

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

**КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

# **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX – XX ВЕКОВ**

**Учебное пособие**

**Курган 2004**

УДК 82.09 (08)  
Х 98

#### Рецензенты

кафедра литературы и методики ее преподавания Борисоглебского государственного педагогического института (зав. кафедрой канд. филол. наук, доц. М.Н. Капрусова);

доцент кафедры эстетики и гуманитарного образования ИПК и ПРО Курганской области, заслуженный учитель РФ О.Г. Шаврина

*Печатается по решению редакционно-издательского совета Курганского государственного университета.*

Научный редактор – канд. пед. наук С.М. Одинцова

Х 98      Художественный мир русских писателей XIX – XX веков:  
Учебное пособие. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та,  
2003. – 125 с.

В учебном пособии рассматриваются поэтический мир М.Лермонтова, романы И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского, Л. Толстого; дается анализ художественных миров писателей XX века: М. Булгакова, Б. Поплавского, В. Маканина, В. Пьецуха, М. Веллера и поэтов последних десятилетий.

Пособие адресовано студентам филологического факультета, изучающим историю русской литературы XIX и XX вв.

ISBN 5-86328-511-7

© Курганский  
государственный  
университет, 2004

## ВВЕДЕНИЕ

Понятие «художественный мир» рассматривается как актуальное в современном литературоведении. Так, Л.В.Чернец признает: «Слово МИР в литературоведении и критике часто используется как синоним творчества писателя, своеобразия того или иного жанра: мир Пушкина, Лермонтова, рыцарского романа, научной фантастики и т. д. Метафора «художественный мир», как бы приравнивающая первичную и вторичную – вымышленную реальность, очень удачна»<sup>1</sup>.

В художественном мире реализуется и воплощается эстетически значимое содержание. Понятием оперировал в свое время М.Бахтин, вводя термин «архитектоника художественного мира» и представляя «архитектонику» как «принцип видения и предмет видения» одновременно<sup>2</sup>.

Художественный мир произведения – единое многоуровневое целое, связывающее форму и содержание и представляющее художественное мышление в его реализации.

Кроме того, «художественный мир» предполагает рассмотрение всех произведений автора «как единого текста»<sup>3</sup>.

Учебное пособие содержит разделы, раскрывающие разнообразные, неповторимые творческие индивидуальности русской литературы XIX века: М.Ю.Лермонтова, И.С.Тургенева, И.А.Гончарова, Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского, а также достаточно значимые для XX века художественные миры Б.Поплавского, В.Маканина, В.Пьецуха, М.Веллера, поэтов последних десятилетий.

Очерки творчества писателей и поэтов XIX-XX вв. объединяются широким смысловым полем понятия «художественный мир», что объясняет внимание к своеобразию художественного мышления в неразрывной связи с художественным воплощением.

В очерке о поэтическом мире М.Ю.Лермонтова акцентированы космизм, одиночество в мироощущении поэта, рассмотрен ассоциативный принцип организации лирических текстов, отражен ассоциативный строй поэзии М.Ю.Лермонтова.

В разделах о творчестве И.С.Тургенева, И.А.Гончарова, Л.Н.Толстого и Ф.М.Достоевского рассмотрен традиционный литературный жанр

---

<sup>1</sup> *Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины.* – М.: Высшая школа, 1999. – С.191.

<sup>2</sup> *Бахтин М. Эстетика словесного творчества.* – М., 1979. – С.181.

<sup>3</sup> *Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход: Уч. пособие.* – М., 2002. – С.179.

романа как органическая связь целостного художественного мира каждого из указанных писателей. При этом исследуются различные взаимосвязанные явления: «художественный автор», художественное пространство и время в романе, персонажная система, стиль, ассоциативные связи.

В разделах, посвященных поэтам XX века, раскрываются основные направления развития современной русской поэзии.

В очерке о Б.Поплавском характеризуется творчество мало исследованного автора, сопоставляется его лирический герой и герой прозы, которые рассмотрены как концептуальное отражение мироощущения сильного и оригинального художника.

Материалы о творчестве В.Маканина, В.Пьецуха, М.Веллера включают наблюдение над художественным миром каждого из них как «принципа видения и предмета видения» (М.Бахтин), позволяют сделать выводы о включенности их в некую важную смысловую сферу современной литературы.

Если в первой части пособия содержатся материалы о писателях, достаточно исследованных литературоведами, то во второй части возвращены художественные миры писателей, изученных пока недостаточно. О Маканине, Пьецухе, Веллере спорят критики, художественные поиски этих авторов продолжаются.

В пособии предусмотрены вопросы и задания для студентов.

Студенты должны иметь в виду важное обстоятельство: сначала необходимо прочитать художественные произведения, затем изучить материалы учебного пособия и выполнить предложенные задания. При этом можно использовать краткий литературоведческий словарь.

## ЛИРИЧЕСКИЙ МИР ЛЕРМОНТОВА

Истоки самоиронии Лермонтова – в особенностях формирования личности поэта. Юный Лермонтов был лишен такой литературной среды, направляющей развитие его таланта, такого литературного общения, какое было, например, у Пушкина. Становление его личности происходило иначе: в сосредоточенном, углубленном диалоге с книгами. У поэта не то чтобы не было собеседника, адекватного ему, ведь в Московском университете одновременно с ним учились Н. Станкевич, В.Г. Белинский, А.И. Герцен, И.А. Гончаров, преподавали Мерзляков, Зиновьев, Павлов. Просто Лермонтов не сходил с одноклассниками, предпочитая уединение.

Поэт привык к непониманию, привык к тому, что его страсть к литературе, чтению зачастую воспринималась с насмешкой, а потому научился избегать разговоров о волнующих его предметах, научился разрушать серьезное направление в разговоре иронией, шуткой, а иногда и более демонстративными формами /1/.

Литература, книга и стали для него и собеседником, и наставником в творчестве. «Свое» Лермонтов обретал в «чужом». Формируя свой стиль, поэт пробирался сквозь чужой материал. Поэтому раннее творчество Лермонтова представляет собой удивительный сплав собственных страданий, переживаний, страстей и «чужого» слова.

Стремясь к самовыражению, Лермонтов опирается на широкий культурно-исторический контекст, осваивает литературу, философию. У него появляются переложения-переводы из Байрона, Шиллера, Гейне и т.д., попытки перенесения в другие эпохи и национальные культуры, в иные пространственные пределы.

Юный Лермонтов цитатен, но сквозь напластования чужих произведений проступает специфически лермонтовское восприятие мира. Прямые цитаты, реминисценции из Жуковского, Пушкина, Козлова, Боратынского и т.д. – форма диалога с традицией, так как «чужое» воспринимается творчески, ведь Лермонтов включает «чужое слово» в свой текст. С.И. Кормилов указывает еще на один аспект цитирования: «Отношение Лермонтова к ним [скрытым цитатам и реминисценциям. – И.Ю.] было сродни отношению древнерусского книжника к цитатам из писания: отсылки к литературным авторитетам повышали тему» /2; 29/. Не менее важно и то, что через цитирование Лермонтов сразу же включал себя в определенный литературный контекст, который определял и масштаб его личности, и масштаб его таланта. Ведь Лермонтов «общается» с «первоисточником» на равных, зачастую со-

перничают с ним (вспомним, к примеру, поэму «Кавказский пленник», в которой он пушкинскую трактовку личности героя делает «более романтической» и, по сути, «исправляет» то, за что упрекали Пушкина современники, в частности П.А. Вяземский).

Не случайно в одном из ранних стихотворений («Нет, я не Байрон...») поэт сравнивает себя с Байроном, и через это сопоставление проводит мысль об исключительности, уникальности своей личности. Лермонтов предчувствует трагичность своей судьбы, кратковременность своей жизни. Душа, с точки зрения поэта, сопоставима с океаном. Она изначально непознаваема, всегда остается что-то скрытое в её безднах. Как и стихия, душа непредсказуема. Это сравнение мира человеческой души со стихией для Лермонтова превратится в своего рода художественную константу. Так, например, в «Маскараде» активное, деятельное начало в характере Арбенина будет обозначено, в том числе, и через систему сравнений, сопоставлений души героя с разного рода стихийными явлениями. Сам Арбенин так говорит о своей душе:

...я рожден  
С душой кипучею, как лава:  
Покуда не растопится, тверда  
Она, как пламень... но плоха забава  
С её потоком встретиться.

И противопоставляет себя людям *«с душой остылой, //Они блаженствуют и мирно спят в грозу...»*.

Казарин, наблюдая за Арбениным, сделает такое замечание: *«Глядит ягнечком, – а право тот же зверь...»*.

Свое видение судьбы Нины Неизвестный выразит также через использование природного образа, который, хоть и косвенно, но касается Арбенина:

Кто б думать мог, что этот цвет прекрасный  
Сомнет минутная гроза.

Во всех высказываниях о душе Арбенина присутствует начало стихийное, природное, которое опасно своей разрушительной, сокрушающей силой, непредсказуемостью. До тех пор, пока это начало дремлет, пока не разбужено, оно неопасно, но, как и любая стихия, приведенное в движение, разрушает, уничтожает все, что окажется на пути.

Лермонтов почти никогда не пишет стихотворений – пейзажных зарисовок. Природные образы у него всегда символичны. Явление, картина, предмет из мира природы рождают в его сознании поток ассоциаций, связанных с личностью и судьбой человека. Внешние впечатления становятся основой для рефлексии, самоанализа. Именно поэтому стремление «прочитать» тот или иной лермонтовский текст лишь как

пейзажную зарисовку зачастую приводит к курьезам. Так, например, критика конца XIX века упрекала поэта за то, что в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» в одной строфе он соединил «ландыш серебристый» (примету мая) и «желтеющую ниву», «малиновую сливу» (летние реалии), которые не могут одновременно сосуществовать в природе. Но дело-то как раз в том, что Лермонтов не описывает здесь конкретное время года, не дает законченного пейзажа. Он нанизывает разные природные реалии с тем, чтобы создать обобщенную картину мира, показать его одухотворенным, живущим скрытой внутренней жизнью, чтобы обозначить те мгновения бытия, когда в душе рождаются чувства сопричастности, гармонии, слияния с миром. Мгновения, о которых он говорит: *«И счастье я могу постигнуть на земле, //И в небесах я вижу бога...»*. Стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» – образец не пейзажной, а философской лирики поэта.

Ассоциативный принцип организации лирического текста в творчестве Лермонтова впервые обозначился в стихотворении «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет //Чудесного искала...»). Название стихотворения напоминает дневниковую запись, но его содержанием становится событие не внешней, а внутренней жизни личности. Стихотворение представляет собой монолог, в котором присутствует сам дух лермонтовской рефлексии. Его построение отмечено хаотичностью, мысль переходит от одной темы к другой, проблема лишь намечается, обозначается как внутренний конфликт, переживаемый личностью. Мгновения светской жизни, образы, рожденные воображением героя, невозможность выразить в слове чувства и страсти, раздирающие душу, слава, любовь, смерть... – вот далеко не полный перечень тем, которые, возникнув в сознании героя, вытесняются другими. Каждая строфа (они пронумерованы Лермонтовым) – новый поворот мысли, новый конфликт во взаимоотношениях поэта с миром и мирозданием. Наряду с размышлениями, как «иллюстрация», как пластическое выражение абстрактной идеи, в сознании поэта возникают и картины из природного мира: движение волн в быстрой реке, грозовая туча, береза в трещине развалин, степной коршун, табун лошадей, степь («пустыня»), дикие горы... Все эти образы помогают поэту рассказать о себе, своих страстях, жизненных целях, взаимоотношениях с миром, прозреть свое будущее. Поражает, как точно увидел поэт своё грядущее:

Я предузнал мой жребий, мой конец,  
И грусти ранняя на мне печать;  
И как я мучусь, знает лишь творец;

Но равнодушный мир не должен знать.  
И не забыт умру я. Смерть моя  
Ужасна будет; чуждые края  
Ей удивятся, а в родной стране  
Все проклянут и память обо мне.

Как знать, может, это осознание своей будущей судьбы и приводит к рождению такой жизненной установки: *«Мне нужно действовать, я каждый день // Бессмертным сделать бы желал, как тень // Великого героя...»*.

Как видим, в этом стихотворении появляется новый тип развития лирического сюжета – перед нами ассоциативный разбег мысли. Именно рождающиеся в сознании поэта ассоциации и позволяют осуществить спайку разнородных тематических фрагментов.

Уже юному Лермонтову тесны рамки земного мира, он стремится преодолеть их. Лермонтов – поэт космический. Он видит мир, землю и как будто он часть этого мира, и как бы со стороны, извне, из космических далей. Его душа покидает тело и устремляется в надмирные пределы. Именно там – истинная обитель души. На землю она принесена ангелом, и этот путь сопровождался удивительным пением. Звуки этой песни остались в душе, но воплотиться в земной жизни им не дано, душа как бы утрачивает тот, небесный, язык (*«И звук его песни в душе молодой // Остался – без слов, но живой»*) («Ангел»).

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841) как раз и проявляется подобное – «двойное» – видение мира. В первой строфе герой органично вписан в земное пространство, безлюдный ночной мир, мир-пустыню. Обозначается и направление движения – перед ним в тумане отчетливо проступает «кремнистый путь». Но взгляд лирического героя устремлен не на землю, а в небо, к звездам. Человек оказывается один на один с мирозданием, богом. Он слит с ними. В этот момент его взору открывается абсолютно другая картина. Человек смотрит на небеса не снизу вверх, что было бы естественно при том положении в пространстве, которое занимает лирический герой, а как будто он видит землю из космоса. Оба взгляда, видения одномоментны:

В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сиянье голубом...

А затем пространство поглощается временем – в сознании лирического героя возникает мысль о собственной судьбе, а вслед за ней – о сне-смерти, вечности.

Лермонтов по-особому чувствует время. Бег времени, его течение он напрямую связал с состоянием души, а основными временными категориями, наряду с прошлым («прошедшим»), настоящим и буду-



щим («грядущим»), у него стали «миг» («мгновение») и вечность, которые парадоксальным образом преодолели свою противоположность и превратились во взаимопроникающие понятия. В стихотворении 1830 года «Мой дом» миг становится формой проявления вечности, так как именно через него происходят прорывы вечности в реальную действительность:

Есть чувство правды в сердце человека  
Святое вечности зерно:  
Пространство без границ, течение века  
Объемлет в краткий миг оно.

Так намечается одно из существенных свойств лермонтовского мировосприятия: он и в дальнейшем сиюминутное будет соотносить с вечным, человеческую жизнь – с жизнью вселенной, мир души для него будет равен мирозданию. Именно поэтому и время у Лермонтова как бы раздваивается: с одной стороны, оно предстает как линейный процесс с прошлым, настоящим и будущим (это историческое время); с другой – разрывы в этом линейном времени становятся формой проявления иной реальности: мироздания, вечности. В лермонтовском герое совмещаются «два сознания: одно меряет свои сроки вечностью, другое – житейскими «годами» /3; 11/. Слиться с вечностью, с точки зрения Лермонтова, значит овладеть реальным историческим временем, преодолеть его линейность, тем самым вернуться в естественное, природное состояние.

Героев, выпадающих из «объективной непрерывности времени» /3; 22/, роднит органическая неукорененность в бытии; как правило, Лермонтов наделяет их автобиографическими чертами.

Поэту недостаточно общения с людьми – он ведет спор с небесами, Богом. Лермонтов проживает свою жизнь, ощущая присутствие Бога, отсюда постоянные обращения к Творцу, потребность общения с ним. Цель этих обращений – понять, добр он или жесток, справедлив или же безразличен к человеку. Потребность обращения к Богу возникает еще и потому, что с ним Лермонтов связывает «тесный путь» спасения («Молитва», 1829), но бездны бытия, которые открываются внутреннему взору поэта в минуты ночных ясновидений, вселяют в него ужас, заставляют душу содрогнуться. Следствием этого становятся сначала готовые сорваться с языка, но все же не изреченные (в «Ночи. I»), а затем (в «Ночи. II») излившиеся «хулы на небо»:

Долго, долго,  
Ломая руки и глотая слезы,  
Я на творца роптал, страшась молиться.

Так уже в раннем творчестве Лермонтова слова, обращенные к

Богу, оказываются не только молитвой (вспомним стихотворение «Молитва» 1829 года), но и “ропотом”, “хулой”. Сознание поэта мечется от молитвы к спору, вызову богу. Но часто сама молитва приобретает форму вызова небесам.

В 1830-м году у Лермонтова появилось стихотворение “Нищий”, написанное в Троице-Сергиевой лавре после встречи на паперти со слепым и молебна. И оба эти события – случай с нищим и обращение к богу – нашли в нем отражение.

В первой части стихотворения (1 строфа) воссоздается эпизод с нищим, во второй (2 строфа) мы слышим отголосок того разговора, диалога с Богом, который состоялся во время службы. Разговора, в котором были мольбы о любви и сострадании, адресованные тому, кому в некоторые моменты своей жизни «страшится молиться», «боится про-никнуть» поэт. Попытка общения оборачивается для него еще большим смятением, так как герой не получает внутреннего облегчения. То смятение, с которым он вошел в храм, не исчезло, а так и осталось в его душе.

Ситуация, изображенная в стихотворении, – чисто лермонтовская. Такой внутренний конфликт неоднократно будет воссоздаваться в последующем творчестве поэта: и в лирике, и в драмах, и в романтических поэмах Лермонтов еще не раз воспроизведет эту ситуацию прямого обращения к Богу, прямого диалога с ним, но диалога не примиряющего, а обостряющего потребность понять те законы, на которых зиждется миропорядок. Для всех обращений такого рода будет характерна особая интимность, которая в одно мгновение может обернуться бунтом, вызовом небесам. Стихотворение «Благодарность» (1840) цензором и было воспринято как обращение к возлюбленной, между тем это было обращение к богу (в черновиках «ты» поэт пишет с заглавной буквы), а само стихотворение часто называют «антимолитвой». Это вызов божеству, упрек за чудовищное искажение ценностей в подвластном ему мире. Развитие мысли начинается с обобщающего уточнения, вслед за которым идет «перечень» человеческих страданий. «Клевета друзей», «жар души, растроченный в пустыне» – знаки того, что отношения в мире извращены. Речь в стихотворении идет о вселенском обмане, нарушении гармонии.

Истоки богоборческого бунта – в осознании, что в мире, в котором живет поэт, происходит распад всех связей, происходит чудовищное извращение ценностей, подмена добра злом, что в стихотворении «Нищий» актуализируется библейской ассоциацией: нищий просит хлеба, ему дают камень.

Лермонтов в этом стихотворении изображает человека у дверей

храма, обители святой в поисках добра и веры, в стремлении обрести пищу (но только пищу духовную), чтобы утолить «голод, жажду и страдание», которые изнуряют его душу. Но обретения не происходит.

Так создается символический образ души поэта, отличительным свойством которого, по словам Д. Андреева, была глубокая религиозность натуры, переключающая даже смятение из плана философских суждений в план богоборческого бунта.

Мировосприятие Лермонтова вырастает из убеждения, что в мире происходит разрыв всех связей между людьми, подмена вечных ценностей (добра злом, любви враждой, надежды отчаянием). Лермонтовский человек всем своим существом ощущает это разобщение – отсюда его одиночество.

Мотив одиночества – центральный в творчестве Лермонтова. Разными способами: и в форме прямого медитативного высказывания («И скучно и грустно...» и т.д.), и с помощью образов-символов («Утес», «Парус» и т.д.) – поэт выражает мысль о глобальном одиночестве человека в мире. Души разбросаны по разным пространствам вихрем рока и их соединение невозможно (только во сне, в грезах сознания можно узнать о существовании «родной души», что лишь усиливает фатальность одиночества) («На севере диком...»). Лермонтов особенно трагически воспринимает отпадение части от целого – для него это знак нарушения, распада естественных связей между людьми, знак раздробления бытия («Ветка Палестины», «Листок»).

Лермонтовское чувство одиночества трагично еще и потому, что нет надежды на радость встречи с «родной душой» не только в земном бытии, но и за его пределами. Жуковский, воспринимавший земную жизнь как цепь утрат, потерь, был уверен, что «там» осуществляются наши мечты, «там» одна душа обретет другую. Батюшков считал, что «там», за пределами земного бытия, продолжается то, с чем человек покинул этот мир, поэтому надо радоваться, наслаждаться жизнью. Лермонтов в стихотворении «Они любили друг друга так долго и нежно...» показывает, что пропасть возникает на пути соединения сердец не только здесь, но и «там», «в мире новом», так как души не узнают друг друга в той новой жизни. Земная жизнь обрекает их на любовь-вражду, но и другой мир не соединяет души.

Одиночество для Лермонтова трагично еще и потому, что его одиночество – это одиночество поэта. Свое представление о том, каковы взаимоотношения поэта с миром, Лермонтов выразил в стихотворениях «Поэт», «Пророк» и т.д.

Стихотворение «Пророк» перекликается с пушкинским не только названием. Можно сказать, что Лермонтов начинает своего «Пророка»

там, где Пушкин остановился. «Глаголом жги сердца людей!» – с таким заветом бога пушкинский пророк отправляется в мир, он оказывается на пороге служения. Сам призыв содержит в себе уверенность в действенности слова.

Пророк Лермонтова – пророк в действии, и результатом его обращения к людям стало бегство в пустыню, разрыв связей с человеческим сообществом. Слово пророка оказалось не просто не востребованным, толпа агрессивна по отношению к нему, активна в своем неприятии божественных истин. На проповедь пророка она отвечает поступком – изгоняет его:

Провозглашать я стал любви  
И правды чистые ученья:  
В меня все ближние мои  
Бросали бешено каменья.

Лермонтов разрушает в этом стихотворении монополию лирического «я». Если стихотворение Пушкина представляет собой лирический монолог, у него доминирует один голос – голос пророка, то лермонтовское стихотворение многоголосо – в нем звучат и мирские речи («...старцы детям говорят // С улыбкою самолюбивой...»).

Лермонтов по-своему воспринимает и символику пустыни. У Пушкина пустыня – вместилище жажды, выжженное, мрачное место, но одновременно оно исполнено тайных сил. Именно здесь происходит рождение пророка – рождение духовное. Пушкинский пророк покидает пустыню преображенным и уходит в мир людей.

Лермонтов противопоставляет пустыню городу. Город – воплощение суеты, человеческих страстей. Пустыня же открыта богу, осенена светом звезд. Это место, где все живое едино, не разобщено. Здесь царит гармония, согласие. Здесь заветы бога не просто воспринимаемы, а становятся единственным законом. Пророк – средоточие этого гармоничного мира, его центр. Всё обращено к нему:

Завет предвечного храня,  
Мне тварь покорна там земная;  
И звезды слушают меня,  
Лучами радостно играя.

Уделом пророка оказывается жизнь вне людей, «отпадение» от социума. И виноват в этом человек. В том мире, где поэзия – «блестки и обманы», где утрачен самый смысл слова как действия, поступка, пророк обречен на молчание.

Показательно в этом отношении стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен...», в финале которого неприятие жизненного «маскарада», расхождение мечты и действительности грозит излиться в

мощный протест, но слово так и остается неизреченным («веселость» лишь «хочется смутить» «дерзким стихом»). «Мечта» рождает новую «мечту» о разрушении шумного маскарадного круговращения. Но внутренний порыв не выливается в поступок, действие. Нереализованность внутреннего импульса – знак невозможности изменить установившийся миропорядок через индивидуальное волевое усилие.

Лермонтов активно участвовал в литературном процессе лишь четыре года, при этом большей частью находился вне столиц, вне литературного круга общения, так как дважды за этот небольшой промежуток времени оказывался на Кавказе «по казенной надобности». За это время им создано не так уж много: около 80-ти стихотворений, 7 поэм, роман «Герой нашего времени». Но все, что рождается из-под пера Лермонтова в эти четыре года, поражает зрелостью, каждое произведение этого периода (даже если это небольшое стихотворение) становится событием в русской литературе. Белинский говорит о «бездонном содержании» лермонтовских произведений.

Четыре года (1837-1841) – это, безусловно, лермонтовское время в литературе еще и потому, что именно ему удалось выразить духовную атмосферу «средних лет» николаевского царствования, когда личность, осознав невозможность самореализации на общественном поприще, уходит в себя, в самоанализ, рефлекссию, но вместе с тем испытывает невероятную жажду действия. Лермонтов и воплотил этот сильнейший порыв к действию. Его герой жаждет бури, потому что только в ней обретает покой. Лермонтову в лирике удалось совместить несоединимое: рефлекссию и действие. Мысль у него не обессиливает, не опустошает личность, а наоборот, ведет к поступку, действию.

### **Список литературы**

1. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников.- М., 1972.
2. Кормилов С.И. Поэзия М.Ю. Лермонтова. - М., 1998.
3. Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. - М., 1985.

### **Вопросы и задания**

1. Какова роль природных образов в поэзии М.Ю.Лермонтова?
2. В чем суть ассоциативного принципа организации лирического текста М.Ю.Лермонтова?
3. Что вы можете сказать о художественном пространстве и времени в поэзии М.Ю.Лермонтова?
4. Как в поэзии Лермонтова выражается мысль о глобальном одиночестве человека в мире?
5. Сопоставьте стихотворения «Пророк» А.С.Пушкина и М.Ю.Лермонтова.

## ЧЕЛОВЕК И МИР В РОМАНАХ И.С. ТУРГЕНЕВА

В статье о романе Евгении Тур «Племянница» И.С. Тургенев отвергает авантюрно-занимательный роман в стиле А.Дюма-отца и считает невозможным развитие в России исторического романа: «Исторический, вальтерскотовский роман – это пространное, солидное здание, со своим незыблемым фундаментом, врытым в почву народную, с своими обширными вступлениями в виде портретов, со своими парадными комнатами и темными коридорами для удобства сообщения, – этот роман в наше время почти невозможен: он отжил свой век, он несвременен...» /1; Т.12; 122/. По убеждению писателя, запросами времени выдвигается форма социально-психологического романа, отражающая судьбу личности в органической связи с движением истории. Эти романы он называет по имени их главных представителей «сандовскими» и «диккенсовскими».

«Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне», «Отцы и дети», «Дым», «Новь» относятся к типу социально-психологического, общественно-идеологического романа, представляющего человека в его отношении к общественной жизни.

Человек изображается не столько в быту и в повседневных своих проявлениях, сколько в моменты напряжения его внутренней жизни и конфликтных отношений с другими людьми (в том числе отношений любви, которой, как и у Гончарова, «испытываются» многие тургеневские герои).

Романы Тургенева посвящены не устоявшейся, а зарождающейся жизни, которой принадлежит будущее.

Данный исторический момент всегда воссоздается им с полной конкретностью. Отсюда – точные социальные и психологические характеристики сменяющих друг друга общественных типов: «лишнего человека» («Рудин»), предвестников «кающихся дворян» («Дворянское гнездо»), созидательно-героических натур («Накануне»), «нигилиста» – в наиболее значительном из его романов «Отцы и дети», где эпоха 60-х годов предстала в виде конфликта двух резко несовместимых культурно-исторических «поколений».

