с современными идиомами («боже», «подонок», «сукин сын») — наиболее заметный аспект новаторского стиля Е. Г. Водолазкина. Переводчик Лиза Хейден, благодаря которой произведение было переведено на английский язык, доблестно воспроизвела эти и другие сложные особенности для переводчика (например, бюрократические, церковные или литературные отсылки) и в своём введении сравнила слои языка Е. Г. Водолазкина с «культурными слоями... обнаруженными во время археологических раскопок».

Круговорот времени, циклические ритмы религиозных праздников и времён года преобладают над хроносом или линейным временем, характеризуемым двумя параллельными календарями Anno Mundi (от латинского «в год от сотворения мира») используются для обозначения или нумерации лет в юлианском и григорианском календарях) и Anno Domini («В лето Господне», т. е. в году от Рождества Христова).

Арсений в последние годы жизни принимает решение использовать единственную временную фразу «один день», рассказывая о случаях из своей жизни. В одиночестве в своей пещере он потерял нить времени, хотя всё ещё знает, когда наступает воскресенье.

Стрела времени в мире Водолазкина затупленная. Христофор цитирует греческих классиков, о которых он не мог ничего знать, так как на тот момент их ещё не перевели на русский язык. Персонажи видят образы себя старше/младше в пламени домашних костров. Амброджо, итальянский собрат Арсения, обладающий даром пророчества, рассказывает о жизни людей в России XX века, о жизни учёных и о верхолазе, водрузившем ангела на шпиль Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге. В какой-то момент писатель описывает

весеннюю оттепель конца XV века, обнаруживая пластиковые бутылки среди сухих ветвей и листьев.

Принимая во внимание эту широкую рамку, роман можно рассматривать как попытку понять Россию, только Е. Г. Водолазкин делает это не через эпопею, а через жизни личностей, которые имеют лишь косвенное отношение к движению истории.

В романе прослеживаются каноны жанра жития, которые формируются благодаря особенностям хронотопа. Так, уединённая жизнь героя обусловлена замкнутостью пространства, ограниченностью и статичностью, потому герой в начале романа может изучать грамоту, становится исключительным, так как живет на периферии, вдали от обычной жизни.

Рассматривая хронотопические особенности периодов жизни героя, можно отметить, что хронотоп трансформируется, он изменяется в соответствии с переменами жизни и сущности героя. Время-пространство меняется именно тогда, когда меняется сам герой. Изображение художественного мира зависит от героя, его мышления и перемен в жизни, что подчеркивает то, что в произведении хронотоп является смыслообразующим и жанрообразующим элементом.

#### Список литературы

1. Водолазкин, Е. Г. Лавр / Е. Г. Водолазкин. — М. : АСТ, 2012. — 448 с.
2. Друговейко-Должанская, С. Евгений Водолазкин «Лавр» [Электронный ресурс] / С. Друговейко-Должанская // Национальный бестселлер. — Режим доступа : <http://www.natsbest.ru/award/2013/review/evgenij-vodolazkin-lavr-2/> (дата обращения: 11.04.2022).
3. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А. Б. Есин. — 3-е изд. — М. : Флинта, Наука, 2000. — 248 с.

4. Калдыбекова, Ж. А. Художественное время в романе Е. Водолазкина «Лавр» / Ж. А. Калдыбекова // Наука и современность. — 2015. — С. 103–107.

5. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. — Таллин : Александро, 1994. — 144 с.

6. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. — СПб. : Азбука, 2000. — 348 с.

*А. Р. Зуева*

УДК 821.161.1–3.09–055.2 «1975/1999»

## **ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ**

*В данной статье рассматривается проблематика образа «маленького человека» в женской прозе последней четверти XX века на примере произведений «Мост Ватерлоо» Л. Петрушевской и «Народ избранный» Л. Улицкой. Анализируется эволюция образа данного типа персонажа в сравнении с авторами XIX века (Пушкин, Гоголь, Достоевский). Тема «маленького человека» раскрывается с точки зрения трансформационного подхода.*

**Ключевые слова:** женская проза, женщина, литературный тип, маленький человек, образ, эволюция.

Тема «маленького человека» – это «сквозная тема» в русской литературе. Происхождение этого образа связано с концепцией российской служебной лестницы из четырнадцати ступеней. На низших уровнях находились мелкие чиновники, плохо обученные, часто одинокие или, наоборот, обремененные семьями, и каждый из них, со своими бедами, страдающие от нищеты, бессилия и обид, по мнению русских писателей, достойны человеческого понимания.

Репрезентативное изображение характерного образа жизни, поведения и морали «маленьких людей» писателями значительно менялось на протяжении XIX–XX веков. В историческом и литературном контексте мы

можем проследить реалистичную тенденцию развития этого образа, персонажей, принадлежащих к этому типу.

Кто такой «маленький человек»? Просто бедный человек или нечто большее? Этот человек малозначимый, поскольку он занимает одну из нижних ступеней социальной иерархии. Он «маленький» еще и потому, что его духовный мир чрезвычайно беден и не характеризуется уверенностью в себе, а желания подавляются страхами и бесчисленными запретами, и шорами. Для этого героя практически нет проблем философского и исторического характера, он находится в неведении даже насчет собственного существования, и ограничен довольно узким кругом интересов и инстинктов.

Если проанализировать высказывания подавляющего большинства литературоведов, есть основания полагать, что «маленький человек» в литературе XIX века – это социально-психологический тип человека, который чувствует себя ничтожным перед сильными этого мира, загнанным в тяжелые социальные и личные обстоятельства, зачастую это уже полностью отчаявшийся и не стремящийся что-либо изменить в своей жизни человек. Все это дает почву для дальнейшего развития типа «маленького человека» в произведениях авторов уже XX века, в особенности, как нам представляется, в женской прозе последней четверти XX века.

Отсутствие честолюбия, узкое мышление, личная пассивность и общий уровень социальных стремлений являются отличительными чертами типичного образа «маленького человека». Постепенно тип «маленького человека», разумеется, приобрел новые особенности в связи с культурными и временными изменениями: «И сам маленький человек рождается на пересечении властных функций системы и индивидуальных притязаний людей, в нее не вмещавшихся, чем и определяется своеобразие

этого странного, „летучего” социального персонажа, выбивающегося из социального строя, установленного в трехчленку: рабочий класс – колхозное крестьянство – социалистическая интеллигенция» [3, с. 173]. Особенной чертой эволюции этого типа русского героя в этот период стала его смена: мужской персонаж был заменен женской героиней.

В наше время черты «маленького человека» проступают в героях с совершенно противоположным пониманием своего места в социуме. С одной стороны, это человек, который не смог приспособиться к кардинальным изменениям в обществе конца XX века и при этом не потерял самоуважение, а с другой стороны – это человек массы, «человек свиты». В современной литературе тему маленького человека продолжает Людмила Петрушевская. То, о чём пишет Л. С. Петрушевская, можно встретить на каждом шагу, можно наблюдать каждый день. Её герои – обыкновенные люди, которые ходят в магазин и на работу, имеют свои пороки и недостатки, о которых она не стесняется говорить [4, с. 38].

В рассказах для Петрушевской важна в первую очередь судьба женская. Петрушевская относит своих героинь к определённому типу: несчастная Женщина, бездетная жена, нелюбимая жена, одинокая мать и т. д. Это принципиально новый герой – женщина, погружённая в бытовые (иногда неразрешимые) проблемы, выносливая, глубоко одинокая [Цит. по: 2].

К таким рассказам можно отнести «Мост Ватерлоо», где героями выбраны обыкновенные люди, наши современники. Героиня рассказа – женщина 40–50 лет, живет без мужа, работает страховым агентом. Обыкновенная, некрасивая.

Автор нам показывает и реальный мир героини, ее, прошлое, в котором были молодость, музыка, любовь, рождение ребенка, маленький, уютный дом, но сейчас он заколочен. Мы понимаем, как и героиня рассказа, что в прошлое нет пути, и разрушено оно не только временем, но и мужем-«ушельцем»...

И в то же время мы видим и другой мир – мир мечты, сновидений героини, иллюзорный мир, в котором рядом с ней любящий мужчина и всегда звучит красивая музыка. Этот мир оживает перед ней, как только она открывает дверь кинозала. В мире кино все иначе: здесь два любящих человека, он и она, рядом. Перемещаясь в этот иллюзорный мир, баба Оля претерпевает некое превращение. Она в своем воображении сливается с героиней актрисы Вивьен Ли из одноименного фильма, название которого вынесено в название рассказа.

Как выглядит героиня в начале рассказа? «Облезлая», «в обдерганном пальто», «кроткий выпученный взгляд из-под очков, перья на головке, тучный стан, широкая нога», жалкая, униженная, брошенная. «Портрет» же ее души выглядит совсем иначе: добрая, преданная, вызывающая доверие и дружелюбие у посторонних, «честная и чистая, как горный хрусталь» [5, с. 175]. То есть внешняя характеристика, внешний облик не соответствует внутренним качествам героини.

Можно заметить, что даже в сочетании *баба Оля* автор выделяет как бы двух героинь: грубоватое «баба» словно вступает в конфликт с нежным именем «Оля». Это не случайная деталь. «Баба» – это взгляд со стороны на «маленького человека», такой чаще всего видят ее другие. Но она не отчаялась, не пришло к ней смирение перед возрастом, какое наступает в старости: «Сама она себя старухой не чувствовала, у нее еще многое было впереди» [5, с. 175]. Она начинает писать возвышенные стихи, ее

настигает страсть, она засыпает счастливо, потому что в снах является любимым... Из скромного, невзрачного страхового агента она превращается в любящую и любимую женщину.

В рассказе легко заметить преобразование героини: она научилась любить себя, обрела чувство собственного достоинства. Мир мечты стал для нее главным среди всех прочих дел, в нем она была защищена от невзгод любовью красивого и сильного мужчины. В мире фантазии она была Героиней – женщиной, личностью. Героиня одновременно и человек из толпы, «маленький человек», и в то же время уникальна.

Предмет изображения в рассказе – жизнь «маленького человека»: сравнение мира идеального и реального (девической мечты, киноромана и сегодняшнего существования), осознание того, что устройство быта – это еще не вся жизнь, по крайней мере, она этим не исчерпывается. И когда баба Оля это поняла, она всеми помыслами устремилась в фантазию, как бы прорвав оболочку, в которой жил «маленький человек». В заповедном месте ее души царит счастье, есть место даже стихам, потому что их рождает любовь, писательница находит даже более сильное слово – страсть. Но повествование автор обрывает на трагической ноте, и мы понимаем, что мир, созданный бабой Олей, очень непрочный, с ее уходом перестанет существовать – такова неумолимая правда человеческого бытия.

Еще одним из ярких писателей, говорящих об отчаянии и боли при виде разложения нравов общества на рубеже XX–XXI веков, является Людмила Улицкая.

В рассказе «Народ избранный» она намеренно использует необычный, забытый образ, чтобы достучаться до сердца каждого человека, чтобы обратить внимание

людей на смысл, на значение в жизни общества «маленьких людей».

Главная героиня Зина – больная женщина, недавно похоронившая мать, единственного человека, который заботился о ней. Сама она, ввиду своей болезни, не может работать, а чтобы как-то продолжать существование, она приходит к церкви просить милостыню. Она добрая, незлопамятная, простая, человеческая.

Жизнь в современном обществе создана для среднего человека, то есть того, кто не выделяется чем-то особенным, а те, кто не попадает под это определение, мешает. Для них придумывают специальные учреждения, приспособления, их по существу отстраняют от нормальной жизни. Сейчас люди зачастую боятся, стремятся удалиться от той части жизни, которую являют собой больные, нищие люди, от бед, от страданий, стараясь видеть в жизни только успех, радость, благополучие. Они отвергают таких людей, как Зина, стараясь не замечать, испытывают чувство брезгливости, иногда стыда и редко – чувство вины.

А между тем она гораздо выше благополучных обывателей в морально-нравственном плане. Такие люди мудрее. Они выбиты из того ритма жизни, в котором из всех сил пытается удержаться каждый, они ничего не требуют, не ропщут на судьбу. Они, по мысли автора, представители «народа избранного». То есть «маленький человек» так, как он понимался раньше, перестает быть таковым.

Этот рассказ не только о «народе избранном», но и обо всех нас. Ведь мы не рождаемся для страданий и боли. Все достойны того, чтобы быть счастливыми, здоровыми, любимыми, успешными и благополучными. Только в жизни все складывается по-разному. Даже самому счастливому человеку дано познать одиночество, болезни,

страдания. Часто для того, чтобы жить, требуется огромное мужество, и «маленький человек» в женской прозе – олицетворение этого мужественного умения «нести свой крест».

Представление о «маленьком человеке» с течением времени менялось. Каждый писатель имел свои взгляды на данный тип героя. Например, писатели XIX века (Пушкин, Гоголь, Достоевский) относились к «маленькому человеку» с сочувствием. Их «маленький человек» трактуется как отдельный тип – униженный, смиренный, безропотный. Изменилась ли с годами жизнь этого маленького человека? Судя по всему, нет. В прозе Л. Петрушевской и Л. Улицкой робкого, «маленького человека» «массовки» так же чаще всего не ждут волшебные превращения и счастливый финал [4, с. 39]. Интерес этих писательниц сосредоточен на болезненном сломе, на границе, отделяющей мир мечты и реальную жизнь. У современных писательниц он по-прежнему беззащитен перед прохожими, аферистами, начальством, обстоятельствами, да и мало ли ещё обидчиков у горемыки?

Выходит, что «маленький человек» для нашей действительности – это не просто литературный тип, а своеобразный «герой нашего времени».

#### Список литературы

1. Бавин, С. Обыкновенные истории : (Л. Петрушевская) : библиогр. очерк / С. Бавин. – М. : РГБ, 1995 – 37 с.
2. Голикова, Г. А. «Маленький человек» в прозе Татьяны Толстой [Электронный ресурс] / Г. А. Голикова, И. Хаирова // Przegląd wschodnioeuropejski. – 2017. – № VIII/1. – С. 289–299. – Режим доступа : [http://uwm.edu.pl/cbew/2017\\_8\\_1/Golikova\\_Khairova.pdf](http://uwm.edu.pl/cbew/2017_8_1/Golikova_Khairova.pdf) (дата обращения: 01.04. 2022).
3. Лейбович, О. История сталинизма: итоги и проблемы изучения / О. Лейбович // История сталинизма: итоги и проблемы изучения : материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 5–7 дек. 2008 г.). — М. : РОССПЭН, 2011. – М. : РОССПЭН, 2011. – С. 161–175.

4. Кириллина, О. М. Маленький человек в «женской» прозе : обобщающие темы на уроке литературы при подготовке к ЕГЭ / О. М. Кириллина // Русская словесность. – 2010. – № 4. – С. 38–43.
5. Петрушевская, Л. Мост Ватерлоо : рассказы и повесть / Л. Петрушевская. – М. : Вагриус, 2001. – С. 171–181.
6. Улицкая, Л. Рассказы (авторский сборник) / Л. Улицкая. – М. : Эксмо, 2007. – С. 111–128.

**М. Ю. Конькова**

УДК 821.161.1-14.09:929 (Есенин+Пушкин)

## **ПУШКИНСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭМЕ С. ЕСЕНИНА «АННА СНЕГИНА»**

*В данной статье предпринята попытка выявления пушкинской традиции в поэме С. А. Есенина «Анна Снегина», приводится анализ интертекстуальных элементов, связывающих художественные произведения.*

**Ключевые слова:** *интертекст, историзм, монолог, поэтическая традиция, эпичность.*

Творчество А. Пушкина и С. Есенина содержит немало образных параллелей, вызывающих интерес исследователей. В современном есениноведении рассматриваются мотивы лирики поэта, связывающие его творчество с пушкинской традицией исповеди, сопоставляется образ «черного человека» в поэме С. Есенина и в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери», анализируется образ Пугачева в есенинской драматической поэме и в «Капитанской дочке» А. Пушкина

Столь широкий спектр исследовательского внимания к интертексту в творчестве С. Есенина является вполне обоснованным. О. Е. Воронова в монографии «Сергей Есенин и русская духовная культура» утверждает, что «роль пушкинского художественного опыта в становлении творческой индивидуальности Есенина, в обретении им в зрелые годы собственного большого

классического стиля – проблема, которую еще предстоит осмысливать исследователям. При этом необходимо учитывать, что взаимосвязь духовно-эстетических миров Пушкина и Есенина – проявление не только литературной традиции, но и более широко понимаемой национальной культурно-исторической преемственности» [1, с. 67].

Вопрос о пушкинском интертексте в лиро-эпической поэме С. Есенина «Анна Снегина» является менее изученным, литературоведы обратились к его рассмотрению только в последние десятилетия. Так, С. Кошечкин отмечал близость начал поэмы С. Есенина и романа «Евгений Онегин» А. Пушкина. М. Орешкина в статье «Имена персонажей поэмы С. Есенина «Анна Снегина»» справедливо заметила: «Останавливает наше внимание и близость звукового облика названий двух поэм Есенина и Пушкина – «Анна Снегина» и «Евгений Онегин». В 1983 году появилась первая работа, поставившая вопрос о роли пушкинской традиции в «Анне Снегиной»: статья В. Н. Турбина «Онегин и Снегина. К проблеме традиций в поэзии».

Поэма «Анна Снегина» имеет своеобразную структуру. В художественном тексте наблюдается множество вставных конструкций, что отражается уже в первых строфах произведения, которое начинается с приведенной прямой речи. В тексте неоднократно встречаются лирические отступления и пейзажные описания.

Оба произведения начинаются монологами. Начало «Евгения Онегина» – «Мой дядя самых честных правил...» – воплощает в себе внутренний монолог главного героя, Евгения Онегина. Начало «Анны Снегиной» представлено монологом возницы, который подвозит случайного попутчика, лирического героя поэмы:

*Село, значит, наше – Радово,  
Дворов, почитай, два ста.  
Тому, кто его оглядывал,  
Приятственны наши места [1, с. 339].*

По нашему мнению, оба диалога заключают в себе цель не только обозначить внутренний спектр переживаний героев, но и отобразить социальные перипетии в обществе. Монолог Онегина является отражением дворянской жизни и быта первой половины XIX века. Монолог возницы отображает социально-историческую обстановку крестьянской жизни в начале XX века. Оба художественных произведения отличаются обилием исторических деталей, которые дают возможность понять происходящее в определенный период русской действительности. Именно поэтому роман пушкинский «Евгений Онегин» критик В. Г. Белинский называл «энциклопедией русской жизни». «Анну Снегину» можно по праву считать «энциклопедией русской жизни» начала XX века.

Безусловно, существует различие в интерпретации авторами собственных героев. Так, А. Пушкин отмечает разницу между собой и Онегиным, он не отождествляет себя со своим героем, подчеркивая неоднократно, что «рад заметить разность». С. Есенин пытается напротив привести как можно больше автобиографических деталей при описании лирического героя. Поэт дает ему свое имя, происхождение, писательскую славу, наделяет его некоторыми фактами собственной биографии (участие в первой мировой войне, дезертирство, авторство «Москвы кабацкой»). У обоих героев совпадает начальная отправная точка – оба героя приезжают в деревню, чтобы уйти от угнетающего душевного состояния.

Повествовательный пласт поэмы «Анна Снегина» отличается смешением временных категорий. С. Есенин

постоянно играет на временных контрастах, изображает разный пейзажный фон. Подобное «ускорение» времени через изображение пейзажа С. Есенин мог позаимствовать у А. Пушкина. Так, непоследовательное описание времен года встречаем в IV главе «Евгения Онегина». В есенинском пейзаже можно рассмотреть явную пушкинскую реминисценцию:

*Бедна наша родина кроткая  
В древесную цветень и сочъ,  
И лето такое короткое,  
Как майская теплая ночь* [1, с. 348].

У А. Пушкина мы находим следующие строки:

*Но наше северное лето,  
Карриатура южных зим,  
Мелькнет и нет...* [4, с. 56].

Вслед за А. Пушкиным, С. Есенин также обращается к использованию приема письма в поэме, что является внесюжетным элементом. Семантическое своеобразие письма Анны Снегиной вызывает невольные ассоциации с романом в стихах «Евгений Онегин». Оба письма сходны тем, что в них ощущается чувство грусти: для Татьяны – это признание в возникновении романтических чувств, раскрытие словами собственного внутреннего мира, для Анны – ностальгия.

Таким образом, в «Анне Снегиной» наблюдается включение в художественный текст сразу двух писем: Анны к главному герою и письма мельника в начале произведения, которое служит отправной точкой поэмы. В романе «Евгений Онегин» также два письма: письмо Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне.

Интерпретация любовной линии в произведениях во многом перекликается. Подтверждением этому могут служить сцены объяснения в любви героев. У А. Пушкина это:

*Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна [4, с. 78].*

У С. Есенина:

*Простите. Была не права...  
Я мужа безумно любила.  
Как вспомню... болит голова...  
Но вас  
Оскорбила случайно [1, с. 387].*

Исходя из сказанного выше, можно утверждать, что поэма «Анна Снегина» находится в своеобразном интертекстуальном диалоге с романом «Евгений Онегин». Традиция пушкинского романа в стихах отражена в поэме С. Есенина «Анна Снегина» на разных уровнях: в фабульно-сюжетном плане, в макро- и микрообразах. Связь с пушкинской традицией то прямо обозначена С. Есениным, то скрыта в реминисценциях, аллюзиях, переосмысленных цитатах.

#### Список литературы

1. Воронова, О. Е. Сергей Есенин и русская духовная культура / О. Е. Воронова ; Ряз. гос. пед. ун-т им. С. А. Есенина. – Рязань : Узорочье, 2002 (ОГУП Рязоблтипография). – 498 с.
2. Есенин и современность : сборник. – М. : Современник, 1975 – 404 с.
3. Есенин, С. А. Собрание сочинений : в 2 т. – Т.1 : Стихотворения и поэмы. – М. : Сов. Россия: Современник, 1990. – 480 с.
4. Куняев, С. Ю. Сергей Есенин / С. Ю. Куняев, С. С. Куняев. – М. : Молодая Гвардия, 1995. – 703 с. – (Серия «ЖЗЛ»).
5. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 2 т. / А. С. Пушкин. – М., 1997. – Т. 2. – 916 с.
6. Турбин, В. Н. Традиции Пушкина в творчестве Есенина. «Евгений Онегин» и «Анна Онегина» / В. Н. Турбин // В мире Есенина : сб. ст. – М., 1986. – 281 с.