Тургеневские герои неизменно сталкиваются с вопросами и противоречиями, неразрешимыми в пределах их жизни: « – Меня вы забудете, начал он опять, – мертвый живому не товарищ. Отец вам будет говорить, что вот, мол, какого человека Россия теряет... Это чепуха; но

не разуверяйте старика... Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник... постойте, я путаюсь... Тут есть лес... Базаров положил руку на лоб» /1; Т.3; 365/.

Так рождается особый тип историзма, измеряющий временное вечным, не позволяющий замкнуться в рамках текущей эпохи и ее идеалов и тем самым раскрывающий трагизм исторического процесса. Ап. Григорьев называл произведения И.С. Тургенева «этапами развития всей нашей эпохи. С нею вместе он любил, верил, сомневался, проклинал, вновь надеялся и вновь верил» /9; 39/. Н.Страхов отличал умение писателя в сегодняшнем русском показать вечное общечеловеческое: «Тургенев стоит за вечные начала человеческой жизни, за те основные элементы, которые могут бесконечно изменять свои формы, но в сущности... остаются неизменными» /9; 13/.

Роман «Дворянское гнездо» в тургеневедении осмыслил героя времени в дворянской среде (История русской литературы XIX века. Вторая половина. – М., 1987. – С.79). Этим мотивирован исключительный интерес к образу Лаврецкого, к типу личности, воплощенному в нем. «Дворянское гнездо», вместе с тем, дает богатейший материал для понимания авторского мировосприятия, для решения таких проблем, как автор и герой, элегизм тургеньевского повествования, Тургенев – «художник преимущественно русский» (Д.И.Писарев). Федор Иванович Лаврецкий, в сравнении с Дмитрием Рудиным, – «средний», но его огромным преимуществом является естественность поступков и переживаний. Его голова не «перевешивает» сердца: «Сердце у него надрывалось, и в голове, пустой и слово оглушенной, кружились все одни и те же мысли, темные, вздорные, злые» /1; Т.2; 260/.

Тургеньевский роман характеризуется своеобразным осуществлением принципа историзма: в «Дворянском гнезде» происходит сложное взаимопроникновение хронологических аспектов. Действие в романе разворачивается, в основном, в двух местах: дом Калининых и усадьба Васильевское, в течение весенне-летнего периода.

С домом Калининых связано настоящее время героев романа: он занимает промежуточное положение между деревенской усадьбой и городским домом. В нем сильны традиции дворянской бытовой культуры. Но в этом доме достаточно комфортно чувствует себя и Паншин, представитель нового поколения петербургских деловых людей. Ретроспективный план повествования формируется в романе при описании деревенских усадеб. В описании Васильевского сохраняется идиллическое настроение, вместе с тем, подчеркиваются такие чувства Лаврецкого, которые вызваны осознанием того, что усадебная жизнь

уходит в прошлое. Именно с этим связан общий – элегический – тон повествования в романе.

Для Лаврецкого Васильевское – «родина», «дом». « <...> никогда не было в нем так глубоко и сильно чувство родины» /1; Т.2; 196/.

Восприятием героем усадьбы как Дома, Родины связывается прошлое, настоящее и будущее. «В течение двух недель Федор Иванович привел домик Глафиры Петровны в порядок, расчистил двор, сад <...>» /1; Т.2.; 196/. Усадьба продолжает жить: «И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши!» /1; Т.2.; 196/.

Элегическое настроение героя (и автора) не противоречит чувству бодрости, оптимизму, вере в будущее: «Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни: скорбь о прошедшем таяла в его душе как весенний снег» /1; Т.2.; 196/.

Место и время – точные параметры повестей и романов Тургенева. Время устанавливает ясные, но часто только подразумевающиеся связи между частной жизнью и жизнью общества.

Все основные события шести романов Тургенева даются крупным планом в течение короткого промежутка в несколько дней или недель. В сжатых предысториях – перспектива, обращение в прошлое. Разрывы действия заполняются подразумеваемым, лирическим временем, что позволяет в эпилоге по-новому взглянуть на события романа.

Эпилог в тургеневском романе выполняет смыслорасширяющую функцию. Смысл названия романа «Отцы и дети» во всей полноте раскрывается только в эпилоге. Тургенев подчеркивает, что не борьба, а вечное примирение есть необходимое и единственное условие «жизни бесконечной». Можно предположить, что союз «и» в названии употреблены не как противительный, а как соединительный. Поэтому становится несостоятельным спор критиков о том, кто одержал победу в романе: отцы или дети.

Однако самым важным с точки зрения развития конфликта произведения, является упоминание о судьбе Одинцовой. Тургенев пишет, что «<...> Анна Сергеевна недавно вышла замуж, не по любви, но по убеждению, за одного из будущих русских деятелей, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом, твердою волей и замечательным даром слова, - человека еще молодого, доброго и холодного как лед. Они живут в большом ладу друг с другом и доживутся, пожалуй, до счастья... пожалуй, до любви» /1; Т.3; 367/. Эти образы представляют компромиссное решение ожесточенных идеологических дискуссий, развернувшихся на страницах романа «Отцы и дети», позволяя автору выразить свой взгляд на проблему выбора путей развития России.



Тургенева – художника отличает интерес к подробностям развития характера не только под определенным воздействием эпохи, но и в результате довольно устойчивого самостоятельного внутреннего развития героев, их нравственных исканий, раздумий о смысле бытия. Например, Е. Базаров с гордостью заявляет Аркадию, что воспитал себя сам: «Воспитание? – подхватил Базаров. – Всякий человек сам себя воспитать должен – ну хоть как я, например... а что касается до времени – отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня...» /1; Т.3; 197/.

Исследователи относят Тургенева к числу писателей, для которых «психическая жизнь человека – главный объект наблюдения и изучения. Его творчество целиком входит в русло психологического реализма» /10; 53/.

Тургенев использует разнообразные средства психологического анализа – и среди них – записи, письма, дневники. Например, в романе «Накануне» отрывки из дневника Елены Стаховой группируются таким образом, что создается целостная картина ее чувству к Инсарову – от начальной неопределенности до четкого его уяснения: «<...> Отчего так темно вокруг меня и во мне? Мне кажется, что вокруг меня и во мне происходит что-то загадочное, что нужно найти слово...

...Я не спала ночь, голова болит. К чему писать? Он сегодня ушел так скоро, а мне хотелось поговорить с ним... Он как будто избегает меня. Да, он меня избегает.

...Слово найдено, свет озарил меня! Боже! Сжался надо мною... Я влюблена!» /1; Т.3; 82/.

В романе «Отцы и дети» И.С. Тургенев так описывает сон Базарова накануне дуэли с Павлом Петровичем: «<...> Базаров лег поздно, и всю ночь его мучили беспорядочные сны... Одинцова кружилась перед ним, она же была его мать, за ней ходила кошечка с черными усиками, и эта кошечка была Фенечка; А Павел Петрович представлялся ему большим лесом, с которым он все-таки должен был драться...» /1; Т.3; 319/. Если у Гончарова сон дает ответ на вопрос Ильи Ильича Обломова: «Отчего я такой?», то у Тургенева сон является средством раскрытия психологического состояния Е. Базарова. движение заменяется кружением, главный герой оказывается в замкнутом пространстве, поиск выхода из которого усиливает его душевную травму. В целом роман представляет два круга жизненных исканий Базарова. Такая композиционная структура произведения представляет последовательную полемику автора с героями, выражающими противоположные взгляды.

Второстепенные персонажи – Ситников и Кукшина – введены в роман с целью дискредитации позиций нигилистов. Называя себя пос-

ледователями Базарова, герои доводят до абсурда то, что уже прозвучало в качестве программы переустройства общества. Развитие идей отрицания внутри самого сюжета позволяет читателю понять альтернативную позицию автора, дистанцирующегося и от сентиментальных рассуждений Павла Петровича, и от практицизма Базарова.

В своих романах писатель последовательно развивает принципы «тайной психологии».

«Тургенев бережно и осторожно относился к той иррациональной стихии чувства, которая, по его убеждению, составляет наиболее глубинное и живое начало в человеке. Убежденный в невозможности найти для этой стихии адекватное словесное выражение, он обратился к физически наглядному изображению нравственно-психологических состояний личности героя» /12; 237/. Несоответствие подлинного душевного состояния и словесных заявлений, выражающих борьбу взглядов и чувств, характерно для тургеневских героев, переживающих внутренний разлад и разброд.

Лиза Калинина полна непреклонной нравственной воли. Она говорит Лаврецкому: «<...> Да, - сказала она глубоко, - мы скоро были наказаны... Нам обоим остается исполнить наш долг...» /1; Т.2; 28/. В словах выражается рациональное нравственное сознание, но в жестах проявляется внутреннее смятение: «Лицо ее было бледно; слегка раскрытые губы тоже побледнели... Лиза подняла голову. Ее усталый, почти погасший взор остановился на нем... вы знаете, я вас люблю... да, я люблю вас, - прибавила она с усилием, - но нет...» /1; Т.2; 287/.

Эти жесты имеют глубокое психологическое значение, за ними скрывается целый поток не выраженных в слове мыслей и чувств.

Особую роль в романах Тургенева играют мировоззренческий полемический диалог: спорят Пигасов и Рудин («Рудин»); Берсенев и Шубин («Накануне»); Лаврецкий и Михалевич, Лаврецкий и Паншин («Дворянское гнездо»); Павел Петрович Кирсанов и Евгений Базаров («Отцы и дети»).

Спор позволяет определить степень правоты каждого героя («В споре каждый прав только до определенной степени») и выявить авторскую позицию.

Д.И.Писарев назвал И.С.Тургенева художником «бессознательно, невольно искренним: <...> его образы живут своею жизнью, он любит их, он увлекается ими, он привязывается к ним во время процесса творчества, и ему становится невозможным помыкать ими по своей прихоти и превращать картину жизни в аллегорию с нравственною целью и с добродетельною развязкою. Честная, чистая натура художника берет свое, ломает теоретические загородки, торжествует над заблуждениями

ума и своими инстинктами выкупает все – и неверность основной идеи, и односторонность развития, и устарелость понятий» /6; 131/.

В споре с Павлом Петровичем не только раскрываются сильные и слабые стороны нигилизма Базарова, но и сопоставляются мировоззрения двух поколений.

Образ Павла Петровича Кирсанова выполняет особую функцию в романе «Отцы и дети»; герой не только является антиподом главного героя – Базарова, но и наиболее «соразмерным» ему персонажем. Анализ образа героя необходим для понимания как идейного содержания романа, так и образа Базарова.

Образ Павла Петровича Кирсанова воспринимался уже первыми критиками романа (в частности, Д.И.Писаревым в статье «Базаров») не только как реалистически выполненный «слепок» с определенного социального слоя, но и как художественный образ, вписывающийся в сложившийся в романтической и реалистической литературе тип «лишнего человека».

Обсмысление образа героя в этом контексте позволяет на конкретном материале выполнить «задачу раскрытия очень сильных преемственных связей Тургенева – романиста с искусством классического романтизма, тех связей, которые сказались и в эстетических взглядах писателя, и в его концепции человека, и в приемах психологического анализа» /12; 3/. Доминантная черта личности Тургенева – поэтическая романтическая натура: «Он был и остается тем, что я не умею иначе назвать, как романтиком» (Ап. Григорьев). Этим объясняется интерес писателя к романтическим сферам жизни: любви, природе, музыке, идеалам. Его можно охарактеризовать словами из «Нови»: «романтик реализма».

«Своеобразие тургеневского художественного метода – романтичность, обогащенная романтическими тенденциями, возникшими благодаря острому вниманию «поэта-прозаика» к идейно-эмоциональной сфере романтизма» /12; 314/. Так, заявленное в заглавии романа противопоставление «отцов» и «детей» с особой остротой предстает в антагонизме Е.Базарова и П.П.Кирсанова.

Противоположность двух центральных героев намечена в первых эпизодах романа. Изображая их внешность, Тургенев следует различным литературным традициям.

Портрет Базарова соответствует реалистическому описанию персонажа, где определенные детали («длинный балахон», «красные руки», небрежность манер) обозначают социальную «прикрепленность» персонажа и его идейные устремления. В портрете Павла Петровича присутствуют романтические штампы. Внешность Павла Кирсанова отличается не только барской холемостью и изяществом, но и «хранит сле-

ды красоты замечательной» (гл. IV); что является характерным атрибутом романтического героя. Думается что Тургенев сознательно повторял в облике Павла Петровича узнаваемые черты печоринской внешности: «гибкий стан», «прекрасные белые зубы», лицо «необыкновенно правильное и чистое». Психологическую близость образов Павла Кирсанова и Печорина одним из первых заметил Д.И.Писарев, отмечая в то же время развенчание данного типа в тургеневском персонаже: «Дядя Аркадия, Павел Петрович, может быть назван Печориним мелких размеров <...>» /6; 22/.

Таким образом, в спор с «новым человеком» вступает, по замыслу писателя, персонаж, продолжающий галерею романтических героев русской литературы. Можно говорить о парадоксальной близости и «равновеликости» героев.

Противоположность и сходство внутреннего мира и судьбы Базарова и Павла Петровича выявляются благодаря истории любви Кирсанова, оформленной в виде относительно самостоятельной повести и напоминающей жанр романтической прозы 1830-х годов – светскую повесть.

Тургенев изобразил подлинную власть любви, чувства стихийно-иррационального, над человеком.

«Дело в том, что в повести Павла Петровича, как в миниатюре, задана и предсказана судьба Базарова, до известной поры ему, правда, неведомая и им не допускаемая» /5; 181/.

Испытание любовью позволяет Тургеневу выявить внутреннее сходство героев. Общечеловеческое содержание конфликта между Павлом Петровичем и Базаровым обнаруживается в сцене дуэли.

Дуэль – излюбленный сюжетный поворот в романтической литературе, в ней традиционно разрешался основной конфликт, чаще всего между романтическим героем и «мнением света».

Дуэль – кульминационный момент спора между Базаровым и Кирсановым.

В сопоставлении описаний дуэли Базарова и Павла Петровича и дуэли Грушницкого и Печорина обнаруживается, что Тургенев пародирует сцену из лермонтовского романа.

Однако Тургенев не только пародирует романтические штампы. Соглашаясь на дуэль с Павлом Петровичем, Базаров признает правоту противника. В эпизоде дуэли начинается взаимопонимание и сближение героев: «Каждый из них сознавал, что другой его понимает» (гл. XXIV).

Изображая Павла Петровича Кирсанова и соотнося его образ с образом Базарова, Тургенев, обозначив сначала «равноценность» противников, выявляет затем сходство их судеб и внутреннего мира. Оно

становится очевидным тогда, когда автор использует в повествовании романтические традиции, бережно следуя им или существенно трансформируя.

Указание на близость героев позволяет читателю осознать относительный, временный характер их идеологического противоречия, подчиненность их судеб высшей, вневременной истине.

Романтическая идеализация героини – типичный тургеневский метод при создании образа «тургеневской девушки». Например, особое значение для создания образа Лизы Калитиной («Дворянское гнездо») имеет музыкальность прозы Тургенева: форма сцепления фабулы и сюжета в романе основана «на музыкально-вариационном принципе, близком сонатному циклу» (Зельцер Л.В. Особенности образа и композиции в романе Тургенева «Дворянское гнездо» // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1984. – С.128). Музыкальное «обрамление» образа Лизы, Лемма и Лаврецкого выявляет возвышенное состояние души героини, ее чистоту и красоту.

Тургеневский роман – самобытная разновидность этого жанра. Социальная идейность, даже политическая злободневность в нем сочетаются с вечными философскими и нравственными поисками и с музыкальным изяществом формы.

#### **Список литературы**

1. Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т. – М., 1956.
2. Лебедев Ю.В. Роман И.С.Тургенева «Отцы и дети». – М., 1982.
3. Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М., 1976.
4. Маркович В.М. Человек в романах И.С.Тургенева. – Л., 1975.
5. Недзвецкий В.А. Русский социально-универсальный роман XIX века. – М., 1997.
6. Писарев Д.И. Базаров // Писарев Д.И. Литературно-критические статьи. – Минск, 1976.
7. Пустовойт П.Г. И.С.Тургенев – художник слова. – М., 1987.
8. Чудаков А.П. Слово – Вещь – Мир. – М., 1993.
9. Роман И.С.Тургенева «Отцы и дети» в русской критике. – Л., 1986.
10. Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. – М., 1979.
11. Щукин В.Г. Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. – М., 1996. – Т.V.
12. Курляндская Б.Б. Художественный метод Тургенева-романиста. – Тула, 1972.

#### **Вопросы и задания**

1. Сравните эпизод дуэли Павла Кирсанова и Базарова со сценами дуэли в повестях А.С.Пушкина «Выстрел», М.Ю.Лермонтова «Княжна Мери», В.Ф.Одоевского «Княжна Мими». Какую роль играют эти

сцены в сюжетосложении повестей и какова роль дуэли в романе «Отцы и дети»? Как относятся автор и действующие лица к «поединку роковому» и в чем это отношение отличается от «дуэльного» поведения героев романтических повестей и восприятия происходящего автором-романтиком?

2. Подготовьте план-конспект сообщения на тему «Трактовка образа Павла Петровича Д.И.Писаревым в статье «Базаров».

3. Сравните описание «дворянского гнезда» Лаврецкого и описание Обломовки в романе «Обломов» И.А.Гончарова. Отметьте сходство и различие.

4. Проследите эволюцию типа «лишнего человека» в творчестве И.С.Тургенева.

**И. М. Жукова**

## **МАСТЕРСТВО ГОНЧАРОВА- РОМАНИСТА**

«Творчество, - утверждал Гончаров, - может являться только тогда, когда жизнь установится; с новой, нарождающеюся жизнью оно не ладит...» /1; т.VIII; 60/.

И.А. Гончаров – автор трех романов, «... все они связаны одною общемою нитью, одною последовательною идеею – перехода от одной эпохи русской жизни... к другой». Работа над каждым из романов занимала у писателя не менее десяти лет: «Обыкновенная история» (1847), роман «Обломов» (1859), «Обрыв» (1869). Писатель стремился к художественному осмыслению установившихся, традиционных, широко распространенных явлений через их столкновение с новыми общественными тенденциями.

Обращение Гончарова к жанру романа обусловлено стремлением объективно воспроизвести цельную картину мира, столкновение старого и нового, роль труда. Именно эта задача объединяет все три романа: «Я сам не могу смотреть на свои романы иначе, как в их последовательной связи».

Если И.С. Тургенев в своих романах изображал нарождающиеся социальные явления и типы, то И.А. Гончаров считал делом истинного художника создание устойчивых типов, которые слагаются «из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц».

Н.А. Гончаров в статье «Что такое обломовщина?» назвал талант Гончарова объективным талантом и выделил три характерных признака его писательской манеры: изображение жизни такую, какой ее ви-

дит художник, без отвлеченной философии и морализаторства; умение создавать полный образ предмета; спокойное неторопливое повествование, стремящееся к максимально возможной объективности, к полноте непосредственного изображения жизни.

«Человек де Лень» – ироническое прозвище, данное И.А. Гончарову приятелями, отражало лишь внешнюю уравновешенность, спокойствие писателя. Внутренняя напряженная жизнь, исполненная забот о путях обновления России, позволяет говорить о «вписанности» романов Гончарова в историко-литературный контекст 40 – 60-х годов XIX века.

В романе «Обыкновенная история» Гончаров ориентировался на традиции «натуральной школы» в изображении пагубной зависимости характеров от обстоятельств, в развенчании романтика через изображение его отношения – «удар по романтизму». В романе «Обломов», как и в литературе первой половины 60-х годов («Что делать?» Чернышевского; «Мещанское счастье», «Молотов» Помяловского; «Отцы и дети» Тургенева), дано своеобразное решение проблемы «нового человека» в канун «Эпохи великих идей». Роман «Обрыв» вписывается в контекст романистики второй половины 60-х годов (столкновение различных жизненных укладов, нравственных убеждений; отношение между отцами и детьми; критика гипертрофии «чувства личности»).

Общепризнано, что главной проблемой, которая волновала Гончарова на протяжении всей его жизни и которая стала основным предметом художественного исследования в трех романах, является проблема «старого» и «нового» в русской действительности.

Так или иначе ее решали Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, Т.И. Успенский. И в старом, и в новом Гончаров умел выделить как положительное, так и негативное. По способу художественного мышления Гончаров не только реалист, но и диалектик.

В самой жанровой природе романа Гончарова заложен диалектический принцип «отрицание отрицания». Он проявляется во всем, начиная с построения характера героя, совмещения в этом характере взаимопротивоположных качеств и кончая композиционной структурой произведения. Все главные герои, действующие в романах «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв», стремятся к воплощению определенного этико-эстетического идеала, заключающегося для самого писателя в цельности и гармоничности человеческой природы, ее гармоничных отношений с обществом, с историческим процессом, имеющим свои законы.

Проверяя духовные ценности старой и новой России в столкновении друг с другом, писатель патриархальной «обломовщине», застою,

снупротивопоставляет культуру чувств, разума, деятельности Штольца. С другой стороны «штольцовщине» (самоценной энергической деятельности) противопоставлена углубленность Обломова в мысль о человеке, его назначении, о смысле жизни.

Следует при этом особо подчеркнуть, что каждый из героев прав, как это было в «Обыкновенной истории», лишь в критике противной стороны, являясь носителем неполной правды. Эту ситуацию можно определить термином Ю.В. Манна «диалогический конфликт».

Основной композиционный прием в романах И. Гончарова – сопоставление. Герои сопоставлены, а часто противопоставлены друг другу. В романах наблюдается трансформация «сквозных образов»: рационалистов – Адуева-старшего, Штольца, Тушина; «лишних людей» – Обломова, Райского; женских образов – Лизаветы Александровны, Ольги, Веры. При этом писатель объективно, беспристрастно трактует две «правды». Ни у одной из них нет полной победы («правда» Адуева-старшего омрачена в финале семейным неблагополучием, «правда» Штольца вызывает беспокойство Ольги, «правда» бабушки Бережковой нуждается в поддержке Тушина).

Свой роман Гончаров сравнивал со зданием и с «целым большим городом». Читателю надо увидеть, «где начало, середина, отвечают ли предметы целому, как расположены башни и сады». Авторская метафора подсказывает, что роман надо суметь воспринять, как воспринимается архитектурное сооружение, – в пластическом соотношении частей и целого.

«Движение – покой» – одна из смысловых конструкций, призванных поддерживать все сооружение. Главная мысль произведения формируется у читателя независимо от субъективных симпатий и антипатий автора, строго выдерживающего роль беспристрастного повествователя.

В письме к А.А. Краевскому от 12 мая 1848 года писатель так разъяснял смысл названия «Обыкновенной истории»: обыкновенная – значит не «простая история», но «история – так по большей части случаемая, как написано» /1; VIII; 240/. Проблемы и судьбы гончаровских героев были не исключительными, свойственными только этой эпохе, но, согласно романисту, повторяющимися из поколения в поколение, обычными для множества людей, человека в целом.

Так, усадьба Грачи и Петербург предстают в романе «Обыкновенная история» как два полярно противоположных способа, «образа жизни», в такой же мере свойственных России, как и всему человечеству.

Грачи – патриархальная идиллия, отличительными чертами которой являются физиологические (еда, сон, продолжение рода), а не



духовные потребности, повторяемость (цикличность) жизненного круга, привязанность людей к одному месту, неподвижность, замкнутость и отгороженность от остального мира. Развернутую картину идиллического существования Гончаров даст в знаменитом «Сне Обломова».

Совершенно иной способ жизни олицетворяет Петербург. Для Александра Азуева это – выход в «не ограниченный тесным деревенским горизонтом» огромный мир, где он, приобщившийся в университете ко всемирной культуре, надеется осуществить свои «мечты о благородном труде, о высоких стремлениях», «о славе».

В романе «Обломов» Штольц первоначально изображался Гончаровым как положительный герой, антипод Обломову. Автор пытался соединить в Штольце немецкое трудолюбие, расчетливость с русской мягкостью и мечтательностью.

Лучшие черты герой должен был унаследовать от отца – немецко-го бюргера и от матери – русской дворянки. Но синтеза не получилось. В Штольце ум преобладает над сердцем.

Организация системы персонажей романа «Обломов» указывает на то, что решение проблемы положительного героя новой эпохи Гончаров переносит в будущее.

В основе обломовской жизни – традиционная нравственность: «Норма жизни была готова и преподана им родителями, а те приняли ее, тоже готовую, от дедушки, а дедушка от прадедушки с заветом блюсти ее целостность и неприкосновенность...» /1; IV; 99/. На это указывает имя главного героя: Илья Ильич – Илья – сын Ильи. Однако своего сына Обломов называет в честь своего друга Андреем. Андрей Ильич Обломов после смерти отца был взят на воспитание Штольцом. Таким образом, в сыне Обломова возможен синтез энергии и деловитости, привитый Штольцем, с мечтательностью, мягкостью, унаследованными от отца. Синтез возможен лишь в будущем, так как в современной жизни, по Гончарову, отсутствует гармония отношений человека с обществом.

Задолго до финала произведения Илья Ильич в разговоре со Штольцем заметил: «Или я не понял этой жизни, или она никуда не годится» /1; IV; 20/. По мысли Гончарова, Обломов действительно не понимает жизни, когда ведет себя в ней как наследник мягкосердечной, но инертно-покойной «обломовщины», когда, угадывая цель человека – нерушимую, одухотворенную любовь и семью, не проявляет духовной и практической энергии. В исследованиях Ю. Лебедева, В. Недзвецкого звучит мысль о бездуховной и бездушности реальности, которая «никуда не годится». То есть личная вина героя все больше заслоняется его бедой.

«Обломов лежит на диване не только потому, что как барин может ничего не делать, но и потому, что как человек он не желает жить в ущерб своему нравственному достоинству. Его «ничегонеделание» воспринимается в романе еще и как отрицание бюрократизма, светской суеты и буржуазного делячества. Лень и бездеятельность Обломова вызвана резко отрицательным справедливо-скептическим отношением его к жизни и интересам современных практически-деятельных людей» /5; 83/.

Сердечная симпатия между мужчиной и женщиной была в центре всех общественно-психологических романов Гончарова. «Школа любви» для Гончарова – основная школа человека. Любовь завершает духовно-нравственное формирование личности, особенно женской, открывает ее подлинный смысл и цель бытия. «Взгляд Ольги на жизнь, - сообщает писатель во 2-й части «Обломова», - сделался еще яснее, определеннее». С чувством к Илье Ильичу для Агафьи Пшеницыной «навсегда осмыслилась и жизнь ее». Штольц, получив согласие Ольги стать его женой, восклицает: «Дождался! Сколько лет жажда чувства, терпения, экономии сил души! Как долго я ждал – все награждено. Вот оно последнее счастье человека!»

Роман «Обрыв» писатель назвал «эпосом любви». Любовь, верно понятая и исполненная, выступает у Гончарова условием и средоточием добра, истины и красоты. Разнородные типы любви, описанные в романе, не только характеризуют современное общество, но представляют основные периоды европейской истории. Например, любовь «бедной Наташи» к Райскому символизирует эпоху сентиментализма, а увлечения Райского – романтизма. Идеологом любви в романе выступает Борис Райский – «натура артистическая». По словам героя, «влечение к всякой видимой красоте женщины, как лучшего создания природы, обличает высшие человеческие инстинкты, влечение и к другой красоте, невидимой, к идеалам добра, изящества души, к красоте жизни...». Любовь Райского – это бесконечный процесс стремления к ней.

Если Райский – человека эстетический, то Вера – этический. Для Райского истина (любви, женщины) возможна лишь в форме красоты, которую он ищет повсюду. Вера видит истину в «вечной правде» Христа, любящего несовершенных, заблудших и падших. Героиня убеждена (отсюда второе значение ее имени), что подлинная любовь требует веры, крепка верой.

Полярные отношения к браку, к семье и венчанию, к любовному долгу, отличающие Веру и Марка Волохова, окажутся главной преградой между героями «Обрыва», и основной причиной душевной драмы Веры.

Христианская любовь Веры выше артистического (эстетического) иде-

ала Райского. Но они не взаимоисключают, а дополняют друг друга.

Таким образом, диалогизация повествования в романах Гончарова является средством создания полемической атмосферы, характеристики героев, выражения авторской позиции.

И.А. Гончаров – художник-психолог, разработавший новые формы психологического анализа в художественном изображении характеров.

Психологический анализ литературных портретов – один из основных путей синтетического художественного изображения характеров.

Литературный портрет осуществляет важнейшие изобразительные функции: является «введением» в характер; обозначает существенные его черты; выявляет характер в его цельности и противоречивости; раскрывает характер не только в статике, но и в динамике, что осуществляется посредством двух или нескольких портретов одного и того же персонажа и позволяет уяснить разные фазы в его развитии, в чем выражается биографический аспект портретирования.

Наиболее глубоко и детально И.А. Гончаров разработал портрет – характер центрального образа в его творчестве – образ Обломова. Роман начинается с изображения портрета Обломова: «Это был человек лет тридцати двух-трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной цели, всякой сосредоточенности в чертах лица. Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась в полуотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности. С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шлафрока» /1; IV; 5/.

Приведенный текст показывает, что обрисовка портрета Обломова начинается с психологического анализа его мимики, выразившей одну из главных черт характера Обломова – его беспечность.

Динамика взгляда Обломова имела в основе смешение разных чувств, но господствующим выражением его лица и всего облика была «мягкость» и открытость психических состояний. Установив это, писатель переходит и к анализу цвета лица Обломова и всего его внешнего облика «Цвет лица у Ильи Ильича не был ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким, может быть, потому, что Обломов как-то обрюзг не по летам: от недостатка ли движения, или воздуха, а может быть, того и другого. Вообще же тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины» /1; IV; 5/.

Какие бы чувства не переживал Обломов, они выражались главным образом в пассивной форме, в мимической игре лица, но начавшийся психологический процесс не доходил до оформления «опреде-

ленной идеи» и тем более не превращался в намерение как исходный момент действия.

Например, чувство тревоги подавлялось состоянием апатии, которое и являлось для Обломова главенствующим.

Гоголевский прием овеществления человека обнаруживает Ю. Лебедев в привязанности Обломова к бытовым вещам: «Связь внутренних переживаний Обломова с принадлежащими ему вещами создает в романе комический эффект. Не что-либо значительное, а туфли или халат характеризуют его внутреннюю борьбу» /5; IV; 81/.

Портрет завершается очень подробным описанием комнаты, где мечтал Обломов. Основное заключение: «... вид кабинета, если осмотреть там все внимательнее, поражал господствующею в нем запущенностью и небрежностью» /1; IV; 7/.

Таким образом, изображение всех компонентов портрета отличается цельностью и законченностью, в нем выражается умение писателя все сказанное представить в обобщенном образе.

В романах Гончарова обрисованы портреты разных видов. Основными из них являются портреты кратко очерченные, миниатюрные (Волков, Тишкин, Иван Матвеевич – «братец»); парные (дядя и племянник Адуевы); детально разработанные типы портретов (Обломов).

В статически обрисованных портретах характеры показаны в определенной фазе их развития, как уже определившиеся и далее по ходу сюжета не изменяющиеся.

Портреты, изображенные в динамике (Александр Адуев), представлены в развитии, нередко в переломные моменты жизни персонажей.

Показ героев на протяжении длительного периода их жизни соответствовал задаче Гончарова – тщательной разработке типических, устоявшихся характеров и явлений социальной жизни.

В романах «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» Гончаров предпринимает попытку художественного синтеза, совмещения «вечных» нравственных проблем и современных социальных.

Долгое время в Гончарове видели только бытописателя его эпохи. Попытки прочесть романы Гончарова как произведения, поднимающие проблемы смысла жизни, сразу приводят к резкой переоценке всей художественной системы писателя, его поэтики. Эти попытки позволяют очертить широкий философский, социальный, культурный контекст творчества Гончарова.

Новые качества гончаровского реализма определены в работах Е. Краснощековой и В. Недзвецкого. Так, Недзвецкий, стремясь выявить характерную односторонность традиционного взгляда на Гончарова как «художника-социолога», по преимуществу определяет его

роман как «психологически-бытовую разновидность социально-психологического романа» /9; 61/.

В монографии Е. Краснощековой выявлена органическая взаимосвязь социальных, нравственных, философских, психологических аспектов: «С одинаковой убедительностью Гончарова выискивает корни обломовщины и исследует Вечные проблемы» /4; 23/.

Характерная черта гончаровских романов – отражение национально-исторических противоречий «вечных», общечеловеческих закономерностей.

Л.Н. Толстой, прочитав роман «Обыкновенная история», писал: «Видишь различные взгляды на жизнь, на любовь, с которыми не можешь не согласиться, но зато свой собственный становится умнее, яснее». Думается, сказанное великим писателем справедливо по отношению ко всем романам И. Гончарова.

### **Список литературы**

1. Гончаров И.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М., 1953.
2. Батюто А.И. «Отцы и дети» Тургенева и «Обрыв» Гончарова (философский и эстетический опыт сравнительного изучения) //Русская литература. – 1991. - №2. – С.3-24.
3. Кантор В. Долгий навыв ко сну (размышление о романе И.А. Гончарова «Обломов») //Вопросы литературы. – 1989. - № 1.
4. Краснощекова Е. «Обломов» И.А. Гончарова. – М., 1970.
5. Лебедев Ю.А. Иван Александрович Гончаров //Литература в школе. – 1991. - №5. – С712-89.
6. Лощиц Ю.М. Гончаров. – М., 1986 (Серия ЖЗЛ).
7. Ляпушкина Е.И. Русская идиллия XIX века и роман И.А. Гончарова «Обломов». – СПб., 1996.
8. Мельник В.И. Этический идеал И.А. Гончарова. – Киев, 1991.
9. Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров – романист и художник. – М., 1992.
10. Недзвецкий В.А. Романы И.А. Гончарова. – М., 1996.
11. Старосельская Н.Д. Роман И.А. Гончарова «Обрыв». – М., 1990.
12. Тихомиров В.Н. И.А. Гончаров: Литературный портрет. – Киев, 1991.

### **Вопросы и задания**

1. Сопоставьте интерпретации образа Обломова Н.А. Добролюбовым в статье «Что такое обломовщина?» и А.В. Дружининым в статье «Обломов». Роман И.А. Гончарова. Два тома. СПб., 1859».
2. Составьте тезисный план ответа на вопрос: «Можно ли рассматривать образ Обломова художественным воплощение типа «лишнего человека»?
3. Как, на ваш взгляд, И.А. Гончаров решает проблему красоты человека? Что для него означает «красивый человек»?

4. Раскройте тему искусства и художника в романе «Обрыв».
5. Какова роль символических деталей в романе «Обломов»?
6. В чем назначение авторских суждений-комментариев в романе «Обломов» таких, например, как: «... в наших отдаленных обломовках, в каждом зажиточном доме, толпится рой подобных лиц».

*Г. М. Самойлова*

## **ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ ЛЬВА ТОЛСТОГО**

Лев Толстой антропоцентричен в своем творчестве. Человек, его сложный внутренний мир, прозрения и затмения, диалектика души, мечты и реальность, обыденная жизнь и исторические потрясения - все это волновало автора, стремившегося к тому, чтобы его читатели "полюбливали" жизнь, все загадочные переплетения людских судеб. Лев Толстой - человек-оркестр, создавший сотни непохожих друг на друга образов. Его открытия в области психологии, бессознательных движений души продолжают удивлять психологов. Художественный дар Толстого сочетался с научной основательностью.

У истоков толстовских исканий 1850-х годов - личность Руссо. Его «Исповедь» потрясла русского писателя удивительной распахнутостью миру, беспощадным анализом собственных ощущений. Постоянно эволюционируя, автор оставался неизменным в глубинной своей сути. Бесспорно, что идеи Руссо об общественном договоре и возврате к природе оказали влияние на «опрошение» позднего Толстого. Дидактизм и морализм писателя тесно связан с традициями французских просветителей. Его дневник – это форма почти научного самоанализа и коррекции собственной натуры. Можно также говорить о влиянии на Толстого Стерна, Стендаля и Бальзака.

«Детство» - повесть, напечатанная Некрасовым, угадавшим в новом авторе незаурядный талант. 1852 год – это время вхождения в литературу писателя, проработавшего в ней до 1910 года. Творческий дар Толстого был настолько велик, что даже перед смертью он замыслил романы, которым не суждено было появиться. Николенька Иртенев – главный герой «Детства» - очень близок самому автору. Автобиографизм отличает многие произведения Толстого.

За первым произведением последовали «Отрочество», «Юность» - разные эпохи не только авторского, но и человеческого взросления предстали перед читателем. Образ матери, которую Толстой знал лишь

по рассказам, чуть ли не самый обаятельный в цикле. Гриша-юродивый – тоже очень значимый в контексте толстовского творчества образ. Его беспредельная преданность воле Бога сродни фатализму автора.

Военные рассказы обращают нас к кавказской теме. Война с горцами шла бесконечно. «Набег», «Рубка леса» – это меткие зарисовки военного быта. Они носят почти очерковый характер. Многие эпизоды написаны с географической точностью. Удивительны образы простых солдат, различные типы, намеченные Толстым. Позже эту линию продолжат «Казачи», «Кавказский пленник», «Хаджи-Мурат».

В 1850-е годы писатель сам участвовал в военных действиях. Это неоценимый опыт, без которого вряд ли можно было приступить к «Войне и миру». В конце 1850-х годов Толстой переживает жестокий внутренний кризис. Ему кажется, что он типичный неудачник: из университета выгнали, войну проиграл, деятельность помещика закончилась неудачей. Но писатель по крупицам собирал то, что впоследствии засверкает в его творениях. Позже он скажет, что надо биться, мучаться, ошибаться, а спокойствие – это душевная подлость.

Работа над «Войной и миром» приходится на 1860-е годы. В 1856 году возвращаются из мест заключения помилованные декабристы. Толстой задумывает роман об этих удивительных людях. Но начало событий отодвигается к 1805 году. Плавно движется действие в эпическом произведении. Здесь все важно: и как Наташа Ростова собирается на бал, и как Наполеон нападает на Россию. Толстой считал, что историю творит каждый человек, а великие люди только приписывают себе итоговый результат. На самом деле они похожи на мальчиков, которые едут в карете и держатся за игрушечные вожжи. Поэтому Толстой уделяет внимание каждому персонажу. Его произведение по-настоящему демократично и человечно.

Проблема истинного и мнимого героизма волнует Андрея Болконского, который на войне приходит к парадоксальному выводу, что истинный герой – смешной и маленький капитан Тушин, удерживающий со своей батареей превосходящие силы противника, но боящийся грозных генералов. Капитан Тушин – носитель того неуловимого народного начала, которое особенно ярко раскрывается в образе Платона Каратаева (на сюжетную перекличку этих персонажей впервые обратил внимание Г.В. Краснов в книге «Герой и народ»)<sup>1</sup>. Так Андрей Болконский и Пьер Безухов приобщаются к вечному, народные персонажи для них – носители духовных ценностей.

В романе много исторических персонажей. Они органично переплетаются с персонажами вымышленными. Время мирное и военное

<sup>1</sup> Краснов Г. В. Герой и народ. О романе «Война и мир». – М., 1964.

включает персонажей в разные объединения. Бородинское сражение - сюжетный центр произведения. Здесь все значимо. Напрягается историческое, а не романное время. Перед сражением русские воины обращаются к иконе Божьей матери. Оживляется вечная связь с прошлым. Наполеон же выставил перед своими солдатами портрет собственного сына, на котором изображен мальчик, протыкающий палочкой земной шар. Таким и видит Толстой самого великого завоевателя.

Природа в произведениях Толстого – друг и советник героя. Она вторгается в его размышления, спорит, подсказывает. «Где тот дуб, с которым мы были согласны?» - спрашивает Андрей Болконский, возвращаясь из Отрадного, полный неясного ему самому чувства к Наташе Ростовой. Но старый дуб раскрыл молодые листочки и нежится в лучах солнца. Природа дает ответ человеку. А сам герой Толстого постоянно накапливает жизненные впечатления, чтобы в какой-то момент вдруг все понять. Это момент прозрения героя. Его переживают лучшие духовные герои автора, мир которых раскрывается с помощью диалектики души.

Духовные герои Толстого обычно видят небо. Андрей Болконский потрясен небом Аустерлица, Пьер Безухов видит небо с кометой, а солдаты, спасшие и отогревшие француза, восхищаются звездным небом. Бездуховные герои живут в ограниченном мире материальных интересов. Наполеоны и Курагины далеки от неба. Оно им чуждо. Как чужды они сами народу, миру.

В «Войне и мире» есть герои мира и войны. Первые вносят гармонию в человеческие отношения, они альтруистичны, озабочены интересами других. Герои войны порождают разлад, дисгармонию, несут несчастья миру. Кутузов – герой мира. Его жизнь – настоящее житие. Он умирает в 1813 году, освободив Россию. Наполеон – герой противоположного плана. Толстой «снижает» его образ, рисуя неприятные физиологические подробности, связанные с этим персонажем. Автор руководствуется народной точкой зрения: не может быть героем человек, убивший миллионы людей.

Толстой не стремится к длинным описаниям героев. Портрет создают повторяющиеся черточки. Это лучистые глаза и тяжелая походка княжны Марьи, худенькие плечи и большой рот Наташи и т.д. Каждому персонажу Толстой «дарит» что-то из собственного внутреннего багажа. Когда далеко не симпатичный князь Курагин выходит из комнаты умирающего Безухова, то его сожаления о краткости человеческой жизни оказываются близки самому автору.

В таинство смерти Толстой пристально вглядывался, стремясь понять, что ждет человека за роковой чертой. Повесть «Смерть Ивана



Ильича» будет целиком посвящена этой теме. В письмах к Фету Толстой соотносил смерть с образом нирваны и требовал уважения к ней. В «Войне и мире» много смертей (маленькой княгини, Багратиона, Каратаева, Пети Ростова, Элен Безуховой и т.д.). Однако автор нигде не повторяется. Загадка смерти заставляет его пристально вглядываться в жизнь.

Если в произведениях Тургенева сложился тип «тургеневской женщины», отличающейся бескомпромиссностью, требовательностью, целенаправленностью, то у Толстого подобного единого женского типа нет. Каждая героиня обладает особым неповторимым миром. Непосредственная Наташа, полная жизни и потому близкая народу, совсем не похожа на устремленную ввысь Марию Болконскую.

В романе масса переключек, деталей, образов, сцен, которые сопряжены для выражения основного замысла. Сцена охоты предшествует нападению Наполеона на Россию, а вечер у Шерер «рифмуется» с вечером у Бергов и т.д. Фразы в романе длинные, сознательно корявые, они задевают человеческое сознание, не позволяют ему скользить по поверхности. В предложении масса вводных слов, причастных и деепричастных оборотов.

Толстой реабилитирует настоящее земное естество человека, он утверждает, что счастье – это лучший университет. Если стало плохо, то ищи, где ошибся, сбился с пути. В этом отношении он является противником концепции Тургенева, незаурядные герои которого всегда несчастны.

«Война и мир» похожа в глубинной своей сути на сказку. В ней три сказочных героя: старший умный был детина (Андрей Болконский), средний был и так и сяк (Николай Ростов), младший вовсе был дурак (Пьер Безухов). Дуракам счастье – неожиданное богатство, которое становится серьезным испытанием для Пьера. Выдержавший все испытания герой получает сказочную Царь-девицу: женится на Наташе Ростовской. «Хороший» Кутузов одолевает «плохого» Наполеона. Мудрость народного взгляда на мир растворена в ткани произведения. Торжествует справедливость.

В 1870-е годы Толстой обращается к жанру «настоящего» романа. «Анна Каренина» – роман горячий и свободный. В него органично и непринужденно вошли самые разнообразные впечатления писателя. Грозный библейский эпиграф («Мне отмщение, и Аз воздам») переплетается с вариациями на темы «Пира» Платона, растворенными в ткани произведения. Так христианское и языческое соседствуют в рамках одного творения. «Пир» Платона посвящен рассуждениям о разных типах любви. В «Анне Карениной» любовь плотская противопоставле-

на платонической, «свободная» - семейной, хотя Толстой понимает всю сложность жизни и невозможность прямолинейных выводов и решений.

Общий колорит «Анны Карениной» довольно мрачный. Роман овеян предчувствиями и намеками. В нем много сцен и деталей, имеющих символический смысл, раскрывающийся лишь в контексте целого. В начале произведения на железной дороге гибнет человек. В финале на рельсы бросается Анна. Железная дорога ассоциируется с железным веком, с железными сердцами. Это символ неумолимости, бесчеловечности, равнодушия. Гаснет свеча, при которой Анна читала книгу своей жизни. Все значимо, величественно. Есть, правда, и вполне конкретный английский роман, который героиня читает в поезде. Обнаружены переклички «Анны Карениной» с творением английской писательницы Брэддон «Куй железо, пока горячо», с произведениями которой Толстой познакомился еще в 1860-е годы. Они простираются шире чисто внешнего сходства сюжетных линий. Английский культурно-исторический пласт, растворенный в «Анне Карениной» и «поддержанный» стилизованными именами персонажей (Стива, Долли, Кити, Бетси и т.д.), общим духом отдельных образов и сцен, имеет мировоззренческий смысл, обращенный к проблемам ментальности. Толстой как бы выстраивает в рамках своего произведения западную модель романа-жизни, отличающуюся способностью к саморазвитию. Куда оно приведет? В чем скрытая символика этой внутренней направленности?

Рядом с миром Анны – мир Левина, в котором ощутима ориентированность на житейский костяк. Монтаж двух или более неслиянных миров в рамках одного произведения ставит перед писателем сложную задачу преодоления возможной фрагментарности, достижения единства, несмотря на внешнюю разобщенность материала. Первый опыт подобного рода в литературе XIX века, обративший на себя внимание публики, - роман Толстого «Анна Каренина». А далее последуют в XX веке «Мастер и Маргарита» Булгакова, романы Айтматова и т.д.

Активизация ассоциативных связей в романном жанре предъявляет особые требования к читателю. Ведь именно в его воображении воссоздаются задуманные автором взаимодействия и переклички. Читатель тем самым превращается в «сотворца». Без его тезауруса, ассоциативного багажа все будет мертво. Причем, важно отметить, что страстный анализ романских форм доказывает, что писатели XIX века апеллировали не только к сознанию, но и к подсознанию читателей. По мнению Толстого, само сцепление романа составлено не мыслью, а чем-то другим.

Внутренние сопряжения, значимые для понимания произведения, не всегда обращают на себя внимание читателей. А, между тем, в

настоящем художественном произведении их количество почти не поддается учету. Так, в «Анне Карениной» Вронский «притягивает» к себе персонажей-«двойников», в каком-то аспекте соотносимых с ним, что увеличивает смысловую емкость романа. Это чувствует сам персонаж, сопровождавший иностранного принца во всех его забавах, когда с его уст неожиданно срывается: «Глупая говядина! Неужели я такой?!»<sup>1</sup>.

Монтаж разноплановых эпизодов может быть резким, нарушающим привычный фабульный ход событий. В таком случае появляются своеобразные «реплики в сторону», к которым часто обращался Толстой, отталкиваясь от приемов любимого им английского писателя Стерна, держащего рвать нить повествования, говорить о своем, постороннем.

Монтаж двух или более «миров» в рамках одного целого порождает целую «анфиладу» ситуаций, которые «переглядываются», взаимоотражаются, «подталкивают» друг друга. В работах Э. Бабаева, посвященных «Анне Карениной», подробно прослеживаются подобного рода переклички и сближения. Появляется возможность широко, глобально осмыслить происходящее, что, в конечном счете, уплотняет повествование, делает его бесконечно насыщенным в содержательном плане. Ведь не случайно Томас Манн называл относительно «камерную» «Анну Каренину» самым социальным романом во всей мировой литературе.

Резкое деление «Анны Карениной» Толстого на два неслиянных мира имеет в своей основе и прогностическую устремленность. Автор и читатель получают возможность наглядно убедиться в том, что любая направленность имеет, в конечном счете, свой исход. Так, мир Анны подчинен центростремительной силе, направленной к личному благу, счастью, «раю» на земле. Однако круг ее существования постепенно сжимается до точки. По словам В. Шкловского, героиня погибает от исполнения всех своих земных желаний. Такова логика центростремительного движения.

Так во внефабульных связях романа персонажи, поглощенные собственными проблемами, решают «попутно» и судьбы мира. В «Анне Карениной» Толстым были открыты два противостоящих друг другу начала, определяющих, по его мнению, русскую жизнь. Это центробежное и центростремительное начала, которые реализуют себя в сцеплениях, внефабульных связях. Желание выстроить свою жизнь по романному типу заканчивается для Анны катастрофой. И дело вовсе не в том, что после ухода от мужа, героиню отвергает свет. Просто мир Анны становится замкнутым, лишенным развития, а, значит, и жизни.

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Анна Каренина. – М., 1970. – С.301.

Ее любовь становится все страстнее, самолюбивее, а любовь Вронского гаснет. В финале Anne даже не с кем проститься. Она подходит к зеркалу и целует собственную руку.

Мир Константина Левина раскрыт всему окружающему. Положительный герой не связан со служебной деятельностью, несущей в себе много негативного. Левин просто живет, занимается хозяйством, любит прелестную девушку. Во многом его сюжетная линия перекликается с традиционными житиями святых, хотя жизнерадостный герой совсем далек от идеального святого. Наивысшей святости он достигает в минуты душевного восторга. Толстой говорил, что в паутину любви надо вбирать людей, животных, растения и даже камни. По такому принципу и живет Левин. В финале мир его расширяется до Млечного пути, к которому обращается счастливый в семейной жизни герой.

Центростремительный мир Анны контрастирует с центробежным миром Левина. Таков основной композиционный принцип романа. Поэтому эмоциональные состояния героев постоянно не совпадают. В начале произведения Анна упивается жизнью. Правда, ее сближение с Вронским напоминает сцену убийства. Плоть преобладает, определяет судьбы персонажей, она мертвит, а не одухотворяет. Левин же в это время страдает, он отвергнут любимой Кити. Но страдания возвышают и закаляют его. Любимый герой Толстого – живая жизнь. Ее стихийный поток вовлекает в себя персонажей, и каждый получает по заслугам. Сон о страшном мужике, который снится Anne и Вронскому, о том ужасном, что он делает над ними в железе, – это переиначенный образ судьбы (в античности парки плели нить человеческой жизни).

Языческая любовь к жизни, природе, красоте сочеталась у писателя с христианской строгостью, даже беспощадностью в защите нравственных устоев. Одно его присутствие в этом мире говорило об ответственности, о том, что не все возможно, что есть границы, которые человек не может переступить безнаказанно. Толстой очень хорошо понимал, что нравственный беспредел чреват катастрофой. Жития святых помогали писателю размышлять о современности, типе положительного героя. Кутузов и Константин Левин – герои житийного масштаба. Так современность перекликалась с древностью, рождая самобытную русскую культуру.

В «Anne Карениной» много внутренних монологов. Сны – тоже своеобразная форма внутреннего монолога. Стива Облонский изменил жене, но «графинчики-женщины» его сна так прекрасны, к тому же они не имеют души. Самый трагический монолог – у Anne Карениной. Она обвиняет всех и не оправдывает себя. Она видит мир отстраненно. И даже на себя смотрит со стороны.

Толстой считал, что в мире материальных интересов гармония не может существовать. Там, где каждый стремится расшириться за счет другого, безвинно гибнет множество людей. Выход автор видел только в обращении к духовной сфере. Тогда богатство одного становится благом для многих.

Так во внутренних связях романа персонажи, поглощенные собственными проблемами, решают “попутно” и судьбы мира. Таким образом, в “Анне Карениной” Толстым были открыты два противостоящих друг другу начала, определяющих, по его мнению, русскую жизнь. Это центробежное и центростремительное начала, которые реализуют себя в сцеплениях произведения.

Действительно, вся история России есть борьба между центростремительным, созидающим тяготением и центробежным, разлагающим: между жертвенной, дисциплинирующей государственностью и индивидуализирующимся, анархическим инстинктом.

В конце 1870-х годов Толстой переживает новый духовный кризис. В трактате «Исповедь» он поведал человечеству о мучавших его вопросах. Итогом напряженных размышлений становится переход на позиции крестьянства. Толстой тяготел к народу, во многом его идеализируя. Жена Софья Андреевна записала в дневнике: «Если он полюбит народ, то я погибла». В 1880-е годы Толстой приходит к идее непротivления злу насилieм. Цепочка зла должна остановиться на человеке, не увеличивая количество несчастий в мире. Это гуманная, мужественная позиция, которая не каждому по плечу. Идея Бога всегда была для Толстого очень значимой, но официальная церковь его разочаровала. Автор стремился создать собственную систему нравственных правил, получившую название «толстовство»

Повести 1880-х годов отличаются от предыдущих произведений тем, что главный герой с отвращением отвергает привычную жизнь, вся неестественность которой открывается ему в момент конечного прозрения. Смерть Ивана Ильича, известие о которой с радостью встречают его сослуживцы, - это начало какого-то нового, истинного, человеческого бытия. Народные персонажи помогают открыть смысл сущего, так как их видение жизни не испорчено массой условностей. Мужик, который обслуживает героя, становится для него чуть ли не самым главным человеком.