**«МАЛЕНЬКИЙ ЕСЕНИН» И «ДАМА С ЛОРНЕТОМ»:  
С. А. ЕСЕНИН И З. Н. ГИППИУС**

*В статье предпринята попытка систематизации критических откликов С. А. Есенина и З. Н. Гиппиус друг на друга. Литературно-критические взгляды писателей рассматриваются в контексте литературы начала XX в. и русского зарубежья.*

**Ключевые слова:** литературная критика, рецепция, влияния.

*Всем ясно, что у гениев должны быть знакомые.*

*Но кто поверит, что его знакомый – гений?!*

*С. Довлатов. «Заповедник»*

*«Прямо с вокзала молодой стихотворец отправился к Блоку, – думал к Сергею Городецкому, да потерял адрес», – такими ироничными словами начинается статья «Земля и камень» Романа Аренского, в жизни – Зинаиды Николаевны Гиппиус, открывая длинную историю восприятия писательницей личности и творчества С. Есенина [1, с. 65]. В это же время о С. Есенине стали писать Ю. Анненков, В. Ходасевич, Г. Адамович, а позже, в 20-е годы, – даже М. Бахтин. Несмотря на обилие прижизненных откликов, весь корпус литературной критики о С. Есенине только сейчас начинает вызывать пристальный научный интерес [см.: 3–5]; попытка же систематизации взглядов З. Гиппиус на личность и творчество С. Есенина дана в заметке Г. Шипулиной [6], однако анализ ответного отклика на своё творчество («Дама с лорнетом») ещё не был осуществлён. Поэтому **цель** статьи – сравнительное рассмотрение критических взглядов З. Гиппиус и С. Есенина друг на друга.*

*Рецепцию творчества С. Есенина в критике З. Гиппиус вполне можно охарактеризовать как*

*ироническую, часто – язвительную, неприязненную, с присущим писательнице злословием (которым были задеты Андрей Белый, ранние А. Блок, М. Волошин, В. Набоков). Впрочем, первая оценка З. Гиппиус вполне доброжелательна, несмотря на явную насмешку над условиями появления С. Есенина в Петербурге: «В стихах Есенина пленяет какая-то „сказанность” слов, слитость звука и значения, которая даёт ощущение простоты... Есенин – настоящий современный поэт» [1, с. 62]. Достаточно высокую оценку можно объяснить уверенностью З. Гиппиус в символистских «корнях» С. Есенина (неслучайно он отправился именно к вождю «младосимволистов» А. Блоку) (о связи поэтики С. Есенина с символизмом убедительно говорил и М. Бахтин [См.: 4]).*

Однако у З. Гиппиус были и более личные причины. С. Есенин познакомился в Петербурге не только с А. Блоком, С. Городецким, А. Ахматовой, но и встретился с «идеологами декадентства» (Г. Адамович) – Д. Мережковским и З. Гиппиус. Тот же Г. Адамович ярко описывает эту встречу: *«Гиппиус, взглянув на его валенки в лорнет, спросила: „Что это на вас за гетры такие?”» [Цит. по: 6].* Писательница, несомненно, знала о существовании валенок, поэтому интересна её изначальная *насмешливая* установка на восприятие юного поэта. Потом этот тон сохранится в критических статьях и дневнике: *«Ему лет 18. Крепкий, среднего роста. Сидит за стаканом чая немного по-мужицки: ссутулясь; лицо обыкновенное, скорее приятное: низколобый, нос „пипочкой”, а монгольские глаза чуть косят. Волосы светлые, подстрижены по-деревенски, да и одет он еще в свой „дорожный” костюм: синяя косоворотка, не пиджак, а „спинжак”, высокие сапоги... В молодом Есенине много еще было мужицко-детского и не*

*развернувшейся удали – тоже ребяческой»* [1, с. 211]. Или ещё более жёсткая характеристика в 1922 году – *«прожжённый парень Есенин»* [1, с. 235]. Только после смерти поэта З. Гиппиус смягчила оценку: *«Держал он себя со скромностью, стихи читал, когда его просили, – охотно, но не много, не навязчиво: 3–4 стихотворения. Они были недурны, хотя ещё с сильным клюевским налётом, и мы их в меру похвалили»* [1, с. 280].

Вероятно, первые положительные впечатления послужили основой доброжелательной оценки в «Земле и камне». Даже *«распевность, нелепые, нелепо-охальные слова»* частушек, которые читал С. Есенин, не вызывали у неё отторжения (что, в свою очередь, было не по душе А. Ахматовой в поэте). Эти же структурные особенности поэзии С. Есенина З. Гиппиус называет **находками**: *«Он находит свои свежие, первые и верные слова для передачи того, что видит... Тут... мастерство как будто данное: никаких лишних слов нет, а просто есть те, которые есть, точные, друг друга дополняющие»* [1, с. 63]. З. Гиппиус отмечает *«разностильность»* С. Есенина, но не видит его «непосредственной» связи с литературой (которая, как верно заметил В. Ходасевич, всё же была: и с классическим наследием (от А. Пушкина до А. Майкова), и с современностью (Н. Клюев, А. Блок) [3]). Ранняя оценка З. Гиппиус положительна, однако вполне абстрактна: она не уточняет, что за *«свежие, первые и верные слова»* находит С. Есенин (те ли это нелепые слова частушек?), а тематика и образность поэта её мало интересуют. Представляется, что целью заметки было сохранение молодого поэта в орбите того литературного круга, который З. Гиппиус создавала вокруг себя и мужа.

Сохранить «при себе» С. Есенина всё-таки не удалось: поэт попал под влияние С. Городецкого и перестал бывать в салоне Гиппиус-Мережковских. На

смену ироническому тону приходит разочарование: *«Есенина одели „по-пейзански“: в голубую шёлковую рубашку, завили ему кудри длинные, подрумянили. Живо приобрёл он и соответствующий апломб... Голубую рубашку и завитые букли этого „добра молодца“ и „самородка народного“ мне воочию пришлось видеть лишь раз чуть ли не в Религиозно-философском обществе, со всей его дикой компанией»* [1, с. 211]. Заметно, как З. Гиппиус повторяет штампы о есенинской поэзии, а её отношение к его творчеству обретает личностный оттенок: на смену объективной оценке приходит личная неприязнь. (Впрочем, остаётся загадкой, органично ли смотрелся такой поэт, как С. Есенин, в «Религиозно-философском обществе» под началом Д. Философова и Д. Мережковского.)

Отношение к С. Есенину усугубилось после Октябрьской революции, которую поэт принял, а З. Гиппиус – нет. Уже под другим псевдонимом, Антон Крайний, она писала об А. Блоке и С. Есенине *уничжительно*: *«Они – не ответственные. Они – не люди»* [1, с. 215]. Но, несмотря на подобную оценку, в эмиграции З. Гиппиус неоднократно возвращалась к жизни и творчеству С. Есенина. Согласимся с Г. Шипулиной: подход писательницы был очень субъективным, тенденциозным, не всегда справедливым. Но оттого эта оценка и ценна: при всём холодном отношении современной читательской публики и литературоведения к З. Гиппиус она была не только талантливым поэтом (близким к С. Есенину обращением к жанру молитвы, особым пониманием Бога, некоторыми «упадническими» мотивами, обращением к фольклору), но и пронизательным критиком, свидетелем живого литературного процесса. И её критический взгляд на С. Есенина, как и взгляды В. Ходасевича, Г. Адамовича, –

это взгляды знавших поэта лично, а потому, несомненно, отмеченных субъективностью и отчасти предвзятых, потому что прижизненная критика не обязана сохранять академическую беспристрастность. (А. Чудаков в книгах об А. Чехове неоднократно подчёркивал важность прижизненного литературного контекста, в который погружён писатель, ведь именно в нём формируется творческий метод и мировоззрение.)

З. Гиппиус пыталась разгадать «тайну» С. Есенина, а её поздние рассказы о судьбе поэта пронизаны печалью и искренностью (чего удостоились в критическом наследии писательницы далеко не все!). В основе поэтического мира С. Есенина, по мнению З. Гиппиус, Русь – с её патриархальным консерватизмом, традиционностью, отсюда – темы деревни, земли, лугов, полей, лесов и рек, которые постепенно кристаллизуются в поэтические воспоминания. Ранний С. Есенин – это поэт «шаблонно-народных форм», с рваным ритмом, странной звукописью, без чувства меры в выборе выразительных средств (здесь чувствуется эстетизм З. Гиппиус). *«У Есенина чисто русская безмерность: куда бы ноги ни поставил – катит его как с горы. От свободы, не знающей препон, – он обалдевает»* [1, с. 281].

«Имажинистский» этап в есенинском творчестве З. Гиппиус ярко характеризует так: *«В красном тумане особого, русского пьянства, он пишет, он орёт, он женится на „знаменитой“ иностранке, старой Дункан, буйствует в Париже, буйствует в Америке. Везде тот же туман и такое же буйство, с обязательным боем – кто под руку попадёт. В Москве не лучше: бой на улицах, бой дома»* [1, с. 214]. Основным в содержании поэзии С. Есенина с этого времени становится, по мысли З. Гиппиус, *«ломка, ломка, ломка, пафос разрушения, который пьянит лучше вина... Имажинистов уже нет.*

*Есенин в похмельи [sic], ещё бормочет насчет „октября”, но уже без прежнего „вздыба”. И „вздыб”, и разбойное деревенское хулиганство уступают место сдержанности чувств, новой разговорной интонации стиха, структура синтаксиса становится прозаической» [Там же].*

И последний, «большевистский», этап разрушает С. Есенина, лишает его «внутреннего содержания», пишет З. Гиппиус; она считает, что «человек без внутреннего содержания», «без веры и закона», уже не человек. У него происходит «разжижение костного состава, разложение, потеря лица человеческого». В грустных размышлениях о судьбе безусловно талантливого, даже с её точки зрения, поэта обычная ирония З. Гиппиус постепенно уходит. Завершением мыслей З. Гиппиус о личности и творчестве С. Есенина становится неожиданное признание: *«Из цепи сегодняшних “свободных” поэтов, деятелей русской (всё-таки русской, не советской, т. е., по З. Гиппиус, ложной, фальшивой. – Д. К.) поэзии Есенина не выкинешь: он колечко заметное»* [1, с. 216]. Что остаётся читателю есенинской поэзии? Только пожалеть поэта, уверена З. Гиппиус.

Соглашаться или оспаривать мнение З. Гиппиус в оценке жизни и творчества С. Есенина – это предмет отдельной статьи, однако от пронизательности и справедливости многих мыслей писательницы мы отказаться не можем. И в этом субъективизм З. Гиппиус на стороне писательницы: она была искренна и в иронии, и в разочаровании, и в ненависти, и в грусти по отношению к С. Есенину. О самом поэте подобного мы сказать не можем.

Воспоминания о С. Есенине сохранили много высказываний поэта о З. Гиппиус, Д. Мережковском; сам он оставил небольшую заметку, «вроде письма», о поэтессе «Дама с лорнетом». И при пристальном

рассмотрении оказывается, что сам С. Есенин при полном отсутствии эстетического анализа творчества З. Гиппиус доходил от необходимости похвалы со стороны поэтессы до презрения к ней. После отдаления от З. Гиппиус С. Есенин интересовался у друга, как оценивают его стихи в её салоне. А теперь сравним несколько поздних фраз: *«...таскали меня недели три по салонам – похабные частушки распевать под тальянку. Для виду первоначалу стишки попросят. Прочту два-три – в кулак прячут позовотину, а вот похабщину хоть всю ночь зажаривай... Ух, и ненавижу я всех этих Сологубов с Гиппиусихами...»* (у А. Мариенгофа) [Цит. по: 5, с. 59]. *«Мережковский, Гиппиусы и Философов открыли мне свое чистилище и начали трубить обо мне... Но я презирал их и с деньгами и со всем, что в них есть, и считал поганым прикоснуться до них...»* (у Н. Ливкина) [Там же] Уничижительное, пренебрежительное упоминание имени З. Гиппиус во множественном числе в письмах и высказываниях поэта отражает его истинное отношение к ней. А в «Даме с лорнетом» он и вовсе отмечает, что ещё А. Блок предостерегал его от знакомства с З. Гиппиус (почему же тогда С. Есенин не прислушался? И почему терпел три недели чтения похабщины?). Незадолго до смерти С. Есенин описал своё отношение к З. Гиппиус (но не обосновал его; это ли не результат юношеской обиды за валенки?): *«Я не подам руки... Я могу сделать и более решительный жест»* [2, с. 130]. И вообще она, по якобы словам А. Блока, *«низкопробная дура»* [2, с. 93] (здесь авторство друга З. Гиппиус сомнительно. – А. К. ).

Итак, налицо ещё больший, чем у З. Гиппиус, субъективизм в оценке. Причём для С. Есенина З. Гиппиус как писательница не существует – есть только «дама с лорнетом», насмешливо оценивающая его валенки-гетры. И если З. Гиппиус смогла сохранить некий литературный

«такт», а после смерти С. Есенина и вовсе перешла на уважительный тон, то сам поэт не утруждал себя более объективными размышлениями, что сильно подрывает доверие к есенинским критическим рассуждениям о других писателях. Возвращаясь к эпиграфу, возникает вопрос: кто же не заметил гения – С. Есенин или З. Гиппиус?

#### Список литературы

1. Гиппиус, З. Н. Живые лица / З. Н. Гиппиус. – СПб. : Издат. группа «Азбука-классика», 2009. – 304 с.
2. Есенин, С. А. Собрание сочинений : в 6 т. / С. А. Есенин ; под общ. ред. В. Г. Базанова. – Т. 5 : Проза. Статьи и заметки. Автобиографии. – М. : Худож. лит., 1979. – 398 с.
3. Ильин, С. А. «Правдивое сердце»: С. А. Есенин в критике В. Ф. Ходасевича / С. А. Ильин // Современное есениноведение. – 2019. – № 3 (50). – С. 49–54.
4. Котомцев, Д. О. Творчество С. Есенина в лекциях М. Бахтина о русской поэзии серебряного века / Д. О. Котомцев // Современное есениноведение. – 2020. – № 2 (53). – С. 83–87.
5. Лекманов, О. Сергей Есенин. Биография / О. Лекманов, М. Свердлов. – М. : Corpus, 2015. – 608 с.
6. Шипулина Г. Зинаида Гиппиус о Сергее Есенине [Электронный ресурс] / Г. Шипулина. – Режим доступа : <https://tbclib.ru/assets/template/resources/elibrary/persona/>, свободный.

**С. С. Криволап**

УДК 821.161.1-1.09:929 Твардовский «19»

### **ТРАДИЦИИ А. ТВАРДОВСКОГО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XX ВЕКА**

*В данной статье рассматривается проблема традиций творчества А. Твардовского в русской поэзии конца XX века. Актуальность темы обусловлена активизацией интереса современных литературоведов к творчеству русских классиков поэзии XX века и недостаточностью внимания исследователей к роли поэтических достижений этого автора в русской литературе второй половины XX – начала XXI веков. Исследование в этой области важно*

для понимания проблемно-тематической и жанровой системы поэзии автора.

*Ключевые слова:* традиция, социально-философский, автор и читатель, гражданская позиция.

Значение творчества А. Т. Твардовского трудно переоценить. Известный филолог Н. М. Шанский сказал о нем: «Среди великих русских поэтов, произведения которых теперь принадлежат нашей стихотворной классике, свое особое место занимает Александр Трифонович Твардовский. Истинно народный поэт, живший с народом и для народа, он был замечательным художником слова, по-настоящему взыскательным и строгим к себе и другим. Поэт-гражданин был большой и совершенно самобытной личностью, словно по фамилии, твердым в своих идейных, нравственных и художественных убеждениях. И вместе с тем и в своих произведениях, и в жизни он был самым обычным человеком, только удивительно искренним и прямым, поразительно чутким к человеческой и поэтической красоте» [5, с. 64].

Высоко оценил поэзию Твардовского М. Исаковский: «Стремление сказать самое существенное и объективное о нашей жизни – едва ли не главное свойство поэтического творчества А. Твардовского» [4, с. 15].

Судьбы народа, его пути к общему счастью, духовная красота и сила советских людей, их беспримерный трудовой подвиг в послевоенные десятилетия, государство и личность, общественное назначение искусства и художника – вот круг вопросов, которые вдумчиво и глубоко исследует лиро-эпос и лирика поэта. А. Твардовского отличает превосходное знание народной жизни, народного характера и правдивость

истинного реалиста, убежденного сторонника «правды вещей, правды, прямо в душу бьющей».

В творчестве этого автора четко определяются такие особенности: умение использовать различные формы юмора, естественность погружения в народную жизнь и речь, философичность, четкая гражданская позиция, фабульность лирики, но самое главное, по мнению исследователей, – это так называемый «диалог с читателем».

А. Твардовский говорит в своих произведениях о вечных темах открыто, без шаблонов, клише, политических трафаретов. В его лирике часто присутствуют элементы фольклора: пословицы, поговорки, строчки из народных (или ставших народными) песен. Язык Твардовского при всей его кажущейся простоте – сложное явление. И проникнуть в эту сложную простоту нелегко. Вот что пишет о языке поэта Н. М. Шанский: «Как будто современно бесхитростный, безыскусственный язык лирики Твардовского построен на самом деле очень хитро и искусно и тщательно скрывает большую творческую работу поэта над словом. Это по своему существу золотой сплав наиболее выразительных средств живого народного слова и самых дорогих ценностей русской художественной речи» [5, с. 62]. Поэтому прочтение его произведений требует тщательного, длительного анализа для понимания всей глубины философских размышлений поэта.

Как замечено ранее источником образности в поэтическом языке Твардовского нередко становится хорошо известная пословица, поговорка, фольклорный афоризм. Будучи важными деталями, в поэтическом арсенале Твардовского, эти единицы не выглядят в его стихах как разностильные разговорные «цитаты». Они

органично входят в лирическую строку, даже если речь в ней идет о самом высоком поэтическом предмете.

Творчество Александра Твардовского, несомненно, относится к философскому направлению XX века. Характеризуя его творчество, исследователи добавляют уточнение: социальный, то есть именуют его поэзию «социально-философской».

С этим определением можно согласиться. Как у каждого поэта, у Твардовского есть свои темы для философского осмысления.

Тема родной природы – одна из основных в лирике А. Т. Твардовского. Она, по его мнению, «неотделима от темы памяти, родины, ответственности» [3, с. 100]. Любовь к своему краю невозможна без интереса к родной природе. При этом, важно не только ее чувствовать, но и понимать. Все это положило начало его гуманистическому отношению к природе и ощущению связи её с человеком. Твардовский рано осознал, что каждый из нас является частью огромного мира, но нельзя забывать о бережном отношении к природе. Поэт тонко чувствовал настроение природы, ее характер.

«События Великой Отечественной войны не оставили равнодушным А. Твардовского. Он принял непосредственное участие в военных действиях, испытывая при этом на себе все тяготы в условиях окопной жизни. В то нелегкое время для всего советского народа произведения поэта были своеобразной надеждой на завтрашний день, наделяли их теплом и воспоминаниями о доме» [1, с. 180].

Военная лирика проста по форме и гуманна по своему содержанию. Внимание автора приковывали самые обычные картины солдатской жизни. В этих повседневных проявлениях выражалось величие подвига, сила духа русского солдата. Стихотворения Твардовского были и

остаются близкими сердцу каждого русского человека. Он сумел мудро и точно выразить боль, веру, страдания миллионов людей, опаленных войной.

Основные мотивы поэзии, обращенной к войне, у А. Твардовского – любовь к Родине, честь русского солдата. Честь – это совокупность черт личности, за счет которых он обретает самоуважение. Оно включает такие качества, как благородство, справедливость, доблесть, смелость, честность и строгие моральные принципы.

В военной лирике особенно активно проявляется такое свойство его произведений, как «диалог автора с читателем». Особенно в «книге про бойца» «Василий Теркин». Александр Твардовский прошел всю войну, работал на фронте корреспондентом в газете. Проходя по дорогам войны, автор создает уникальный памятник русскому солдату, его подвигу. Героем «книги про бойца», как определил сам А. Твардовский, становится человек, который является собирательным образом русского солдата. Но в книге речь идет еще об одном главном герое – авторе.

Твардовский любит своего героя, восхищаясь многими его поступками. Они всегда вместе, и поэтому единодушны. «Автор в поэме является посредником между героем и читателем. С читателем происходит своеобразный «диалог», то есть, доверительный разговор. Поэт уважает «друга-читателя», поэтому стремится донести только правду о том, что происходит на фронте во время боёв. Твардовский ощущает свою ответственность перед читателем за все то, что им преподносит в написанном виде. Он понимает, насколько важно было не только рассказать о войне, но и вселить в читателей веру в несокрушимость человеческого духа, стойкость и мужество рядовых солдат. Оптимизм у поэта был прежде всего. Ведь без позитивного настроения и правильной подачи

материала читатель может не понять смысла данного посыла. В поэме постоянно прослеживается тонкий авторский юмор» [2, с. 70].

Непростые отношения складываются у Твардовского между автором и лирическим героем.

Лирический герой его поздней поэзии – это прежде всего мудрый человек, размышляющий о жизни, о времени, например, в стихотворении «Некогда мне над собой измываться...», где главным спасением человека от беды становится труд, творчество. Над традиционной темой о поэте и поэзии раздумывает лирический герой А. Твардовского поздних лет во многих стихотворениях, например, в таких произведениях «Ни ночи нету мне, ни дня» (1955), «Не много надобно труда» (1955), «Вся суть – в единственном завете» (1957–1958) и многих других.

Для Твардовского очень важным был вопрос традиций. В его творчестве находят традицию Н. Некрасова (особенно в «Стране Муравии») Л. Толстого (образ русского народа в мирной жизни и войне), С. Есенина (тема деревни и родной природы).

Традиции самого Твардовского принципиально важны для русской поэзии конца XX – начала XXI века. А. Т. Твардовский был в своем роде духовным наставником для поэтов-шестидесятников: Анатолия Жигулина, Владимира Соколова, Николая Тряпкина, Владимира Цыбина, Олега Чухонцева, Ольги Фокиной. Именно они продолжили развивать в своем творчестве те особенности поэзии А. Т. Твардовского, о которых шла речь в данной статье. Особенно четко это проявляется в социально-философской и пейзажно-философской лирике.

На рубеже тысячелетий необходимо отметить влияние традиций «сурового Твардовского» на женскую лирику. М. Аввакумова, Ю. Мориц, Л. Миллер, В. Долина и некоторые другие поэтессы, несомненно, ощутили

воздействие традиций этого классика XX века на свое творчество.

#### Список литературы

1. Акаткин, В. М. Ранний Твардовский. Проблемы становления / В. М. Акаткин. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – 209 с.
2. Аркашев, В. И. Дорогами Василия Теркина (страницы из фронтовой жизни А. Т. Твардовского) / В. И. Аркашев. – Минск : Беларусь, 1985. – 72 с.
3. Выходцев, П. С. Александр Твардовский / П. С. Выходцев. – М. : Сов. писатель, 1958. – 411 с.
4. Исаковский, М. В. Красота слова поэтического / М. В. Исаковский // Слово об А. Т. Твардовском. – М. : Сов. писатель, 1975. – С. 15–17.
5. Шанский, Н. М. О лирике А. Т. Твардовского. К 70-летию со дня рождения / Н. М. Шанский // Русский язык в школе. – 1980. – № 3. – С. 61–66.

*Е. Н. Мальцева*

УДК 821.161.1-32.09:929 Рубина

## ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ ДИНЫ РУБИНОЙ

*В данной статье рассматриваются особенности женской прозы, затрагивается биография Дины Рубиной. Проводится анализ отличительных черт рассказов автора, философское переосмысление затронутых тем, временные и пространственные границы повествования. Определяются центральные темы творчества писательницы.*

**Ключевые слова:** женская проза, современная женская литература, гендер, русское зарубежье, многослойность хронологии, полифония.