Рассказы для народа, написанные поздним Толстым, - яркие, разнообразные, запоминающиеся. Автор вложил в них огромный жизненный опыт, свое видение мира и человека. В рассказах усиливаются дидактизм, морализаторство, в различной степени присущие Толстому на всех этапах его творчества.

Последний роман писателя завершает не только его творчество, но и целую эпоху. «Воскресение» обращено к символической и значимой для русской литературы теме возвращения к жизни существа падшего, заблудшего, но по-человечески привлекательного. Светлым христовым воскресением завершил Гоголь «Выбранные места из переписки с друзьями». Подобная тема практически отсутствовала в зарубежной литературе, которая тяготела к образам людей удачливых, успешно поднимающихся по иерархической лестнице.

Воскресение природы, Нехлюдова, Катюши Масловой, самого читателя, страны – вот что было целью Толстого. Поэтому роман явно публицистичен. До конца дней писателя волновала ситуация глобального изменения человеческого мироощущения, драматического разрыва с привычной средой ради обретения нового смысла жизни. Искания Толстого во многом предвещали будущее, трагические потрясения XX века.

Роман «Воскресение» - история падения девушки, которую князь, виновный в ее горькой доле, хочет сделать своей женой, чтобы сбросить с себя страшный груз вины. Толстой сознательно повторяет фабулу бульварного романа: сближение проститутки и князя. Но возможной идиллии в романе нет: Катюша отказывается от соблазнительного предложения и идет собственным путем. Толстой поднимается над уровнем примитивного чтива.

Время реальное соотносится в романе с эмоциональным временем. Ретроспекции, воспоминания дают возможность автору вместить всю жизнь героев в один короткий промежуток времени. Сцена суда оказывается центральным событием, стягивающим к себе все нити повествования. Позже подобный принцип изображения действительности будет подхвачен литературой XX века.

Большое количество персонажей, описание новых, неизвестных читателю сфер жизни делают этот роман в чём-то близким тем произведениям, которые мы, чаще всего, сближаем с натурализмом. Действительно, быт и нравы, связанные с тюремным существованием, раскрыты Толстым наглядно и убедительно.

Но если писатели-натуралисты тщательно вуалировали свою жизненную позицию, стремились к тому, чтобы сама изображённая ими «глыба» действительности говорила за себя, то Толстой был страстен и нетерпелив. По мнению Г. Краснова, многие главы романа имеют повторяющийся микросюжет: размышление на нравственную тему, диалог Нехлюдова с конкретным персонажем, подтверждающим или опровергающим начальное размышление. Таким образом, активное вмешательство автора с собственными оценками и суждениями в ткань

произведения, его внутренний строй, во многом противоречит основным принципам, исповедуемым писателями- натуралистами. Символика произведения опирается на общечеловеческую, связана с привычными, знакомыми, бесконечно повторяющимися в мировой культуре образами.

Писателю надо было отказаться от всего «наработанного», накопленного за долгие годы работы над предыдущими романами. В «Воскресении» Толстой предстаёт перед нами совершенно иным, не похожим на себя прежнего. Принцип «сжигания мостов», отказа от своего прошлого он демонстрирует в процессе работы над романом в полной мере.

Демократизация, приближение к жизни, «сниженность» внешнего порядка соотносится в «Воскресении» с высотой его нравственной позиции, с пониманием любви в высшем смысле слова. Контрастные, полярные начала сходятся в одном произведении, высекая искры новых смыслов.

И всё-таки натуралистические веяния заявили о себе в романе со всей силой и убедительностью. В «Воскресении» Толстой тюрьму избрал главным объектом своего показа. Он открыл для себя и для читателей новую сферу жизни, спрятанную от посторонних глаз. «Записки из Мертвого дома» Достоевского, особенно любимые Толстым за их документальность, подлинность, проторяли дорогу писателю. Да и сам Толстой стремился в своём новом романе к предельной объективности, фактографичности, точности. Почти физически читатель чувствует то, что изображает автор. Символика в романе «Воскресение» пронизывает всё произведение.

Обратимся к образам растения и света, по-своему цементирующим произведение, раскрывающимся в его внутренних связях. Толстой то разводит эти близкие друг другу понятия, объединённые авторской мыслью, то группирует их по-новому, бесконечно варьируя.

Контрастные образы света и тьмы, берущие истоки ещё в библейской тематике, занимали воображение позднего Толстого. Образ света, который может и должен светить во тьме, обладающий почти неодолимой властью, близок внутреннему мироощущению писателя последнего периода. Но в «Воскресении» возникает нечто иное. С одной стороны – тянущиеся к свету жалкие и заброшенные растения, а с другой стороны – образ вечного и сильного света, ассоциирующийся и с весенним солнцем и нравственными истинами.

С другой стороны, в «Воскресении» обыгрывается, варьируется сам образ света. Аристократический свет далеко не соответствует своему названию. Это тот самый свет, который увеличивает тьму. Отсюда

цепь ассоциативных сближений, которые возникают в романе. Образ падшей женщины множится, растёт количество персонажей, в той или иной степени отказавшихся от себя, изменивших себе.

Таким образом, в «Воскресении» Толстого тянущийся к свету, заброшенный, исковерканный растение-человек - один из центральных ассоциативных образов, объединяющих весь роман. Упоминания, сравнения, намёки используются автором для того, чтобы развивать центральную линию, цементировать произведение единством авторского отношения к предметам.

Символика света в «Воскресении» накладывает особый отпечаток на трактовку известных сцен. Эпизод встречи Катюши Масловой с Нехлюдовым, когда он проезжал мимо, обретает глубинный, скрытый смысл. «Выбежав на платформу, Катюша тотчас же в окне вагона первого класса увидела его. В вагоне этом был особенно яркий свет». Этот свет обретает особую, символическую значимость. Он не даёт возможности герою увидеть то, что происходит за окнами вагона, поддерживает самодовольную его ослеплённость, формирует ту одностороннюю картину мира, которая позволяет многим чувствовать себя комфортно рядом с бедами и несчастьями других: «Он в освещённом вагоне, на бархатном кресле сидит, шутит, пьёт, а я вот здесь, в грязи, в темноте, под дождём и ветром – стою и плачу», - подумала Катюша.

Но постепенно яркий свет, отстраняющий Нехлюдова от женщины, гаснет, открывая его взору то, что до сих пор таилось во тьме. Возникает особое, двойное зрение героя, воссоздающее полноту жизни в её светлых и темных проявлениях, не позволяющее впасть в былое ослепление односторонности. И когда в сильной позиции финала, обладающего особой значимостью, молодая женщина из хорошего общества показывала Нехлюдову своих детей, то герой уже не мог целиком сосредоточиться на светлых, радующих душу картинах: «В третьей, высокой, с белыми обоями комнате, освещённой небольшой лампой с тёмным абажуром, стояли рядом две кровати, и между ними в белой пелеринке сидела нянюшка с сибирским скуластым добродушным лицом». Но прелесть спящих детей обращает мысль Нехлюдова по принципу контраста к иным картинам: «Нехлюдов вспомнил цепи, бритые головы, побои, разврат, умирающего Крыльцова, Катюшу со всем её прошедшим». Так разрушается символический образ ярко освещённого вагона Нехлюдова, идущего сквозь тьму жизни. Герой видит реальный мир.

Образ света, лучики которого касаются людей несчастных, отверженных, заявляет о себе даже в отдельных словах. Когда Нехлюдов говорит осуждённой Масловой, что он будет с нею, куда бы её ни по-



слали, то героиня отвечает поспешно: «Напрасно». Но автор замечает при этом, что она «вся рассыпалась».

Изменяющаяся действительность, имманентные законы жанра сделали своё дело. Поэтому «Воскресение» – роман нового типа, «роман на распустье».

### **Список литературы**

1. Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. - М., 1978.
2. Билинкис Я.С. О творчестве Л.Н. Толстого. - Л., 1959.
3. Билинкис Я.С. Народное и национальное в художественной системе «Войны и мира» Л.Н. Толстого//Пути русской прозы XIX века. - Л., 1976.
4. Бойко М.Н. «Анна Каренина» Льва Толстого и русский роман 1870-х годов: Автореферат дисс. канд. филол. наук. - М., 1965.
5. Бочаров С.Г. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». - М., 1961.
6. Бурсов Б.И. Лев Толстой и русский роман. - М.-Л., 1963.
7. Громов П. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». - Л., 1977.
8. Зайденшнур Э.Е. «Война и мир» Толстого. Создание великой книги. - М., 1966. - 403 с.
9. Ищук Г.Н. Проблема читателя в творческом сознании Л.Н.Толстого. - Калинин, 1975.
10. Камянов В. Поэтический мир эпоса. - М.: Сов.писатель, 1978.
11. Каримов Э.А. Художественное изображение среды и человека в романах Льва Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина»: Автореферат дисс. канд. филол. наук. - М., 1964.
12. Краснов Г.В. Герой и народ. О романе «Война и мир». - М., 1964.
13. Краснов Г.В. Типологические основы сюжетной ситуации. // Л.Н.Толстой. Статьи и материалы. - Горький, 1973.
14. Краснов Г.В. Русский Безухов и француз Рамбаль. К лит. реминисценциям в романе «Война и мир» Толстого// Учён. записки Горьковского ун-та. Вып. 77. - Горький, 1966.
15. Кузина Л., Тюнькин К. «Воскресение» Л.Н.Толстого. - М., 1978
16. Купреянова Е.Н. Эстетика Л.Н.Толстого. - М. - Л., 1966.
17. Лебедева Т.Б. О некоторых традициях древнерусской литературы в романах Толстого и Достоевского 60-х годов// Лев Толстой и русская литература. - Горький, 1976.
18. Лев Толстой и русская литература. - Горький, 1981.
19. Ломунов К.Н. Эстетика Льва Толстого. - М., 1972.- 479 с.
20. Мотылёва Т.Л. О мировом значении Л.Н.Толстого. - М.: Сов. писатель, 1957.
21. Мышкова Л.М. Мастерство Л.Н.Толстого. - М.: Сов. писатель, 1958.
22. Одинокое В.Г. Поэтика романов Л.Н.Толстого. - Новосибирск: Наука, 1978.

23. Опульская Л.Д. Комментарии// Толстой Л.Н. Воскресение. – М.: Наука, 1964.
24. Палишева Г.М. Жанрово-композиционное своеобразие романа Л.Н.Толстого «Анна Каренина»: Автореферат дисс. канд. филол. наук – Л., 1979.
25. Сабуров П.А. «Война и мир» Л.Н.Толстого. Проблематика и поэтика. – М., 1959.
26. Свительский В.А. Логика авторской оценки в романе «Анна Каренина»// Толстовский сборник. – Тула, 1975.
27. Фёдоров В.В. Два мира «Анны Карениной»//Лит. Учеба. - 1978. - №6.
28. Фет А.А. Что случилось после смерти Анны Карениной в «Русском вестнике» – В кн.: Литературное наследство. – М., 1939.
29. Фортунатов Н.М. Пейзаж в романах Толстого и Тургенева. Эстетические функции и художественная структура //Учёные записки Горьковского ун-та. - Вып. 77. – Горький, 1966.
30. Фортунатов Н.М. Творческий процесс Л.Н. Толстого как «опыт в лаборатории». Психология процессов художественного творчества. – Л., 1980.
31. Фридендер Г.М. Достоевский и Лев Толстой: Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1978.
32. Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». – М., 1983.
33. Храпченко М.Б. Лев Толстой как художник. – М.: Худ. литература, 1971.
34. Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков (о произведениях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Чехова). – М., 1955.
35. Щипанов И.Я. Философские искания Л.Н. Толстого // Вестник Моск. ун-та. Сер. Филология. - 1979. - № 1.
36. Эйхенбаум Б.М. Лев Толстой: Семидесятые годы. – Л., 1974.
37. Chrestian R.F. Tolstoy's "War and peace". – Oxford, 1962.
38. Steiner G. Tolstoy or Dostoevsky. An essay in contrast. – London, 1959.
39. Wedel E. Zur errahltechnik und Genreproblematik bei L.Tolstoy: "Anna Karenina" als doppelroman// Slavistische beitrage. – Munchen, 1978.

### **Вопросы и задания**

1. В какой мере творчество Толстого можно считать автобиографичным?
2. Рассмотрите «Войну и мир» в контексте общественных и литературных событий 1860-х годов.
3. В чем сходство сюжетных функций образов капитана Тушина и Каратаева в «Войне и мире»?
4. Можно ли считать Бородинское сражение сюжетным центром романа Л.Н.Толстого «Война и мир»?
5. Соотнесите героев «мира» и «войны» в романе Л.Н.Толстого.
6. В каких персонажах Толстого вы видите житейные черты?

7. Присутствует ли христианское и языческое начало в «Анне Карениной»?

8. Раскройте особенности двух миров в «Анне Карениной» Л.Н.Толстого.

9. Назовите исследователей, которые писали о «Воине и мире» и «Анне Карениной».

10. В чем новаторство Л.Н.Толстого в романе «Воскресение»?

**Г. М. Самойлова**

## **ВНУТРЕННИЙ СТРОЙ РОМАНОВ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО**

Ф. Достоевский – самый известный во всем мире русский писатель XIX века. О нем написаны горы статей и монографий, но глубинная суть его произведений до конца не исчерпана. Время высвечивает все новые аспекты. Художественный мир Достоевского сложен, противоречив, часто мрачен и трагичен, хотя пронизан особым внутренним светом. Это, видимо, связано с тем, что за явлениями повседневной реальности писатель всегда видел их высший смысл. Замыслы его глобальны, грандиозны, часто носят вневременной характер. В своих романах автор стремился синтезировать достижения русских и зарубежных писателей. Можно найти следы обращения к Байрону, Шекспиру, Сервантесу, Шиллеру, Диккенсу, Бальзаку, Корнелю, Жорж Санд и другим.

Достоевский не был сторонником быстрых и бурных общественных перемен, которые казались ему катастрофичными, наступающими «вдруг». Это одно из ключевых слов в романах писателя. Им мотивируются поступки персонажей и сюжетные повороты. Возможно хорошее «вдруг», но чаще оно оказывается зловещим, несущим беду. Отсюда постоянные эсхатологические предчувствия Достоевского. «Лик мира сего» не устраивал писателя, но в запутанности и темноте сегодняшнего бытия он угадывал светлые черты будущего.

В «Идиоте» решается проблема «положительно прекрасного» человека, оказавшегося в реальном мире, в России XIX века. При всем трагизме происходящего (в финале убивают Настасью Филипповну, сходит с ума Мышкин), роман оставляет светлое впечатление. Герои в романе не теряют свое лицо при всей их грешности и слабости. Похожий на Христа персонаж является именно в Россию, чтобы осуществить свою странную миссию. Достоевский верил в русский народ, и эта

вера – результат жизненного опыта далеко не радостного свойства (пробывание на каторге).

В «Преступлении и наказании» Достоевский размышлял о том, оправдывает ли цель средства. И пришел к выводу, что человеческая жизнь бесценна. Рассудок часто сбивает человека с толку. Надо верить истинам, усвоенным бессознательно, не подавлять в душе их голос. Философ Кант писал, что его удивляет звездное небо над головой и нравственный закон, заложенный в душе человека. Достоевский разделял это мнение и был убежден в том, что как бы человек не освободился от «комплексов», поднимаясь над добром и злом, от себя ему не уйти...

В «Подростке» идея обогащения захватывает юный ум, но натура противится рациональным устремлениям. В «Бесах» собраны характеры странные, но узнаваемые, соотношенные с реальностью. И, наконец, «Братья Карамазовы» - это грандиозный синтез, попытка показа всей России во всей ее неоднозначности. Все упомянутые романы составляют так называемое «великое пятикнижие» Достоевского.

Каковы же общие черты столь необычного художественного мира, в котором апокалипсические предчувствия причудливо переплетаются с мечтой о рае. Вечные субстанциональные проблемы человеческой души сочетаются у Достоевского с изображением типических характеров. Это и маленький человек, и законченный негодяй (типа омерзительного старшего Карамазова), и подпольный человек, который хотел, чтоб весь мир провалился, но ему чай пить, и человек, мечущийся между безднами (Митя Карамазов), и «сверхчеловек», и одинокий мечтатель, и женщины-инфернальницы, существующие как бы между раем и адом. Писателю казалось, что русский человек очень широк, способен и на добро, и на зло, причем зло в человеке неискоренимо. Оно лишь меняет форму, становится более утонченным, неуловимым. Зло не в устройстве общества, как думали господа социалисты, а гораздо глубже, по мнению Достоевского.

В своих романах Достоевский избегает традиционной «предыстории» героя, не рассказывает о формировании его убеждений. Герой берется автором на остром духовном переломе, определяющем его судьбу. Однако в ретроспективе все-таки видятся «предыдущие метания» героя. В душе персонажа обычно борются противоположные чувства: индивидуалистические и самоотверженные, благородные. Все центральные герои Достоевского пытаются преступить, нарушить сложившийся порядок, подобно героям античной трагедии. Они – своеобразные «идеологи», носители важной, по их мнению, теории, которой подчинена вся их жизнь. Они духовны, интеллектуальны, так как их

волнует не проблема материальных ценностей, а им важно «мысль разрешить».

Одежда персонажей имеет обычно второстепенное значение: автор говорит о темном бурнусике или о чем-то пышном, когда описывает их внешний вид. Интерьер же в романах писателя подчинен идее героя (похожая на гроб комната Раскольникова гармонирует с его мыслью о праве на убийство, которое, якобы, имеют необыкновенные личности).

Основная идея героев Достоевского – самоутверждение, осознание значительности собственной личности. Свобода предполагает выбор, который каждому дается очень нелегко. Кстати, экзистенциалистская философия XX века, решающая проблемы человеческого существования в мире, видит в Достоевском своего предтечу.

Герои автора проходят через искания, бунт, испытывают надрыв раскаяние. Действие развивается стремительно, время предельно сжато. Часто важнейшие события происходят синхронно. Герои Достоевского много знают друг о друге, хотя тайны и загадки сохраняются до конца. Человек Достоевского потрясает своей неожиданностью и, в то же время, закономерностью.

Многоголосие, полифонизм художественного мира писателя дают возможность высказаться самым различным персонажам. При этом сам автор не теряется, он – дирижер хора персонажей.

Двойничество, то есть параллелизм образов в романах Достоевского варьирует, разветвляет основную идею. Оно призвано выявить суть происходящего, но создает еще большую сложность и объемность художественного мира. Так, в «Преступлении и наказании» двойники Раскольникова – это не только преуспевающий Лужин, и способный на убийство Свидригайлов, но и Мармеладов. Его можно назвать ситуативным двойником Раскольникова. Героев объединяет то, что они готовы пользоваться деньгами, заработанными торгующими собой Соней и сестрой Раскольникова Дуней, выходящей замуж за нелюбимого человека ради благополучия брата. В двойничестве мы видим драму разорванности, ведущей борьбу за целостность.

Счастье в мире Достоевского покупается ценой страданий. По мнению автора, надо землю под собой на аршин оросить слезами, чтобы понять суть происходящего, по-настоящему почувствовать радость жизни. Может быть, поэтому критик Н. Михайловский обвинял Достоевского в садизме и мазохизме (статья «Жестокий талант»). Действительно, жестоких сцен в произведениях Достоевского предостаточно. Но при всем том, именно этот писатель учит любить человека не только «беленького», но и «черненького», а также беспредельно верить в него.

Символика Достоевского – это предмет особого разговора. Сим-

вол «угла» - один из распространенных. Он ассоциируется с состоянием человека униженного, попавшего в безвыходное положение. Важны у Достоевского промежуточные состояния. Лестница, находящаяся между небом и землей особенно часто встречается в мире Достоевского. Отрыв от матери - земли грозит персонажу бедами, поэтому именно земле должен, по настоянию Сони Мармеладовой, поклонится оступившийся Раскольников.

Сны персонажей Достоевского обнажают причудливый мир бессознательного. Сон о лошади, которую жалеет Раскольников, позволяет ощутить скрытую доброту этого персонажа, готового убить человека. В последнем сне героя о «трихинах», вселившихся в головы людей, рисуется грандиозная картина мирового катаклизма, наступившего из-за того, что каждый человек заразился идеей Раскольникова.

Обратимся теперь к сложному ассоциативному миру писателя и попытаемся приоткрыть его тайны, анализируя роман «Идиот». Желание Достоевского забираться глубже в своем познании человека, чтобы было всем ближе, понятнее, можно назвать принципом «объективации субъективного». Неуловимо-изменчивые оттенки авторской мысли, отражающие субъективную позицию писателя, материализуются в ассоциативных связях произведения. Н. Бердяев справедливо утверждал, что все герои Достоевского – он сам, воплощение различных сторон его существа. К примеру, весьма личная ассоциация по смежности реализуется в одном из лучших романов автора.

Речь идет о следующем моменте, связанном с вопросом исследователей о том, почему в романе Достоевского «Идиот», посвященном изображению положительно-прекрасного человека, так настойчиво звучит тема конца. Говорят об апокалипсической направленности, заложенной в русском менталитете, о том, что Достоевский «просто» вспомнил момент собственной казни. Р. Гуардини в своей работе «Человек и вера», впервые изданной в 1932 году, писал, что через всю книгу Достоевского проходит мрачный лейтмотив смерти, который многим кажется случайным и неорганичным в контексте данного произведения. Но это не так; задача заключалась скорее в том, чтобы рядом с князем с самого начала лепки его образа встал образ смерти. Стремление к изображению человека перед лицом смерти свидетельствует об экзистенциальной ориентации автора.

Впервые эта мрачная ситуация возникает в романе как словесная, созданная Мышкиным картина, обращенная к Аделаиде Епанчиной: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень, преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягива-

ет свои синие губы и глядит, и – все знает». Отметим традиционную для Достоевского амбивалентность сцены: доверчивое взаимное движение персонажей друг к другу таит в себе трагическую обреченность. Противоположности сходятся в одной точке, на одной картине, запечатлевшей в мгновении черты вечного. Подобное словесное рисование ярко запечатлевается в сознании читателя, оказывая воздействие на восприятие аналогичных сцен, вовлекая их в свою орбиту, образуя тем самым особый ассоциативный слой романа. Это и старуха-хозяйка, умирающая в тот момент, когда юный Епанчин ругает ее за отобранную миску; и знатная фаворитка Дюбарри, говорящая в последний миг палачу: «Еще минутку, господин палач»; и медленное умирание Ипполита; и смерть Настасьи Филипповны и т. д. Ситуация как бы «внедряется» в сознание и подсознание читателя, который должен осязаемо, зримо представить последнюю минуту. Но зачем?

В поисках ответа на этот вопрос обратимся к «Записке о деле петрашевцев» Ф. Н. Львова и М. В. Петрашевского, стоявших на эшафоте рядом с Достоевским. В ней засвидетельствовано следующее: «Достоевский (перед казнью) был несколько восторжен, вспоминал «Последний день осужденного на смерть» Виктора Гюго и, подойдя к Спешневу, сказал по-французски: «Мы будем с Христом». – «Горстью праха», - отвечал тот с усмешкой». Думается, что эта глубинная ассоциативная переключка мига перед казнью и ожидания встречи с Христом и нашла воплощение в композиции «Идиота». Достоевский попытался объективировать, внедрить в сознание и подсознание читателей субъективнейшее, ту ассоциацию по смежности, которая жила в его мозгу в момент казни. Отсюда настойчивое повторение с вариациями «последнего мига», соотнесенного в романе с темой «явление Христа». Эту ассоциативную переключку «смерти» и «Христа» чувствовали в художественном сознании Достоевского и наиболее тонкие зарубежные авторы. Так, С. Цвейг в своем этюде «Достоевский» писал: «Как мистический символ, внедрена в его кровь память о самом сильном мгновении его жизни, о минуте на Семеновском плацу, всегда он исполнен ощущения грозного контраста, разделяющего Все и Ничто. И тут застилает взор повязка мрака, и тут, как вода из наклоненной чаши выливается душа из тела, - вот трепещет она с распростертыми крыльями навстречу Богу, ощущая в бесплотном парении небесный свет, благодарный проблеск иного мира» / 36; 95/.

При всем том реальный мир всегда заявлял о себе в романах писателя. В нем добрые и благородные всегда гонимы, унижены и несчастны, а агрессивные и злые торжествуют, им дается богатство и благополучие. Массы превращаются в стадо и ведут в трущобах убогую

жизнь. Провозглашенная свобода для людей, лишенных средств к существованию, оказывается кабалой: с ними можно делать что угодно.

Обратимся теперь к вещному миру Достоевского. Сцепление предметов разнородных, но имеющих некие общие черты, само по себе загадочно. Особую таинственность в «Идиоте» обретает сверток, вызывающий желание заглянуть внутрь, завораживающий и манящий. Сверток у Достоевского - своеобразный сгусток не только материального, но и духовного плана. Он наделяется людьми магической силой и действительно имеет над ними странную власть. Вещь у писателя больше, чем вещь.

В начале «Идиота» на глазах у многих людей появляется грубый сверток с бумажными купюрами, принесенный Рогожиным для «покупки» Настасьи Филипповны. Это своеобразный эквивалент человеческой души. На короткое время, пока к свертку приковано множество глаз, возникает особое «поле напряжения» между вещью и персонажами. Все возбуждены, падает в обморок Ганя Иволгин. Кучка бумаги превращается в жупел, кумир. Она сама - как бы носительница определенной идеи. А. Чудаков справедливо отмечает, что Достоевский не бежит предмета, хотя предметы у него увидены особым образом. Они как бы освобождены от своих оболочек, мешающих общению поверх барьеров - сути с сутью.

В сцене чтения Ипполитом своей статьи она появляется из свертка. Нечто скрытое вызывает к себе повышенный интерес. И, наконец, зловещий «свёрток» появляется в финале романа, когда глазам Мышкина открывается упакованный Рогожиным труп Настасьи Филипповны. Вещь является в кризисные моменты, как бы усиливая их своим появлением. Сверток локален, компактен, но в то же время излучает мощную смысловую энергию. Каждый из рассмотренных «пакетов» окружен особой аурой в конкретной сцене и, в то же время, «встроен» в свой ряд, образующий цементирующую произведение ассоциативную цепочку. Думается, что глубинное проникновение в художественный мир писателя, понимание всех скрытых нюансов его позиции вряд ли возможно без анализа сложных ассоциативных связей, пронизывающих роман в самых разных направлениях.

Создавая образ положительно прекрасного человека в «Идиоте», Достоевский особенно беспокоился о фоне, окружении главного героя, без которого он не может предстать в нужном свете. Преодолевая безотрадность и мрак действительности, роман должен был явить скрытый свет, надежду, радость. И поэтому перед Достоевским встала вслед за проблемой изображения человеческого идеала проблема создания образа Рая, который сопутствовал бы главному персонажу.



Образ рая в Библии представляется нам весьма расплывчатым. Птицы небесные, звери полевые, сад - вот те скупые приметы рая, которые, вместе с тем, дают мощный толчок человеческому воображению. Отсутствие забот, бесконечная радость, праздничное мироощущение, полная безмятежность ассоциируются с тем райским архетипом, который заложен в подсознательных глубинах каждой человеческой личности.

В мифопоэтическом представлении Рай - лучезарное царство понимания, согласия, радости, в нем вечно цветут цветы, а на деревьях распевают всевозможные птицы. Именно такое наивное, не прорисованное до конкретных деталей представление о Рае, кладет Достоевский в основу своего "райского" пласта, который на тончайших, незримых "опорах" ассоциативных связей входит в ткань его романа «Идиот».

Разумеется, ассоциативный "шлейф" князя Христа вбирал в себя многое. Свет и тепло ощутимо, почти физически "прибывали" от главы к главе. Продуманы были персонажи "свиты", соответствующие детали, параллели Мышкина с Дон Кихотом, пушкинским "рыцарем бедным", Христом, юродивым, детьми, сближения с Востоком и Европой и т.д. И все-таки в романе должен был "присутствовать" Рай. На поверхности далеко не безоблачного бытия - масса мусора, грязи, досадных мелочей, но в глубине задуманной автором картины должен был цвести и благоухать незримый божий сад. Многие читатели "Идиота" недоумевают, когда после мрачного финала произведения, убийства героини они все-таки находят в своей душе светлые, возвышенные чувства. Говорят даже о рафаэлевском колорите, отличающем роман, о приобщении к чему-то надмирному, далекому от суеты. Думается, что в создании подобного впечатления активное участие принимает также "райский архетип", живущий в сцеплениях произведения.

"Миссия" Мышкина все-таки исполнена в романе. Подобно цветку под лучами солнца люди раскрывают в себе и окружающих нечто неожиданное. Ганя Иволгин просит у Мышкина прощения за пощечину, которой он оскорбил эту "овцу". Генеральша Епанчина при чтении статьи Ипполита искренне жалеет этого преждевременно уходящего из жизни юношу. "Как нет хороших людей?" - удивляется Мышкин, которому не надо долго думать, чтобы привести примеры проявления добра и благородства. Да и финал произведения - это торжество самоотвержения Настасьи Филипповны, "пожалевшей" князя. И не случайно поэтому в ее образе видят символическую богородицу, но не каноническую, а сектантскую, хлыстовскую, со всеми ее мучениями, страданиями и болью. В трансформированном и искаженном виде, но идеал все-таки явился в романе.

Райское начало, растворенное в романе “Идиот”, заявляет о себе, прежде всего, в “птичьих” фамилиях персонажей: Птицын, Иволгин, Лебедев. Но такого типа фамилий достаточно много и в других романах Достоевского, на что обратил внимание М. Альтман в книге “Достоевский по вехам имен”. По мнению автора книги, птицы чаще всего ассоциировались в сознании писателя с известными тогдашними дельцами: Сорокиным, Селезневым, Гусиным. Совмещение противоположных, взаимоисключающих “начал”, во многом определяющее ироническую творческую манеру Достоевского, мы можем найти именно в сочетании природно-птичьего и жестко-делового начала. Фамилия героя, восходящая к названию птицы, в символическом аспекте представляет собой попытку соединения двух противоположных точек мировой вертикали: “низа” (человек) и “верха” (птица). А в более широком плане подобные фамилии, как элементы социальной культуры человека, выражают тяготение материально-предметного мира к духовно-идеальному; антиномию земли и неба, физического тела и души... В произведениях Достоевского герои – обладатели орнитонимов, как правило, не соответствуют своим “высоким” именованию”. Прием иронии, основанный на расхождении внешнего и внутреннего, лежит, конечно, у истоков появления “птичьих” фамилий Достоевского. Но символика, связанная с птицами, близкими ангелам, воплощающими в себе духовное, возвышенное, воздушное начало, все-таки оставляет свой след в сознании читателей. Не будем, все-таки, забывать о том, что птицы - непрменный “атрибут” Рая. А ближе всех к нему - дети, несущие в себе “райские” черты, не забытое, не стертное жизнью воспоминание об инобытии.

Цветы рядом с птицами и детьми - непрменная “деталь” райского бытия. Ими щедро наполнен роман. “Господином с камелиями” Настасья Филипповна называет Тоцкого, рассказывавшего “изящную историю о цветах”. Сама она часто зовется “камелией”. В романе настойчиво упоминается также Шато-де-Флер (Замок цветов) - известное увеселительное заведение в Париже. О вечере у Настасьи Филипповны, по сообщению автора, ходили странные слухи: “Рассказывалось о каком-то князьке и дурачке (никто не мог назвать верно имени), получившем вдруг огромное наследство и женившемся на одной заезжей французенке, известной канканерке в Шато-де-Флер в Париже”. Через некоторое время “Замок цветов” снова упоминается в связи со статьей, позорящей Мышкина. “Злачное местечко” с красивым названием “подключается” к той ассоциативной цепочке, которая поддерживает “райский” фон романа.

Мрачные картины действительности, вся ее суматоха и неразбе-

риха - это всего лишь "поверхность" сущего. А в глубине - возможность согласия и гармонии, лучезарное сияние добра, которое не столько привносит Мышкин, сколько как бы "исторгает" из жизненных "тайников". Люди в самих себе находят скрытый рай, совершая неожиданные для них благородные поступки. Это особое мироощущение прекрасно передает В.Набоков, который говорил, что он понял, что мир вовсе не борьба, не череда хищных случайностей, а мерцающая радость, благостное волнение, подарок, неоцененный нами.

И, наконец, завершают "райскую" ассоциативную цепочку в романе "Идиот" образы деревьев. Они часто не конкретизированы "по-земному", не названы тополем, ольхой, березой и т.д., как в произведениях Тургенева и Толстого. Перед нами просто деревья, таинственные, символические. "К деревьям" приезжает умирать Ипполит...

Дети, птицы, цветы, деревья и трогательные животные (от которых образованы фамилии "Мышкин" и "Барашкова") в лучезарном сиянии света и добра образуют скрытый ассоциативный фон романа. Таким образом, Мышкин оказывается больше самого себя в произведении. Райский ассоциативный ореол, окружающий героя, напоминает светлый нимб традиционных святых. Без него вряд ли возможно было земное воплощение идеала.

Финал "Идиота" вполне заслуживает специального исследования, хотя, разумеется, даже самое глубокое и тонкое толкование не раскроет богатства тех связей, которые присутствуют в произведении. Самые чуткие исследователи романа (Р. Гуардини и др.) уже давно писали о бездне, которая "сквозит" в провалах эмпирической действительности, овевая души читателей жутким ветерком неземного. Правда, на этот эмоционально-суггестивный ореол, возникающий в произведении, невозможно направить "указующий перст", в связи с чем "тайное" явление продолжает сохранять свою неприкосновенность. Кстати, искусство XX века сумело воплотить это завораживающее неопределенно-грозное и метафизически-отстраненное начало, продолжив тем самым то, что было найдено Достоевским. Конкретно и зримо оно воплощено, между прочим, в фильмах Феллини ("Репетиция оркестра" и др.), когда на наших глазах привычный и до боли знакомый мир вдруг дает трещину и что-то странное, неземное, клубящееся врывается на экран...

В финале романа "Идиот" настойчиво повторяется мотив карточной игры. Находясь в комнатах Настасьи Филипповны, снятых ею у учительши, Мышкин узнал от хозяйки, что Рогожин один раз вынул из кармана карты, а Настасья Филипповна рассмеялась и стали играть. И каждый вечер потом в карты играли. Рогожин привозил новую колоду в кармане, а потом увозил обратно. При встрече Мышкина с героем, уже пос-

ле признания в убийстве, князь спросил неожиданно Рогожина, где же карты? Рогожин вынул игранную, завернутую в бумажку колоду из кармана и протянул князю. В финале романа, в “сильной позиции”, стягивающей к себе нити повествования, любая, даже незначительная деталь оказывается особо значимой. И поэтому повторяющийся в трагическом освещении мотив игры в карты приобретает символическое звучание.

В фольклоре многих народов был широко распространен сказочный сюжет о герое, который играет в карты с чертями, со Смертью, попадая в ад, но благодаря своей храбрости и природной смекалке он не только сам спасается, но и выводит с собой и помещает в рай множество грешных душ, выигранных им. Игра на души встречается во французском фольклоре; мы встречаем игру на души в немецких сказках цикл об удачной игре в карты со Смертью известен под названием сказок о Шпильганзеле (Shpielhansel) и исследован еще братьями Гримм, в Италии этот же сюжет стал очень популярен благодаря новелле Проспера Мериме “Федерико”, представляющей собой, по словам автора, обработку неаполитанской сказки. История о человеке, играющем со Смертью, Роком, Судьбой, имела широкое распространение и среди восточнославянских народов. Поэму с таким сюжетом думал написать А.Пушкин.

Достоевский, опирающийся в своем творчестве на глубинные народные истоки, не мог пройти мимо столь примечательного и популярного сюжета. Наполняя бытовые, эмпирические ситуации глубинными, символическими смыслами, автор создавал ту неповторимо-страстную, готическую устремленность своих творений ввысь, которая отличает его романы. Вовлеченные в произведение “семантические конденсаты” известных историй неизмеримо расширяют рамки его повествования.

Исследователи давно заметили, что рукописи Достоевского испещрены виртуозно нарисованными им изображениями готических окон. Это была романтика в архитектуре, к которой подсознательно устремлялся и Достоевский. Д. Лихачев приводит следующее объяснение подобного явления: “Доминирующая особенность готики - стремление к вертикали. Вертикаль характерна и для всего мировидения Достоевского. Верх и низ жизни, бог и дьявол, добро и зло, постоянные устремления его героев снизу вверх, социальный разрез общества с его низами и “высшим светом”, бездна и небо в душе героев - все это располагается по вертикали и может напоминать готическое построение того мира, который изображал Достоевский” /24; 185/.

Итак, в финале “Идиота” играет в карты Настасья Филипповна Барашкова, обреченная на “заклание” уже самим звучанием своей фамилии. Ее смерть - искупительная и очищающая жертва, обновляю-

щая мир, дающая толчок его дальнейшему росту Ее гибель - то самое трагическое и жизнеутверждающее умирание зерна, которое порождает нечто новое. Ритуальный, символический характер свершающегося "жертвоприношения" "обставлен" Достоевским со всей торжественностью. Скрытая символика финального "действия" вовлекает в свою орбиту Мышкина и Рогожина.

Метафизический образ Рока, Судьбы воплощен в Рогожине. Этот персонаж, входящий в ведущую "триаду" героев "Идиота", воспринимается в двух плоскостях. С одной стороны, перед нами вполне реальный, необразованный купеческий сын с грязными руками, а с другой - зловещее воплощение грозной Судьбы с неумолимым ножом и безжалостным, неподвижно устремленным на жертву взглядом. Сквозь "зияния" во внешней, бытовой оболочке персонажа проглядывает нечто вечностное, вневременное. Глаза Рогожина, смотревшие из темноты, беспрерывно представляются Мышкину. Даже в последнем эпизоде романа они особо выделены: "Рогожин лежал неподвижно и как бы не слышал и не видал его движения; но глаза его ярко блистали сквозь темноту и были совершенно открыты и неподвижны".

Очевидно, что Рок, Судьба неизбежно побеждают. Таков сложившийся порядок вещей, бесконечно повторяющийся, прикрытый лишь легкой оболочкой временного, эфемерного. Но красота неповторимой индивидуальности как бы сосуществует рядом со смертью, противостоит уничтожению. Поэтому убивший Настасью Филипповну Рогожин с восхищением вспоминает "богатрство" героини: "Офицера-то, офицера-то... помнишь, как она офицера того, на музыке хлестнула". Все персонажи в финале не теряют своего лица, каждый выполняет собственную роль: конкретную и символическую. С этим связана сложность чтения и толкования произведений писателя. Авторская концепция раскрывается в ассоциативных связях и переключках романа.

Достоевский видел в потере различий между добром и злом страшную опасность и для человека, и для всего мира. Он верил в гармонию, ее спасительную силу. «Красота спасет мир».

### **Список литературы**

1. Альтман М.С. *Достоевский по вехам имен.* – Саратов, 1975.
2. Белик А.П. *Художественные образы Ф.М. Достоевского.* – М.: Наука, 1974.
3. Бердяев Н. *О русских классиках.* – М., 1993.
4. Берковский Н.Я. *О мировом значении русской литературы.* – Л., 1975.
5. Берковский Н.Я. *О «Братьях Карамазовых»// Вопросы литературы.* - 1981. - № 3.

6. Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». – Л.: Наука, 1977.
7. Гроссман Л. Достоевский. – М., 1962.
8. Гуардини Р. Человек и вера. – Брюссель, 1994.
9. Гус М. Идеи и образы Ф.М. Достоевского. – М.: Худ. литература, 1971.
10. Джоунс М.К. К пониманию образа князя Мышкина //Достоевский. Материалы и исследования. – Л., 1976.
11. Долинин А. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подорожник» и «Братья Карамазовы». – М.- Л.: Сов. писатель, 1963.
12. Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. – М., 1990.
13. Егоренкова Г. Поэтика сюжетной ауры в романе «Братья Карамазовы»//Филологические науки. – 1971. - № 5.
14. Ермилова Г.Г. Тайна князя Мышкина. – Иваново, 1993.
15. Зунделович Я.О. Романы Достоевского. – Ташкент, 1963.
16. Кантор В. «Братья Карамазовы» Ф.Достоевского. – М., Худож. литература, 1983.
17. Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. – М., 1989.
18. Кашина Н.В. Эстетика Ф.М.Достоевского. – М., 1989.
19. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. – М., 1970.
20. Кирпотин В.Я. Достоевский – художник. – М., 1972.
21. Коган Г.Ф. «Загадочное» имя Свидригайлова... («Преступление и наказание» и периодическая печать 1860-х годов)//Изв. АН СССР. – 1981. - № 5.
22. Кудрявцев Ю.Г. Три круга Достоевского. – М., 1991.
23. Кузнецов Б. Образы Достоевского и идеи Эйнштейна//Вопросы литературы. – 1968. - № 3.
24. Лихачев Д. Литература – реальность – литература. – Л., 1984.
25. Львов К. Проблема личности у Достоевского. – М., 1918.
26. Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. – Саратов, 1982.
27. Немальцева Т.В. Диалектика реального и потенциального в символике Ф.М. Достоевского// Русская литература последней трети XIX века. – Казань, 1980.
28. Одинокое В.Г. Типология образов в художественной системе Ф.М. Достоевского. – Новосибирск: Наука, 1981.
29. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. – М., 1990.
30. Селезнев Ю. В мире Достоевского. – М, 1980.
31. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. – М., 1972.
32. Творчество Достоевского. – М., 1959.
33. Тяпугина Н.Ю. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: опыт интерпретации. – Саратов, 1995.
34. Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского. – М. – Л., 1964.
35. Фридлендер Г. Достоевский и мировая литература. – М.: Худож.

лит., 1979.

36. Цвейг С. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1985. – Т.4.

37. Чирков Н. О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. – М.:Наука, 1967.

38. Щенников Г.К. Достоевский и русский реализм. – Свердловск, 1989.

39. Frank G. Dostoevsky: The seeds of revolt. – Princeton, 1976.

40. Steiner G. Tolstoy or Dostoevsky. An essay in contrast. – London, 1959.

41. Frubetzkoy N.S. Dostoyevskie als Kunstler. – Mouton, 1964.

### **Вопросы и задания**

1. В чем вы видите функции вещи в художественном мире Ф.М.Достоевского?

2. Какое философское направление XX века нашло в Достоевском своего предтечу?

3. Какими свойствами отличается временная организация романов автора?

4. Как вы понимаете «объективацию субъективного» в мире Достоевского?

5. Почему Достоевский обращается к двойничеству? Как вы понимаете это явление?

6. В чем вы видите сложность создания образа положительно прекрасного человека?

7. Какова функция ассоциативных переключек в романе «Идиот»?

8. Как в финале романа «Идиот» выражается авторская позиция?

**Н.А.Катайцева**

## **АРХЕТИПЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М.А.БУЛГАКОВА**

Эпоха социальных потрясений вызвала потребность обращения к мифу у многих писателей начала прошлого века, поскольку миф является средством концептуализации мира – того, что находится вокруг человека и в нем самом. На протяжении своего развития литература длительное время прямо использовала традиционные мифы в художественных целях. В XX веке миф используют как инструмент художественной организации материала и средство выражения неких «вечных» психологических начал. В художественных концепциях писателей начала XX века мифология отразила кризисную культурно-историческую ситуацию. Это относится и к творчеству М.А.Булгакова. Как человек «корневой культуры» /1/, он использовал миф для выражения своего мироощущения. Проблемы современности осмысляются им за

счет обращения к мифологической образности (сознательно или неосознанно), потому что миф несет в себе некий надличностный, многовековой опыт прежних поколений. Словарь культуры XX века под редакцией В.П.Руднева трактует миф как особое состояние сознания, исторически и культурно обусловленное. «Это такое состояние сознания, которое является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями, прежде всего между жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью. Вот почему во времена тоталитарного сознания, например, во времена сталинских репрессий, миф действует так безотказно» /4/.

Мифологический образ, архетип, в ткани художественного произведения может реализовывать свое значение через архетипические сюжеты, образы, мотивы, другие элементы текста. По наблюдениям Ю.В.Доманского, архетипические значения потенциально присутствуют в тексте независимо от творческой индивидуальности писателя, т.к. архетипические значения мотивов органически присущи литературе /2/.

Е.А.Яблоков указывает на одну из самых характерных черт булгаковского стиля – синтез явной архетипичности с острой фельетонностью: «Основу художественного мироощущения Булгакова составляла именно гротескная коллизия законов «большого» времени и «сиюминутных» проблем эпохи, в которой он жил». Для художественного мышления писателя принципиально важной оказалась модель непреходящего диалога между вечностью, историей и культурой, между непредсказуемым и бесконечно саморазвивающимся бытием – «как оно есть» - и «культурным слоем»/5/. Поэтому во всех произведениях Булгакова так силен мифологический подтекст, можно сказать, что художественный мир его многомерен, стоит на грани двух реальностей: мифологически-вневременной и конкретно-исторической.

Такой художественный принцип изображения мира исследователи называют бриколажем, т.е. коллажем цитат и реминисценций из мифологии и других произведений. За счет этого современные фабульные события, изображаемые Булгаковым, вызывают отчетливые ассоциации с иными историческими эпохами (в исследованиях в основном указывается на три исторических периода: античность времен Римской империи; Киевская Русь; европейская история рубежа XVIII-XIX вв.).

Тяготение М.А.Булгакова к фабульной ситуации катастрофы обнаруживается в архетипичности сюжета (т.е. в наличии некоторого числа мифологических ассоциаций и идей – реминисценций, аллюзий). В большинстве произведений явны многочисленные реминисценции, связанные с Библией: это сюжеты творения («Белая гвардия», «Роковые яйца», «Собачье сердце»), грехопадения и изгнания из рая («Белая гвардия»,



«Адам и Ева»), всемирного потопа («Белая гвардия», «Адам и Ева», «Собачье сердце») /5; 9/. При этом архетипичность сюжетной ситуации и склонность к фантастике и гротеску сочетается с пластичностью характеров, жизнеподобием и «фельетонной» достоверностью конкретно-исторических деталей.

Сюжетная основа повести «Собачье сердце» реализует один из наиболее известных и древних мифов – так называемый основной космогонический миф творения: «некто неким образом сотворил нечто». Эта модель мифа должна непременно образом реализовываться через наличие в тексте трех элементов: должен быть Демиург (Некто), созданное им Нечто и должен развернуться сам процесс творения – «неким образом сотворил». В двух словах историю повести можно свести к тому, как профессор Ф.Ф.Преображенский путем пересадки человеческих органов собаке попытался сделать из животного человека. В каком-то плане операция удалась: появилось новое прямоходящее разумное существо – Полиграф Полиграфович Шариков. Процесс (лучше: акт) творения нарисован М.Булгаковым несколько жутковатым и величественным – он напоминает ритуальное действо: «На узком операционном столе лежал, раскинувшись пес Шарик... Руки (Филипп Филиппович) вздымал в это время, как будто благословлял на трудный подвиг злосчастливого пса...» /6; 326/. И далее: «Тут шевельнулся жрец. Он выпрямился, глянул на собачью голову и сказал: «Ну, Господи благослови. Нож!» Зубы Филиппа Филипповича сжались, глазки приобрели остренький колючий блеск, и, взмахнув ножичком, он метко и длинно протянул по животу Шарика рану... Нож вскочил ему в руки сам собой, после чего лицо Филиппа Филипповича стало страшным. Он оскалил фарфоровые золотые коронки и одним приемом навел на лбу Шарика красный венец» /6; 382, 383/. Эта сцена напоминает ритуал жертвоприношения, что в архетипическом представлении символизирует движение к Жизни через Смерть – смерть или ее имитация считалась единственным путем к Свету и совершенству. У Булгакова к жертвоприношению примыкает мотив сна (на время операции собаку усыпляют), а сон символизирует смерть с обязательным последующим пробуждением-воскрешением, что еще более насыщает произведение мифопоэтическим подтекстом.

Интересной представляется и трактовка сюжета повести как проявление архетипа «тварь вышла из-под контроля»: действительно, искусственно созданный человек Шариков выходит из-под контроля и едва не губит своего создателя. По причине асоциального поведения твари профессор Преображенский вынужден уничтожить взбунтовавшегося питомца /7; 80-83/. В европейской культуре истоки этого образа С.Б.Бо-

рисов находит в библейском Адаме и мифическом Големе. Голем («неоформленное тело») – в еврейских фольклорных преданиях глиняный великан, оживляемый магическими средствами. Согласно легендам, Голем не способен к речи и не обладает человеческой душой, подобно Адаму до получения им от Бога «дыхания жизни». Поэтому, вырываясь из-под контроля человека, Голем являет слепое своеволие (может растоптать своего создателя и т.п.) /8; 242/.

Парадигма этого архетипа оказывается весьма богатой во всех культурах. Значение этого архетипа, возможно, состоит в том, что стать себя на место Творца, вторгаться в тайну рождения и смерти человека опасно, чревато и самонадеянно. Осознание архетипа «тварь выходит из-под контроля» в сюжете повести делает более понятной авторскую оценку изображаемого. По мысли писателя, ни один человек, даже «светило европейской науки», не имеет права корректировать природные законы устройства бытия. Любое вмешательство в тайны мироздания оборачивается катастрофой – в повести это, помимо потопа в профессорской квартире, выход Шарикова из-под контроля создателя. Т.о., переключка сюжетной линии с основным космогоническим мифом и архетипом «тварь выходит из-под контроля» направляет сознание читателя к осмыслению как вечных вопросов бытия (тайна жизни и смерти человека), так и конкретно-исторической ситуации в стране (пролетарская революция).

Для полной реализации архетипической модели сюжета творения, кроме совпадения фабульной канвы, необходимо наличие демиурга и твари. При анализе повести становятся видны два мифологических образа, восходящих к наиболее древним архетипам, - образ профессора и образ собаки.

Образ профессора Ф.Ф.Преображенского восходит к одному из важнейших архетипов, выделенных еще К.Г.Юнгом, - к старому мудрецу, или Старику. Не случайно Филипп Филиппович именуется в тексте «добрым волшебником», «магом и кудесником», «пречистенским мудрецом», «божеством», «жрецом» (Демиург). В повести он выполняет две основные функции: созидает человеческое существо и является «водителем души». О характерности для профессора функции «водителя души» говорит то, что в повести он подается неизменно как наставник Борменталья и Шарикова, например: «На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками» /6; 420/. Рассматривая фигуру профессора, можно указать и на амбивалентность этого персонажа, что не противоречит мифологической традиции. Согласно религиям Востока, образ творца двойственен, содержит и хорошее, и дурное. Акты «нового тво-

рения» в повести Булгакова влекут за собой угрозу «светопреставления». Революция нарушила привычный порядок, Космос превратился в Хаос; создание «нового» человека разрушило покой в квартире профессора. Конечно, по сравнению со Швондером или Шариковым, Ф.Ф.Преображенский предстает как символ порядка и культуры. Об этом свидетельствуют его взгляды и уклад жизни. Вот его поучения Шарикову: «Чтобы я более не слышал ни одного ругательного слова в квартире. Не плевать. С Зиной всякие разговоры прекратить». Или: «Покорнейше вас прошу вернуться к вашим делам, а мне предоставить принимать пищу там, где ее принимают все нормальные люди, то есть в столовой, а не в передней и не в детской» /6; 366, 395/.

Его семикомнатная квартира – это центр мира, островок порядка в хаосе, где он творит чудеса. Именно с такой позиции подан нам Преображенский глазами и мышлением Шарика. Первая характеристика, которую дает в подворотне собака профессору, претендует на непогрешимость и отводит профессору место наверху, то есть как раз там, где находятся Творцы и Мудрые Старцы: «Он умственного труда господин... этот ест обильно и не ворует, этот не станет пинать ногой, но и сам никого не боится...» /6; 351/. Сам Шарик находится внизу (традиционная мифологическая оппозиция высший/низший). Рассуждения в разговорах с доктором Борменталем о культуре и порядке, наставления распоясавшемуся Шарикову, манера и привычки поведения – все говорит о принадлежности Преображенского к классу дворянской интеллигенции. Поэтому образ Преображенского предполагает и противопоставление пролетарской анархии упорядоченности стародворянского образа жизни.

Архетипический сюжет творения сразу определяет Шарикова на место твари, созданной демиургом. Животное, употребляемое в качестве материала для создания человека, - традиционный мотив космологических мифов. С другой стороны, существует множество народных легенд и поверий о собаке, некогда бывшей человеком /9; 167/. Образ Шарикова восходит к архетипу Пса/Волка. Он находится между собакой и волком, но постепенно волчье начинает в нем преобладать. Это видно и в портрете: «Волосы у него на голове росли жесткие, как бы кусами на выкорчеванном поле... Лоб поражал своей малой вышиной. Почти непосредственно над черными кисточками раскиданных бровей начиналась густая головная щетка» /6; 394/. С волчьей темой в народной мифологии часто сопрягается мотив оборотничества. Перебегающие друг в друга пес Шарик, Клим Чугункин и П.П.Шариков активизируют этот мотив.

Кроме чрезвычайно сложного архетипического значения Волк/Пес

исследователи отмечают еще несколько мотивов, связанных с образом Шарикова: шара, крови, родства, ножа, воскрешения; а также музыкальный и лунный мотивы. По мысли Е.А.Яблокова, «Шарик» - связь inferнальных булгаковских персонажей с образом шара – имя, как бы случайно данное псу, имеет изначально зловеще-демонический оттенок /9; 59/.