Дина Рубина по праву считается одной из самых ярких представительниц современной женской литературы. Несмотря на то что она родилась в Узбекистане, а позже сменила гражданство и переехала в

Израиль, она продолжает ассоциировать себя с Россией: «В Израиле я живу тридцать лет, но касаясь культуры, языка и способа излагать свои мысли являюсь человеком тотально одной – а именно русской – культуры» [2]. Таким образом, мы также можем считать её русским автором и анализировать её творчество исходя из этой точки зрения. Сюжеты и содержание её рассказов и новелл охватывают широкие временные и пространственные границы. По-прежнему в центре творчества писательницы остаются любовь и история человеческой души, рассказанные через самые экстремальные, а подчас и фантастические события.

Её творческий путь начался в 70-х годах XX века и стал своеобразным феноменом. При этом отношение к литературному наследию Дины Рубиной зависит от вкуса, читательской осведомлённости и идеологической ниши. При определении её творчества используются следующие понятия: «русское зарубежье», «русскоязычное творчество инациональных писателей», «русско-израильская литература» и, наконец, «транскультурное творчество». Размытые неточные формулировки говорят о малой изученности творчества Дины Рубиной, поэтому её художественные произведения вызывают особый интерес.

Прежде чем говорить о специфике женской прозы, необходимо разобраться, что понимается в настоящее время под данным термином.

Женская проза – социокультурное явление, появившийся в процессе покорения женщинами литературного пространства через появления литературных текстов, описывающих окружающий мир и социальный опыт женщин через призму женского мировоззрения.

В России в 1970-е годы возникла новая волна литературы. Она характеризуется неоднородностью художественных текстов и их нередко связывает только

дата написания и совместная тенденция к поиску новых литературных форм. В рамках данного феномена появилась обособленная категория – «женская проза». Основными авторами традиционно называют Г. Щербакову (1931–2010), В. Токареву (1937), Т. Толстую (1951), Л. Петрушевскую (1938) и, конечно, Д. Рубину (1953).

Сама Дина Рубина считает, что разделение литературы по гендерному признаку – показатель плохого вкуса. Если речь идёт о литературе, можно говорить о стилях, направлениях и эпохах, при этом никто не будет сравнивать поэзию, например, А. Ахматовой и И. Бунина, только потому, что они представители разных полов.

Дина Рубина именно тот автор, который умеет ярко и выразительно изобразить любого героя, вне зависимости от его пола, возраста и социального статуса: это может быть женщина с богатым жизненным опытом, невинная девушка-подросток или грубоватый мужчина средних лет. Её повести и рассказы отличает многогеройность, среди персонажей нет ни главных, ни второстепенных. Кроме того, Дину Рубину, как музыканта по образованию, привлекают люди креативные, неординарные – «герои-художники». При этом писательница выступает перед читателем глубоким философом: она не просто рассказывает события, но и философски их переосмысляет.

Отличительной чертой повествовательной литературы Дины Рубиной, по словам Анны Ронелл, является её полифония, присутствие многих языков и культур на символическом, тематическом и текстовом уровнях [6]. В её творчестве маргинальная, периферийная позиция принадлежит художнице, которая перемещается между разными мирами и людьми, находясь на стыке многих языков и культур. Примечательная особенность её творчества во многом посвящена мультикультурной

истории Ташкента: множеству языков и национальностей, живущих в городе бок о бок. Хотя каждый раз, когда писательница повествует истории вымышленных героев, она находит способ для манёвра, чтобы рассказать собственные детские воспоминания, которые совпадают с историей жизни главных героев.

Произведения Дины Рубины часто характеризуются многослойной хронологией. Однако в отличие от многих её коллег по цеху, в рассказах Дины Рубины нет сверхъестественного, при этом в её творчестве повествование часто сводится к метафизическим элементам – элементам авторского автобиографического вмешательства в историю главных героев, который можно сравнить с «закадровым голосом» в фильме. Комментирование жизненного пути главных героев через многочисленные анахронизмы позволяют читателю почувствовать свидетелем того, как эта история создавалась. Таким образом, повествование является «ассоциативным», оно погружает в яркие впечатления, которые автор испытывала в прошлом. То есть воспоминание о детстве и юности, включая автобиографические воспоминания автора-рассказчика о городе её детства, например о летних каникулах в Ташкенте является важной частью её творчества.

Ностальгия – примечательная черта литературного творчества Дины Рубиной, где автор-рассказчик «чётко определён как проживающий в настоящее время в Израиле и оглядывающийся на время её детства». Однако, как отмечает Анна Ронелл, ностальгия – это не «плохое слово», а показатель трансформации самой концепции, подрывая тем самым современную прогрессивную концепцию времени и превращая время в пространство, в которое вы можете вернуться [6].

Кроме того, мы можем говорить о присутствии в творчестве Дины Рубиной особых нарративов – символов формирования женских субъективностей в истории российской культуры, где женская активность и творчество постоянно оставались скрытыми в доминирующих представлениях политической и культурной жизни. Предполагается, что это можно рассматривать как литературный вариант или аналог того, что С. А. Ушакин назвал *постсоветской афазией* – эмблемой «регрессивной» ностальгической тоски по прошлому. Однако вспоминание прошлого в произведениях Дины Рубиной – это воодушевляющий процесс, который высвобождает творческие силы и позволяет по-другому взглянуть на прошлый опыт. Дина Рубина использует образы детства и детскую фигуру для создания экспериментальных повествований о памяти, в которых проговариваются прошлые социальные «драмы» и её травмирующее наследие через тонкое изображение обездоленных девушек – главных героев, росших в беспокойный советский период.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что существует вид женской литературы – искусственно созданный объект, коммерческая уловка (при этом, в чём её смысл, неясно – может, в соблюдении политкорректности). А есть и настоящая (не тактическая) женская проза, главное свойство которой – антиэкстримизм (выступает против приверженности крайним взглядам), т. е. в ней всё сглажено и смягчено. Читатель, знакомясь с ней, имеет ввиду, что произведение написано через призму женского опыта и мировоззрения. Мужчина здесь присутствует в той мере, в какой охватывается женским взглядом. Проза опыта (пишет только о том, что видела и чувствовала – без фантазии) изображает только себя (автора). Появление женской

литературы как феномена постепенно осмысливаться, но происходит это крайне медленно. Бытует мнение, что для её оценки не хватает выработанных, традиционных, патриархальных критериев.

Критика женской литературы заставляет нас задумываться о кризисе культурной идентичности и иерархичности, над самой традицией литературной критики как ментора и гувернёра, который учит отличать хорошую литературу от плохой.

#### Список литературы

1. Барашкова, С. И. Особенности поэтики современной женской прозы / С. И. Барашкова, С. В. Желобцова // Вестник ЯГУ. — 2009. — Т. 6, № 2. — С. 98–102.
2. Вовк, С. Писатель Дина Рубина: «Я человек одной культуры – русской» [Электронный ресурс] // РИА Новости. – 2019. – 21 нояб. – Режим доступа: <https://ria.ru/20191121/1561158992.html> (дата обращения: 3.04.2022).
3. Зуева, Г. С. Тип женщины-художницы в изображении Д. Рубиной и А. Гавальда / Г. С. Зуева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2015. – № 1. – С. 89–96.
4. Сайт Дины Рубиной [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com> (дата обращения: 2.04.2022).
5. Сатклифф, Б. Критика о современной женской прозе [Электронный ресурс] / Б. Сатклифф // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 117–132. – Режим доступа: [https://a-z.ru/women\\_cd1/html/filologich\\_nauki\\_12.htm](https://a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_12.htm) (дата обращения: 2.04.2022).
6. Treewater-Lipes, R. N. Jewish Russian-ness or Russian Jewishness: Dina Rubina and the Russian-speaking Alliyah Identity [Электронный ресурс] / R. N. Treewater-Lipes // Modern history of Russia. – 2014. – № 1. – P. 181–189. – Режим доступа: <http://modernhistory.ru/d/treewater-lipes.pdf> (дата обращения: 2.04.2022).

**«Я ВЧЕРА БЫЛА БЕСКРЫЛА, А СЕГОДНЯ –  
ПОЛЕЧУ»: ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ  
ВЕРОНИКИ ДОЛИНОЙ**

*В данной статье рассматривается образ женщины в творчестве В. Долиной. Показывается трансформация лирической героини с течением времени, путь становления женщины-творца.*

***Ключевые слова:** певица-бард, стихоцентричное творчество, трансформация героини, быт и бытие, женщина-творец.*

Вероника Аркадьевна Долина – наша современница, талантливая поэтесса и певица-бард. Творчеством Вероника Долина занялась очень рано. Начав писать стихи ещё в детстве, освоив игру на гитаре в юношестве, она объединила поэзию с музыкой и исполнением.

Долина уверена, что она на своём месте – она делает то, что получается у неё лучше всего: «Пение – это мое оптимальное применение» [1]. При этом её творчество стихоцентрично. Она сосредоточена на словах, на смысле, метрике, рифмах. В первую очередь она создаёт стихотворение, а уже из него потом может родиться песня. «Для меня песенная история – это отшлифованные стихи, а ничуть не наоборот, как принято считать у поэтического простонародья... Я могу сказать так: идут стихи-стихи-стихи; садишься записываться в студии – и делаешь уже песенный альбом. И как же любопытно шлифуются в процессе этого стихи! Это целая технология, она очень симпатичная и интересная» [3].

Тематика творчества Вероники Долиной обширна и разнопланова. Она может написать как о переживаниях обычного человека, женщины, так и о каких-то социально важных событиях. Но самое большое место в нём занимает тема женской судьбы, доли, быта и бытия женщины-

творца. Это объясняется тем, что поэтесса просто повествует о своей жизни и жизни тысяч других женщин, делится своими эмоциями, переживаниями, мыслями. При этом она отнюдь не считает себя феминисткой и не ставит женщину во главу угла:

«Мне идея превосходства женщины не нравится. Я очень ухмыляюсь. Концепция борьбы женщин за свое глазом не видимое равенство с мужчиной – тут я тоже скорее пожимаю плечами, чем пожимаю руки этим борцам. Ну пусть будет. Я не думаю, что женщина равна с мужчиной вообще. В социальных моментах мне это совершенно безразлично: пусть толковая женщина завоюет себе место под солнцем, это для меня вещи само собой разумеющиеся. Но если ценой агрессивной борьбы — это мне довольно забавно... <...> Женщины пусть борются за равенство, если считают себя ущемленными. Я, например, чрезвычайно мало ущемлялась судьбой по этому признаку» [4].

Женщина в её поэзии по мере взросления проходит некую эволюцию. Юная девушка ещё не умеет ценить себя, жаждет того, чтобы её полюбили. Её любовь самозабвенна, она боготворит своего возлюбленного:

*Мы будем жить и не тужить  
Уж до ста лет, наверно.  
Позвольте только с Вами жить,  
Позвольте только с Вами жить,  
Позвольте быть Вам верной!*

Пожалуй, самая известная её песня «А хочешь, я выучусь шить?..» поднимает тему надежды девушки на счастливую любовь, повествует о её мечтах и фантазиях. Они просты и обыденны: дом, быт, работа, дети. Всё как у всех:

*И будем, как люди, жить,  
Добра себе наживать.*

Лирическая героиня готова на всё ради любимого человека, ради того, чтобы заполучить его любовь:

*Ну хочешь, я выучусь шить?*

*А может, и вышивать...*

Она согласна даже отречься от любимого дела:

*И, Господи, мне прости,*

*Я, может быть, брошу петь.*

Но девушку настигают сложности в жизни и отношениях, несчастливая любовь, разочарования. Многие произведения Долиной сквозят искренней печалью, что подтверждает её изречение: «Я – певец своей печали» [2]:

*Такую печаль я ношу на груди,*

*Как вырвали сердце, а вышить позабыли.*

*Но те, кто калечил, меня не любили,*

*А ты полюби меня, очень прошу.*

При этом она ожидает, что любимый человек станет решением всех её проблем. Ищет от него утешения и помощи, однако не получает:

*О, женщина, чьи крылья не жалели!*

*Они намокли и отяжелели...*

*Ты тащишь их с натугой еле-еле,*

*Ты сбросить хочешь их к его ногам...*

Она забывает о всякой гордости, самоуважении и терзается своими неоправданными ожиданиями, теряясь в иллюзиях и надежде, тая всё в себе:

*Ты видишь, как негордо*

*Я жду твоей руки –*

*И сглатывает горло*

*Комки, комки, комки.*

Но девушка сталкивается с *невзаимностью*. Ей тяжело осознавать свою болезненную привязанность, нераздельную любовь, крах надежд и ожиданий:

*Не любил он – и сердце колотится,*

*Не любил он – и губы дрожат.*

*На пути ли в Москву ли, из Нижнего,  
По дороге ли на Кострому,  
Легковерная, нежная, книжная,  
Не достанешься ты никому.*

Она ловит себя на мысли, что как бы она не менялась, что бы она не предпринимала, человек её не полюбит:

*Могла бы стать обыкновенной  
сегодня же, в течение дня!  
Но и тогда в твоей Вселенной  
не будет места для меня.*

И с этого момента начинается её трансформация.

Далее лирическая героиня Долиной – это женщина, научившаяся скрывать свои слабости, самостоятельно решать свои проблемы, не ожидая посторонней помощи. Теперь она полагается только на себя, но это похоже на самовнушение. Происходит переломный этап в её жизни. Об этом стихотворение «Мной себе запрещено»:

*Не пишу к себе тоску.  
Слабо бьющему виску  
Не под силу, не под силу –  
Говорю по чесноку,  
Ни восторги, ни года.  
Страхи каторги, беда.  
Если напишу об этом –  
То растаю без следа.*

Девушка запрещает себе раскисать, плакать, думать о плохом, потому что боится, что это её сломает, обличит её уязвимости. Любое проявление слабости для неё подобно смерти. Это встречается и в песне «Снежная баба»:

*И стою – смеюсь, зареветь боюсь,  
Потому что я считаю, зареву – сейчас растаю...*  
В песне «Табак» мы также видим эту тему:

*Я могла б написать: никого не виню!  
Сообразно характеру, духу и дню –  
Не виню, ибо верю в удачу.  
Но споткнусь о корявую эту строку  
И щекую прильну к твоему табаку,  
И – не плачу, не плачу, не плачу...*

Строки пропитаны печалью лирической героини. Она скучает по любимому человеку, о котором напоминает всё вокруг, но не может этого признать и вновь запрещает себе плакать:

*Эта книга пропахла твоим табаком,  
И таким о тебе говорит языком:  
«Не жалею ни о чём, дорогая».*

Она хранит все свои обиды в себе и самостоятельно латает глубокие раны, больше не надеясь на чьё-то спасение:

*Я обиды рассовала по карманам  
И царапины как кошка зализала.  
Я училась этим маленьким обманам –  
Ничего тебе про это не сказала.*

Время идёт, девушка взрослеет, трудности закаляют её и без того бунтарский характер. Она учится справляться со всеми проблемами самостоятельно и справляется. Она начинает ценить себя и доверяться жизни, переставая торопить и заклинять любовь:

*Пусть в комнатке твоей сегодня душно,  
Запомни – ты прекрасна, ты воздушна,  
Ты только струям воздуха послушна –  
Не бойся, всё с тобой произойдёт!*

Теперь она верит в себя, и не надеясь на помощь со стороны, не бросаясь в омут безнадежного ожидания, самостоятельно прокладывает себе путь, начинает жить по-настоящему. Смотря на других женщин, она учится жалеть себя и ставить именно себя на первое место:

*Будь женщиной, они себя лелеют,  
они себя, любимую, жалеют,  
не рвут себя в клоки, не истязают,  
на мелкие куски не изрезают.  
Подумай, пожалей себя, довольно,  
порезаться, обжечься людям больно,  
пой выдумщица, пой их голосами,  
железная, с усталыми глазами.*

Сначала она не осознавала каких-либо своих прав, своей ценности:

*Признавайся! Да ты и призналась – ап!  
Потому что пора смириться  
С тем, что даже среди голосистых баб  
Ты служанка, не императрица.*

Но позже она понимает, что достойна по праву рождения. Она даже видит божественное провидение в женщинах:

*Ежели забрезжило – слушай, голубок,  
Чего хочет женщина – того хочет бог.*

В стихах начинает звучать заявление о её особенностях, уникальности и неповторимости. Мужчина уже не возвеличивается ею, так как она понимает, что он не ценит и не уважает её, не осознает своего счастья, будучи с ней:

*Я неразменная монета.  
Ты до сих пор не понял это!  
И мне не должно быть в кармане  
Ни дурака, ни чужака.  
Я – неразменная монета  
В твоём кармане пиджака.*

Она разочаровывается в человеке, которого некогда считала любимым, больше не желает иметь с ним ничего общего, хочет его забыть и начать всё сначала:

*Пропади ты начисто.*

*Пропади ты намертво.  
Всё, что было начерно –  
Напишу я набело.  
Провались же с грохотом  
Здания стоящего.  
Пропади из прошлого  
И из настоящего.*

Долина пишет о заблуждениях и правильном обращении с женщиной. Пишет о том, чего действительно часто не хватает в жизни многим женщинам, хотя они могут в этом и не признаваться, а подчас и сами не осознавать:

*Ты думаешь, видно раз женщина,  
То женщину нужно понять...  
А женщину нужно разжечь еще,  
Разжечь – и тихонько обнять.*

В 1987 году она напишет и споёт песню «Мой дом летает» со следующими строками:

*Но, как бы ты ни был самолюбив, –  
Я не из породы самоубийц.*

Лирическая героиня-автор больше не хочет жертвовать собой, действовать в ущерб себе ради любимого мужчины. Теперь в приоритете у неё своя жизнь, свои заботы, концерты, дети, быт. Мужчина для неё уже далеко не на первом месте. Она обустроивает своё житье и учится совмещать творчество-работу с воспитанием детей, а потом и внуков, роль поэтессы и гастролирующей певицы с ролью матери, а позже и бабушки, быт и бытие женщины-творца. И, как она сама и замечает, ей это удаётся превосходно.

С этого момента в стихах Долиной появляется горделивая самоирония, шаловливость, а подчас и сатирическое обличение самой себя, своего сложного характера. Чувствуется роковая натура такой женщины,

просачивающаяся через стихи, сквозящая через каждую деталь. Героиня (или сама поэтесса?) смогла пройти свой путь становления, по-другому смотреть на вещи, где-то смеясь, где-то достойно принимая удары судьбы. Она обрела самоуважение, самооценку и веру в себя:

*Я сама себя открыла,  
Я сама себе шепчу:  
Я вчера была бескрыла,  
А сегодня – полечу.*

#### Список литературы

1. Берсон, Е. Вероника Долина: «Это еще не Освенцим» [Электронный ресурс] / Е. Берсон // newsru.co.il. – 2015. – 12 окт. – Режим доступа : [https://www.newsru.co.il/rest/19oct2015/dolina\\_int.html](https://www.newsru.co.il/rest/19oct2015/dolina_int.html) (дата обращения: 16.04.2022).
2. Куркова, К. Поэт и время: интервью с Вероникой Долиной [Электронный ресурс] / К. Куркова. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=LV6zBcFZRtI> (дата обращения: 16.04.2022).
3. Кутенков, Б. Вероника Долина. «Маленький Флобер» [Электронный ресурс] / Б. Кутенков // Современная литература. – 2020. – 22 дек. – Режим доступа : <https://sovlit.ru/tpost/vyu9144xa1-veronika-dolina-malenkii-flober> (дата обращения: 16.04.2022).
4. Федорова, Н. «Окуджава через всю жизнь был чрезвычайно ко мне строг». Вероника Долина – о чем можно и нельзя было петь в советское время, оппозиции официальной власти и феминизме / Н. Федорова [Электронный ресурс] // Реальное время. – 2018. – 29 июля. – Режим доступа : <https://realnoevremya.ru/articles/107052-intervyu-s-veronikoy-dolinoy> (дата обращения: 16.04.2022).

*Т. Р. Морзун*

УДК 821.161.1-3.09:929 Набоков

### **ТЕМА СМЕРТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА**

*В данной статье раскрываются танатологические представления В. Набокова на примере его романов «Машенька», «Камера обскура» и «Приглашение на казнь». Рассматривается*

*композиционная структура, художественное пространство, образы персонажей и символика произведений, посвященных теме смерти.*

**Ключевые слова:** *метафизическая смерть, некропространство, псевдоискусство, витальность.*

В. Набоков в своих произведениях часто поднимал проблемы распада личности, деградации культуры и энтропии отношений. Смерть в творчестве писателя выполняет различные, иногда противоположные функции. В «Камере обскуры» духовная гибель притягивает физическую смерть, а в «Приглашении на казнь» кончина героя знаменует собой его духовное освобождение, катарсис. В «Машеньке» представлена метафизическая смерть, которая дарует герою новую жизнь.

Главный герой романа «Машенька» находится в конфликте с действительностью: он эмигрант, угрюмый интерьер пансиона определяет его мировосприятие. Физическое здоровье героев в произведениях В. Набокова является отражением здоровья душевного, а потому самочувствие Ганина ухудшается. В этом отношении характерны несколько вариантов метафизической смерти, которые можно отметить символами: неподвижностью, сумерками и туманом.

Мотив лицедейства, который берет начало уже в «Машеньке» также является средством реализации метафизической смерти. Ганин вынужден соприкоснуться с миром кинематографа, который символизирует ложь и притворство. В. Набоков развивает идеи повести-сказки А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» и трансформирует сюжет сказки Г. Андерсена «Тень». Мир кино норовит подменить подлинную действительность и автор предупреждает, что искажение высоких идеалов ведет к духовному разложению.

Одним из аспектов метафизической смерти является распад любви. В Людмиле Ганина отталкивает пошлость

(фальшь в поведении и внешности), но он вынужден мириться с этим, ведь не может решиться прекратить отношения. Обманывая себя, герой делает пошлой и свою «любовь». Отношения между Людмилой и ее подругой Кларой демонстрируют распад понятия дружбы.

Реальность угнетает Ганина, но это меняется, когда он узнает о возможности встречи с Машенькой – первой любовью. Герой начинает жить воспоминаниями и это делает его счастливым, ведь в лице фантомной Машеньки к герою возвращается былая Россия, по которой эмигрант так тоскует. С воодушевлением Лев Глебович планирует возвращение потерянного рая, однако сомнения посещают его и поворотным моментом становится осознание того, что Подтягин находится при смерти. Медленно герой понимает, что ему дорога не девушка, а память о ней, о своей юности там, где ему уже никогда не почувствовать того же.

На вокзале Ганин смотрит вокруг новым взглядом и тени, блуждающие около него до сих пор, побеждаются рассветом. «Дом-призрак» побежден образом стройки, которую герой наблюдает, вернувшись в реальность. Перспектива будущего появляется у Ганина тогда, когда он расстается с прошлым, влекущим его назад. Гибнет образ былой России в сознании героя, а Ганин приобретает возможность нового счастья.

Название романа «Камера обскура» подчеркивает проблему «искусство – лжеискусство», которая сквозным лучом проходит через все произведение. По мнению автора, настоящим искусством является то, что максимально приближено к реальности.

Роман изобилует кинематографическими приемами. Одним из них является сюжет, двигателем которого выступают два любовных треугольника, вместе образуя квадрат, ассоциирующийся с моделью киноэкрана. Так

автором воплощается композиционная и смысловая замкнутость романа.