Музыка часто используется в литературе как мотив, определяющий или подчеркивающий качественное состояние ситуации или персонажа. В повести два музыкальных мотива, связанных с образами главных героев. Профессора Преображенского сопровождает жреческий музыкальный мотив (строчка хора жрецов оперы «Аида»): «Все равно помрет... ах, ты че... к берегам священным Нила...» (6;384), или в финале повести: «Седой волшебник сидел и напевал: «К берегам священным Нила...» /6; 433/.

Вступление в мир другого демонического персонажа – Шарикова – также знаменуется музыкой: наследственная игра на балалайке – первое, с чего начинается его пребывание среди людей. Но шариковский музыкальный мотив усложняется еще и «лунным»: гибрид пса и Клима Чугункина исполняет песню «Светит месяц». Лунный мотив традиционно указывал на демоническое начало, на появление темных сил. Таким образом автор шифрует ложность, чертовщину получившегося опытным путем существа, что в писательской концепции оказывается указанием на неправомерность профессорских действий и, шире, пролетарского насилия над естественным ходом времени.

Мотив крови часто реализует у Булгакова два значения. С одной стороны, устойчиво повторяется мысль, что история строится на крови. С другой, «кровь» понимается как «порода» (благородное происхождение и многовековой отбор). Комично реализуется этот мотив, когда Шарик, размышляя о причинах своего неожиданного «возвышения», подозревает тайну в духе Дюма («неизвестный собачий принц-инкогнито») /6;375/. Также мотив крови сопровождает эксперимент профессора над собакой, окрашивая обоих в демонические тона: «Один раз ударил тонкий фонтан крови, чуть не попал в глаз профессору и окропил его колпак» /6; 384/.

Богатый мифопоэтический подтекст в повести нужен для того, чтобы помочь осознать, что революция – варварский способ прогресса. Ведь история с превращением собаки в человека путем хирургической операции – аллегорическое отражение общественной ситуации в России в начале XX века, тот же насильственный эксперимент над естеством.

Архетипическое значение, как правило, неоднозначно и включает в себя несколько сем /2/. Реконструкция архетипических значений в

романе «Белая гвардия» позволит прояснить существенные моменты идейно-художественной концепции Булгакова.

Опираясь на предложенную Ю.В. Доманским типологическую классификацию мотивов, потенциально несущих в себе архетипические значения, в романе «Белая гвардия» выделим следующие типы их реализации в произведении.

Архетипическое значение реализуется во всей своей полноте, то есть в литературном тексте реализуется весь пучок сем. Примером может служить мотив дома.

Архетипическое значение мотива дома - космос, в котором человеку уютно, счастливо. Пространство вне дома в данном случае представляется как хаос. Именно в этом значении мифологема дома реализуется в «Белой гвардии». Воплощением хаоса становится Город, находящийся на грани жизни и смерти, на грани Апокалипсиса. Единственным спасением героев перед надвигающейся угрозой становится дом, где проживает семья Турбиных.

Каждый элемент в описании дома Турбиных прочно связывает его среди входящих в мифологему дома, является значение «дом как жилище». Этим, возможно, и объясняется такое пристальное внимание автора к описанию интерьера жилища Турбиных. Символичными становятся абажур, кремовые шторы, словно защищающие жизнь обитателей дома от «грязного, кровавого и бессмысленного внешнего мира» /3/.

Но дом - это не только жилище, это еще и люди, живущие в нем. В связи с этим архетип дома включает в себя мифологему матери, которая вводится в текст через предметную сему маминого чайного сервиза. Мифологема матери выражает свое значение в семах «воспоминание детства», «жизненные привычки и культурно-нравственные ценности», «забота о членах семьи», «уют и тепло домашнего очага» и т.д. Даже после смерти матери не разрывается единство семьи и дома. Дом Турбиных продолжает держаться усилиями Елены, ставшей для братьев кем-то вроде мамы - хранительницы очага. Видя, как хаос пытается прорваться внутрь их дома, как рушатся семейные связи, Елена становится тем центром, который поддерживает хрупкий мир под названием семья. Дом Турбиных согревает своим теплом и любовью всех, кто собирается в нем.

Архетипическое значение может подвергнуться инверсии, в таком случае семы, входящие в его состав, будут нести противоположный смысл. Полярный заряд значения мотива становится показателем отступления от универсальных нравственных ценностей. В «Белой гвардии» дом становится воплощением хаоса, когда мы знакомимся с Лисовичем. Дом Василисы уже давно перестал согревать теплом своих

обитателей. Скупость разрушила их семейный очаг, их домашний космос. Хаос проявляется и в семейных отношениях. Понятие долга и чести далеки от них. Сема «нравственные ценности» раскрывается через противопоставление интерьера квартиры Лисовича и квартиры Турбиных посредством предметного мотива книг. На протяжении всего романа мы видим, что чтение является неотъемлемой частью жизни Турбиных. В доме Василисы кабинет, «набитый книгами», но они служат лишь прикрытием для тайников. Отступив однажды от универсальных нравственных ценностей, Василиса потерял то, что может спасти человека во времена всеобщего хаоса, - тепло родного дома. Весь пучок сем, входящих в состав архетипа дома, принял противоположное значение. Дом Василисы представляет собой «крепость», которая не в состоянии защитить человека, в отличие от дома-убежища Турбиных, где можно укрыться от любого несчастья.

Архетипическое значение может выражаться и путем сочетания в нем разных и даже противоположных сем. Показательна в этом отношении мифологема города, реализующая свое значение в нескольких семах: город исторический, культурный, ослепительный по своей красоте, и город погибающий, апокалипсический, опереточный. Данный пучок сем разбивается на две более крупные семы, противопоставленные друг другу - это Град Небесный и Град Земной.

В начале романа город предстает как Град Небесный, осененный «белым крестом в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке» /3/. Люди, его населяющие, полны отваги, чести и доброты. Но рядом с «прекрасным, снежным Городом» /3/ существует Град Земной, основанный на противоположных идеалах. Мифологема Земного Града создается за счет бытовой наполненности: съестные лавки, шум музыки, табачный дым и лица «белых, истощенных закокаиженных протситуток» /3/. В этом городе нет главного - нравственности. Основанный на лжи и пороке, Земной Град не задумывается, «что делается кругом, в той настоящей Украине» /3/. Земной Град становится воплощением катастрофы и хаоса, с ним соотнесена сема погибающего города.

В «Белой гвардии» встречаются архетипические мотивы, значение которых реализуется только через доминирующую сему. Так мифологема волка выражает свое значение через сему «чужой» с добавочным значением оборотничества. Волки-оборотни «пасутся» в наиболее сакральной точке города - Владимирской горке, «волчий голос» звучит в квартире Василисы.

Мотив волка возникает и в сцене ранения Алексея Турбина. Убегая от преследователей, «по-волчьи обернувшись», «скаля зубы», «совершенно по-волчьи кося глазами» /3/, Турбин чувствует себя волком,

которого пытаются поймать. Но и преследователи также кажутся ему волками: «Два серых, за ними третий, выскочили из-за угла» /3/. Все это подчеркивает только одно - чуждость Турбина людям в серых шинелях, их враждебность друг другу.

Мифологема времени, в «Белой гвардии» выражается через бинарную оппозицию «сиюминутность / вечность». Однако постоянно смешиваясь, «перетекая» друг в друга, категория вечности становится доминирующей.

Основной мотив, связанный с воплощением архетипического значения времени - мотив часов. С ними связано как «сиюминутное» время жизни, так и историческое время. Смысл исторического момента проявляется через конкретные человеческие судьбы, через мелочи и подробности. Летописный зачин вводит в роман вечность как ценностную координату. Именно вечность становится абсолютным критерием ценностей. Время не исчезает, но оно оказывается бессильным перед вечностью, перед твердыней Дома и всем, что он олицетворяет.

Таким образом, в романе «Белая гвардия» М.Булгаков использовал различные архетипы (дома, города, волка, времени), выражая их значение разными способами.

Тот факт, что мы обнаруживаем обязательные для мифологического сознания категории только при анализе ассоциативного фона произведений, указывает на решающую роль подтекстовой информации в понимании авторской концепции действительности. В годы величайшей потерянности и культурной разорванности, посреди жизни, «не принимающей в расчет ничего, кроме мимолетного существования особи, оторванной от рода, жизни», видя впереди себя и вокруг одну бездну, провал, М.А.Булгаков ищет «культурную твердь», ищет способ соединить разорванные времена, складывая мозаику из осколков культуры /9;47/. Таким художественным способом для М.Булгакова оказывается использование мифа как универсального источника идей гармонизации Вселенной.

### **Список литературы**

1. Яновская Л.М. *Творческий путь М.Булгакова*. -М., 1983. -С.13.
2. Доманский Ю.В. *Архетипические мотивы в русской прозе XIX века: Опыт построения типологии // Литературный текст: Проблемы и методы исследования*. - Тверь, 1998. - С.19-29.
3. Булгаков М.А. *Белая гвардия*. -Л., 1989.
4. Руднев В.П. *Словарь культуры XX века*. – М.:Аграф, 1997.
5. Яблоков Е.А. *Мотивы прозы М.Булгакова*. – М.:Российск. гос. ун-т, 1997. - С.36.
6. Булгаков М.А. *Собачье сердце // Романы. Повесть. Пьесы. Эссе*. –

М., 1994. – 703 с.

7. Борисов С.Б. «Тварь выходит из-под контроля» как архетип культуры //Архетип. Культурологический альманах. – Шадринск, 1996. – С.81.

8. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. 2-е изд. - М., 1991-1992. Т.2. – С.242.

9. Яблоков Е.А. Художественный мир М.Булгакова. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 402 с.

### **Вопросы и задания**

1. Какие архетипы встречаются в произведениях М.Булгакова?

2. Каковы художественные функции архетипов в произведениях М.Булгакова?

**Т.О. Фролова**

## **БОРИС ПОПЛАВСКИЙ: TERRA INCOGNITA РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

В 2003 году исполнилось 100 лет со дня рождения Бориса Юлиановича Поплавского (1903-1935) – человека многогранных интересов и многих дарований: мистика, религиозного философа, визионера, поэта, романиста, критика и теоретика литературы, незаурядной личности – он был не только уникальной, но и цельной натурой и в начале 30-х годов XX века подавал самые большие надежды в литературных кругах русской эмиграции в Париже. Его взыскательные современники высоко ценили творчество молодого собрата. В некрологе Бориса Юлиановича скупой на похвалу В. Ходасевич писал: «Смерть Поплавского не просто утрата молодого, еще не осуществившего всех своих возможностей, но бесспорно одаренного поэта» /5/.

Имя Поплавского мало известно широкому кругу российских читателей даже в наше время, когда литература русского зарубежья осваивается очень интенсивно. Его поэтическое наследие известно далеко не в полном объеме. Даже из числа сохранившихся стихотворений Бориса Поплавского известны далеко не все: некоторые остались неопубликованными, другие, хотя и печатались в периодических изданиях, в сборники не вошли. Вдохновенная проза Поплавского известна еще меньше, но она не менее талантлива, чем его стихи или дневники.

Борис Юлианович принадлежит к так называемому «потерянному поколению», поколению «детей» эмиграции. Его творческий путь был труден, потому что начинающий художник неизбежно попадал в тень



знаменитых русских эмигрантов – Адамовича, Ходасевича, Мережковского, Дон-Аминадо и др.

Наследие Бориса Поплавского составляют книги его стихов: «Флаги» (1931), единственный сборник, изданный при жизни поэта, «Снежный час», «В венке из воска», «Дирижабль неизвестного направления». Романы «Аполлон Безобразов» (1926-1932), «Домой с небес» (1934-1935) и незаконченный «Апокалипсис Терезы» по авторскому замыслу должны были составить трилогию. Также известны его рассказы, статьи, эссе, рецензии, заметки о выставках, письма, дневники.

Поплавский происходит из старинного польско-литовского, украинского рода. Отец – Юлиан Игнатъевич – был учеником П.И. Чайковского. На формирование духовного мира Бориса большее влияние оказывала мать, состоявшая в дальнем родстве с Е.П. Блаватской, она была убежденным адептом ее теософской доктрины. В детстве мальчик подолгу жил с матерью в Италии и Швейцарии (образы и пейзажи этих лет часто будут появляться в стихах и особенно прозе Поплавского). Писать стихи начал в 13 лет, с 1917 года начинает вести поэтический дневник.

В 1918 году семья разделилась: Борис с отцом покидает Москву, мать со старшими детьми (Натальей и Всеволодом) остается в России. Годы странствий по стране (Харьков, Ялта, Ростов-на-Дону) оказываются очень важными для Поплавского. В 1919 году в Чеховском кружке состоялся его поэтический дебют. В 1920 – первая публикация (альманах «Радио»). В 1920 году он окончательно покидает Родину. В отличие от многих поэтов, со временем Поплавский сумел пережить разрыв с ней, полностью оторваться от русской поэтической тематики. Он станет первым эмигрантским писателем, жившим не воспоминаниями о России, а заграничной действительностью.

Диапазон интересов молодого Поплавского необычайно широк. Из всех влияний, пережитых страстным читателем Поплавским, самыми «видимыми» оказались влияния Достоевского, Розанова и Блока. Нельзя сказать, что этими тремя ограничивается связь молодого писателя с мировой культурой. Была еще страстная любовь к живописи, перенесенная в литературу, включение в ткань французского сюрреализма. Было длительное увлечение романом Джойса «Улисс». Позднее он изучал труды св. Франциска, св. Терезы, мистиков средневековья и особенно упорно – Шеллинга. В прозе и дневниках Поплавского все эти «знакомства» очевидны, в поэзии связи более опосредованы.

Первые рецензенты (1928 год) отмечали невыразимый сплав разнообразных традиций в поэтической ткани его творений. Г. Адамович: «У Поплавского есть глубокое родство с Блоком, прорывающееся через чуждые Блоку приемы, сквозь другие влияния, уклонения, подра-

жания, привязанности». В. Вейдле (критик, историк искусства): «Ранний Блок соединился у Поплавского с влиянием некоторых французов, наконец воспринятых по-настоящему, особенно влиянием Рембо» /4/.

Единственный резко отрицательный отзыв принадлежит В. Набокову: «Поплавский – дурной поэт, его стихи – нестерпимая смесь Северянина, Вертинского и Пастернака (худшего Пастернака), и все это приправлено каким-то ужасным провинциализмом» /4/. Через 20 лет Набоков пересмотрел свое отношение к поэзии Поплавского и в книге «Другие берега» говорил, что никогда не простит себе той злобной рецензии, в которой он нападал на него из-за погрешностей в его стихах.

По сборникам «Флаги» и «Снежный час» критики причислили Поплавского наряду с Георгием Адамовичем, Лидией Червинской, Анатолием Штейгером к «парижской ноте» русской поэзии, для которой характерно тяготение к простоте без словесных изысков, с установкой, близкой лирическому дневнику, с принципиальным отказом от формальной новизны футуризма Пастернака или обэриутов в попытке передать размышления человека о самом главном – о вечной судьбе человека, о любви и смерти.

Самые яркие образы в поэзии Поплавского связаны с темой смерти. Любовь и смерть он считал способами постижения времени. Мотив состязания со смертью проходит через все творчество поэта. С одной стороны, человеку дано слишком мало свободы – над его жизнью царит фатум:

Наша жизнь, на потешенье века,  
Могуществом превыше человека,  
Погружена в узилище судьбы.  
Лишь пять шагов оставлено для бега,  
Пять ямбов, слов мучительная нега,  
Не забывал свободу зверь дабы /3;9/.

С другой стороны, в борьбе человека со смертью, временем есть упоение игрока. Правда, оно не отменяет итоговой трагедии:

Улыбается тело тщедушно,  
И на козырь надеется смерд.  
Но уносит свой выигрыш - душу  
Передернуть сумевшая смерть /3;137/.

Впрочем, достаточно часто в стихах Поплавского смерть воспринимается не только как трагедия, но как тихая радость. Оксюморон отчетливо прослеживается в «Розе смерти»:

... весна, бездонно розовея,  
Улыбаясь, отступая в твердь,

Раскрывает темно-синий веер  
С надписью отчетливою: смерть /3;29/.

В смерти поэта интересует все: переход в иное состояние («Рукопись, найденная в бутылке», «Жалость»), поиск Христа («Двоецарствие»), но главное – реакция человеческой психики на мистическое вторжение:

Ты с луны мне говоришь о счастье.  
Счастье – смерть.  
Я тебя на солнце буду ждать.  
Будь тверд /3;35/.

В сборнике «Флаги» рождается тема, воплотившаяся в названии одного из стихотворений – «Стоицизм», характерная для всей русской поэзии от А. Пушкина до И. Бродского и с предельной полнотой выраженная в строках:

Станет ясно, что шутя, скрывая,  
Все ж умеем Богу боль прощать.  
Жить... Молиться, двери закрывая.  
В бездне книги черные читать.  
На пустых бульварах замерзая,  
Говорить о правде до рассвета,  
Умирать, живых благословляя,  
И писать до смерти без ответа /3;64/.

Смерть для Поплавского - «всяческое расточение и исчезновение времени», и каждый день нестерпим «в розоватом дыме», как последний день, но главное – «умирание часов и минут, отблесков и освещений» безвозвратно. Лирический герой видит счастье в избавлении от жизни. «Мертвый день» оживляется смертью: «Сон и смерть, молчание и память// Возвращают к жизни мертвый день». Человек должен принять целесообразность всеобщего движения и исчезновения: только тогда душа освобождается от страха и обретает иную безнадежную сладость, «которой полны настоящие поэты». Так приятие смерти посвящает человека в поэты.

Если смерть – момент прохождения времени, то любовь – спасение времени для некоей «качественной вечности», чувство спасения и безопасности от растворения в руках любимого человека. Опять диалектично сливаются противоположности – лирический герой жаждет любви и бежит от нее, пытается сохранить себя («Восхитительный вечер был полон улыбок и звуков»). Образ любимой вечно зыблется, клу-бится, двоится: «ангел в измятом костюме весны любитесь адом», «я шум дождя Тобою называю» /160/, «а третья с яблоком, протянутым Адаму, застрявшим в глотке...» /3;23/.

Неразрывно связывая любовь и смерть с потусторонним миром,

Поплавский неизбежно выходит на тему Бога, Христа. У поэта своеобразное чувство Бога. Он ищет Иисуса слабого, униженного, обливающегося слезами. Ему близко лишь унижение Христа и совершенно чужд царственный образ Христа. Сам Борис Поплавский писал: «Я жажду Бога, лишь когда я очень несчастен, и поэтому так ценю несчастье» / 1/. Поплавский – эстет жизни по благодати, жизни эстетической. И он чувствует благодатную, почти демоническую безрелигиозность. Его лирический герой горд, непримирим, а вера в Бога обязывает к смиренности, поэтому между лирическим героем и Богом тьма, герой не понимает всей сущности веры.

Буду в ярком сиянии ночи  
Так же холоден, ярок над всем,  
Если я на земле одиноче  
Дальних звезд, если так же я нем,  
Выпью сердцем прозрачную твердость  
Обнаженных, бесстрашных равнин,  
Обреченную, чистую гордость  
Тех, кто в Боге остались одни /3;83/.

Другую настойчиво звучащую тему поэзии Поплавского можно назвать темой «вечного возвращения» - возвращения домой, в Россию пусть не самих поэтов, но их стихов, их произведений. Эмигрантский поэт пишет о России так, как в России мало кто писал. Само слово «Россия» мало встречается в его стихах, но присутствует описание родной земли, улиц городов, принадлежность поэта к православной религии.

Ранний вечер блестит над дорогой,  
Просветлело, и дождь перестал,  
Еле видимый месяц двурогий  
Над болотную речкою встал.  
Неприветлива чаща сплошная,  
Где-то стрелочник тронул свирель,  
Осыпает ворона ночная  
С облетающих кленов капель /3;83/.

Тоска поэта - не просто тоска эмигранта, это мечта об идеальном месте, «потерянном рае». Отсюда яростное многоцветье стихов: белый дым, цветущий лес, солнечная музыка воды, темная синева, оранжевая земля, золотое движение, серая агава («Над солнечной музыкой воды»). Излюбленные образы Поплавского: снег, рассвет, высота, солнце, сад, река, дорога, роса – это традиционные образы романтической литературы, и использует их поэт применительно к образу Родины, Москвы. Тема, разумеется, эволюционировала. Сначала преобладала грусть, желание покинуть Париж, вернуться обратно. В более

поздних стихах отчаяние уступает место философскому взгляду на происходящее. Личная трагедия уже не мешает рассуждать о судьбе России, о ее будущем, о взаимоотношениях государства и народа. В то же время поэзия Поплавского демонстративно далека от «злости дня», волновавшей белую эмиграцию, она открывает нам мир, созданный феноменальной фантазией автора.

Поплавский был поэтом – мистиком, воплотившим в своем творчестве фантастические, ирреальные явления, синтетические образы, разорванные связи вещей, предметов, состояний: безумная Офелия, читающая в такси газету, деловые ангелы на небесном своде, Христос на аэроплане, фиолетовые голоса луны, солнце и розы, дымящие смертью, лазурный ужас и алая усталость. источник творчества – сфера подсознательного, но не разум. Каждый образ, деталь понятны в отдельности, но все вместе не соединяется.

Синевели дни, сиреневели,  
Темные, прекрасные, пустые,  
На трамваях люди соловели,  
Наклоняли головы святые /3;23/.

Вся эта «божественная невнятица» подчинена стихии тонкой и богатой интонациями музыки, «душе мироздания», она управляется не логикой, а потоком образов, сменяющих друг друга. Поэзия Поплавского требует «вчувствования» в тайну мира, в чудо жизни. В его поэтическом представлении мир прозрачен, по крайней мере до степени, когда сквозь материальность мира сквозит инобытие.

Художественный мир Поплавского труден для восприятия. Во-первых, он алогичен: розы пахнут смертью, розовая весна открывает веер с надписью «смерть», зеленый снег идет на ветви, снег порхает в июльскую жару, мадонна – Черная. Все несоразмерно, все невпопад. Во-вторых, художественный мир поэта – загадочные картины, которые трудно, почти невозможно объяснить, он полон контрастов, которые представлены цепью столкновений – добра и зла, чистой любви и жгучей ненависти, Христа и дьявола и т.д. Поэт мучился разделением реального мира и описанного, невозможностью передать ужас подсознания человека, его ощущения, колебания между огнем и холодом.

Поплавский отказывается от точности поэтического слова. «Туманность», облачность его поэзии, которую отмечали все критики, – следствие умышленно «небрежного», приблизительного выбора слов, чтобы «смертельно ранить в область сердца». Поэт не должен осознавать, что он хочет сказать – читатель должен сочувствовать, сопереживать подсознательно, инстинктивно. То и дело обращаясь к стертым метафорам, расхожим символам, Поплавский порой принципиально изме-

няет их, обновляет, обогащая другими расхожими метафорами, сплавляя контексты, традиции. В начальной строфе одного из стихотворений, входящих в состав сборника «В венке из воска»,

Уже был вечер в глубине трактира,  
Где чахли мы, подобные цветам.  
Лучи всходили на вершину мира  
И улыбаясь, умирали там, -

легко просматривается хрестоматийное начало элегии Жуковского «Вечер»:

Уж вечер. Облаков померкнули края.  
Последний луч зари на башне умирает.

Поплавский разрушает элегическое настроение вкраплением в него мрачных символов. Мир поэта одержим роковыми силами, угрожает чахнущему в нем человеку, волею случая проснувшемуся к жизни от сна.

Лирический герой поэзии Поплавского необычайно близок автору, это отмечают все без исключения критики. Он предельно искренен, одинок, боится людского холода и отчужденности.

Буду в ярком сиянии ночи  
Так же холодно ярко во всем,  
Если я на земле одиноче  
Дальних звезд, если так же я нем,  
Выпью сердцем прозрачную жидкость  
Обнаженных, бесстрашных равнин,  
Обреченную чистую гордость  
Тех, кто в Боге остались одни /3;83/.

Через творчество Поплавского проходит образ гибнущего человека, а за этим трагическим характером читатель угадывает жуткие жизненные обстоятельства, рождающие негативное отношение к миру. Человек опустошен, внутренне мертв, и поэтому отрекается и от жизни, и от творчества. Это отречение – форма борьбы с жизнью, потому что жизнь не дает возможности развернуться всем человеческим силам, проявиться чистому и благородному человеческому духу, о котором не уставал думать «неоромантик» Поплавский.

Романы Бориса Юлиановича, несмотря на кажущуюся «особость», имеют нечто общее с литературой эмиграции 30-х годов. Этим общим была «обращенность» к личности, к субъективности авторского «я», к автобиографическим формам повествования. Недаром многие определяли эмигрантскую литературу в целом прежде всего как литературу мемуаров и «человеческих документов».

По мнению французского критика Элен Менегальдо, романы Б.

Поплавского «Аполлон Безобразов», «Домой с небес» более автобиографичны, чем дневники. В дневниках Поплавский целиком погружен в духовное бытие, они скорее философские статьи, трактаты, эссе. Из романов можно вычитать то, чего иначе мы не узнали бы о самом Поплавском – о быте, и о монпарнасских ночных диалогах, и об истории его любви, оказавшей огромное влияние на его жизнь /2/.

«Я» субъективной прозы погружается в такие потаенные и ошарашивающие физиологические, психические глубины, которые обходила литература «старших» (М. Алданова, Д. Мережковского и др.). Была опробована поэтика шокового воздействия на читателя дурно пахнущей, тошнотворной изнанкой смертного бытия. Провозглашая выход из социальности в философию, молодые писатели обнажали изнанку жизни, ее трагизм (Г. Газданов) и искали каких-то путей радикального преобразования естества (Б. Поплавский, В. Яновский).

Трагическая проблематика личности в ее отношениях со смертью, временем, природой, с Богом и богооставленностью, с абсурдом и с «другими» – это было предметом осмысления романов писателя. Роман «Аполлон Безобразов», завершенный в 1932 году, весь написан в ключе «парижской ноты». Надо полагать, что и вся трилогия писалась в том же ключе, хотя о поэтике последней части триптиха («Апокалипсис Терезы»), оставшейся в набросках, можно только догадываться. Замысел состоял в том, чтобы в каждом романе показать метафизический поиск в новом аспекте и изобразить «трагический нищий рай для поэтов», каким является эмиграция, в каждом романе - с иной точки зрения.

Б. Поплавский сам принадлежал к тем людям, у которых был комплекс эмигрантской отверженности, гордыня соединялась с трансцендентной униженностью, сладкая безнадежность - с поисками «нищего рая». Рядом с надеждой на содружество, братство, обретение Бога жил всеразьедающий скептицизм. Художественным воплощением этого типа молодого эмигранта стали герои романов Поплавского «Аполлон Безобразов» и «Домой с небес».

В духе «парижской ноты» решался Поплавским вопрос соотношения автора и героя в художественном тексте. Как лирический герой, герой его прозы «вбирает» в себя множество лиц: тщательно скрываемое «я» автора, разнообразнейшие по характеру маски, двойники, фантазии. Писатель то четко проводит границы между героем и авторской маской, то мыслит их идентичными друг другу.