Один из «кинематографических» эпизодов «Камеры обскуры» свидетельствует, что наблюдения В. Ходасевича о смысловом ядре романа неточны. Критик утверждает, что в основе произведения – поговорка «Любовь слепа». Однако любовь Аннелизы к Кречмару дальновидна и несокрушима, а то, что связывает Кречмара и Магду, является поистине слепым влечением. Увлеченность Кречмара Магдой никогда не достигнет уровня того чувства, что испытывает Аннелиза к мужу. Пусть они оба сделали объектами своей любви недостойных, но любовь Аннелизы милосердна: она отпустила мужа и не ждет его возвращения, хотя и чувствует сквозь расстояние то, что с ним произошла беда. Кречмар же стремится переодеть свое половое влечение к Магде в любовь.

Мотив игры в романе в большей степени связан с образом Магды. Это выражено в описании детства и юности героини. На протяжении всей жизни она хотела стать актрисой кино. Роковые для нее встречи с обоими мужчинами также связаны с игрой. С Горном их познакомила его игра в покер, а Кречмар попал в жизнь девушки, благодаря кинематографу. Область актерской игры формирует любовный треугольник, который является двигателем сюжета в романе. У Магды в произведении двойная роль: любовницы-соблазнительницы, данная ей автором, и актрисы тех кино, что спонсирует Кречмар.

Красота Магды такая же искусственная, как грим актеров. Автор описывает только внешнюю привлекательность героини, аттрактивностью девушки восхищается и Кречмар. А поведение Магды становится яркой характеристикой безобразности ее внутреннего мира, что сближает героиню с Марфинькой из романа В. Набокова «Приглашение на казнь».

Мотив метафизической смерти также находит свое воплощение в цветописии. Синий в описании портрета Кречмара указывает на покорность героя перед любовницей и фанатизм в отношениях с ней. Красный и его оттенки в характеристике Магды автор использует, чтобы намекнуть на агрессивность героини в намерениях к женатому мужчине (разрушает семью Кречмара ради собственной выгоды). Красный также говорит о наличии власти (противопоставление покорности) у Магды над Кречмаром. Наиболее интересная интерпретация красного в характеристике героини связана с представлениями древних людей об этом цвете как о цвете жизни. Кречмар неоднократно на страницах романа ассоциирует Магду с жизнью, которая кажется ему подлинной, цветной. Также цвет Магды может означать опасность, подстерегающую Кречмара после встречи с девушкой.

Цветовая гамма в романе преворачивается после смерти Ирмы. Мир Магды автор намеренно окрашивает в бледные тона, а Аннелиза, которая до этого представала только в пастельных оттенках, вдруг одета в черное. Меняя цветовую палитру, В. Набоков играет с читателем, а в это же время Горн и Магда играют с Кречмаром, утаивая от него правду об их отношениях. Можно предполагать, что появление белого в романе предсказывает скорую слепоту одного из героев.

Противопоставлена безнравственной девушке в красном светлая и утонченная жена Кречмара. Контрастируют даже их роли в романе: супруга и любовница. Аннелиза лишена внешнего лоска, но имеет внутреннюю прелесть. Жена Кречмара предстает перед нами идеалом высокого искусства, которое не оценит по достоинству главный герой. Магда, напротив, является выражением низкопробного искусства, которому проигрывает настоящее: Аннелиза и реальный мир.

Выбирая псевдоискусство в лице Магды, Кречмар предает не жену и не подлинный мир, предпочитая ему кинематографический, а самого себя, свои эстетические взгляды. По мнению В. Ходасевича, роман «Камера обскура» является предупреждением о последствиях выбора, сделанного в пользу массового искусства.

В романе «Приглашение на казнь» В. Набоков противопоставляет 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.

С помощью ведения дневника герой духовно растет, начинает лучше понимать себя и обретает железную веру в свое «я», перед которой бессильна даже смерть. Карандаш – это единственный объект в произведении, который олицетворяет течение времени. С его помощью Цинциннат проделывает путь к духовной свободе. 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 считаем себя смертными». За день до казни герой начинает догадываться: смерть – не то, что о ней говорят.

Попав в тюрьму, Цинциннат все еще надеется на обретение свободы, но каждый, к кому обращена его крохотная вера, предает героя. Так происходит потому, что лишь сам Цинциннат способен помочь себе.

Бабочка, которая залетает в каждое произведение В. Набокова, посетила и тюремную камеру Цинцинната. Обманутый Эммочкой герой замечает, что паук уже закончил трапезу, но остался голоден и поглядывал на дверь. 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 Эммочки с бабочкой, описывая их внешность. В. Набоков говорит о мраморных икрах балерины у Эммочки, 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 [4, с. 478]. Гипотеза, приведенная автором в качестве эпиграфа, доказана в финале романа отказом от «Приглашения на казнь» и опровержением смерти.

Герои В. Набокова преодолевают смертность (Ганин, Цинциннат), являются духовными мертвецами (Кречмар, Людмила, Магда, Горн, Марфинька), но объединяет их то, что все они находятся в процессе

внутренней борьбы с собой и со средой. Результатом этого становится победа, сущность которой — обретение витального мирочувствования.

Таким образом, мотив метафизической смерти играет в художественной системе писателя не частную роль, а является одним из компонентов, определяющих общий характер творчества В. Набокова. Через творчество писателя проходит мысль о том, что витальность человека зависит от специфики его взаимодействия с окружающей реальностью. Приверженность ложным ценностям, душевная замкнутость и недвижимость ведут личность к распаду.

#### Список литературы

1. Аверин, Б. Владимир Набоков: pro et contra / Б. Аверин. – СПб. : Рус. Христиан. гуманист. акад., 1999. – 976 с.
2. Барабтарло, Г. Сочинения Набокова / Г. Барабтарло. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 186 с.
3. Бойд, Б. Владимир Набоков. Американские годы / Б. Бойд. – СПб. : Симпозиум, 2010. – 984 с.
4. Давыдов, С. «Гносеологическая гнусность» В. Набокова. метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» / С. Давыдов. – СПб. : Рус. Христиан. гуманист. акад., 1997. – 491 с.
5. Долинин, А. Поглядим на арлекинов. Штрихи к портрету В. Набокова / А. Долинин. – М. : Лит. обозрение, 1988. – 520 с.

**О. В. Огородняя**

УДК 821.161.1–14.09:929 (Тушнова + Капутикян)

### **ВЕРОНИКА ТУШНОВА И СИЛЬВА КАПУТИКЯН: ДВЕ СУДЬБЫ В ЛИТЕРАТУРЕ**

*В статье сравниваются судьбы двух женщин-поэтов: поэта России Вероники Тушновой и поэта Армении Сильвы Капутикян; раскрываются особенности выражения темы любви.*

**Ключевые слова:** лирика, мотив любви, «лики» любви.

Советская литература знает много женщин-поэтов, которые писали пронзительные строки о любви, боли,

счастье, слезах и расставании. В центре нашего внимания лирика двух женщин – поэта России Вероники Тушновой и поэта Армении Сильвы Капутикян.

В поэзии Вероники Тушновой все темы раскрываются очень глубоко и объемно, и эта объемность и глубина достигаются ею не за счет повышения эмоциональности стихотворения, а с помощью внутренней гармонии повествования, проявляющейся в ровности общего тона.

В 1945 году появляется первый сборник Вероники Тушновой «Первая книга». Далее выходят в свет сборники: «Пути-дороги» (1954 г.), «Память сердца» (1958 г.), «Второе дыхание» (1961 г.), «Сто часов счастья» (июнь 1965 г.). Это многие сотни стихов. За период с 1954 по 1965 годы она также перевела стихи многих зарубежных поэтов – Габдуллы Тукая, Муссы Джалиля, Ашота Граши, Вероники Порумбаку, Саломеи Нерис, Десанки Максимович, Рабиндраната Тагора и Сильвы Капутикян в том числе.

В жизни Вероники Тушновой была одна большая любовь, одна большая боль: взаимные чувства к поэту Александру Яшину, который был женат и семью оставить не мог. Она пыталась скрывать эту любовь в жизни, но совершенно не собиралась делать этого на страницах своих дневников, поэтому вся её боль выражалась в лирике:

*Я одна тебя любить умею,  
да на это права не имею,  
будто на любовь бывает право,  
будто может правдой  
стать неправда [4, с. 122].*

Запрет на свободную, открытую любовь – одна из сквозных тем в её творчестве. Встречи с Яшиным были мимолётными, скрытными, как будто нечестными:

*Сутки с тобою, месяцы – врозь...  
Спервоначально так повелось.  
Уходишь, приходишь,  
И снова, и снова прощаешься,  
То в слёзы, то в сны превращаешься... [4, с. 98].*

Их «тайный» роман жарко обсуждался в литературных кругах, хотя Вероника Тушнова не особо хотела скрывать свои чувства, поэтому всё выражалось в тонкой лирике:

*Нам не позволено любить.  
Все, что с тобою связано,  
мне строго-настрого забыть  
судьбой моей приказано [4, с. 199].*

Однако нельзя сказать, что в её творчестве присутствуют только мотивы всепрощающей, всепоглощающей любви, которая терпит всё. В стихах можно прочесть и упреки:

*Нельзя за любовь – любое,  
Нельзя, чтобы то, что всем.  
За любовь платят любовью  
Или не платят совсем [4, с. 209].*

Поэт не обвиняет никого в своей судьбе – это тихая, немного с улыбкой, грусть.

Любовь для Вероники Тушновой – смысл всей жизни – это разлука, ожидание, страдание и кратковременное счастье. Смело вторгаясь в неосвоенную область, она призывает к подлинно человеческим отношениям между людьми, говорит о высокой любви. Светлой грустью и верой в счастье проникнута её поэзия, в которой переплетаются тонкий лиризм, трепетное отношение к любви, благодарность за всё, что происходило в её жизни.

Имя поэта Сильвы Капутикян – одно из самых крупных, самых ярких в армянской литературе, культуре,

общественной жизни второй половины XX века. Стихи армянского поэта – это стихи настоящей женщины, полные чувств, страсти и переживаний. Это стихи о женском одиночестве, о любви, грусти – о целой палитре чувств, которая есть у каждой женщины. Первое стихотворение Сильва Капутикян опубликовала в 14 лет. Для русскоязычных читателей ее стихи переводили лучшие поэты: М. Петровых, Л. Гинзбург, М. Алигер, Е. Николаевская, В. Звягинцева, М. Львов, Ю. Мориц, Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко и другие, которым посредством переводов удалось передать её поэтическую индивидуальность. Более ста переводов из русской поэзии принадлежит и самой Сильве Капутикян. Среди них и переводы из классики – 22 стихотворения А. Пушкина и 6 стихотворений М. Цветаевой, и немалая ответная дань внимания к стихам переводивших ее современников.

Первый поэтический сборник «В эти дни» Сильва Капутикян выпустила в 1945 г. В него вошли стихи о любви, о войне и о сыне. Сборник вызвал оживленную дискуссию по поводу некоторых мотивов грусти и сожаления. Затем последовали сборники «Мои родные», «В добрый путь», «Откровенная беседа», «Тревожный день» и многие другие. В 1951 г. она была удостоена Государственной премии, в 1970 г. стала заслуженным деятелем культуры Армянской ССР.

Сильва Капутикян не была счастлива в любви, и всё это выражалось в строках её нежной лирики:

*Полюбила – не привязал,  
сердце стыло – не приласкал,  
уходила – не удержал,  
а забыла – не вспоминал!  
Что ж зовёшь?  
Я прийти не могу!  
Я давно на другом берегу... [2, с. 50].*

Если у Вероники Тушновой чувства тихие, скромные, то у Сильвы Капутикян выражается вся её горячая натура, и в порыве она пишет:

*Живи как хочешь – я мешать не буду!*

*Швырну в огонь движением руки*

*Плоды ожесточенья – песен груди,*

*Хоть, словно дети, мне они близки.*

*Живи как хочешь, я мешать не буду!* [2, с. 63].

Стихи Сильвы Капутикян воплощают и любовь к мужчине, и любовь к ребёнку, и любовь к своей стране, к своему времени, и любовь к жизни. И любовь здесь разная – нежная, гордая, тоскливая, радостная и отчаянная.

*Я слабой была, но я сильной была,*

*Я зла не творила, а каялась долго,*

*Небрежно, небрежно жизнь прожила –*

*Подобно ребёнку, царице подобно* [2, с. 137].

Эти строки, пожалуй, самые узнаваемые из творчества Сильвы Капутикян, и очень похожи на девиз её жизни.

Рассматривая этих двух поэтов в сравнительном срезе, можно уловить похожие мотивы в их произведениях, ведь судьбы поэтов и настроения лирических героев похожи. Сравним строки:

*Я пенять на судьбу не вправе,*

*Годы милостивы ко мне...*

*Если молодость есть вторая*

*Лучше первой она вдвойне.*

*Откровеннее и мудрее,*

*Проницательней и щедрей.*

*Я горжусь и люблюсь ею –*

*Этой молодостью моей* [2, с. 211].

Стихотворение написано Вероникой Тушновой в 1953 году. Поэт в эти строки вкладывает не боль жизни, а

наоборот, благодарность за всё, что у неё есть, пусть даже и не то самое счастливое, чего хочет каждая женщина.

У её армянской коллеги встречаются такие строки:

*Судьба мне всё дала, что я хотела,  
И лишь любви счастливой не дала,  
Чтоб я не остывала, чтоб горела,  
Чтоб вечно беспокойною была, –  
Чтобы меня закаты и рассветы  
Тревогами несбывшимися жгли,  
Чтоб голоса надежд моих неспетых  
Звенели колокольчиком вдали, –  
Чтоб понимала я, что кличет ветер, –  
Что говорят деревья и гроза,  
Чтоб мучалась и плакала, как Ветер,  
И грустных песен знала голоса... [2, с. 231].*

Обратим ещё внимание на такое созвучие строк. У Вероники Тушновой есть стихотворение-просьба «Я прощаюсь с тобою», где автор просит:

*Позабить не старайся,  
прочь из сердца гоня,  
не старайся,  
не майся —  
слишком много меня! [4, с. 68].*

А Сильва Капутикян с грустью и надеждой пишет:

*Ушёл... Но знаю всей душою  
Нам друг от друга не уйти, –*

а далее всё же верит:

*...Когда домой вернёшься поздно,  
Ты снова вспомнишь обо мне.  
Я стану дымом папиросным,  
Я стану звёздами в окне,  
Через любые километры  
До сердца сердцем дотянусь.  
В окно влечу я нежным ветром,*

*Закроешь – бурей ворвусь.  
Есть у любви своя отвага!  
Влечет в твой дом, в твой мир, в твой  
быт,  
Смешаю все твои бумаги,  
Всю жизнь смешаю, может быть...  
Не смеешь ты меня забыть! [2, с. 178].*

Резюмируем: стихотворения Вероники Тушновой и Сильвы Капутикян проникнуты глубокой мудростью и женской нежностью, это две сильные женщины, умеющие тонко чувствовать, пронзительно искренние и чистые, прекрасно знающие истинную цену любви, верности, умеющие дорожить каждым мгновением счастья.

#### Список литературы

1. Звёздный бисер имени. Вспоминая Веронику Тушнову // Литературная газета. – 2015 – № 13 (6503).
2. Капутикян, С. Лирика. Авторский сборник / С. Капутикян. – М. : Художественная литература, 1964. – 242 с.
3. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. — М. : Сов. энцикл., 1962 – 1978. – Т. 3 : Иаков – Лакснесс. – С. 133–138.
4. Тушнова, В. М. Лирика / Вероника Тушнова. – М. : Э, 2018. – 349 с.

*А. А. Пшеничная*

УДК 821.161.1 - 1.09 + 929Ахматова

## ТЕМА РАЗЛУКИ И РАССТАВАНИЯ В ЛИРИКЕ А. А. АХМАТОВОЙ

*В данной статье анализируются особенности творчества Анны Ахматовой. Рассматривается тема разлуки и расставания в лирике А. А. Ахматовой.*

**Ключевые слова:** *Анна Ахматова, разлука, расставание, психологизм, трагизм, противоречивость, ностальгия.*

Анна Андреевна Ахматова — известный поэт XX века. Ее творчество имело большое значение для мировой и русской литературы. Ахматова раскрыла многогранный внутренний мир женщины, образ которой всеобъемлющ. Н. Недоброво справедливо считал, что центральный мотив у Анны Андреевны — «несчастливая любовь», но не обособленная, а побуждающая «проникновение в человека», в самобытный женский характер [4, с. 59–60].

Действительно, несчастная любовь — стержневой мотив у Ахматовой. Анна Андреевна часто изображала расставание, «черную и прочную разлуку» [1, с. 229]. Стихотворения Ахматовой о разлуке и расставании занимают важное место в ее творчестве. Эти стихотворения *эмоциональны*: «Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом / Окаянной души не коснусь, / Но клянусь тебе ангельским садом, / Чудотворной иконой клянусь, / И ночей наших пламенным чадом — / Я к тебе никогда не вернусь» [1, с. 160]. Например, стихотворение «*Белой ночью*» хорошо передает эмоции любящей девушки, которую покинул возлюбленный: «И знать, что все потеряно, / Что жизнь — проклятый ад! / О, я была уверена, / Что ты придешь назад» [1, с. 23].

В стихотворении «*...А человек, который для меня...*» Ахматова пишет о своем знакомом, который для нее «теперь никто» [1, с. 235]. Однако он был ее «заботой и утешеньем самых горьких лет» [1, с. 235]. Теперь же он «бредет, как призрак по окраинам, по закоулкам и задворкам жизни, тяжелый, одурманенный безумьем, с оскалом волчьим» [1, с. 235].

Отчаянием и душевной болью полны и строки стихотворения «*Приходи на меня посмотреть...*»:

*Приходи на меня посмотреть.  
Приходи. Я живая. Мне больно.*

*Этих рук никому не согреть,  
Эти губы сказали: «Довольно!»* [1, с. 283]

Лирика Ахматовой, безусловно, **психологична**. Так, стихотворение **«Я научилась просто, мудро жить...»** [1, с. 47] раскрывает внутренний мир девушки, которая пытается пережить расставание со своим избранником. Оказывается, «чтоб утомить ненужную тревогу», необходимо «долго перед вечером бродить». Кроме того, лирическая героиня слагает «веселые стихи», смотрит на небо и молится Богу. Заставляет ее отвлечься и «пушистый кот», который «мурлыкает умильней». Она научилась жить «просто, мудро», и такая жизнь действительно помогает ей забыть своего возлюбленного и не думать о нем: «И если в дверь мою ты постучишь, / Мне кажется, я даже не услышу».

Лирический герой **«Подражания Анненскому»** [1, с. 28] «простился» со своей «первой причудой», однако не способен ее забыть: «И всегда открывается книга / В том же месте. Не знаю зачем!» [1, с. 28] Это стихотворение объясняет: человек может вспоминать свою прошлую любовь вопреки расставанию с ней. Стихотворение **«Во сне»** [1, с. 229] демонстрирует чувства девушки после расставания с возлюбленным. Если она продолжает его любить, то мечтает увидеть хотя бы во сне: «Обещай опять прийти во сне». Возлюбленного она пытается почувствовать на расстоянии: «Только б ты полночную порою/Через звёзды мне прислал привет».

Лирическая героиня стихотворений Анны Андреевны о разлуке и расставании **противоречива в проявлении чувств**. Вспомним, например, стихотворение **«Сжала руки под темной вуалью...»** [1, с. 13]. Героиня «напоила допьяна» своего избранника «терпкой печалью». Однако он «вышел, шатаясь», а его рот «мучительно искривился». Видя его страдания, она все же «сбежала,

перил не касаясь», и «бежала за ним до ворот». «Шутка / Всё, что было. Уйдешь, я умру», – кричала она, уже не собираясь с ним расставаться.

Лирика Ахматовой о разлуке и расставании отмечена печатью **трагизма**: «Не придумать разлуки бездонней, / Лучше б сразу тогда — наповал.../ И наверно, нас разлученней / В этом мире никто не бывал» [1, с. 234]. Трагично и стихотворение «Песня последней встречи»:

*Показалось, что много ступеней,  
А я знала — их только три!  
Между кленов шепот осенний  
Попросил: «Со мною умри!*

*Я обманут моей унылой  
Переменчивой, злой судьбой».   
Я ответила: «Милый, милый —  
И я тоже. Умру с тобой!» [1, с. 16].*

Лирике Анны Ахматовой присущи и **ностальгические мотивы**: «Как сияло там и пело / Нашей встречи чудо, / Я вернуться не хотела / Никуда оттуда» [1, с. 230]. Так, в стихотворении «**И, как всегда бывает в дни разрыва...**» [1, с. 188] Анна Андреевна вспоминает прошлое: «Нам, испуганным, горьким и надменным, / Не смеющим глаза поднять с земли, / Запела птица голосом блаженным/О том, как мы друг друга берегли». Является ностальгическим и стихотворение «При непосылке поэмы»:

*Приморские порывы ветра,  
И дом, в котором не живем,  
И тень заветнейшего кедра  
Перед запретнейшим окном...  
На свете кто-то есть, кому бы  
Послать все эти строки. Что ж!  
Пусть горько улыбнутся губы,*

*А сердце снова тронет дрожь [1, с. 236].*

Свои стихотворения Ахматова писала с глубокой искренностью: «Тебе покорной? Ты сошел с ума! / Покорна я одной Господней воле. / Я не хочу ни трепета, ни боли, / Мне муж – палач, а дом его – тюрьма» [1, с. 138]. Заметить в них можно и признаки тщательного самоанализа:

*Но видишь ли! Ведь я пришла сама;  
Декабрь рождался, ветры выли в поле,  
И было так светло в твоей неволе,  
А за окошком сторожила тьма.*

*Так птица о прозрачное стекло  
Всем телом бьется в зимнее ненастье,  
И кровь пятнает белое крыло [1, с. 138].*

Стоит отметить, что лирика Анны Андреевны психологична. Кроме того, стихотворения Ахматовой о разлуке и расставании эмоциональны и трагичны, а их лирическая героиня противоречива в проявлении чувств. Заметить в этих стихотворениях можно и ностальгические мотивы.

#### Список литературы

1. Ахматова, А. Бег времени : Избранные произведения / Анна Ахматова. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с. – (Мировая классика).
2. Ахматова, А. А. Все обещало мне его : стихотворения / А. Ахматова. – М. : Эксмо, 2003. – 384 с., ил.
3. Марченко, А. М. Ахматова: жизнь / А. М. Марченко. – М. : Астрель, 2009. – 672 с.
4. Недоброво, Н. Анна Ахматова / Н. Недоброво. – Русская мысль. – 1915. – Июль. – С. 59–60.

## **ИДЕИ И ОБРАЗЫ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. АЛДАНОВА**

*В данной статье рассматривается восприятие мировоззрения и художественных образов Ф. М. Достоевского в творчестве М. А. Алданова. Особое внимание уделяется характеристике мыслей и поступков Раскольникова, а также делается акцент на отношении Алданова к судьбе идеологии «Преступления и наказания».*

**Ключевые слова:** *литература русского зарубежья, рецепция Ф. М. Достоевского, творчество М. А. Алданова.*

М. А. Алданов хорошо изучал биографию Ф. М. Достоевского, и воспоминания фактов его жизни в публицистике, очерках, рассказах и романах Алданова является обычным делом. Алданов верил в возможность написать произведение о Достоевском [1, с. 275]. Но одной веры было недостаточно. Описывая идею Алданова о создании биографии Достоевского в 1929 г., В. А. Туниманов предположил, что Алданов просто «не смог найти «ключи» к личности Достоевского» и поэтому «ушел от задачи, оказавшейся непомерной» [9, с. 237].

В своей журналистской работе 1918 года «Армагеддон» он впервые использовал произведение Достоевского как основу для своих заявлений. Мысли Алданова, построенные на ассоциациях с идеями героев Достоевского. Так он называет Смердякова, говоря о войне, «первым русским пораженцем» [4, с. 93]. Он пишет: «Этот человек, который ничего не знал о политике, был в своей области настоящим русским пророком. Октябрьская революция без него непонятна; а он, черный бриллиант русской литературы» [4, с. 97]. Алданов сформулировал свое мнение на основании документов, свидетельств

очевидцев, дневников и каждый раз записывал, что оставалось неизменным, что нуждалось в проверки, а что следовало из его собственной оценки. В одном из своих ранних очерков «Убийство Урицкого» Алданов с восхищением писал о мятежном герое, убившем видного комиссара.

Одним из важных моментов очерка является то, что для характеристики поступков персонажа Алданов использует наблюдения «знатоков от сердца» Достоевского. Он объясняет читателю, почему Каннегисер накануне убийства звонил Урицкому: «...Это ужасное чувство ему было нужно психологически [2, т. VI, с. 510].

Сюжет, связанный с преступлением Раскольников, станет предысторией многих заявлений Алданова на долгие годы вперед. На протяжении своей жизни он видел не только многих христиан, убивающих себе подобных, но и современников, вернувшихся к средневековым путям хладнокровных профессиональных убийц.

В очерке 1930 г. «Азеф» Алданов, использует похожую ситуацию, связанную с персонажами Достоевского, пытается раскрыть характер своей проблемы. Он описывает смелый поступок Азефа, поступок, который, по Достоевскому, часто делают убийцы – возвращаются на место преступления, чтобы получить дополнительные острые переживания: «Он сделал то, что должен был бы сделать по Достоевскому: Азеф пришел к Бурцеву в гости, якобы по делу. Сцена поистине поразительная: Бурцев знал, что Азеф – предатель, а Азеф знал, что Бурцев это знает. У Достоевского такой сцены не найти. В «Картинах октябрьской революции» [4, с. 180] Алданов напишет об убийцах Шингарева и Кокошкина и о разговорах после расследования: «Общий тон их был очень шуточный - совсем не по Раскольникову». Сюжет о нераскрытом

преступлении Петербурга воплотился в трилогии «Ключ — Побег — Пещера», но здесь значение приобрела не психология убийцы или его философия, а иллюзия убийства, иллюзия раскрытия преступления. Достоевский писал: «не получая необходимых соков от живительной идеи о бессмертии души, гуманизм борется за ее распад» [7, с. 59]. По Достоевскому, жизнь имеет смысл только тогда, когда есть бессмертие. Отвергнув идею бессмертия, остается признать в жизни беспорядок, хаос, отсутствие предопределения и, следовательно, принять ее бессмысленность, ибо в конце концов она приведет к падению в бездну, смерть.

Жизнь атеиста Брауна очень похожа на стремление к распаду. В других текстах 1920-х и 1930-х годов Алданов как бы мельком обращается к этой теме. В сочинении «Жозефина Богарне и ее гадалка» он цитирует Достоевского так: «Нет, те люди не так устроены; настоящий правитель, которому все позволено, громит Тулон... Нет, эти люди, видимо, не имеют тело, но бронзу!» [3, I, с. 110]. Алданов как бы нарочно отправил своего героя к Достоевскому в один из самых тяжелых периодов его жизни. Интерес к сюжету Достоевского не исчезает и в последних текстах Алданова. В романе «Самоубийство» он заставляет историческую личность соотнести свое отношение к свободе с рассказом Достоевского.

Герой Достоевского (на примере самоубийства «Дневника писателя») легко признает существование бессмертия: «если бессмертие необходимо для человеческого существования, то оно несомненно существует» [7, с. 55]. Но герои тетралогии Алданова Ламор и Браун воспримут это суждение как доказательство невиновности: в нем нет критического смысла.

Если «путь русского интеллигента в творчестве Чехова ведет от тоски по „всеобщей идее” к осознанию ее бесполезности и ненужности для человека, из навязчивости» [8, с. 73], то Алданов в своих книгах борется с идейной навязчивостью людей «как герои Достоевского». При этом герои Алданова, пораженные мыслью о «бессмыслице существования» [7, с. 54], о преимуществе случая в жизни, нередко оказываются противниками как нравственных постулатов Достоевского, так и религиозных ценностей. Религиозное сознание Достоевского имеет христианскую основу, идеал нравственности, рациональным пониманием. Нравственность сознания Алданова определяется нерелигиозными принципами, определяемыми в большей степени опытом, пониманием истории, соотнесением фактов из прошлого с настоящим.

Сам Алданов, как показывают нелитературные материалы – дневники, переписка, записи разговоров, – не смог дать однозначного ответа. Не случайно в жизни он был очень спокойным, но создавал впечатление грустного скептика. И конечно, предложение алдановских одиночек – сохранять человеческое достоинство и следовать принципу человеколюбия – без религиозной идеи, без веры, объединяющей многих, не может быть воспринято как гуманная замена предложений Достоевского [6, с. 264].

Еще в 1930 году в статье «Из записной тетради» Алданов выдвинул «ряд моральных обвинений в адрес романа «Преступление и наказание... Он особенно критиковал изображение наказания — каторжные работы». Достоевский лучше любого другого классика знал, что такое тяжелая работа.

По-настоящему описать его значило бы внести путаницу во весь сюжет романа, наказание тоже сделалось бы преступлением, и, вероятно, очень мало осталось бы от

идеи очищения через страдание...» [3, IV, с. 11] А. А. Чернышев говорит, что в этом романе Алданов переносит «ситуацию преступления и наказания» во Францию «1930-х годов и обнаруживает, что молодой человек-анархист, задумавший убить с целью грабежа, не терзаемый ни духовными, ни нравственными проблемами, может отнять жизнь другого человека без оставления каких-либо улик – это просто интересная техническая задача, путь к самому себе, желание самоутвердиться... Достоевский наделял преступника богатым духовным миром, чувствительностью, Алданов смотрит на своего Альвера трезво и презрительно» [3, IV, с. 11].

Алданов, как и Достоевский, пытается найти в самом человеке силы, способные спасти его от беды. Однако сознательное самопожертвование во благо всех, которое предлагает Достоевский, характерно для Алданова лишь для некоторых женских персонажей (Кременецкая в трилогии, Ласточкина в «Самоубийце»), тогда как мужские персонажи, желая сохранить достоинство своей личности, умереть добровольно. Следует отметить, что возможно, причиной отказа Алданова от написания книги о Достоевском могло быть понимание того, что он не разделял его христианских принципов.

Алданов видел искусственность многих ситуаций, за которые Достоевский боролся как политик и общественный деятель, и сомневался в перспективах религиозной идеи. Несмотря на многолетний интерес Алданова к жизни и творчеству Достоевского, никакой «эволюции», смены мироощущения не произошло. Более того, в конце жизни Алданов в очередной раз откажется прямо высказывать свое мнение о Достоевском.

Как уже отмечалось, отношение Алданова к Достоевскому сохраняло известную предопределенность, тенденцию. С годами Алданов только менял способ

выражения этого отношения: от прямого в дневнике и путевых заметках к исключительно художественному. И все же надо сказать что, в творчестве Алданова есть уточнения и дополнения — конечно, не сюжеты и образы Достоевского, а его мораль. Несмотря на то, что многочисленные суждения и замечания Марка Алданова о Ф. М. Достоевского и его наследие, порой противоречивое, можно найти в литературно-критических статьях и очерках, в очерках, письмах, в серийных работах по проблеме восприятия личности и творчества автора

Как предмет научного изучения интерес возник относительно недавно.

#### Список литературы

1. Алданов, М. А. [Письмо к И.А. Бунину от 28 августа 1929 г.] / М. А. Алданов // Новый журнал. – 1965. – № 8. – С. 156–158.
2. Алданов, М. А. Собрание сочинений : в 6 т. / М. А. Алданов. – М. : Правда, 1991.
3. Алданов, М. А. Собрание сочинений : в 6 кн. – М. : Новости, 1991–1996.
4. Алданов, М. А. Армагеддон. Записные книжки. Воспоминания. Портреты современников / М. А. Алданов ; сост. Т. Ф. Прокопов. – М. : НПК «Интелвак», 2006. – 607 с.
5. Алданов, М. А. [Письмо Д. Н. Гольштейну о радиовыступлении к 75-летней годовщине Ф. М. Достоевского]. Машинопись с авторской правкой, ДМЦ. АРЗ. Фонд М. А. Алданова. Оп. 2. Ед. хр. 199. Кп-748/2. Л. 1., 26 янв. 1956 / М. А. Алданов. – 128 с.
6. Достоевский, Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – 1982. – Л. : Наука, 1972–1982. – Т. 24.
7. Ерофеев, В. В. Вера и гуманизм Достоевского / В. В. Ерофеев // Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов : Эссе. – М. : Союз фотохудожников России: Кичигин ; Тверь : Твер. орг., 1996. – С. 49–75.
8. Созина, Е. К. Текст Достоевского в литературе чеховской „артели” восьмидесятников / Е. К. Созина // Традиции в контексте русской литературы : сборник статей и материалов. – Череповец : Изд-во Черепов. гос. ун-та, 1997. – С. 70–77.

9. Туниманов, В. А. Достоевский в художественных произведениях и публицистике М. А. Алданова / В. А. Туниманов // Достоевский и русские писатели. – СПб. : Наука, 2004. – С. 236–271.

**С. С. Сухоруков**

УДК 821.161.1-3.09:821.112.2-3.09:929 [Бакланов+ Ремарк]

## **Г. БАКЛАНОВ И Э. М. РЕМАРК: ТЕМА ВОЙНЫ В ИХ ТВОРЧЕСТВЕ**

*В данной статье исследуется актуальная тема отражения военных событий в художественной литературе. Анализируется повесть Г. Бакланова «Навеки девятнадцатилетние» в контексте «военной прозы» 50–70-х годов и сопоставление с романом Э. М. Ремарка «Время жить и время умирать».*

**Ключевые слова:** реализм, героическое, нравственный выбор, философичность, память.

Прошедший век часто называют «кровавым веком», «веком войн». Две мировые и десятки так называемых локальных, которые на самом деле мало чем отличались от мировых, особенно в конце века. «Противоестественное для человека состояние» (Л. Толстой) стало обычным, привычным, почти рутинным состоянием.

Конечно, это отражено в искусстве, особенно в литературе. Вторая мировая война, частью которой была Великая Отечественная война, стала «репетицией Апокалипсиса».

И, конечно же, почти во всех национальных литературах мира есть произведения, которые так или иначе затрагивают эту тему. Она особенно активно представлена в немецкой и славянской литературе. Конечно, поэты и драматурги писали и писали о войне, но прозаики более активной.

В эпических произведениях о войне она проявляется во многих аспектах: в боевых, бытовых, политических и, прежде всего, психологических

проявлениях. Самым талантливым художникам удалось объединить все эти планы, синтезировать их. Это романы Ремарка (особенно «Время жить и время умирать») Г. Бакланова («Навеки девятнадцатилетние»).

Но самое главное для писателей – показать войну человеческой душой. Можно сказать, что в психологической прозе о войне одним из главных героев является душа человека, познавшего войну.

Так же, как Г. Бакланов, Э. М. Ремарк показывают нам тему человека и войны в своих работах, отражают тему «Человек и война» в морально-философском ключе.

Главной целью авторов было продемонстрировать войну как личный опыт человека, внимание авторов произведений сосредоточено не только на психологии героев произведений, но и на их эмоциональном душевном мире. Показать войну со всех сторон, глазами тех, кто ее посетил — молодых русских и немецких солдат.

В тылу фронта глупым офицерским приказом уничтожается человеческое достоинство, господствует прусский «солдатский дух». Молодые люди, попавшие в эту атмосферу, тех ужасных будней в тылу фронта. Они очень быстро поняли, что на фронте не было ни парадной формы, ни быстрых побед, ни легкой жизни.

Здесь была какая-то сила, и эта сила была очень жестокой, здесь царили крысы, голод, вши, холод, постоянный страх смерти. Самым страшным открытием для них было то, что здесь нужно было убивать людей, это был невыносимый страх лишиться человека жизни.

Для главных героев авторов произведений ценны только простые формы солидарности и взаимопомощи, «окопное братство», в которое входят как солдаты, так и офицеры, фронтовое сообщество, которое в конечном итоге выступает против расформированного тыла.

Авторы идеализируют своих солдат как «центр достоинств», как «страстных борцов». Но на войне кроме негативных чувств, оставались еще человеческие чувства, такие как доверие, дружба, любовь, поддержка, вера в светлое будущее, не взирая на трагичные и кроваво-бессмысленные законы войны.

Повесть «Навеки девятнадцатилетние» и роман «Время жить и время умирать» дают возможность узнать, как люди понимали себя в этой войне.

Тем не менее, возможно, героев Э. М. Ремарка все еще можно назвать бойцами, которые боролись не за высокие идеалы, а за свою личную жизнь, за возвращение домой как люди, которые могут продолжать жить после всего, что они пережили на войне.

На войне человека не различали по профессии и нации, человек на это солдат, который отличался одним фактором – это свой союзник или враг, он командир или обычный солдат.

«Армия» в художественной литературе имеет другое значение, она показывает нам определенных личностей

У каждого сражающегося должен быть образ врага, даже если он навязан кем-то, преувеличен, который не имеет ничего общего с действительностью.

По ту сторону баррикад враг – это тоже человек, как и всякий солдат, он выполняет свой долг перед Родиной. Причин для враждебности у людей по обеим сторонам фронта нет

Этим людям действительно нечего делить, но они принуждены воевать друг с другом со смертоносным оружием в руках. Тем не менее, в сражении нет времени думать о том, кто прав, а кто виноват. На поле битвы действует только один принцип: «Если мы не уничтожим их, они уничтожат нас».

Мировые войны унесли большую численность жизней, более, чем каждая иная война до этого. Авторы описывают множество смертей в своих произведениях. На наших глазах умирают друзья детства главных героев, новоприбывшие, мы видим смерть на поле боя, смерть от газа подло использованных на поле битвы и даже в госпиталях, где спасали жизни, многих все равно наступала смерть.

Смерть на войне считается данностью, и кажется, что оплакивать всех невозможно, но от невыносимого горя или страха потери и ужаса можно лишиться рассудка. Для главных героев повести и романа смерть становится привычной обыденностью. Это один из ужаснейших результатов Второй мировой войны. После окончания войны человек, который постоянно видел искалеченные трупы, видит, как умирают дорогие им люди, вряд ли сможет жить спокойно.

Вследствие этого для многих страх мирной жизни даже сильнее страха смерти. Философские размышления о войне – это взор на войну, в котором можно оценить опыт и навык прошлого с новой точки зрения. А. Адамович сказал: «Вы можете лично оценить то, что вы испытали через судьбы людей и моральное чувство людей» [5, с. 201].

После кровопролитной войны мир никогда не будет прежним. Это настроение пронзает произведения двух писателей. Третья такая катастрофа не обязана повториться вновь, так как для писателей она стала катаклизмом, поменявшим их жизнь.

После всех произошедших событий на войне стало ясно, что теперь нормой была не жизнь, а смерть, не счастье, а горе. Г. Бакланов и Э. М. Ремарк это два писателя, которые, не могли остановить кровопролитие, но они могли ненавидеть войну и противостоять ей с не

поверженным гуманным достоинством. Каждая книга этих писателей проникали в самое сердце каждого читателя, их книги сделали свое великое дело, показывая нам честность, справедливость, доброту, правдивость которая бытовала на фронте.

Изображая окружающую действительность, Г. Бакланов и Э. М. Ремарк неизбежно отражают своё видение мира, свое отношение к нему, сочетают правду и вымысел, а затем воплощают все это в текстах своих произведений.

Ремарк в своих произведениях – специалист в психологии человека. Волнения его героев различаются разными оттенками: грубость персонажей как своего рода защитная реакция сопровождается душевной неуравновешенностью, безмерное изнеможение от ожидания безрассудного конца – робкими надеждами на то, что «жизнь сделает свое дело».

Так же как и Г. Бакланов, Э. М. Ремарк отражает тему «человек и война» в нравственно-философском ключе.

Война в произведении «Время жить и время умирать» показана не менее реалистично, чем в повести Г. Бакланова «Навеки девятнадцатилетние». Хотя изображение войны непосредственно не является главной целью произведения, авторы в своей откровенной манере изображают холодящие сцены, из которых перед читателем возникают реалистичные сцены ужасов войны.

«Некоторые трупы уже частично оттаяли. Когда такого мертвеца увели, его тело еще не было согнуто, но его рука уже висела и болталась, как будто он посылал приветствия со страшным, почти циничным равнодушием» [2].

Вот какие жестокие реалии войны показывали писатели Э. М. Ремарк и Г. Бакланов, также описывает те

ужасы, происходящие в то время, что происходили до и после битвы.

Повесть, которую написал Г. Бакланов, – это, по сути, история всей судьбы главного героя, которого зовут Володя Третьяков. В повести выделяется название, и мы понимаем, что речь пойдет о трагичной судьбе целого поколения.

В тексте повести автор показывает нам образы молодых сверстников главного героя, которые на протяжении всего сюжета сражаются с врагом.

Герой повести командир взвода, в котором состоят только молодые ребята, которые только пришли со школьной скамьи.

Вследствие этого недолгий жизненный путь Володи Третьякова воспринимается как судьба целого поколения.

Здесь Г. Бакланова проводит параллель со своей жизнью, потому что его поколение пошло на войну в возрасте восемнадцати лет.

С нарастающей болью и горечью мы следуем за молодым героем, потому что благодаря названию повести мы знаем трагический исход. Такого рода предвидение, когда трагический конец разворачивающихся событий ясен, определяет внутреннюю напряженность повествования даже в относительно спокойных эпизодах жизни тылового госпиталя, в истории любви Володи и Саши.

Учитывая эти передовые знания, фронтовой путь героя и его воспоминания о довоенной жизни воспринимаются по-особому.

Часы повествования поразительно насыщены: судьба героя сочетается с судьбой воюющего народа, неразрывно связана с другими людьми, впитывает настоящее и прошлое героя.

Война, по словам Г. Бакланова, «не столько разрывает, сколько усугубляет все связи». Образы памяти в душе героя вызывают отклик, прошлое проникает в его мысли и напоминает ему о том, каким молодым был этот лейтенант, полным постоянных действий, мыслей и чувств.

Г. Бакланов также описывает ужасы войны в своем произведении

«Живые стояли у края вырытой траншеи, а он сидел внизу. Не уцелело на нем ничего, что при жизни отличает людей друг от друга, и невозможно было определить, кто он был: наш солдат? Немец? А зубы все были молодые, крепкие» [1].

Эти отрывки показывают чудовищность войны с ее невероятным количеством жертв, и, наконец, жертвами становятся не только те, кто был убит или ранен, но и те, кого до конца своей жизни преследуют видения, подобные этому эпизоду.

Повесть «Навеки девятнадцатилетние» и роман «Время жить и время умирать» раскрывают события Второй мировой войны. Кажется, сколько книг было написано об этом периоде: о ненависти и любви к оккупантам, о том, как русские парни и немецкие солдаты умирали в холодных окопах. Но именно эти книги позволяют нам взглянуть на историю с точки зрения простого русского и немецкого солдата.

На страницах этих книг мы находим хронику войны, достоверно передающую все этапы великой битвы русского народа с нацистским фашизмом или рядовыми немецкими солдатами, насильно отправленными на войну.

Современные исследователи называют имя Бакланова на ряду крупнейших «военных прозаиков» мировой литературы XX века. Особенно часто его творчество сопоставляют с творчеством Э. М. Ремарка.

Нам представляется наиболее целесообразным сравнение повести «Навеки девятнадцатилетние» с романом «Время жить и время умирать»: по проблематике, нравственной-философской оценке военных событий, уровню психологизма.

Книги Г. Бакланова и Э. М. Ремарка показывают нам честные картины войны и военных будней.

Авторы показывают нам по-настоящему живых людей, в произведениях мы слышим каждый монолог и диалог героев, следим за трагическими судьбами героев, их размышлениями, эмоциями и сопереживаем их заботам и страданиям.

И когда мы знакомимся с этим чуждым миром – а знание всегда необходимо – мы одновременно обнаруживаем в его различных проявлениях и, прежде всего, в правдивой и чуткой манере, которую художник рассказывает о нем, черты живого человечества, которые нам близки и дороги.

В своих книгах они демонстрировали все ужасы войны, бессмысленность жертв, описывали кошмарные последствия послевоенных лет на примерах судеб простых людей, бывших солдат. И всему этому писатели противостоят вечным человеческим ценностям: достоинству человека, его честности и порядочности.

В каждом из произведений Г. Бакланова мы находим подтверждение осуждения войны, осуждения фашизма. Так же и Э. М. Ремарк, бесспорно, очень открыт в своих стремлениях к полному нейтралитету, он прежде всего гуманист. Э. М. Ремарк осудил войну, развязанную гитлеровской Германией. Благодаря этому, несмотря на все болезненные слои, он изначально обладает здоровыми моральными принципами, здравым смыслом и живыми чувствами простого человека, который питает ненависть к войне, лицемерию и хищной жадности. Но он страстно

любит людей, которые предстают перед ним такими, какие они есть.

#### Список литературы

1. Бакланов, Г. Я. Навеки – девятнадцатилетние : повесть / Г. Я. Бакланов. – М. : Советский писатель, 1985. – 192 с.
2. Ремарк, Э. М./ Время жить и время умирать : роман / Э. М. Ремарк. – М. : АСТ, 2017. – 355 с.
3. Берестовская, Д. С. Проблемы героического в военной прозе Г. Бакланова / Д. С. Берестовский // Вопросы русской литературы. – 1991. – Вып. 1 (57). – С. 136 – 143.
4. Залесский, В. Время жить, время бороться: заметки о творчестве Ремарка / В. Залесский // Октябрь. – 1957. – № 6. – С. 104–120.
5. Русская советская литература : пособие для студентов нац. отд-ний пед. ин-тов / под ред. А. А. Журавлевой. – Л. : Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1988. – 559 с.

**О. М. Таранина**

УДК 821.161.1 - 31.09 + 929Платонов

### **ОСОБЕННОСТИ МИФОПОЭТИКИ ПОВЕСТИ А. ПЛАТОНОВА «КОТЛОВАН»**

*В статье рассмотрены особенности воплощения мифопоэтической модели мира в повести А. Платонова «Котлован». Раскрыта сущность образов-символов, составляющих основу повести.*

**Ключевые слова:** мифопоэтика, символ, образ, пространство.

А. Платонов обозначил точную датировку повести «Котлован» (декабрь 1929 – апрель 1930 г.) и тем самым указал на то, что события в повести совпадают хронологически с эпохой социальных преобразований конца 1920 – начала 1930 годов. В структуре повести, пронизанной мотивом скитальчества, проявляется мифопоэтическая модель мира, которая основывается на единстве природы и человека и подразумевает

художественное постижение мира героями в пространственно-временных характеристиках. В основе повести лежит оппозиция город/деревня. Город понимается автором как светлое будущее, в основе которого созидание, а деревня, напротив, как нечто темное, мрачное и не имеющее будущего.