В центре литературной реальности оказывается своеобразный герой-роман, герой-текст, который абсорбирует или вытесняет различные авторские маски, присваивает или уничтожает смыслы, воспринимае-

мые как «символы поколения». Риторические конструкции, активно используемые для его описания, - оксюморон и тавтология – создают иллюзию присутствия, приближения к «последним истинам». С одной стороны, – это «бездействующий герой», «не знающий ограничений аскет», единичный и множественный одновременно. В то же время речь идет о «герое» в квадрате (литературный герой, наделенный отблесками героизма), о «нищем» в превосходной степени (безнадежен и нищ духом), и, что особенно значимо, - об эмигранте из эмигрантов. Одновременно – полуотверженный неоромантический поэт и безработный маргинал.

Раздробленность и противоречивость бытия последовательно воплощается на всех художественных уровнях романа. В том числе и в композиции. В романе Б. Поплавского скрещиваются несколько традиций: на первый взгляд, эпизоды следуют друг за другом, подчиняясь закону ассоциативно-лирического сцепления, налицо сюрреалистическое нагромождение образов, оксюморонов, парадоксов. Лирическое отступление от достаточно банального сюжета то и дело превращается в логическое обоснование того или иного парадокса в духе прозы О. Уайльда. С другой стороны, налицо рационалистическая композиция, сравнимая с романами Ф.М. Достоевского, где существуют герой-теоретик, персонаж-практик и его многочисленные двойники, повествователь-хроникер. Однако, в отличие от романов Достоевского, проверяемая на практике идея неизмеримо усложняется, дробится, превращается в комплекс законов мироздания, отношений человека с Богом, человека с человеком, человека с Дьяволом, Дьявола с Богом – законов, действие которых проверяет на своем духовном опыте каждый из персонажей.

Композиция образа А. Безобразова дает нам полное представление о герое. Это самая значительная фигура романа. Аполлон Безобразов – уверенный, невозмутимый, самодостаточный, волевой, загадочный и мистический герой произведения. Мы это узнаем из характеристики, данной ему рассказчиком Дутовым, авторской характеристики, описания его внешнего вида, его манеры вести себя и разговаривать с другими людьми. Из разговоров и споров Безобразова и Дутова видно, насколько серьезны познания Аполлона в области религии; его размышления о Христе, Боге кощунственны и в то же время глубоки. Аполлон Безобразов – любитель острых ощущений, он всегда на себе хочет почувствовать нечто запредельное и может свою жизнь растратить на миг, это ему ничего не стоит, т.к. он не испытывает страха перед смертью. Именно эта «не-боязнь» смерти отличает его от всех остальных героев. Также Безобразов бежит всяких эмоций, желаний и волне-



ний, потому что за жадой, считает он, идет страдание. Больше всего он остерегается жалости, которой полны сердца Терезы и Дутова. Аполлона Безобразова отличает неподвижность и бесстрашие, странное влияние на окружающих, внезапные «выходки», которые резко отличаются от его обычной пассивности.

Наиболее неразработанная часть творческого наследия Б. Поплавского – дневники поэта. Они отражают философские и религиозные искания Поплавского, по собственному признанию, его роман с Богом. Некоторые фрагменты дневников Поплавский включал в романы (например, в «Аполлона Безобразова», глава 4), статьи, эссе, отдавая предпочтение спонтанной записи, в которой видел проявление высшей духовной реальности.

Умер Поплавский при загадочных обстоятельствах, до сих пор ни у кого нет уверенности в причинах смерти – несчастный случай или самоубийство. Похоронен поэт был на кладбище Иври, в 1948 году прах был перенесен на Сен-Женевьев-де-Буа.

#### **Список литературы**

1. Арсеньев Н. Эмиграция на фоне России//Возрождение. – 1967. – С.124.
2. Литература русского зарубежья, 1920-1940 / Отв. ред. О.Н. Михайлов. – Вып.2. – М.:ИМПИ, Наследие,1999. – С.243
3. Поплавский Б. Стихотворения. – Томск: Изд-во «Водолей», 1997. – 192 с.
4. Ратгауз М.Г. О Борисе Поплавском // Ново-Басманная, 19. – М.: Просвещение, 1990. – С.23
5. Ходасевич В. Книги и люди. – М.: Просвещение, 1990. – С.64.

#### **Вопросы и задания**

1. Определите сквозные образы в поэзии Б.Поплавского.
2. Охарактеризуйте образ лирического героя поэзии Б.Поплавского.
3. В чем своеобразие романа Б.Поплавского «Аполлон Безобразов»?

## **ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

При всей внутренней целостности литературного процесса развитие поэзии обладает рядом специфических черт. Некоторые проблемы, выдвигавшиеся в центр внимания поэзии и прозы, часто были одними и теми же, но способы их разрешения нередко различались значительно.

Для поэзии последних лет трудно найти некий общий объединяющий ее принцип. Ни безусловного лидера. Ни безусловно преобладающей тенденции. Если целое и видится, то не в том, как оно складывалось, а в том, как распадалось, разрушенное противоборствующими вкусами, подрываемое сомнениями в достоинстве поэтического слова.

Поэтическое искусство – это форма самосознания личности, выражающей себя в соотношении с социальными, интеллектуальными, эстетическими проявлениями жизни.

В эпохи катастроф романтическое начало в поэзии усиливается. В стихах присутствует двоемирие. Обостряется противопоставление материального и духовного начал. Ощущается устремленность в миры идеальные, воображаемые. Лирика как выражение «эго», как законченное воплощение единичных душевных состояний более живуча. Она и подтверждает закон сохранения художественности. В современной поэзии существует множество разных художественных систем. Под поэтической системой принято понимать взаимодействие и внутреннее единство всех компонентов авторского стиля, проявляющихся в лирическом герое.

Шестидесятые-семидесятые годы отмечены противостоянием так называемой «громкой» и «тихой» поэзии. Сначала появилась «громкая» поэзия Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, поэтов-публицистов, трибунов, ораторов. Они были сориентированы на поэзию В. Маяковского. Евтушенко стал разрабатывать традиции гражданской лирики второй половины XIX века, а Вознесенский увлекся модерном. В культурной ситуации 60 – 70-х годов два эти поэта представляли реализм и романтизм, конкретность и условность, демократизм и элитарность. В 60-е появилась и «тихая лирика» (Н. Рубцов, В. Соколов, О. Чухонцев). «Тихих» лириков объединяло тяготение к личностно-психологической тематике, интерес к русскому пейзажу, традиционные стихотворные размеры. А. Тарковский, С. Липкин, И. Лиснян-

ская связаны со сложными и многообразными проявлениями литературы «серебряного века». Этих поэтов можно назвать последними представителями «серебряного века». Поэзия, например, Арсения Тарковского продолжает традиции акмеизма.

Своего рода камертоном, задающим тон поэзии последней четверти века, являлась поэма А.Т. Твардовского «По праву памяти».

Забыть, забыть велют безмолвно.  
Хотят в забвенье утопить  
Живую боль. И чтобы волны  
Над ней сомкнулись. Быль – забыть!

В этих строчках – исток поэмы, в мужественной решимости противостоять – по праву памяти – попыткам наложить запрет на правду.

Эта поэма и подборки стихов Н. Тряпкина, А. Вознесенского, О. Чухонцева, С. Липкина, А. Жигулина, налитых живой публицистической кровью, – начало процесса, возвращающего поэзию к современности.

Совсем недавно были возвращены в русскую поэзию скрытые от читателя произведения Г. Адамовича, А. Ахматовой, П. Васильева, М. Волошина и других поэтов старшего поколения, вплоть до Н. Рубцова, А.Прасолова, В.Шаламова и др. Эти публикации повлияли на литературный процесс чрезвычайно сильно, обогатили его, сделали полнокровным. Но ждут еще полного издания в России Л.Друскин, А.Морев, Н.Моршен, Ю.Одарченко, П.Перелешин.

Особое явление представляет собой поэтический андеграунд. Произведения авторов андегранда бросают вызов советской системе, советским ценностям, советскому способу мышления. Этот вызов проявляется в идейно-философских установках: поэты касаются язв старого общества, батальонам государства противопоставляют свободную независимую личность, уделяя внимание трагедии Бытия (Н.Коржавин, В.Корнилов, Б.Чичибабин). Был брошен вызов и отказом от жизненного подвоя, от принципа доступности. Таковы стихи поэтов «Петербургской школы» И.Бродского, Е.Рейна, В.Кривулина, Е.Шварц.

Пришли к читателям и неизвестные ранее стихи Г.Айги, И.Бродского, поэтов СМОГа (Самое молодое общество гениев): Л.Губанова, Г.Арсеньева, А.Басиловой, Ю.Галанскова, а также И.Елагина, Ю.Милославского. Поэты внутренней эмиграции мало чем отличаются от эмигрантов настоящих:

Мы завтрашней судьбы своей не знаем,  
Да и вчерашней не пойдем судьбы.  
/И.Лиснянская/

Вот эти имена: Д.Бобышев, Л.Владимирова, В.Делоне, Ю.Караб-

чиевский, Б.Кенжеев, Л.Лосев, И.Рубин. Самые молодые из них – Р.Евдокимов, И.Ратушинская, А.Сопровский.

Вопреки центробежным процессам, отбрасывающим человека от человека, единым гимном товариществу и взаимовыручке представлялась авторская песня, восстановившая в правах суть дружбы и братской любви. Наперекор тенденциям к так называемой «ситуативной этике», когда размывается грань между добром и злом, и человек ведет себя применительно к обстоятельствам, произведения В.Высоцкого, Б.Окуджавы, В.Долиной, Ю.Кима, Н.Матвеевой напоминают о том, что можно и должно жить достойно, ориентируясь на духовный завет русской интеллигенции. Эти же качества унаследовала и рок-поэзия. Поэзия А.Макаревича или Б.Гребенщикова, при всей ее эпатажности, - поэзия гражданственная, теснейшим образом связанная и со «злойбой дня», и с кругом ценностей, идей, настроений сегодняшней молодежи.

«Дети декабря», как не без вызова назвал Б.Гребенщиков свое поколение, остро реагируют на разрыв между социальной демагогией и рутинной социальной практикой. В рок-поэзии звучит тоска по общему, объединяющему всех и каждого идеалу:

На нашем месте должна быть звезда,  
Ты чувствуешь сквозняк от того,  
Что это место свободно...  
/Б.Гребенщиков/

В поэзии XX века спорили две тенденции: метафизически-охранительная и провокационно-разрушительная. Поэты первой тенденции ориентировались на культуру «вертикальную», то есть на самом верху – творец и мир идеальных сущностей. Все остальное, включая человека, значительно ниже. Метафизический мир как бы «просвечивает» через мир материальный, особенно это заметно в некоторых природных явлениях и объектах. Например, пастернаковский «сад после дождя». Нельзя сказать, что он полностью материален. Через него скользит нечто не от мира сего, точно уловленное поэтом.

Желание прорыва диктовало так называемые «формальные» поиски, повышенное внимание к метафоре, к ритмике, к слову.

Для поэтов второй тенденции была характерна внутренняя установка на горизонталь, на плоский уравненный мир, естественно бессмысленный и случайный, потому что Бог здесь был не сущностью, а маской, литературной куклой.

Собственно, эти две тенденции совершенно прояснены на примере нашего последнего по времени «поэтического взрыва» – «взрыва», который заметили лишь несколько критиков.

Тогда, в начале 80-х, только в одной Москве появилось сразу поэтов 15-20, о творчестве которых можно говорить серьезно. Разные по возрасту, они, тем не менее, составили некое целое, подытожили собою этот спор. Среди них: А.Парщиков, А.Еременко, Д.Пригов, И.Жданов, Е.Бунимович, К.Кедров, С.Гондлевский, И.Кутик, Р.Левчин, Н.Искренко, В.Друк, О.Седакова и др.

Этот «взрыв» был не замечен нашей критикой, во-первых, по цензурным соображениям (в 1986-м году почти все поэты нового «взрыва» объединились в неформальный клуб «Поэзия», который поначалу имел неприятности с КГБ), - печатались поэты скупое, мало. Во-вторых, что более важно, «взрыв» произошел тогда, когда стало уже ясно: с поэзией происходит что-то «не то» и общество начало на нее реагировать «не так». Период советской поэзии завершен. Последним ее поколением был так называемый авангард «новой волны», обозначившийся в последние годы брежневского правления. Молодые поэты явно были «другими», не вписывающимися в систему художественного мышления «привычных» поэтов. Поэты «новой волны», как их часто называют, пытаются утвердить свое право говорить на языке, адекватном их времени и мироощущению. Диапазон их творческих устремлений широк: от метафоры до примитивизма, от концептуальных опусов до панк-поэзии.

Одни молодые поэты ушли в себя, погрузились в личный мир, куда более глубокий и заманчивый, нежели внешний, застойный. Они стремились постичь родство проходящего «я» с непреходящей Вселенной. Это была философская лирика сугубой серьезности, без тени улыбки и простоты, стиль, близкий эзотерическому, – сверхпоэзия (Иван Жданов, Владимир Аристов, Константин Кедров, Марк Шатуновский). Других «отнесло» в противоположную крайность, в антилирику, антипоэзию, где эпатаж и подвох, разные маски, вызывающие погружение в тотальный абсурд: реакция оскорбленного интеллекта на дурную действительность (Нина Искренко, Владимир Друк, Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн), а между экстримами – не менее яркие индивидуальности: Алексей Парщиков, Александр Еременко, Евгений Бунимович...

В 1987 г. на страницах «Литературной учебы» В.Хотюшин провозгласил разделение современного поэтического потока на «метафористов и последователей классической традиции», А.Парщиков уточнил, что существует и третья линия в поэзии – «серединная». Споры о новой поэзии в конце 80-х были весьма актуальны. Ныне в новой волне поэзии критика выделяет три направления. Группа метареалистов с условным названием «третье объединение» (Е.Бунимович, М.Шатуновский, А.Еременко, Ю.Арабов, В.Друк, Ю.Немировская). Концептуали-

сты Д.Пригов, Л.Рубинштейн, С.Гандлевский, Т.Кибиров объединились в группу «Задушевная беседа», специализирующуюся на саркастически-печальной абсурдистике и пропагандистских штампах. Третья группа «Эпсилон-салон» (Н.Байтов, А.Бараш, А.Туркин, Ю.Гуголев) тяготеет к панк-поэзии.

«Новая волна» – из задержанного поколения. Им свойственна нетрадиционная манера, уязвленная склонность к иронии и сарказму. Это осознанный или неосознанный протест против бездуховности и рутины. Поэты пытаются утвердить свое право говорить на языке, адекватном их времени и мироощущению. Одно из направлений поисков ведет к изощренному примитиву, к пародийности, к конструкциям, доводящим расхожие ситуации до абсурда (Гандлевский, Арабов, Еремин). Другое направление стремится к усложнению средств, культивирует мифотворчество, субъектно-образное зрение (Жданов). Истоки этой поэзии – ход бытия 70-х:

Моя пожизненная школа –  
Стояние в очередях...  
/О.Хлебников/

Переживание времени обусловило не только тематический поворот к истории, но и исторический подход к современности.

Можно выделить три основные проблемы, оказавшиеся в центре дискуссий критиков вокруг «новой волны». Во-первых, сложность молодой поэзии вызывает у критиков упрек в нарочитой усложненности и замысловатости, «плетении словес». Как выяснилось в ходе дискуссий, сложность молодой поэзии – явление этического порядка: за упреком в невразумительности формы следует упрек в невыверенности нравственного содержания. В-третьих, в стихах молодых критики не могут принять холодности, отрешенной наблюдательности, отсутствия напора и жизнерадостности. Впрочем, эмоции во многом дискредитировали себя шаблонным употреблением.

Если искать какую-то общую художественную идею, объединяющую молодых поэтов, то в первом приближении ее можно обозначить как идею культуры. Поэзия как бы обогащается вторым слоем восприятия, направленным на ту материю культуры, частью которой является сама поэзия. Например, в сонете Еременко нет ни культа природы, ни восхищения могуществом техники. Для него то и другое – составные элементы культуры, которые, будучи частями единого целого, могут переводиться с языка на язык. Знаки природы соседствуют со знаками техники. Одновременно в сонете звучит и ирония по поводу столь странного соединения.

В густых металлургических лесах,  
Где шел процесс создания хролофилла,  
Сорвался лист. Уж осень наступила  
В густых металлургических лесах.

И навсегда завязли в небесах  
И бензовоз, и мушка дроздофила.  
Их жмет по равнодействующей сила,  
Они застряли в сплюснутых часах.

Последний филин сломан и распилен,  
И кнопкой канцелярскою пришпилен  
К осенней ветке книзу головой,  
Висит и размышляет головой,  
Зачем в него с такой ужасной силой  
Вмонтирован бинокль полевой!

У многих молодых поэтов есть особая, близкая их мироощущению культурная призма, через которую они преломляют образы окружающей действительности. Для Михаила Синельникова это Восток, для Марины Кудимовой это Древняя Русь и XVIII век, а для Юрия Арабова – Античность:

Покуда Москвы полуримский стоит Капитолий,  
Позволь говорить мне с тобой...

Чудо, -

Если гранитных проталин Афин и Микен  
Никогда не касались ногами ни Вакх, ни Орфей...

В работе молодых поэтов над словом также видно стремление максимально использовать его культурно-насыщенные, устоявшиеся формы. И сторонники, и противники молодой поэзии неизменно указывали на сгущенную метафоричность как на самое отличительное их качество. Критики говорят о метаморфизации лирического образа как средстве выразительности. В усложненном метафорическом образе сопряжение выступает в двух формах – как многократная или много-степенная метафора. Метаметафора – это сгущенная образность, это фантом протеста против так называемой «правды жизни» в смысле ее унылой очевидности, бескрылой чехарды бытописательства. Много-степенная метафора – последовательное нагнетение образов один в один. Например, стихотворение Парщикова «Две гримерши» – метафора без опоры:

Мертвый лежал я под Сыктывкарком  
Тяжелые вороны меня протыкали  
Лежал я на рельсах станции Орша  
Из двух перспектив приближались гримерши

С расческами, заткнутыми за пояс  
Две гримерши нашли на луне мой корпус  
Одна загримировала меня в скалу  
Другая меня подала к столу и т. д.

В этом стихотворении нарушена не только связь метафоры с жизнью, но и всякая логическая связь внутри метафорического образа. Восприятие также затруднено из-за отсутствия знаков препинания. Эта образность ближе к символическому типу с его многослойным смыслом.

Время и место становятся определяющими координатами в поэзии лирика поколения сорокалетних Сергея Гандлевского. Многие стихотворения Гандлевского – своеобразный акт внутренней ревизии: «само-суд неожиданной зрелости». Стихи Гандлевского проникнуты экзистенциальной тоской и любовной преданностью улице, городу, стране. Это мир его детства, юности, мир его жизни. Однообразие и в отсутствии особых примет скучного городского пейзажа, в который вписана жизнь самого поэта:

Аптека, очередь, фонарь  
Под глазом бабы. Всюду гарь.  
Рабочие в пунцовых робах  
Дорогу много лет подряд  
Мостят, ломают, мастерят.

Слово для Гандлевского – способ примирения с миром. Пушкинское приятие его во всей сложности и обреченности:

Здравствуй горе мое дорогое,  
Горстка жизни в железной стране!

«Горстка жизни» – дружеский круг: Сопровский, Цветков, Кенжеев, Казинцев, которые с 1973 г. в самиздате выпускают сборники «Московское время». По мнению Михаила Айзенберга, задачей школы была «многолетняя целенаправленная выработка большого стиля, нормативного стиха». Владислав Кулаков пишет о появлении в отечественной поэзии «твердого стиля». Апеллирующий к Набокову термин призван указать, что речь идет скорее не о выработке нового, а о продолжении прерванной традиции. «Единственное осознанное мною влияние – это стихи Набокова», – признается сам Гандлевский («Беседа»). Если рефлексия Набокова есть идеальный эстетический эксперимент, то рефлексия Гандлевского по поводу рефлексии напоминает анфиладу зеркал: «сон во сне, сон во сне, сон во сне». «Сады детства» Набокова прозрачны, бестелесны, он страшится соприкосновения с грубой реальностью. Гандлевский уверен: любая деталь, вещь может стать источником творческой мысли. Круг поэтических идей поэта определяет



ся системой отталкивания «Мы были противниками претензий на продолжение «серебряного века». И вместе с тем мы были противниками такого уж полного новояза и куража». В эссе «Разрешение от скорби» Гандлевский назовет этот путь «критическим сентиментализмом». Еще одним фактором отталкивания была официально признанная поэзия.

Непосредственность ранней лирики Гандлевского подчеркивает наметившийся в этих стихах традиционный романтический конфликт между поэтом и миром. На смену ему приходит чувство приятия «жизни с листа и веры наугад», окрашенное легким изумленным отстранением и благодарностью.

Боже! Я дышу неровно,  
Глядя в реки и ручьи.  
Я люблю беспрекословно  
Все творения Твои.  
Понимаю снег и иней,  
Но понять не хватит сил,  
Как ты музыку синей  
Этих троллей наделил.

М. Айзенберг утверждает, что в ранней лирике Гандлевского появляется традиционный лирический герой – маска. Осознание себя маргиналом, персонажем истории литературы проявляется обилием отсылок к иным авторам. Иногда цитация превращается в ироническое жонглирование и на тематическом, и на интонационном уровне: «Когда волнуется желтеющее пиво...». Необычность работы Гандлевского с цитатами - в пересечении нескольких независимых отголосков «из коридора советской действительности». Так неразрывно сплетены Набоков и Мандельштам в строчке «Я родился в год смерти Лолиты».

Гармония для Гандлевского – это диалог с мировоззрением, чудом обретенное состояние подвижного равновесия. Гармония есть приятие мира. Одновременно с приятием жизни в стихах присутствует и ирония. При том, что художник становится сам своим объектом, стих Гандлевского довольно густо населен. Персонажи, даже эпизодические, запоминаются моментально: Хабибулин, попутчик в экспедиции, чужая старуха на дачном участке. Перегруженность бытовыми деталями определяет восприятие этих стихов как своего рода лирического дневника. «Может быть, особый эффект поэзии Гандлевского - в этом соединении прозаического жанра и поэтических средств его разработки», - замечает М.Айзенберг.

«Трепанация черепа» – история всей несурзадной, но единственно прожитой жизни. Пафос прозы Гандлевского в устремленности к нормальной жизни.

Бурные дискуссии в конце 80-х вызывала «галантная лирика» Ордена куртуазных маньеристов (В. Степанцов, В. Пеленягрэ, А. Добрынин, К. Григорьев, Д. Быков). Их изысканный стиль – не очередное пародийное шутство и разрушающая ирония, а блестящее следование основательно подзабытой «российской эрате» от М. Хемницера и М. Хераскова до Г. Иванова и В. Набокова. Поэты этой группы прибегают к приему «маски», соединяют высокую поэзию и средневековую эротику с современностью.

22 декабря 1988 года был подписан Манифест куртуазного маньеризма. В Орден вошли Д. Быков, К. Григорьев, В. Пеленягрэ, А. Добрынин, В. Степанцов. Строго говоря, закат куртуазной литературы пришелся на XIV век, тогда как маньеризм в качестве стиля возник два века спустя. В Манифесте молодые лирики решили противопоставить свое творчество поэзии сложной, метафоричной, а также простой публицистичной и поэзии классически серой. Налицо и внешняя атрибутика: экипировка, позы, жесты, интерьер – все в пику нашей озабоченно-суетной действительности. Орден с аналогом средневековой иерархии от Великого Магистра до штандарт-юнкера. Да и, наконец, лексика, понятийно-поэтический ряд: «камин, монокль, свеча, Париж, восторг, сады, вино, безумство и любовь».

Призыв Пеленягрэ:

Минувших времен куртизаны  
Все живо: в карьер на закат,  
Свиданья, сердечные раны...  
В маневрах ни шагу назад!

Элегантность и утонченность формы, красота и богатство слога, живость и легкость восприятия, игривая острота – все это нашел истосковавшийся по изящной словесности читатель в стихах пяти молодых авторов. «Весь ужас литературного сегодня в своей безобразной наготе не выдерживает никакой критики. Мы же, вопреки всему, заговорили и будем говорить о возвышенном» – утверждают маньеристы: «Куртуазный маньеризм – это состояние души, дарованное избранным, и, как следствие, эманация творческого духа». Куртуазные маньеристы, не кривя душой, с удовольствием изображают опыт своих великовозрастных чувствований в любой обстановке и без особых сожалений предпочитают всем гражданским добродетелям все земные радости – женщин, праздность, кутежи. Философия удачи и случая, вечное противоборство противоположных побуждений и дурных поступков, изысканный эротизм, пронизанный тонким лиризмом, в такой мере бросаются в глаза при чтении свода сочинений куртуазных маньеристов, что соблазнительным представляется исследователям и комментаторам восстановить жизнь поэтов по их же стихам. Претендуя на сугубую

оригинальность, куртуазные маньеристы намеренно ограничили себя в выборе тем. Занимаются они разработкой одной единственной темы – любви, взаимоотношений мужчины и женщины. Например, стихотворение «На безответную любовь милорда Д» В. Пеленгрэ:

Безумство, милорд!  
Ваши клятвы – безумство!  
Они никогда вам не будет верна;  
Плевать ей хотелось на пылкое чувство,  
Она никому ничего не должна.

Современность здесь буквально дышит сквозь преклонение перед дамой. Пеленгрэ сумел найти те единственные верные слова, интонацию, пафос, которые отражают его чувства.

Творчество куртуазных маньеристов иронично. Определяющим же признаком является мотив ерничества.

Ах, Марина, хохлушка лукавая,  
Я тебя увидел в неглиже –  
И любимой военной забавою  
Утешаться не в силах уже!  
/А. Добрынин/

Аннушка, вы не поверите, как я устал!  
Снова тащиться за вами, голубушка, следом  
Снова при тусклой копилке читать «Капитал»,  
Будто уж нету других развлечений по средам.  
/Д. Быков/

Вадим Степанцов – создатель и Великий Магистр Ордена куртуазных Маньеристов, лидер группы «Бахыт-компот». Его творчество рассчитано на эстрадность. Степанцов – поэт, наделенный чувством абсурда: ситуацию он доводит до предела, используя самопародийные штампы романтической лирики. Однако за ироническим фарсовым началом угадывается печаль и надежда на подлинно высокие чувства.

В начале 90-х годов начался процесс расслоения «новой волны». Метафористы («полистилисты», «материалисты») резко отмежевались от соц-артовских игр постмодернистов. Если «метафористы» утверждают культ полистилистики (Ю.Арабов, И.Жданов, А.Еременко, И.Иртеньев, А.Парщиков), то поэтов-постмодернистов объединяет стремление отказаться от «учительской» роли литературы, ограничить ее чисто игровыми задачами.