С самого начала автор указывает на основные символические понятия: дерево, гора («глиняный бугор», глина как неплодородная почва), камень как символ иного бытия. Все указанные символы взаимосвязаны и вместе с рекой – еще одним важным символическим элементом – придают авторской модели мира полноту.

В начале повествования герой-скиталец Воцев, лишенный дома, отправляется в путь на поиски истины человеческого существования. Мотив странничества, являющийся традиционным в литературе, дает возможность панорамного описания мира, который открывается перед читателем следующим пейзажем: «...Воздух был почти пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях и скучно лежала пыль на безлюдной дороге <...>. Дальше город прекращался – там была лишь пивная <...>, а за пивной возвышался глиняный бугор, и старое дерево росло на нем одно среди светлой погоды» [4, с. 413]. Вечером Воцев видит в окно пивной, как «дерево качалось от невзгоды, и с тайным стыдом заворачивались его листья» [4, с. 413]. Дерево, как один из древнейших архетипов, здесь служит показателем «здоровья бытия»: окружающий Воцева мир внешне кажется правильным, однако в нем скрывается смысл, основанный на распаде гармонии. Неполный цикл года, исключивший из повествования весну, убывание света также являются показателями дисгармонии мира.

Мир в «Котловане» абсурден, и это, по мнению Н. Абузовой, подтверждает порубка мирового дерева на

плоты для раскулаченных крестьян, для гробов, сделанных впрок, сжигание «плетневого материала» в костре [1, с. 76]. Уничтожаемому мировому дереву противостоит железо, которое кует в колхозной кузнице Миша Медведев. Таким образом, вырубка дерева символизирует начало нового времени. А. Платонов создает новый миф – миф о новом человеке, непохожем на других, и в образе нового человека предстает Миша Медведев – «дьявол», «идол шерстяной», закрепляя в повести обезличенность и стихийность как главные свойства нового человека [4, с. 518].

Скитанию Вощева сопутствуют пустота, жара, неподвижность, по пути герою попадается усадьба с «бессемейными детьми», дом шоссевого надзирателя, который привык к пустоте. Все это усиливает его одиночество, бесприютность и показывает читателю особенности отношений человека и пространства: герой – скиталец в пустыне.

Пустота в повести является основой образа-символа пустыни, который становится важной характеристикой мира. Образ пустыни автор осмысливает как беспредельность вавилонского проекта, который захлестнул людей и природу. Герои видят мир «порожним местом», земля для них «пуста и тревожна», а сердце их бьется «легко и грустно, как порожнее» [4, с. 492].

Пустыня – амбивалентный образ. Изначально пустыня – это пустота, пространство, трудное для жизни, в котором герои терпят лишения и подвергаются испытаниям. По мнению С. Никитиной, с точки зрения символики, пустыня «связывает мир и рай, являясь между ними посредником» [3, с. 118]. А. Платонов показывает, что смысл пустыни в повести – отсутствие осмысленности во внешнем мире. Пустыня организует пространство горизонтально и постепенно наполняет его новыми

категориями с отрицательной коннотацией: город, пустырь, кладбище, кафельный завод, деревня. Образ пустыни создает пожирющее пространство, которое превращает общепролетарский дом в могилу.

Структуру пустынного пространства в повести организуют символические образы. Скитаясь, Воцев выбирает для сна овраг, подобный могиле, на следующую ночь герой снова обнаруживает «теплую яму для ночлега» [4, с. 420]. На пустыре «какой-то человек <...> с косой в руках начал сечь травяные рощи, росшие здесь испокон века. К полночи косарь дошел до Воцева<...>» и, изгнав его из ямы, отправил в дощатый сарай – «коллективный» гроб – где «все спящие были худы, как умершие <...> спящий лежал замертво, глубоко и печально скрылись его глаза, и охладевшие ноги беспомощно вытянулись в старых рабочих штанах» [4, с. 421]. Эпизоды поиска ночлега повторяются, и в них можно отчетливо рассмотреть апокалиптический мотив, связанный с пересотворением мира: Чиклин косит траву, подготавливая место под котлован, и в то же время обыгрывается ситуация: Воцев – умерший, Чиклин – смерть с косой. Образ ночного косаря является символической фигурой переустройщика основ жизни; пустырь, овраг, полночь – ориентиры, придающие миру неорганизованность, поэтому такой мир требует обновления.

Пустыне традиционно противостоит сад как образ будущего, связанный с социальным переустройством мира. В «Котловане» сад упоминается дважды: «фруктовый сад» инженера Прушевского и культурный сад функционера Пашкина. Сад Прушевского должен был покорить пустыню, а сад Пашкина показать облик будущего.

«Культурный сад» Пашкина напоминает старинные парки, однако автор снижает его значение, показывая, как хозяин перед открытым в сад окном употребляет «различные жидкости и баночки для укрепления здоровья и развития активности...» [4, с. 436].

Сад Прушевского автор наполняет движением, звуком, светом и раскрывает через романтизированный образ героя. В его саду «слабый местный ветер начинал иногда шевелить листья», «позади сада кто-то шел и пел свою песню», «вдалеке, на весу и без спасения, светила неясная звезда» [4, с. 429]. Важно отметить, что автор, называя сад фруктовым, понимает под ним «плодоносный», что также связано с идеей Прушевского – автора проекта общепролетарского дома – с его мечтой о всеобщем счастье. В мечтах Прушевского возникает образ «опавших, расцветших и вновь погибших садов» как аллегория проходящей жизни человека.

Постоянный поиск пристанища создает еще один важный образ в повести – образ дома, который непосредственно связан с образом камня. Образ камня, имеющий ряд мифологических значений, разворачивается, прежде всего, в образе общепролетарского дома. Большинство героев повести не имеют собственного дома: «... Мы все живем на пустом месте» [4, с. 440]. Образ дома амбивалентен: общепролетарский дом – олицетворение будущего всеобщего счастья и одновременно смерти. Герои только мечтают о счастье, а строящийся дом становится метафорой неподвижного счастья, которое является недостижимым для героев. Будущий дом представляется нерушимым прочным домом, однако читатель на протяжении всей повести видит лишь рытье котлована для закладки фундамента. Таким образом, А. Платонов показывает, что связи человека с домом разрушены.

Воцев после нескольких дней скитаний находит приют в первом подобии дома – бараке, в котором живут рабочие. Символично также то, что последние дни своей жизни девочка Настя доживает в бараке, который, по мнению И. Максимовой, «становится метафорой противоестественных условий существования мастеровых. Это точечное пространство наделяется признаками несвободы и бездуховности» [2, с. 311].

Важным сюжетным элементом является эпизод, когда Чиклин приходит на кафельный завод, где однажды его поцеловала молодая девушка. Запустение и руины дают пространству характеристику неодоушевленного, упоминание крыс и червей несет семантику кладбища. Уходя, Чиклин забирает Настю и заваливает вход в здание камнями, делая из него подобие склепа. Таким образом, кладбище расширилось и завод стал одним из его фрагментов. Благодаря этому эпизоду можно проследить, как живое поглощается неживым: расширяется котлован, разрастается кладбище.

Чиклин приводит в барак Настю, и она становится для его обитателей «элементом будущего», ради которого стоит все силы вложить в строительство дома, в котором все его жители будут счастливы. Однако будущее трагично, и смерть Насти – итог развития ее истории. Маленькая героиня спит в гробу, в другом гробу ее игрушки, а в беспамятстве болезни она требует принести ей кости матери. Двойственность жизни автор передал словами одного из хозяев гробов: «У нас каждый и живет оттого, что свой гроб имеет» [4, с. 464].

Так, котлован, овраг и завод создают своеобразную границу пространства и понимаются как остров, отделенный водами. Образ воды замыкает в повести мифопоэтическую модель мира А. Платонова и привносит мотив конца света. Вода представлена речной долиной и

упоминанием о море. Река приобретает символические черты в эпизоде высылки кулаков и имеет сходство с мифологической ледяной рекой плача в загробном мире – Коцитом. Отправлением в море завершается ликвидация кулаков и благодаря морю пространство в повести размыкается и обретает безграничность. Сакральный смысл этого эпизода ощущает Жачев, которому «...сделалось скучно, печально в груди. Ведь слой грустных уродов не нужен социализму, и его вскоре также ликвидируют в далёкую тишину» [44, с. 507].

Следующий эпизод также мифологичен: колхоз собирается в кузнице, в которой работает медведь. Медведь сравним с героем языческой мифологии богом Гефестом, культ которого сопровождался человеческими жертвоприношениями. А. Платонов рисует ситуацию массовых жертвоприношений утопичному будущему. После изгнания кулаков Настя становится последней жертвой – заболевает и умирает. Этой смертью автор показывает, что «элементу будущего» нет места в новом мире. В конце повести снова появляется символический образ камня как последнее вечное пристанище Насти.

Чиклин в разговоре с обессилившим Козловым произносит ключевую для развития сюжета фразу: «Так могилы роют, а не дома» [4, с. 424]. Дом, забравший все жизненные силы рабочих, так и остается котлованом, несбывшейся мечтой, ненужным компонентом мира, потому что в нем некому жить, и смерть является единственным выходом для героев.

#### Список литературы

1. Абузова, Н. Ю. Мифопоэтика повести А. П. Платонова «Котлован» [Электронный ресурс] / Н. Ю. Абузова // Культура и текст. – 2016. – № 4. – С. 74–85. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoetika-povesti-a-p-platonova-kotlovan/viewer> .

2. Максимова, И. П. Функциональное значение хронотопа дороги в повести А. Платонова «Котлован» / И. П. Максимова // Вестник Чувашского университета. – 2009. – № 4. – С. 311–314.

3. Никитина, С.Е. Устная народная культура и языковое сознание / С. Е. Никитина. – М. : Наука, 1993. – 187 с.

4. Платонов, А. П. Счастливая Москва / А. П. Платонов // Платонов А. П. Очерки и рассказы 1930-х годов. – М. : Время, 2011. – 626 с.

*Д. А. Фатеева*

УДК 821.161.1Бул7Мас.08.09:929 Булгаков

## **ЯЗЫКОВОЙ ЗНАК КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ «МАГИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ» В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

*В данной статье рассматривается языковой знак в качестве одного из способов создания «магической реальности» в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», вопрос о специфичности многоязычия, а также особенность индивидуального художественного метода писателя: признаки магического реализма, мистики и классической фантастики.*

***Ключевые слова:** магический реализм, многоязычие, языковой знак, художественное слово, языковой пласт.*

Являясь важнейшей для творчества, проблема художественного слова касается авторской идейно-образной системы. В данном контексте опорным становятся литературоведческие работы М. М. Бахтина, а также исследования И. З. Белобровцевой, А. А. Кораблёва и М. С. Петровского [3; 4]. Рассмотрение вопроса о специфичности слова в романе восходит к художественной материи произведения и к языковому и речевому концентрату, который реализуется в жанровой форме. Основная задача состоит в том, чтобы рассмотреть главные этапы формирования теоретико-литературной концепции М. А. Булгакова, которая связана с идеей художественного слова в романе «Мастер и Маргарита».

М. М. Бахтин отмечал, что «язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения», – таким образом, жанр характеризуется как образ языков, которые состоят в диалогических отношениях и в единстве представляют литературный язык эпохи. Анализируя в романе «Мастер и Маргарита» слова как романное, с выделением и актуализацией жанровой природы, необходимо учитывать связь романного слова с многоязычием и смехом, а также обратить внимание на то, каким образом в романе раскрывается тема многоязычия. Для этого следует обратиться к идее М. М. Бахтина о возможности романного слова объективировать сугубо эпическое, лирическое, драматическое начало вплоть до смешения. Речь героев романа и повествование является многоязычием, то есть являет собой взаимодействие, взаимопроникновение разных языковых пластов [1, с. 384; 2, с. 249].

Многоязычие как наличие языковых пластов, которые функционируют в различных сферах, восходит в романе «Мастер и Маргарита» к трем родовым началам. С первой главы («Никогда не разговаривайте с неизвестными») заметна любовь главных героев к словотворчеству, диалоги выглядят как драматический элемент (микрופьеса), способствующий появлению героев, которые связаны с идеей сцены. В драматическом искусстве слово выступает эквивалентом действия: за воландовским обещанием отрезать голову, несмотря на кажущуюся несуразность, незамедлительно следует процесс обезглавливания. Наличие эпического позволяет повествованию разворачиваться в пространстве и времени и воссоздавать многомерную модель художественного мира, внутри которого герои из различных эпох. В этой логике язык романа «нельзя уложить в одной плоскости,

вытянуть в одну линию и это образует систему пересекающихся плоскостей. И различные плоскости в разной степени отходят от авторского центра». Если эпическое в романе разворачивает повествование до структурности пространства, то лирический элемент метрически и ритмически его маркирует.

Итальянская исследовательница Р. Джулиани говоря о взаимодействии некоторых жанров театра и романа М. А. Булгакова отметила, что «булгаковский язык вливается в русло литературного языка, созданного великой традицией русского романа, приближаясь к объективности исторического повествования» [4]. Языковые сферы взаимодействуют с родовыми началами, при этом демонстрируют динамику и богатство языка произведения, а также между этими сферами происходит процесс смешения следствием которого становится такое явление как смех. Важно заметить, что свита Воланда реализует причастность к пласту народной смеховой культуры с помощью сочинения различных документов, которые перенасыщены каламбурами и языковыми приёмами, вызывающими трагико-иронический эффект. Напомним телеграмму, которую отправляет Бегемот Поплавскому от лица погибшего Берлиоза: *«Меня только что зарезало трамваем на Патриарших. Похороны в пятницу, в три часа дня. Приезжай. Берлиоз»*. Или же оправдательный документ для супруги Николая Ивановича: *«Сим удостоверяю, что предьявитель сего Николай Иванович провел упомянутую ночь на балу у сатаны, будучи привлечён туда в качестве перевозочного средства... поставь, Гелла, скобку! В скобке пиши «боров». Подпись – Бегемот»*.

Являясь истинно романным, исторически связанными с многоязычием и смехом, слово в романе «Мастер и Маргарита» способствует появлению

характерного прозаического разноречия. В произведении оно выражено в качестве взаимодействия «различных национальных и социальных языков, диалектов и речевых манер (языков сословий и социальных или региональных групп, профессиональных жаргонов)» и именно слово создает определенный образ литературного произведения. Именно этот образ способствует пространственному восприятию произведения, его временной протяженности, структуре и визуальности, а в контексте творчества писателя данная проблема связана с магической функцией языка, тем более что идея магичности получила широкий резонанс. Структурная и идейно-тематическая характеристика булгаковского произведения актуализирует прежде всего жанровую природу романа, его принципиальную незавершённость (М. М. Бахтин) и открытость для первичных жанров, которые разнообразно представлены в романе «Мастер и Маргарита».

Первый тип простого жанра, актуальный уже с первых глав романа и на протяжении всего повествования, обозначен учеными как чертыхание. «Легкомысленное, бездумное отношение к слову, абсолютное непонимание его магической природы, его исключительного в жизни человека значения – одна из главных причин несчастий булгаковских героев», – пишет Г. М. Ребель. Упоминание нечистой силы встречается в тексте на уровне устойчивых фраз типа: *«бросить всё к чёрту, фу ты чёрт, какого чёрта ему надо, чёрт его возьми»* (примеры взяты из первой главы «Никогда не разговаривайте с неизвестными»).

Вербализация словесных формул такого типа становится приёмом, основанным на принципе реализации метафоры. Высказывания такого типа по природе близки ко второй разновидности простого жанра – предсказанию. Например, в самом начале романа есть фразы типа: *«Вам*

*отрежут голову; Заседание не состоится; Сегодня вечером на Патриарших будет интересная история*». Можно предположить, что их основное назначение состоит в том, чтобы усилить мотив угадывания событий.

Третий простой жанр – клятва. Её даёт Бездомный, когда обещает Мастеру не писать стихов: *«Обещаю и клянусь»* (глава 13, «Явление героя»). Развёрнутая формула клятвы даётся Маргаритой Мастеру: *«Клянусь тебе своею жизнью, клянусь угаданным тобою сыном звездочёта, всё будет хорошо»* (глава 30, «Пора! Пора!»).

Четвёртый простой жанр – это рассказ. Он вводится автором в виде особой структуры, способной создавать микропространство. Сам процесс рассказывания у булгаковских героев сопровождается стремлением вовлечь слушателя в какую-либо нетипичную ситуацию: например, Бегемот рассказывает о том, как в течение девятнадцати дней скитался по пустыне и питался мясом убитого им тигра (глава 24, «Извлечение мастера»), Маргарита рассказывает сказку ребёнку о том, почему она стала ведьмой (глава 21, «Полёт»).

Особую группу речевых жанров, выделяемых в булгаковском тексте, представляют этикетные. Согласно Т. В. Шмелёвой, под этикетными жанрами подразумеваются, прежде всего, высказывания, относящиеся к «ритуальной действительности, организуемой социальными отношениями и обычаями». Чаще всего в тексте встречается извинение и благодарность [4, с. 233–234]. Они выступают в традиционной роли маркеров хорошего тона: *«Простите мою навязчивость, но я так понял, что вы, помимо всего прочего, еще и не верите в бога?»* (глава 1, «Никогда не разговаривайте с неизвестными»). Такой тип жанров можно назвать «перфективными» или же с «перфектной перспективой», подразумевая тем самым, что событие, о

котором говорится, уже было совершено в прошлом и известно участникам общения. Этикетные жанры приказа и угрозы имеют футуральную перспективу, то есть в «Мастере и Маргарите» они подразумевают событие или действие, происходящее в перспективе: *«Жаль только, что я не удосужился спросить у профессора, что такое шизофрения. Так что вы уж сами узнайте это у него, Иван Николаевич!»* (глава 1, «Никогда не разговаривайте с неизвестными») [4, с. 274].

Наблюдая над языковым знаком в романе, можно заметить одну особенность индивидуального художественного метода: в нем заметны признаки реализма мистического и элементы классической фантастики, часто сатирического типа. Например ситуации, связанные с образами мелких и крупных чиновников, конечно, фантастичны и одновременно обличительны. А магия и мистика нередко сосуществуют и переплетаются. Так, появление Азazelло рядом с Маргаритой – а мазь, способная превратить обычную женщину в ведьму – атрибут магической реальности. Такой синкретизм (магия, мистика, фантастика в одной образной системе) абсолютно в духе Булгакова, всегда стремившегося к синтетичности – в методе, жанре, стиле произведений.

#### Список литературы

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества : сб. избр. тр. / М. М. Бахтин. – М. : Директ-Медиа, 2006. – С. 384.
2. Бахтин, М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / М. М. Бахтин. – М. : Контекст, 1972. – С. 248–259.
3. Петровский, М. С. Мастер и город: киевские контексты Михаила Булгакова / М. С. Петровский. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб., 2008. – С. 88.
4. Белобровцева, И. З.. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» : комментарий / И. З. Белобровцева, С. К. Кульюс. – Таллинн, 2006. – С. 175, 233-234, 274, 275, 361, 368–369.

**СИМВОЛИЧЕСКОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ ДУАЛИЗМА  
ДОБРА И ЗЛА В РОМАНЕ М. А. БУЛГАКОВА  
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

*В данной статье рассматриваются дуалистические взгляды Михаила Афанасьевича Булгакова, выраженные в романе «Мастер и Маргарита»; анализируется проявление светлой и тёмной доминанты в образе Воланда; происходит толкование различных символов, связанных с концептом добра и зла в романе.*

**Ключевые слова:** *дуализм, добро, зло, символ, справедливость.*

В мировоззренческую основу романа о Мастере и Маргарите, как отмечалось множеством исследователей, заложен дуализм – мысль о вечном сосуществовании добра и зла, вера в два равноправные и равновеликие начала – светлое и тёмное, доброе и злое. Хотелось бы обратить внимание на необычный возглас, который часто встречается на страницах романа Булгакова: «*Боги, боги мои!*». Не является ли этот возглас ещё одним подтверждением дуалистических взглядов писателя? Ведь христианин воскликнул бы «*Боже мой!*» или «*Господи!*».

Предпосылки появления дуалистических взглядов писателя обнаруживаются в его биографии. Михаил Афанасьевич Булгаков принадлежал к священническому роду, Афанасий Иванович Булгаков, отец писателя, был профессором Киевской духовной академии. Проблема веры и безверия на рубеже XIX–XX и в начале XX века стояла остро. В обществе господствовала теория Дарвина, которая увлекала умы современников Булгакова, данное веяние не обошло стороной и самого писателя.

Следует отметить, что в христианстве дуализм считается ересью. Виктор Максимович Жирмунский писал: «*Христианская церковь сделала Бога источником*

*добра, а дьявола виновником и воплощением зла в мире. Она не признавала двух равноправных богов, доброго и злого: дьявол был, по её учению, мятежный ангел, отпавший от Бога, невластный, в конечном счёте, сопротивляться всемогуществу Божию» [3, с. 357].*

Согласно дуалистической концепции миром в равном степени управляют как сила божественная, так и сила демоническая. Манихейцы считали, что одновременно сосуществуют два царства: света и тьмы, добра и зла. В царстве света, утверждали они, господствует бог, в царстве тьмы повелевает сатана.

В учении богомилов (болгарских еретиков) существует две высшие силы: Бог и Сатанаил. Сатанаил был низвергнут на землю, создал людей из глины и воды. Создав тело человека, Сатанаил понял, что не может наделить тело душой и именно поэтому обратился к Богу. В следствии этого человек стал принадлежать как к миру небесному, так и к миру земному. В романе «Мастер и Маргарита» можно встретить прямые отсылки к формулировке богомильского дуализма, проявляется отсылка во фразе главной демонической силы романа, Воланд говорит: *«Как выглядела бы земля, если бы с неё исчезли тени?»* [1, с. 951].

Что такое добро и что такое зло? Каждый из нас может дать этим явлениям конкретные, антонимичные понятия: добро — это намеренное, бескорыстное и искреннее стремление к осуществлению блага, полезного деяния, например, помощи ближнему своему, это всё, что ассоциируется со счастьем, радостью, любовью. Зло, напротив, обозначает намеренное стремление к нанесению вреда, это всё, что ассоциируется с ущербом, страданием, насилием, надругательством и т. п.

Две эти основные силы выражаются в романе в лицах Иешуа Га-Ноцри из Ершалаима и Воланда. Иешуа

является олицетворением добра, символом нравственности, стойкости и человеколюбия, а Воланд – это дьявол в облике человека. Исходя из этого, становится очевидным, кто является носителем светлой, а кто тёмной доминанты по своей сути. Однако в этом романе всё не так однозначно.

Любовь Мастера и Маргариты наглядно передает, на что способен человек под её воздействием, как с её помощью меняются и люди, и мир вокруг. Писатель показывает, что Москву захватила чёрная магия, действовала нечистая сила. Именно тёмная сила помогла любви, но ведь *«любовь сама по себе – это дар от Бога»*, и это свидетельствует о том, что она – проявление добра [2, с. 90]. Таким образом, добро и зло в романе «Мастер и Маргарита» существуют в неразрывном единстве.

Двойственность восприятия мира отразилась прежде всего в дуалистическом изображении Воланда. Он – вечно существующее зло, становящееся необходимым условием для проявления добра. Если истина и милосердие – есть Бог, то в романе М. А. Булгакова воплощением справедливости является сам Воланд.

Дуалистические черты Воланда находят свои истоки в древнеегипетских верованиях. На груди Воланда висел искусно выделанный камень с письменами на спине. Булгаков имел в виду изображение священного жука-скарабея. Данное насекомое в Древнем Египте считалось священным. Египтяне сравнивали зубцы на голове жука с солнечными лучами. Золотой жук в древнем Египте символизировал зло, порождающее добро. Возникает парадоксальное явление: священное насекомое, отражающее культ солнца, появляется на груди владыки тьмы, создавая неразрывное сочетание света и тьмы, божественного и дьявольского.

Воланд впервые появляется перед читателем как незнакомец в сером костюме: «Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо...» [1, с. 648]. Символизм серого цвета здесь вызывает ассоциации с пьесой Л. Андреева «Жизнь Человека», где *Некто в сером* – монументальная фигура с тающей свечой в руках, олицетворяющей текущее время, судьбу. При этом сам персонаж абсолютно бесстрастен, не добр и не зол, причастен только к «количественному» измерению человеческой судьбы. Воланд буквально «некто в сером». И дело не только во внешнем сходстве; булгаковский персонаж сходен с героем андреевской пьесы функционально: олицетворяя Универсум, Воланд находится «по ту сторону добра и зла», действуя по законам справедливости, но не милосердия [4, с. 152].

Милосердие, однако, тоже привлекает Сатану. Особый интерес Воланда вызывает поступок Маргариты, которая ради Фриды готова неразумно «истратить» свою возможность «попросить об одной вещи»; этот поступок Воланд можно объяснить проявлением милосердия. И в то же время такой поступок со стороны Сатаны можно рассматривать как проявление снисхождения (не учитывая при этом негативный контекст данного понятия).

От редакции к редакции булгаковский роман всё более освобождался от прямых отождествлений Воланда с дьяволом. Воланд отличается от «традиционного», классического в христианском понимании Сатаны прежде всего тем, что не творит целенаправленного зла. Он не злонамерен, а, скорее, справедлив, причём до такой степени, что исключает, со своей стороны, любое проявление милосердия.

Через образ Воланда отражаются нравственные понятия автора романа о том, что добро и зло совершается

руками самого человека. Воланд наказывал людей злом за их же зло во имя справедливости. Зло для него – не цель, а способ победить людские пороки и несправедливость. Воплощением зла является большой пласт персонажей: так, например, Никанор Иванович Босой символизирует взяточничество, а Стёпа Лиходеев — пьянство. Весь московский мир несёт наказание: деньги превращаются в обычные бумажки, платья женщин исчезают, обнажая тем самым пороки общества, ценности которого носят сугубо материальный характер и получают свое воплощение в знаменитом определении причины, повлиявшей на жителей Москвы, – «квартирном вопросе». Зло здесь настолько всеохватывающее, что инфернальное (потустороннее) зло, представленное в романе Воландом и его свитой, меркнет на фоне зла земного, человеческого. Снова возникает парадокс: зло инфернальное, наказывающее зло земное, вершит справедливость, утверждая тем самым вечные ценности: порядочность, честность, любовь.

Булгаков по-своему трактует традиционную семантику белого и чёрного цветов. Часто положительные персонажи, являющиеся носителями нравственной чистоты, вместо белой наделены чёрной доминантой. В последнем полёте Мастер облачается в чёрный плащ: *«Мастер выбросился из седла, покинул сидящих и побежал к обрыву холма. Чёрный плащ тащился за ним по земле»* [1, с. 965]. Чёрный плащ традиционно символизирует траур, смерть. В то же время душа Мастера обретает покой, следовательно, можно говорить о положительной символике чёрного цвета в романе Булгакова. Первая встреча читателя с Маргаритой – это рассказ о ней мастера Ивану Бездомному в клинике профессора Стравинского: *«Она несла в руках отвратительные, тревожные жёлтые цветы. Чёрт их знает, как их зовут, но они первые*

*почему-то появляются в Москве. И эти цветы очень отчётливо выделялись на чёрном её весеннем пальто»* [1, с. 760]. Чёрный цвет одежды, в которой Мастер впервые видит Маргариту, служит указателем, что главная героиня несчастна, чувствует себя лишней и чужой в этом мире. В то же время писатель говорит о смене оценочных полюсов в нравственных принципах человека посредством изменения традиционной семантики чёрного и белого цветов на противоположную. Такое смешение символики цветов у Булгакова говорит об отсутствии ярко выраженных полюсов – не существует однозначного добра или зла.

Подводя итог, стоит сказать, что к построению М. А. Булгаковым своего романа по принципу дуалистических воззрений подтолкнули прежде всего веяния, царящие в обществе 30-х годов XX века. В этот период происходит переосмысление авторитета церкви, распространение дарвинизма и его влияние на молодые умы. Булгаков осознавал несовершенство мира, который его окружал, особенность восприятия мира Булгаковым-человеком выразилась в романе Булгаковым-писателем. Его образы выражают позицию писателя: несут идею справедливости, идею очищения в мир, который погряз в грехе и пороках.

Зло здесь играет главную роль, и только с помощью него мы узнаем добро, а если быть точнее – зло направляет нас к добру. В произведении добро и зло представляют собой целостную картину мира. Это подчеркивается в каждой детали: в поведении, одежде, именах, внешности. Эти явления уникальны в своем единстве.

Своим романом М. А. Булгаков попытался донести до читателя то, во что он верил сам, стремился укрепить его в мысли о том, что в мире не существует черного без белого, не бывает тени без света, Дьявола без Бога, Иешуа

без Воланда. Писатель показал, что каждый человек сам является творцом своей судьбы, и лишь ему одному выбирать, носителем добра или зла он будет.

#### Список литературы

1. Булгаков, М. А. Полное собрание сочинений романов, повестей и рассказов в одном томе / М. А. Булгаков. – М. : Альфа-книга, 2008. – 1247 с.
2. Воропаев, В. А. Гоголь над страницами духовных книг / В. А. Воропаев. – М. : Макариевский фонд, 2002. – 208 с.
3. Жирмунский, В. М. История легенды о Фаусте / В. М. Жирмунский // Легенда о докторе Фаусте : пер. с нем. / изд. подгот. В. М. Жирмунский ; примеч. В. М. Жирмунского и Н. Н. Амосовой ; послесл. В. М. Жирмунский. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1958. – С. 357–505.
4. Яблоков, Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.

*А. В. Хатнюк*

УДК 821.161.1-312.9.09:929 Ефремов

## ПОИСКИ КРАСОТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ЕФРЕМОВА

*Эта статья посвящена вопросу красоты в творчестве Ивана Ефремова. Попытки найти прекрасное, охарактеризовать это понятие, разбить на составляющие - человечество занимается этим на протяжении вот уже тысячелетий. Математически, идеологически, эмоционально - с какой только стороны исследователи не пытались к ней подобраться.*

**Ключевые слова:** прекрасное, концепция, эстетика, пропорция.

В своих исследованиях Иван Ефремов полагался на ряд учёных и философов, занимавшихся этим вопросом: к примеру, в его творчестве не раз попадаются упоминания о красоте, как о целесообразности, соразмерности частей тела – здесь развиваются идеи Аристотеля, с его наукой о том, что мера должна быть соблюдена во всём, что красота

заключается в величине и порядке. Равно как и идеи Пифагора, сводившего красоту к математическим наукам, точными уравнениями пытавшегося найти некий идеал прекрасного, вплоть до миллиметра измеряя длину носа, ног и пальцев.

Конкретно в отношении человеческого тела сам Ефремов писал, что: «Красота – это наивысшая степень целесообразности, степень гармонического соответствия и сочетания противоречивых элементов во всяком устройстве, во всякой вещи, всяком организме... Каждая красивая линия, форма, сочетание – это целесообразное решение, выработанное природой за миллионы лет естественного отбора или найденное человеком в его поисках прекрасного, то есть наиболее правильного для данной вещи» [2, с. 431].

Далее Ефремов опирается на работы мастеров эпохи Просвещения: Лейбница, Баумгартена, Канта и прочих, отождествляя искусство с чувственным «покровом» интеллектуального осмысления, сочетая холодный научный подход с эмоциональным, можно сказать животным чувством влечения к красоте. В целом, отделив ум от чувственности, просветители-рационалисты опирались на логику. Так, Б. Кроче в исторической части «Эстетики» писал о том, что Ляйбниц (как и Баумгартен, как и Кант) отождествлял искусство с чувственным «покровом» интеллектуального осмысления. Восприятие эстетики Ляйбницом, как писал Кроче: «...не является просто неуспешной попыткой концептуализации» [3, с. 254].

Разумеется, не стоит забывать и о том, что Иван Ефремов был человеком своего времени, времени, когда социалистический реализм был государственным идеалом в том числе и красоты. А доминирующей функцией искусства социалистического реализма была функция

воспитательная, а главной его темой – тему метаморфозы отдельных личностей и целых коллективов на пути к идеалу [4, с. 461]. К которому постоянно стремится «положительный герой» произведений социалистического реализма, его святая святых, его краеугольный камень и главное его «достижение». Потому Ефремов, безусловно принявший часть этих идей, смотрел не только на физиологию, но и на психологическую, и на социальную составляющую. Одновременно развивая современную ему идею прекрасного человека, как всесторонне развитого, духовно и физически, так и, вновь переключаясь с Античностью, подводя идеал калокагатии – прекрасного и хорошего, красивого и доброго – идеал времён, когда этика и эстетика ещё окончательно не расстались друг с другом [1, с. 32].

В целом, в одном из своих главных произведений «Лезвии бритвы» Иван Ефремов писал о том, что красота обусловлена двумя факторами: естественным и половым отбором, обобщив, красота служит важнейшим инструментом для выживания и продления рода. Далее, чем больше развивалась и усложнялась человеческая культура, тем больше расширялись и облагораживались концепции красоты, постоянно меняясь от более близких природной основе к более комплексным, окрашенным этикой, благородством и добром.

Поиски красоты Ефремова привели его к идее о гармоничном развитии физического и духовного здоровья человека и всего социума, направленного на совместное облагораживание людей и мира в целом. В «Лезвии бритвы» им излагается идея, что, чтобы человек был способен как оценить красоту природы и себя самого, так и для её приумножения, он должен приложить усилия с тем, чтобы максимально глубоко изучить все тонкости наук и этики, поскольку прекрасное, что лишено доброты,

несёт в себе демоническое, разрушительное в своей основе, а настоящая красота проявляется лишь в созидательности.

Таким образом, группа людей, действующая ради блага друг друга, будет приумножать духовную красоту как себя, так и окружающих, тем самым способствуя повышению общего уровня прекрасного.

Это и выражается в видении им социума будущего, где люди занимаются созиданием, а не разрушением и удовлетворения исключительно эгоистических, животных потребностей. Так что можно подытожить, что поиск красоты Ивана Ефремова привёл его к тому, что на уровне личностном она состоит в здоровом и соразмерно развитом теле, духе и разуме. Тогда как на уровне общественном ею является творчество, гармония между людьми и окружающим миром, доброта и созидание.

#### Список литературы

1. Акопов, Л. Поэзия в произведениях И.А. Ефремова / Л. Акопов // Иван Ефремов – ученый, мыслитель, писатель. Взгляд в 3-е тысячелетие. Предвиденья и прогнозы. – М. : Искусство, 1998. – 456 с.
2. Ефремов, И. А. Собрание сочинений. Т. 1 / И. А. Ефремов. – СПб. : Зебра Е, 2008. – 1198 с.
3. Канарский, А. С. Диалектика эстетического процесса / А. С. Канарский. – М. : Высшая школа, 1979. – 615 с.
4. Лифшиц, Е. М. Собрание сочинений. Этика. Эстетика / Е. М. Лифшиц. – М. : ЮНИТИ, 2000. – 871 с.

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. ГОРДИЕНКО)

*В данной статье анализируются несколько произведений детской писательницы Галины Гордиенко с целью выявления главных особенностей современной прозы для юных читателей. Актуальность темы данной статьи обусловлена следующими факторами: во-первых, активизацией интереса к особенностям развития детской и подростковой прозы начала XXI века и творчеству ее представителей; во-вторых, расширением проблематики, связанной с подростковым периодом формирования личности в литературе для юных читателей на рубеже тысячелетий.*

**Ключевые слова:** детская литература, психологизм, фантастика, подросток, конфликт.

Формирование всесторонне развитой личности – одна из основных функций художественной литературы и в первую очередь произведений, адресованных юным читателям. Именно с её помощью происходит вхождение ребёнка в другую вселенную, книжную, специально созданную для детей. Современная проза для детей и подростков способна помочь своему читателю разобраться с вопросами, которые тревожат его душу и разум, решить жизненные проблемы. Детская проза является более универсальной, чем взрослая, ведь она предназначена для читателя любой возрастной категории.

На рубеже тысячелетий особенно активно развиваются фантастическое, приключенческое и психологическое направления, что абсолютно соответствует общим тенденциям литературного процесса. Как и в литературе для взрослых, в детской наблюдается активный процесс гибридизации родов и жанров, что, естественно, осложняет анализ многих произведений конца XX –

нач. XXI века. Проблемно-тематические и жанровые направления в литературе для детей и подростков сейчас весьма многообразны, но особое место всегда занимала и продолжает занимать фантастика, которая выступает как особый тип художественных произведений, казалось бы, противоположных реализму. Данное направление не воссоздает действительности в ее законах и устоях, но свободно нарушает их; она образует свое единство и цельность не по аналогии с тем, как это совершается в реальном мире. Однако фантастика часто органично сочетается с реализмом, составляя таинственную «подкладку» обычных вещей и событий. В фантастических произведениях важной является нравственно-психологическая тематика и, естественно, решение проблемы героя.

Галина Гордиенко – один из немногих современных авторов, кто вошел в детскую литературу на переломе тысячелетий, так как ее первая книга опубликована в 2002 году. Это «Волчьи ягоды» - повесть, которая относится к такому направлению, как детская фантастика. Писательница называет это произведение «страшилкой», хотя вряд ли можно с этим согласиться в полной мере. Юного читателя всегда интересовали произведения, написанные в русле фантастики. Начиная со второй половины XX века, в русской литературе появляется собственно детская фантастика, героем которой становится ребенок с его специфическим представлением об окружающем мире. В «Волчьих ягодах» Г. Гордиенко рассказывает о мальчике Володьке, которого родители отправляют в деревню Волчья Сыть. Стоит деревушка посреди дремучего леса, и живет там Володькин прапрадед, которому исполнилось сто сорок восемь лет. Приехав в деревню, мальчик видит, что его прапрадед здоров и молод. Вскоре Володька узнает тайну, его «странной молодости», а

заключается она в том, что моложавый прапрадед – волк-оборотень, его леденящий вой заставляет трепетать не одно поколение жителей деревни. И вот теперь наступила очередь Володьки стать волком, для этого лишь нужно съесть горсть волчьих ягод, что растут на болоте. Читателей интересует и волнует один вопрос: «Сможет ли Володька снова стать человеком, или мальчишка навсегда обречен ходить в волчьей шкуре?». Сюжет и композиция «Волчьих ягод» соответствует синтетическому жанру повести, в которой сочетаются признаки мистической фантастики, фэнтези и детектива.

Значительное место в произведении занимает речевая характеристика, ведь язык действующих лиц является эффективным средством типизации и индивидуализации того или иного персонажа. Так, родители Володи люди деловые и интеллигентные, но мама – женщина более эмоциональная и утонченная. Папа попроще и в отношениях, и в оценке ситуации. Именно они являлись инициаторами поездки мальчика к прапрадеду. Точнее предложение поступило от отца мальчика, а мама изначально была против того, чтобы отправлять мальчишку в неизвестное место к пожилому родственнику: *«Мама от отцовского предложения едва не подпрыгнула:*

*– Прадед – подумайте только! Да если он еще и не сыграл в ящик, то давно к нему на подходе! – сердилась она. – Разве можно такому старику доверить здорового, крепкого мальчишку? Разве он сможет за Вовкой присмотреть?!.. – Нет!»* [1, с. 1]. В высказываниях отца – первая характеристика прапрадеда: *«Пусть – долгожитель! Мне плевать! – заупрямился папа. – Но он жив. Это точно. Я как-то в детстве сам его видел: крепкий старик. Он еще с сотню лет проскрипит»* [1, с. 1]. Речь деда можно оценить уже из разговора по телефону с родителями Володьки. Часто в его

речи встречается частица «то», которая указывает на особенность говора деревни, в которой проживал дед и на его преклонный возраст: *«Теперь-то? Домой. Куда еще?»*, *«Соседи-то? Люди — человеки обычные. Сам скоро увидишь»*, *«Дети-то? Есть...— Анфисовы-то? Да такие ж, как и ты, полагаю. С месячишко у бабки, почитай, каждое лето живут, с месячишко от скуки и маются»* [1, с. 3]. В его речи встречаются архаизмы, которые также указывают на возраст старика: *стервец, людишки, чадо, мил друг, выродок и другие*. Учитывая то, что главному герою, Володьке, четырнадцать лет, мы можем назвать его подростком. Следовательно, его речь будет эмоциональной, и в ней будут проявляться элементы молодежного сленга. Своего прапрадеда в начале произведения мальчишка называет «ископаемым»: *«Сколько же лет этому ископаемому?»* [1, с. 1].

Важными в произведении являются монологи и диалоги, которые отражают характеры героев, их мировидение, отношение друг к другу. Наиболее полно диалогическая речь проявляется в атмосфере непринужденного контакта людей, которые ощущают себя равными, примером тому являются разговоры Володьки с его друзьями. Разговор Володьки с Пашей демонстрирует молодежный лексикон:

– *Что ты все «ну», да «ну»?!* Блин! *Да не умею я!*

– *Слушай, а давай мы твою бабулю попросим.*

*Пусть она и мне расскажет!*

– *С ума сошел!* – испугался Пашка. – *Забыл? Я же слово давал! Нет, уж лучше сам.*

– *Ну ты и кретин!* – раздраженно посмотрел на него Пашка и даже покрутил у виска пальцем [1, с. 11–12].

Повесть отличается не только интригующим сюжетом, но и остротой нравственно-бытовой проблематики. С первых строк мы узнаем о том, как

подросток внезапно становится никому ненужным. Эта проблема одна из самых болезненных для детей подросткового возраста, и ощущается ими довольно остро: *«В этой крошечной деревушке, затерянной в Вологодских лесах, Володька оказался совершенно случайно... Это становилось поветрием, дети внезапно оказались на втором плане. Никто не мог приютить на ближайшие три недели – срок маминной командировки – четырнадцатилетнего мальчишку. Проблем у каждого хватало и своих»* [1, с. 1]. Образ волчонка, выведенный писательницей, не случаен. Она сравнивает подростка с этим диким животным, тем самым подчеркивая агрессивность и замкнутость данного возрастного периода.

Другое продуктивное направление в детской и подростковой прозе, начиная с конца 50-х годов прошлого века, – психологическое. При анализе произведений Г. Гордиенко мы обратили внимание, что в произведениях для подростков особое внимание уделяется психологическим конфликтам. Одной из таких является тема «отцов и детей Г. Гордиенко является автором целого ряда произведений для подростков, которые очень востребованы юными читателями («Соперница из 8 „А”», «Между двумя мирами», «Полька и Аполлинария», «Столичная штучка», «Алое платье», «Не хочу быть ведьмой»).

В произведении Г. Гордиенко «Полька и Аполлинария» конфликт поколений приобретает особую социальную остроту. В центре повествования непростые взаимоотношения отчима и детей. Несмотря на то, что героем произведения является подросток, сверстник читателя или же выразительные персонажи, среди которых может и не быть детей, в любом случае важен воспитательный и познавательный потенциал книги. Следовательно, усложнение тематики и проблематики

должно соответствовать каждому этапу взросления ребёнка. Именно этапы взросления персонажей мы можем проследить в повести Г. Гордиенко «Полька и Аполлинария». Главной героине Аполлинарии вот-вот должно исполниться восемнадцать лет, когда на ее хрупкие плечи свалились вовсе недетские проблемы. Интересное имя и необычная внешность достались ей от бабушки: *«Мама сказала: Поля в бабушку удалась, в папину мать. Ее назвали в честь нее – Аполлинарией. Такое смешное старинное имя... Мама ее рыжей уродиной не считала. Чаще «солнышком» звала и уверяла, что Поля настоящая красавица, вот только худенькая»* [2, с. 13–14]. Долгое время девушке, ее брату Павке и младшей сестренке Наташке приходилось терпеть пьющего и агрессивного отчима: *«Возненавидела Поля его еще тогда, когда он зарубил их кормилицу козу Маньку, никому об этом не сказав, никогда девушка его не называла отцом, редко с ним разговаривала»* [2, с. 8]. Смертельно она боялась маминого мужа, сама толком не зная почему. Не понимала она свою маму и тогда, когда та родила от этого человека. Ведь ребенку уже почти четыре года, однако на вид ей не больше двух, такая она худенькая и крохотная. Ничего, кроме скандалов, ребенок не слышал, живет в вечном страхе. Постоянно утверждал мужчина, что взял женщину из чистой жалости, кому, мол, она нужна – ни рожу, ни кожи, скелет ходячий. Образ отчима, как он представлен в сюжете, утрированно отрицательный. Мужчина изображен негативно, как человек низкого социального уровня. Он – алкоголик, способный поднять руку на женщину и детей: *«Она сегодня поднялась часа в три утра, из-за отчима. Он ввалился в избу пьяный в дым и злющий неимоверно, кто-то на станции поставил под глаз синяк. Поле удалось сбежать, едва отчим ворвался в детскую «наводить порядок». Драться полезет,*

*затрещены начнет раздавать направо-налево или ремнем «жизни учить» [2, с. 13]. Автор описывает сцены домашнего насилия, поведение и внутреннее состояние детей. Так, Аполлинария чувствовала себя неодинокой и защищенной, убегая из дома в лес, а вот ее маленькая сестричка Наташка – находясь под кроватью: «Перепуганная Натка под кровать забьется... Поля упала на колени и заглянула под кровать. Она с трудом рассмотрела забившуюся в самый дальний угол девочку» [2, с. 27–28].*

Языковое пространство произведения насыщено канцеляризмами. Даже маленькая Наташка и та «абсолютная принцесса». Присутствие канцелярита в тексте указывает на то, что героям очень рано пришлось повзрослеть и столкнуться со «взрослыми» проблемами и шаблонами взрослой жизни. Также канцеляризмы придают комический эффект произведению. Вот как четырёхлетняя Натка отзывалась по поводу внешнего вида сестры: *«Какая пр-прелестная прелесть, да, Поль? Ты прямо окончательная Золушка, прямо буквальная, правда?» [2, с. 146].*

Изображая детей и подростков в своих произведениях, писательница делает акцент на психологическом анализе. В центре внимания автора проблемы нравственно-психологические: взаимоотношения людей разных поколений, конфликты в подростковой среде, детское одиночество, сложности понимания собственного «я» и попытки самоанализа, нравственный выбор в подростковом возрасте. В связи с этим сюжетная линия осложняется психологическим анализом, прежде всего личности главных героев. Затрагивая психологический аспект, Галина Гордиенко показывает в данном произведении, что порой дети, от недостатка внимания со стороны взрослого, замыкаются, отрешаются от взрослого

мира. Во избежание таких критических ситуаций родителям стоит больше общаться со своим ребёнком, чтобы лучше понимать его внутреннее состояние.

Галина Гордиенко внесла особый вклад в развитие детской прозы рубежа тысячелетий, в том числе фантастики. Ей удалось глубоко проанализировать внутренний мир подростка, заинтересовать и юного читателя, и взрослого. Она является одним из популярных авторов рубежа тысячелетий, творчество которого интересно юным читателям. Стоит отметить, что проза Галины Гордиенко многожанрова (разные типы фантастики, психологические повести, детектив) и многопроблемна («отцы» и «дети» в современном мире, воспитание чувств, ребенок и мир природы, ребенок и социум и др.). Но одна из главных тем и связанные с ней проблемы – пути познания ребенком, подростком окружающего мира, прежде всего загадочных, труднообъяснимых его явлений.

#### Список литературы

1. Гордиенко, Г. А. Волчьи ягоды [Электронный ресурс] / Г. А. Гордиенко. – Режим доступа : <https://www.libfox.ru/166053-23-galina-gordienko-volchi-yagody.html#book> (дата обращения: 02.04.2022).
2. Гордиенко, Г. А. Польша и Аполлинария / Г. А. Гордиенко. – М. : Центрполиграф, 2007. – 287 с.

***К. А. Шерстюк***

УДК 821.161.1–31.09+929 (Пастернак+Шолохов)

## **ЛИРИЧЕСКОЕ И ЭПИЧЕСКОЕ В РОМАНАХ Б. Л. ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО» И М. А. ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»**

*Данная статья посвящена рассмотрению лирического начала в эпическом пространстве романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» и М. Шолохова «Тихий Дон».*

*Ключевые слова:* роман, эпическое, лирическое, художественное своеобразие, мастерство.

Роман Б. Пастернака «Доктор Живаго» насыщен сложными образами и символами, многочисленными авантюрными поворотами сюжета, полон случайных встреч и совпадений, а самое главное, написан далеко не каждому понятным языком поэта.

В романе М. Шолохова «Тихий Дон» гармонично сочетаются крупные исторические события России и житейские мелочи казачьего хутора. Язык романа ярок и разнообразен, в нём масса диалектизмов и просторечной лексики, что красноречиво передает атмосферу того времени, но усложняет читателям задачу в понимании текста.

Оба романа написаны об одном и том же, но словно на разных языках и о разных представителях общества. Общим в данных произведениях является следующая мысль: революции и гражданские войны – это не просто столкновение партий, идей, интересов, желаний. Это ненормальное состояние общества, которое сказывается на жизни каждой семьи и на судьбе отдельной личности. Б. Пастернаку и М. Шолохову удалось не только описать события тех времён, но сделать это, воздействуя на читателя, пробуждая в нём лучшие человеческие мысли и чувства, невольно заставляя не просто читать эти произведения, но и жить вместе с его героями, сострадать им и радоваться вместе с ними. Эпическое в обоих произведениях умело сочетается с лирическим, что является признаком высокого художественного мастерства.

Идейно-художественное своеобразие романа Б. Пастернака, прежде всего, состоит в том, что в нём достаточно много автобиографических черт. По существу, в произведении отсутствуют внешние факты,

совпадающие с реальной жизнью Б. Пастернака. Это, скорее, его духовная автобиография. Отсюда и существенная особенность произведения – *лиризм* повествования. Юрий Живаго является лирическим героем писателя. «Проза Пастернака – это личностная проза поэта. Лирическое в романе сконцентрировано в последней его части – книге стихов Юрия Живаго» – справедливо отмечает А. Поповф [2, с. 319].

Одной из основных сфер, поглощающих пространство романа «Доктор Живаго», является природа. Главный герой произведения часто испытывает инстинктивное стремление раствориться в природе, вернуться в детство, где «внешний мир обступал Юру со всех сторон» [1, с. 56]. Природа описана автором с особой философичностью: она словно отдельное действующее лицо и в то же время отражение человеческих эмоций. Например, в описании одной из массовых сцен – митинга в небольшом городке Мелюзеев – много естественного, природного: «Сдвинулась Русь матушка, не стоитя ей на месте... Сошлись и беседуют звёзды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания» [1, с. 142]. Весь мир живой и неживой природы как бы является непосредственным участником событий, становится частью той силы, которая в состоянии что-либо изменить.

К природе автор обращается и на страницах, повествующих о любви Юрия к Ларе. Примечательно, что в быту с Тоней Живаго находит много радостных и приятных вещей, окружающих их, но они как бы приземлены. По-иному главный герой видит окружающее рядом с Ларой: «Они любили потому, что так хотели все кругом: земля под ними, небо над их головами, облака и деревья» [1, с. 494]. Лара является для Живаго воплощением самой природы. Стремление к единению с

ней схоже с желанием раствориться в природе, ощутить умиротворение от этого единения.

Безусловно, одной из важнейших тем романа «Доктор Живаго» является *тема творчества*. Юрий Живаго – доктор и поэт. Он наделен способностью облекать свои мысли в поэтическую форму. Отсюда его своеобразная философия жизни, собственный, отличный от других, взгляд на революцию и гражданскую войну. Несмотря на то, что Живаго не отрицает разрушительной силы революции, он восхищается ею: «Какая великолепная хирургия! В том, что это так без страха доведено до конца, есть что-то национально-близкое, издавна знакомое. Что-то от безоговорочной светоносности Пушкина, от невиливающей верности фактам Толстого» [1, с. 214].

Искусство для Живаго не предмет или форма, а таинственная и скрытая часть содержания. Сама суть творения искусства для Б. Пастернака и для его главного героя – дар. Творческий процесс изображается в романе как некое чудотворство. Роман «Доктор Живаго» не заканчивается смертью Живаго, последние его страницы – стихотворения поэта. Таким образом автор показывает его принадлежность к искусству, увековечивает его в памяти уже состарившихся друзей.

Художественное своеобразие романа М. Шолохова «Тихий Дон» заключается, прежде всего, в особенностях его языка: он неординарен и метафоричен. Автор широко использует диалектную (казачью) лексику и просторечия, что способствует особой выразительности текста.

Н. Фортунатов в статье «Образы чувства» в прозе Толстого и Шолохова» отмечает, что Л. Толстой в начале своего творческого пути задумывался о труднейшем в искусстве, о том, чтобы «как-нибудь перелить чувства в другого», чтобы «высказать себя так, чтобы другой понял тебя, как ты сам себя понимаешь» [3, с. 140]. Об этом

размышлял и М. Шолохов: «Больше всего нужно для писателя, – ему самому нужно, – передать движение души человека» [3, с. 141]. Именно в глубине искренности и человечности, по словам Н. Фортунатова, автор «Тихого Дона» является ярчайшим мастером. М. Шолохов близок ко всем своим героям, но его кругозор выходит далеко за пределы казачьего мира. В романе можно заметить множество тончайших картин состояния бытия, которые герои, охваченные собственными переживаниями, погруженные в собственные чувства и проблемы, часто не замечают, что указывает на эпопейное мышление автора.

В романе М. Шолохова «Тихий Дон» самобытно изображена физическая сторона мира. Жизнь природы и жизнь человеческого тела описаны автором во множестве поразительно точных деталей. Переживания, чувства, импульсы – всё материализовано в романе, всё читается во внешних чертах, в телесном облике, в реакции, часто без прямого душевного обнажения. В этом методе М. Шолохов упорен и точен – ситуации, в основном, житейские и банальные: здесь и любовь, и ссоры, и измены, и ревность. Автор мог бы пойти по привычному алгоритму психологического анализа персонажей, но гениальное мастерство его проявилось в создании своего, особенного пути, через который открываются самые тонкие чувства и переживания героев. В параллелизме физического и духовного М. Шолохов всегда безошибочен и верен народному типу переживания.

Действие в романе «Тихий Дон» заключено в природную рамку: мы видим течение людской жизни, с ее радостями и страданиями, и мир природы, в котором всё идёт своим чередом, меняются сезонные и суточные состояния, растут и умирают растения и животные, сменяются запахи и картины, разверзается в недоступной выси таинственное бытие. В то же время эти два потока

людской и природной жизни параллельны. Здесь отчетливо видна фольклорная традиция соответствия природных условий внутреннему состоянию человека. Например, Григорий признаётся Наталье, что она ему чужая и тут же сравнивает: «...Нету на сердце ничего... Пусто. Вот как зараз в степе...» [4, с. 88].

Одним из ярчайших примеров пейзажной зарисовки в романе является момент, когда Григорий возвращается домой на побывку. Возвращению предшествует красочная картина охоты, в которой автор не только передал охотничий азарт и изобразил панораму степных далей, но и новым светом осветил трагедию Григория. «...Гусь летел в сторону от встревоженно вскричавшей стаи, медленно снижаясь, слабея в полете, и вдруг с большой высоты камнем ринулся вниз, только белый подбой крыла ослепительно сверкнул на солнце» [4, с. 132]. Образом сбитой птицы автор подчеркивает трагичность судьбы Григория.

Природный мир в восприятии человека зачастую как бы настраивается по нему – это своего рода «антропный принцип», философская идея, ставшая известной во второй половине XX века, суть которой в соотносённости, корреляции между Вселенной и человеком.

Ключевую роль в романе играют визуальные образы, которые нередко образуют целые полотна – массовые сцены. Автор грамотно чередует описание движения масс и сцены из бытовой жизни казаков. Подобные переходы помогают ощутить, как не просто казакам на войне и как нелегко в быту. М. Шолохов изображая, в основном, судьбу казачества в переломные годы, поднимает множество философских вопросов. В самом названии романа уже кроется связь человека с природой, физического с духовным: человеческая жизнь и

течение реки схожи, но люди приходят в этот мир и уходят, а стихия остаётся.

Б. Пастернак и М. Шолохов в романах «Доктор Живаго» и «Тихий Дон» подчеркивают: подобно необузданной стихии, врывается в обычную человеческую жизнь революция, и все вдруг как бы уравниваются, не сразу, но со временем, в своём страдании и стремлении вернуть мир и спокойствие на родной земле. Счастье в жизни, утверждают писатели, невозможно без гармонии человека с обществом и с природой.

#### Список литературы

1. Пастернак, Б. Л. Доктор Живаго : роман / Б. Л. Пастернак. – М. : АСТ, 2015. – 704 с.
2. Поповф, А. О «толстовском аршине» в романе Пастернака «Доктор Живаго» / А. Поповф // Вопросы литературы. – 2001. – № 2. – С. 319–329.
3. Фортунатов, Н. М. «Образы чувства» в прозе Толстого и Шолохова (К проблеме выразительной формы) / Н. М. Фортунатов // Яснополянский сборник. – Тула : Приокское книжное издательство, 1968. – С. 138–150.
4. Шолохов, М. А. Тихий Дон : роман в 4 кн. / М. А. Шолохов. – М. : Художественная литература, 1991. – Кн. 1. – 594 с. ; Кн. 2. – 706 с.

***В. Ю. Яковлева***

УДК821.161.1–343.09+929 Лесков

### **СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА У Н. ЛЕСКОВА**

*В данной статье рассмотрены особенности поэтики Н. Лескова. Особое внимание уделено анализу индивидуального стиля писателя.*

**Ключевые слова:** образ, ирония, сказ, прием, русская литература.

Н. Лескова по праву называют «волшебником слова». М. Горький отзывался о Н. Лескове как о художнике, «тонко знающем русский язык и влюбленном в его красоту» [1, с. 247]. Творчество Н. Лескова выглядит несколько необычно на фоне произведений признанных классиков русской литературы. Писатель отмечал, что его произведения не принадлежат к золотому фонду русской литературы и что они, по его мнению, относятся к низшему роду литературы, потому что написаны в малых формах, написаны непрофессионально. Это своеобразный прием «стыдливой формы», желание писателя, чтобы читатель не верил автору, а сам искал нравственный смысл произведения.

Язык Н. Лескова, замысловатый и особенный, по словам Д. Лихачева, служит для того, чтобы спрятать личность автора, его мнение об описываемых событиях. Отсюда такое пристрастное отношение писателя к творческому словообразованию, создание необычных названий для предметов и явлений. К примеру, в «Соборьях» читаем: «И отец протопоп исправнику за это того-с, по-французски, пробиремуа, задали» [2, с. 26]; «меня тоже наспиртуозили так, что хочу я стать Каином» [2, с. 21]. В «Захудалом роде» встречаю такой пример: «Это лучше, чем порой кичиться, да jolі-мордиться» [2, с. 126]; «кто французским языком при ней обмахнется, она сейчас извинится и осаже сделает» [2, с. 69].

Ироническое использование иностранных слов неслучайно. Дело в том, что это отражение уважительного отношения писателя к родному русскому языку, его красоте и величию. Лесковский прием складывается из двух компонентов: авторских образований и единства двух и более значений слов. К примеру, он использует необычный неологизм: «чтобы его *чужестранностью* пленить» [2, с. 26]. Данный неологизм – результат синтеза

слов «чужестранный» и «странный».. В «Левше» мы можем увидеть следующие похожие по строению неологизмы: нимфозория – нимфа + инфузория, часы с трепетиром – репетир (механизм звукового боя) + трепетат, бюстры – бюсты + люстры, долбица (умножения) – долбить + таблица, буремер – барометр + буря. Данный прием в большинстве случаев

Н. Лесков применяет к абстрактным существительным. Он намерено заменяет суффикс одного существительного на другой для того, чтобы намекнуть на истинное значение нового слова.

Обратимся к произведению Н. Лескова «Захудалый род»: «В ее выражении не было той милоты, которая располагала и влекла к княгине всякого человека, ценящего в другом благородные свойства души» [2, с. 136]. Слово «милота» образовано с помощью суффикса *-от-* и обозначает доброту с оттенком милovidности. Главный смысл этого слова состоит не в описании внешности княгини, а в стремлении показать отношение автора к персонажу. Для Н. Лескова одно слово может служить ключом к пониманию художественного образа, так как именно словообразование является ключевым приемом при его создании.

Ахилла Десницын («Соборяне») славится своей увлекательностью, то есть он сильно увлечен окружающим миром, его закономерностями. Этим Ахилла Десницын привлекает внимание читателя к себе. По такому принципу построен и образ Домны Платоновны («Воительница»), которая «через свою простоту да через доброту много на свете видела всякого горя» [2, с. 145]. Корень *-добр-* выступает как основа, а суффикс *-ость* выступает как признак противоположного начала. В этом слове объединены два противоположных качества – доброта и злость. Двойственность слова «добрость» указывает на

двойственность характера Домны Платоновны: «Как сходятся и молитва и пост, и собственное целомудрие, и жалость к людям со сватовской ложью, артистической склонностью к устройству коротеньких браков не любви ради, а ради интереса, как это все пробралось в одно и то же толстенькое сердце и уживается в нем с таким изумительным согласием» [2, с. 191].

Н. Лесков, прежде чем дать читателю конкретный материал, сообщает неизвестные определения, тем самым акцентируя внимание на слове, потому что именно слово создает образ героя, формирует отношение к происходящему на ранних этапах произведения. И. Столярова, автор работы «Принципы «коварной сатиры» Лескова», писала о словотворчестве Н. Лескова: «Как своеобразный сигнал внимания, обращенный к читателю, писатель использует неологизм или просто необычное слово, загадочное по своему реальному смыслу и потому возбуждающее читательский интерес» [4, с. 274].

Н. Лескова с уверенностью можно назвать знатоком психолингвистики. Он мастерски умеет выстраивать виртуальное общение с читателем, формировать у него навыки реагирования на слова-сигналы, создавать в воображении образы, опираясь на структуру слова. Писатель может сразу раскрыть принципы своего словообразования, а может раскрыть лишь половину, с последующим объяснением. Иногда он вовсе ничего не объясняет, дает лишь термин без объяснения. Н. Лесков полагается на сообразительность читателя, на его самостоятельный анализ языкового материала.

Это можно проиллюстрировать на примере прозвищ, которые Н. Лесков вводит в произведение для интриги. Так, в «Захудалом роде» мы узнаем о Протазанове Якове Львовиче: «его маленький ротик придавал его лицу сходство с какой-то бойкой птичкой,

отчего в семье его звали «чижигом», в зрелом своем возрасте назывался «князь Кисс-меквик», кличкою, составленную из трех английских слов: kissmeguik (поцелуй меня скорей)» [2, с. 153]. Писатель дает прозвище и тут же объясняет его. В этом же произведении речь идет и о Зиновии, по прозвищу «Зинобей»: «Это был призывный боевой клич барина, не то переделанный им из имени «Зиновий», не то скомпонованный из сокращения двух слов: Зинка, бей» [2, с. 83]. В «Соборях» же Н. Лесков не спешит сразу раскрывать тайну имени Ахиллы Десницына. Он дает четыре прозвища, чтобы читатель проследил эволюцию образа: дубина какая, протяженно сложенная, целый воз дров, непомерный, уязвленный.

В основе творчества Н. Лескова, безусловно, лежат народные традиции. Оно восходит не только к настоящему жизненным характерам и событиям русской действительности, но и к тому, что Д. Лихачев называет «разговаривающей Россией». Так, в романе «Некуда» особое место занимает народный говор. Много выражений писатель позаимствовал из крестьянской речи: «большие прогалины, особенно по взлобочкам», «петухи топорщили свои крылья», «баба, пошевеливая плечами и понявой, шла в сени», «на дворе рано осмерк самый сердитый зимний день и немилосердно била сухая пурга, ткнешся носом в занесенную снегом суволоку, из которой бельмисто смотрит обледенелое оконце» [2, с. 174–179]. «Левша» Н. Лескова также привлекает читателя своеобразным языком. С первых строк писатель дает читателю весьма необычное выражение: «И всегда через свою ласковость имел самые «междоусобные» разговоры со всякими людьми» [2, с. 26]. А. Пушкин в свое время прокомментировал это выражение: «Междоусобный

значит *mutel*, но не заключает в себе идеи брани, спора» [3, с. 555].

Н. Лесков не боится экспериментировать. Он смело сочетает народное слово со словами высокого уровня: «Озим налились, и сочное зерно быстро крепло, распирая эластическую ячейку усатого колоса», «в сером воздухе, нагнетенном низко ползущим небом, было много чего-то такого, что неприятно действовало на окисление крови» [2, с. 318]. При таком слиянии просторечные слова не являются чужеродными, а наоборот, соединяясь с голосом автора, создают атмосферу народности.

А. Чичерин справедливо заметил: «У Лескова слова – камушки-самоцветы, они образуют вместе нечто целое, но не слитное, а составное. Отдельное выражение выступает и светится своим светом» [4, с. 274]. В языке Н. Лескова присутствует и горькая насмешка над человеческими несовершенствами. В основе этого осмеяния лежит добрый, «очистительный» смех, что сближает Н. Лескова с народной смеховой культурой.

Таким образом, создание новых слов, поиски особых словесных форм необходимы Н. Лескову не только как средство изображения героя, но и для выражения авторского отношения к нему.

#### Список литературы

1. Горький, М. Собр. соч. : в 30 т. / М. Горький. – М. : Худ. лит., 1907 – 1928. – Т. 24. – 575 с.
2. Лесков, Н. С. Собр. соч. : в 11 т. / Н. С. Лесков. – М. : ГИХЛ, 1957. – Т. 7 – 498 с. ; Т. 5. – 680 с.
3. Словарь языка Пушкина : в 4 т. / отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. – 2-е изд., доп. – М. : Азбуковник, 2000. – Т. 2. – 1085 с.
4. Чичерин, А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика / А. В. Чичерин. – М. : Художественная литература, 1977. – 447 с.

### *Сведения об авторах*

**Апаликова Е. Е.**, студент 4 курса, специальность «Русский и английский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Шаповалова И. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Аулов А. М.**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Афанасьева Н. Н.**, магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Аулов А. М., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Балачевцева А. А.**, студент 1 курса, специальность «Русский язык и литература, иностранный язык (английский)», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Бережная Е. А.**, бакалавр 3 курса, Институт профессионального развития, специальность «Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Валашок В. В.**, магистрант 1 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Шаповалова И. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы филологического факультета ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Гальчук А. В.,** магистрант 1 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Голубева В. В.,** магистрант 2 курса «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Зайцева Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Жусова Е. И.,** бакалавр 3 курса, Институт профессионального развития, специальность «Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Зубицкая О. А.,** студентка 4 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВПО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Шаповалова И. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВПО ЛНР «ЛГПУ»

**Зуева А. Р.,** студент 4 курса, специальность «Русский и английский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Шаповалова И. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Конькова М. Ю.,** студентка 4 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВПО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Котомцев Д. О.,** ассистент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Криволап С. С.,** магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература, ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Черниенко Л. В., кандидат филологических наук, профессор кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Мальцева Е. Н.,** студентка 4 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВПО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Шаповалова И. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Маргарян М. А.,** студентка 4 курса, специальность «Русский и английский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Шаповалова И. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Моргун Т. Р.,** магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Аулов А. М., доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ».

**Огородняя О. В.,** студент 3 курса специальность «Русский язык и литература», ГОУ ВПО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Зайцева Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Пшеничная А. А.**, студент 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Рева Е. Р.**, магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Аулов А. М., доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ».

**Сухоруков С. С.**, магистрант 2 курса специальности «Отечественная филология. Русский язык и литература» ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Аулов А. М., доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ».

**Таранина О. М.**, магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Фатеева Дарья Андреевна**, магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Аулов А. М. кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ».

**Фетисова Ю. С.**, студент 4 курса, специальность «Русский и английский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Шаповалова И. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Хатнюк А. В.**, аспирант 2 курса кафедры русской и мировой литературы, специальность «Языкознание и литературоведение. Теория литературы. Текстология», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Аулов А. М., доцент кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Черновенко Т. А.**, магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Черниенко Л. В., профессор кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Шерстюк К. А.**, магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Яковлева В. Ю.**, магистрант 2 курса, специальность «Отечественная филология. Русский язык и литература», ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научный руководитель:** Белоусова Е. В., старший преподаватель кафедры русской и мировой литературы ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»

**Научное издание**

Коллектив авторов

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА НА РУБЕЖЕ  
ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ**

**Материалы круглого стола**  
(г. Луганск, 8 апреля 2022 г.)

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

Под общей редакцией – А. А. Максименко  
Корректор – И. В Шаповалова  
Компьютерная верстка – И. В. Шаповалова

Подписано в печать **00.00.2022**. Бумага офсетная.  
Гарнитура Times New Roman.  
Печать ризографическая. Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 11,1.  
Тираж **00** экз. Заказ № **00**.

Издатель  
ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ»  
«Книга»  
ул. Оборонная, 2, г. Луганск, ЛНР, 91011. Т/ф: (0642) 58-03-20  
e-mail: knitaidz@mail.ru