Дискуссия о новой поэзии перешла в новое качество после статьи В.Курицына «Постмодернизм: новая первобытная культура» (Новый мир. - 1992. - №2). Прежде всего критика должна четко провести грань

между понятиями модернизма, авангардизма и постмодернизма. Модернизм во всех его многообразных проявлениях стремится постигнуть и воплотить значение о некоторой сверхреальности, либо пространство подсознания. Модернизм предполагает, что именно в этой сверхреальности и заключена подлинная истина бытия. Модернизм не порывает с существующими языками искусств, хотя и вносит в них много нового и сильного.

Авангардизм идет дальше. Поиски сверхреальности приводят к поискам сверхискусства, выходящего за рамки эстетического непосредственно в плоскость жизни как таковой. Авангард всегда стремится преодолеть отдельное человеческое «Я» ради коллективных ценностей. Например, сегодня многие пишут о соцреализме (Е.Добренок, С.Кропотов, Э.Надточий) как о некоем суперавангарде. М.Липовецкий уточняет: соцреализм – это авангардизм особого рода, реализовавший свою программу - максимум, овладевший монополией не только в сфере искусства, но и поставляющий лекала, по которым государство строит саму жизнь. Соцреализм поэтому отказывается от авангардистского бунтарства: ему на смену приходит наглая бюрократическая респектабельность. Л.Казин определил постмодернизм как модернизм, дошедший от пути субъектного отрицания мира до разрушения самого себя. Традиции искусства, отвергаемые модернизмом, парадоксально восстанавливаются в постмодернизме. В.Курицын разъясняет ключевую для понимания постмодернистской эстетики формулу «мир как текст» следующим образом: «Вторая реальность перекладывает первую, воля и законы культуры выше воли и законов действительности, материя духа приобретает сугубую материальность, не текст существует по законам мира, а мир по законам текста, эта инверсия и есть начало постмодернизма». Формула «мир как текст» не означает отмены жизни культурной, речь идет о специфической релятивистской концепции действительности. Процесс постмодернистского творчества – это и есть процесс языковых игр, перебора и подбора культурных языков и их сочетаний.

Курицын утверждает, что постмодернизм замкнут на себе. Постмодернистская вещь – не готовый текст, а процесс взаимодействия художника с текстом. Главная ошибка как авангардистских, так и постмодернистских взглядов на природу творчества и вследствие этого на взаимоотношения искусства с жизнью скрывается, по мнению А.Машевского, в некотором механическом отношении к антитезе «человек – художник».

Художественные искания в современной поэзии разнообразны. Они идут в сфере жанров, стилей, поэтики, стиха. Речь идет об опытах «нетрадиционной поэзии», опирающейся на авангардистскую традицию.

В 1995 году выходом первого номера газеты «Поэзия» отметила свое десятилетие группа «ДООС» - «Добровольное Общество Охраны Стрекоз», члены которого (К.Кедров, Е.Кацюба, Л.Ходынская) взяли девизом слова крыловской басни: «Ты все пела... ЭТО ДЕЛО!». «Компьютер любви» носит программный характер. Наиболее полный текст представляет свыше сотни строк, составляющих конкретные пары: «Небо – это ширина взгляда / взгляд – это ширина неба... Человек – это изнанка неба / небо – это изнанка человека... Взгляд – это ширина неба / небо – это высота взгляда...». Это стихотворение выглядит иллюстративным по отношению к концепции автора – одного из теоретиков школы метафоризма. «Компьютер любви» есть поток метафор.

Небезынтересны визуальные опыты Дм. Авалиани. Его визуальные палиндромы и анаграммы обозначились как «графический анаграмматизм» (С.Бирюков) или «листовертни» (О.Дарк). В авторском начертании слово «КУКОЛКА», будучи перевернуто и прочитано «вверх ногами», превращается в «БАБОЧКУ». Небольшое стихотворение из четырех кратких строк: «Дороги / Разрыв / Сатана / За Игрой» как бы удваивает и делает глубоко личностным его трагический смысл: «БОГ МОЙ / КАК МЫ / ДАЛЕКИ / С ТОБОЙ».

В современной поэзии активно разрабатываются нетрадиционные системы и формы стихосложения в диапазоне от верлибра до моностиха. В конце 80-х - начале 90-х форму моностиха усердно разрабатывал поэт-иронист В.Вишневский. Его книга «Спасибо мне, что есть я у тебя», в само название которой вынесен моностих, содержит ряд одностиший. Лучшие из них, смягченные самоиронией («Давно я не лежал в Колонном зале...», «Ну хорошо, допустим. Поцелую...», «И долго буду тем любезен я и этим...», «Как важно оборвать стихотворенье...»), раскрывают новые возможности этой маргинальной формы.

Веселое представление театра слов разворачивается в стихах Бонифация:

Писать стихи  
Это так просто!  
Берешь и пишешь, например,  
Рика-коста.

Точность, спрятанная под маской детской непринужденности. В его сборнике 1997 года «Стихи» резко возросла значимость знаков и интонаций:

	Футбол	
	Гол!	
Свеча	Рис,	Например,
Горяча	варись...	Парфюмер

Бонифаций создает и палиндромы, а вслед и издевательские одностишия, пародирующие жесткие принципы построения перевертышей.

ЧЮЛОК КОЛЮЧ  
КОМАР ПРАМОК

Бонифаций – поэт-авангардист, прикрывающийся личиной скомо-роха, в его поэзии интересно соединение несоединимого.

Одно из наиболее влиятельных направлений современного авангарда – концептуализм – как бы разом освобождает вещи и знаки от взаимной ответственности. Произведения художника Ильи Кабакова «Мусорный роман» и «Мусорный человек»: роман – серия альбомов, в которых вшиты и подклеены старые документы, пожелтевшие бумаги, рецепты, талончики и т. д. «Человек» состоит из прикрепленных к стенду частиц повседневного хлама. К каждому предмету прикреплена этикетка, когда и кем он был приобретен, использован и выброшен. Все элементы мусора вмонтированы автоматом в канву жизни. И вдруг постигаешь значимость этого порядка и этого ничтожества. Порядок – то, что мы пытаемся сделать из нашей жизни. Ничтожество – то, из чего она состоит в действительности. Мусор, снабженный этикетками, вдруг позволяет обозреть эту жизнь как целое.

Концептуализм, всего лишь одно из многих течений западного авангарда, получил у нас особое значение: поучительная, идеологически насыщенная словесность легко переводится на язык антихудожественных схем-концептов, выставляющих себя в качестве концепций отсутствующих и уже не нужных произведений. Зачем создавать еще одно песнопение на тему любви к жизни, если Л. Рубинштейн уже написал: «Жизнь дается человеку на всю жизнь». Сам Рубинштейн это явление объясняет следующим образом. Поэзия московского концептуализма в своей практике и теории исходит из того постулата, что «все уже написано». Это, можно сказать, поэзия после поэзии. Поэтому для нее не существует проблемы старого и нового в области стилевых и тематических исканий. Поэтому проблема новизны решается не на уровне стиля, а на уровне отношения к стилю. Художественная практика концептуализма – это не столько создание произведений, сколько выяснение отношений между автором и текстом, между текстом и читателем, между речью, между прямым и переносным смыслами. Формализация этих отношений в тексте дает эффект «мерцания» стилей, смыслов, значений, эффект, который можно считать ключевым для прочтения этих текстов.

Огромное значение имеет то, что концептуализм – искусство открытого выявленного приема, искусство игры с приемом; концептуаль-

ная игра демонстрирует особое концептуальное мышление. Пародийные лозунги, имитация официальных штампов близки по духу соц-арту. Это поэзия травестирования и пародийного отстранения.

Цитатность или даже квазичитатность концептуального письма обусловлена тем, что осознается как факт искусства любой ширины, круг разнородных или однородных явлений, понятий и процессов. Но для того, главным образом, чтобы заключить в кавычки.

«61. А это еще откуда?

62. Откуда, например, взялась хромая ворона на грязном снегу?

63. А откуда, интересно, взялись поваленный забор и заледеневшее крыльцо?

64. А засохший воробьиный помет на черенке лопаты?

65. А сморщенная сарделька на нижней ступеньке эскалатора?

66. А упасть, подскользнувшись на нижней ступеньке эскалатора?

67. А разбить огрызком мела очки учителю черчения или рисования?

68. А втроем пытаться запихнуть живую курицу в чемодан?

69. А ходить каждый день на уколы пешком полчаса в один конец и волнующий запах эфира?

70. А смерть пьяного хирурга в канаве?

71. А еврей-парикмахер в Мытищинской бане?

72. А сама баня?

73. Откуда все это?».

/ «Вопросы литературы. 1992». Л.Рубинштейн/.

В поэме Т.Кибирова, посвященной Черненко, в каноническом жанре героического жизнеописания развернут весь набор идеологем прошедшей эпохи – от босоного детства до высокаторжественной речи на пленуме союза писателей о свободе творчества, повергшей в слезы всех, начиная от Расула Гамзатова и кончая Гомером. Это не значит, что только политические идеи образуют сюжет концептуального творчества — в эту сферу входит идейность как таковая, проявляющая себя во всяческих предрассудках любимой мысли: гуманистических, моралистических, национально-патриотических и т. д. Но отсутствие образа и есть единственно возможный способ художественного раскрытия этих идей, чей образ давно уже прошел, как образ мира, испорченного грехом.

Среди самых действенных приемов авангардного искусства наших дней – автоматизация. Проведем параллель с приемом раннего авангарда – остранением (Шкловский). Привычный предмет, многократно виденный, вдруг обнаруживает странность, задерживает наше внимание например, у Маяковского «всех пешеходов морда дождя обсо-

сала». В.Шкловский считал, что на этом приеме вообще основано искусство, высшая цель которого – выведение нашего восприятия из автоматического режима. В позднем авангарде действует скорее противоположный приме – автоматизации восприятия. Тот же дождь мог бы вызвать у Рубинштейна такие строки:

Если идет дождь, то это вызывает грусть.

Это Хемингуэй?

Три, четыре. Пять.

Нет, какой же это Хемингуэй, когда это Кафка.

Ну, поехали!

А он все идет. Пауза.

Задача уже не в том, чтобы отстранять и подчеркивать, а скорее устранять и перечеркивать. Не подробнее и красочнее увидеть мир, а явить его как очередной повтор, вчитаться и вычесть прочитанное из себя, поскорее перевернуть страницу. Используются не просто готовые речевые клише, но сознательно и мастерски клишируются целые мировоззрения, ситуации, характеры, элементы сюжета. Вся словесность переводится в автоматический режим быстрогоговения.

Рубинштейн обрамляет свои высказывания о жизни такими убыстряющими, снимающими смысл выражениями, как «три-четыре», «ну, поехали», «дальше». Сами тексты строятся по принципу каталога – автоматического перебирания карточек. Концептуализм занялся не стилевыми новациями, а проблемами конструкции и композиции, то есть движением внутри существительного (созданием новой языковой реальности). Само это движение и стало главной новацией. Едва ли не основная заслуга – внедрение в литературное мышление идеи кавычек, принципа закавычивания.

Тимур Кибиров начинал творческую деятельность как представитель концептуализма и соцарта, хотя часто использовал сюжетные коллизии романтической поэзии. Однако в работе «К вопросу о романтизме» Кибиров трактует романтизм как способ мышления, приводящий к разрушению действительности.

Стихи Тимура Кибирова прозвучали вовремя и были сразу услышаны. «Послание Рубинштейну» (1989г.) начинает тему энтропии, осенней обреченности, контрастирующей с настроениями московских «реформаторов». В центральной части стихотворения (по другой версии – поэмы) можно выделить две то сливающиеся, то расходящиеся мелодии. Кибиров писал о процессе умирания ого мира, в котором выросли и он, и его читатели. Поэт прямо выводил это умирание из прежнего существования системы. Кибировское сострадание к задыхающейся больной не было издевкой, но оттого Советская власть не становилась милее.



Юной свежестью сияла  
тетя с гипсовым веслом  
и, как мы, она не знала,  
что обречена на слом.

Парковая скульптура становится эмблемой шарма и ужаса уходящей эпохи.

Идеал Кибирова – простой человек, живущий своей личной жизнью, принимающий мир и не желающий его переделывать.

Он ввел в свою поэтику принцип каталога: советское общество характеризовалось им как список бытовых и социально-политических реалий.

В поэме «Сквозь прощальные слезы» Кибиров пропел отходную едва ли не всем этапам большого пути. 20 – 30-е, 60-е годы даны сквозь призму «застойного опыта», сочетающего интерес к истории, иронию и сознание конца. Поэт соединяет лагерную песню, советский шлягер и строки Мандельштама в главе о тридцатых годах. Одна эпоха проглядывает сквозь маску другой. Новое лишь кажется перекрашившимся старым. Отсюда – фольклорные мотивы и обращения к стихотворным метрам, ассоциирующимся с фольклором, к устным формам.

Решающее значение в произведениях Кибирова придается не ритмико-композиционному аспекту, а синтаксису и интонации. Он часто использует переосмысление цитаты из других авторов.

Вера Кибирова в грядущее воскресение, отчетливо окрашивающая финалы «Лесной школы», «Бурана», «Послания Рубинштейну», соседствует в его поэтической Вселенной с тревогой, приступами безысходности. По-своему такие настроения проявились в поэме «Воскресение», где картина летнего выходного дня, гулянки в парке постепенно превращается в картину конца света, гибели без покаяния; по-своему в «Послании С.Гандлевскому», по-своему в стихотворении «О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации», где единственный раз прошлому напрямую дается предпочтение сравнительно с мутноватым настоящим:

И в общем целом, как ни странно,  
В бараке мы уместней были,  
Чем в этом баре разлитом  
На конкурсе «Мисс Чернобыля».

Отчаяние Кибирова вырастает из чувства сопричастности прошлому злу, оборачивающемуся злом нынешним. «Мрак, бардак и перетак» России в «Послании Л.Рубинштейну» не отрицание, а продолжение чудесного анакреонтического сна. В конечном счете, сегодняш-

няя неуместность автора и адресата послания обусловлена тем обстоятельством, что «мы с понтом делали слишком много // взрывали, воровали, врали// и веровали...» В этой поэме делается попытка выйти за пределы контура новой эпохи, потребовать свою нишу, но тон Кибирова свидетельствует об иллюзорности такого решения. Воспевая красоту и достоинство частного существования, прелесть домашнего уюта («Послание Ленке»), Кибиров не забывает сделать важную отговорку: «... если ж не станет продуктов – хлебушек черненький станем жевать...». Можно и должно встать над житейской обыденностью, над пошлыми требованиями, выдвигаемыми новой эпохой, как это и делает Кибиров в поэме «Летние размышления о судьбах российской словесности», но твердо зная, на что идешь и за что платишь:

Свобода! – как сказал Касторский Буба. Верь,  
Товарищ, верь – Она взошла! Она прекрасна!  
Ужасен лик ее. И жалобы напрасны.

Все справедливо, все! Коль хочешь рыбку съесть,  
Оставь и панску спесь и выпендрож, и честь.

«Неучастие» в новом празднике парадоксальным образом оказывается расплатой за праздники застоя, но кроме памяти о «минувшем шуме пиров», есть долгая память о назначении поэта, назначении человека.

В критике последних лет ощутимы усталость от постмодернистских экспериментов. Но из постмодернизма невозможно вышагнуть куда-то, не прожив кризисную ситуацию до необходимого предела. Причем, как показывает опыт, честность и глубина проживания этого промежутка не замедлит сказаться на качестве наступающего настоящего. Постмодернизм – не первая художественная система, возникающая на сломе эпох. Подходя к пределу своих индивидуальных возможностей, он пытается расширить их, апеллируя к опыту предшествующих культур конца века, конца цикла. Русскому постмодернизму во многом пришлось брать на себя роль «воспитателя» прерванной эволюции модернизма. Сам процесс перестройки модернистской художественной системы формирует логику сюжетной динамики: модернистские художественно-философские подходы в пределах одного произведения сочетаются с постмодернистскими исходами. Даже И. Бродского трудно однозначно отнести к постмодернизму: в его эстетике как раз происходит сложнейший и динамичнейший сплав «высокого модернизма», постмодернизма и «чего-то уже выходящего за пределы постмодернизма (постмодернизма? и постклассицизма?)».

Современная русская поэзия – явление крупное. Тому свидетельство неутраченные споры критиков. Более всего разногласий по поводу судеб русского авангарда. За ним ли будущее?

А Марченко<sup>1</sup> вообще убеждена в том, что авангарда у нас нет и быть не может. Даже молодые поэты обращены более в прошлое, чем в будущее.

... Я болен прошлым, ибо  
у будущего будущего нет...<sup>2</sup>

(Вспомним «ностальгию по настоящему» А. Вознесенского). Более того, в современной поэзии активно педалируется отрицание какой-либо идеи.

Пора отбросить все идеи,  
Их выдумали прохиндеи...<sup>3</sup>

В литературной ситуации нового века доминирует мнение о конце периода концептуализма. Однако многое из концептуальной проблематики прижилось в современной художественной ситуации. Неопознанный концептуальный подтекст обнаруживается даже в деятельности многих авторов, искренне считавших себя далекими от этих идей.

Огромное значение имело то, что концептуализм – искусство открытого выявленного приема, искусство игры с приемом. Концептуальная игра демонстрировала особое концептуальное мышление: раскованность, свобода, общий дух травестирования и пародийного отстранения. Концептуализм представил методическую схему. Этот опыт не мог не вызвать общего изменения художественной позиции. Поэзия восприняла принципиальный динамизм концептуального сознания. Даже коллажность новой поэзии есть другое лицо концептуальной игры с чужими голосами.

Концептуализм занялся не стилевыми новациями, а проблемами конструкции и композиции, т. е. движением внутри существующего, а не созданием иной языковой реальности. Само это движение и стало главной новацией.

По мнению М. Айзенберга<sup>4</sup>, за последние годы произошла потеря ориентации, в том числе эстетической. Литературная цитата и культурная отсылка получают в такой ситуации значение, близкое статусу «готовой вещи». Работа с «готовым» материалом сводится к особой тактике извлечения вещи из ее естественной среды. Но эта работа не имеет отношения к идеям преемственности или дистанцирования. Художественным материалом концептуалистов является не язык, а отношение к языку, что проще всего выявляется в определенной авторской позиции, позе, имидже. В новый период материалом становятся

<sup>1</sup> *Русская поэзия в конце века //Знамя. – 2002. - №1.*

<sup>2</sup> *Амелин М. Стихи //Новый мир. – 1998. - №6.*

<sup>3</sup> *Тимофеевский А. Стихи //Новый мир. – 1999. - №11.*

<sup>4</sup> *Айзенберг М. Власть тьмы кавычек //Знамя. – 1997. - №2.*

отношения с литературным языком. Эти отношения могут быть ироничными. Поэтов интересует не новое речевое существование, а иное стилевое поведение. Принятие закрепленной литературной роли как второй природы и свобода владения выбранным языком делают их позицию сильной. Ряд критиков считает, что «поколение дворников и сторожей» зашло в тупик, но из него есть выход. По мнению И.Фаликова<sup>1</sup>, это традиционный путь. Рассуждая о «сильнейшем языковом кризисе», постигшем поэзию, К.Анкудинов<sup>2</sup> видит выход из него не на путях метафорической поэзии, уже проделавшей «отрицательную эволюцию», а в обращении к фольклору. «В недалеком будущем, - прогнозирует критик, - нас ожидает период мифологической поэзии».

Вл.Кулаков<sup>3</sup> утверждает, что сейчас нетрадиционные формы и поэтические средства теряют действенность. Новое языковое пространство, новый поэтический язык создают Вс.Некрасов, Ян Сатуновский, которые пишут отрезками живой речи. Характеризуя современную поэтическую ситуацию, следует учитывать связь поэзии с исторической ситуацией, хотя абсолютно ясно, распад жизни отнюдь не детерминирует распада поэтической формы. Точнее было бы говорить о современной поэзии как о поэзии после обрыва культурной традиции. Новые поэты вынуждены были либо вообще не принимать в расчет никакой традиции (Вс.Некрасов, Ст.Красовицкий, Г.Айги), либо искать способ воссоздания прерванной традиции, например, «по-акмеистски» (С.Гандлевский, В.Кривулин), в их перспективе О.Мандельштаму. Поэт сосредотачивается на закономерности, рефлексорности своих языковых, культурных реакций.

Для Вл.Новикова массив поэзии окрашен в серые тона: нет стихов – событий. Особую бедность, по его мнению, обнаруживает поэзия филологическая. Кризис лирики обозначен, с одной стороны, отказом от самого лирического предмета в таких направлениях как «лианозовцы», «концептуалисты», «неофутуристы», а также сильным влиянием этих направлений на поэзию в целом, когда непосредственное лирическое описание кажется уже неприемлемым, поэтически безвкусным, с другой стороны, в традиционной поэзии и даже в современном верлибре этот кризис проявляется в современной затертости приемов, их бессилии передать новое лирическое сообщение – новые ракурсы чувств, новые экзистенциальные открытия в себе и лирике.

А.Алехин<sup>4</sup> считает, что в современной поэзии сформировался свой большой стиль. Генезис этого стиля видится критику в постмодерниз-

<sup>1</sup> Фаликов И. «Связующая нота» //Литературная газета. – 1996. - №2.

<sup>2</sup> Анкудинов К. Заметки о современной поэзии //Москва. – 1996. – №2.

<sup>3</sup> Дискуссия о современной поэзии //Новый мир. – 1995. - №8.

<sup>4</sup> Алехин А.- Фаликов И. Поэзия в России не изгой //Вопросы литературы. – 1999. - №12.

ме, того, что происходило в творчестве позднего Мандльштама. И. Фаликов<sup>1</sup> уверен в победе традиции, просодии регулярного стиха (с одновременным существованием верлибра и элементов авангарда).

Конечно, энергичное обращение к литературному наследию (Пушкин и Некрасов, ранний Заболоцкий и Мандельштам, Ходасевич и Хармс), которое бросается в глаза при чтении молодых, плодит не только «конквистадоров, завоевателей, наполняющих сокровищницу поэзии золотыми слитками и алмазными диадемами», но и – в обилии! – «недурных колонистов в уже покоренных и расчищенных областях» (Н. Гумилев. «Письма о русской поэзии»). Что нормально, ибо у всякого подлинного явления всегда существует своя вторичная периферия.

Согласно Е. Ушаковой<sup>2</sup>, в конце XX века поэтическая мысль перестала быть галерным рабом ритмики, она отвоевала себе свободу даже в классическом регулярном стихе. Это связано, как всегда при всех приобретениях, с некоторой потерей. Стихи перестали быть «мелодичными». Но это неизбежно. Интонационные штампы так же портят дело, как лексические. Освобождение от ритмических пут – один из самых главных путей развития русского стиха и один из главных камней преткновения в понимании поэзии консервативным читателем.

Задержанное поколение «новой волны» лишь на короткое время приковало к себе внимание. Однако в середине 90-х годов «здание новой поэзии» рухнуло. Эйфория свободы сменилась растерянностью. Новая ситуация в поэзии началась с парадокса: полная свобода самовыражения – печатать за свой счет можно было все, но ничего похожего на взрыв массового увлечения поэзией, как в конце 50-х годов! Разразился неожиданный творческий кризис и для абсурдистов, и для концептуалистов, и для метаметафористов. Вызов перестал быть вызовом, дерзость – дерзостью. Вместо общего «поколенческого фронта» настала пора индивидуального творческого самоопределения (неотвратимая судьба для всех литературных «изломов»).

Поэзия поколения 90-х представляется Л. Вязмитиновой<sup>3</sup> страной, живущей по трудноуловимым законам. М. Айзенберг говорит об основаниях, т. е. о чем-то фундаментальном, и о поиске именно «новых оснований». Основания речи неразрывно связаны с основаниями говорящего. Решение вопроса о «новых основаниях» речи означает решение вопроса о «новых основаниях» человека. И свой ответ на этот вопрос пытается дать поэзия поколения 90-х.

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Ушакова Е. Заметки о «новой» поэзии // Вопросы литературы. – 2003. – №2.

<sup>3</sup> Вязмитинова Л. От полыньи Полины к снам Пелагеи Ивановны // Знамя. – 1998. – №11.

Если возвратиться в тексты авторов поколения 90-х, можно сделать такой вывод: в процессе своего творческого взаимодействия с языком они занимаются по преимуществу выделением структуры личного сознания из общекультурного пространства, пытаются нащупать и ощутить некие бытийные основания своей личности как человеческого существа. Можно охарактеризовать это и так: опираясь одновременно на работу по расчистке завалов языка и сознания, проделанную концептуализмом, и на достижения лучших традиционалистов, они стремятся к выходу из тотальной игры, навязанной постмодернистской ситуацией – путем нащупывания выражения живущего глубоко внутри образа. Тем, чтобы, обрета его, обрести и основания речи.

Однако для изменения любой создавшейся поэтической ситуации неизбежно должна быть проведена работа по собиранию всего, что есть в этой ситуации, с последующим преставлением во что-то новое. На что накладываются обстоятельства так называемого негарантированного поиска, поскольку путь к бытийности всегда личностен.

Формирование поэтов поколения 90-х как профессиональных литераторов произошло в условиях свобод информации, слова и печати. В данных условиях потерял актуальность феномен «самиздата» – «тамиздата», хлынула лавина «задержанной», «возвращенной» и бывшей «андеграундной» литературы, появилась возможность широкого профессионального общения. Для пишущего поколения 90-х исчез образующийся вокруг непечатаемых авторов ореол запрещенности, порождающий не только особую притягательность, но и некоторую сакрализацию, что практически исключает возможность профессионально-критического взгляда. И если для более старших речь шла об отрицании того, что нес с собой феномен «официальной» поэзии, то младшие получили возможность оценивать тексты не как иллюстрацию к судьбе их авторов, а по месту в русле развития русской и мировой поэзии.

Группировки, которые образуют поэты поколения 90-х, очень пластичны в отношении стиля и поэтической манеры и являются чем-то вроде содружеств или даже клубов со свободной структурой членства и широким диапазоном личных эстетических позиций.

Членов группировки прежде всего объединяет степень глубины и направленность поиска в процессе отыскания ориентиров в той мешанине этических и эстетических парадигм, которая является основным признаком нашего времени. Наиболее глубокий поиск при этом ведется в направлении отыскания основ поэзии, от исходной цели – онтологических основ, которые являются общими для бытия человека и его слова.

По мнению ряда критиков, именно поколению 90-х выпала участь со-

бирать то, что было «разбросано» их предшественниками. Что в какой-то степени знаменует начавшийся выход из так называемой ситуации русского постмодерна. В творчестве авторов, заявивших о себе именно в этом десятилетии, намечаются пути взаимодействия поэтического слова и поэтического сознания. Это так называемые болевой, тревожно-критический, бесстрастно-игровой и стоически-сдержанный пути.

Назовем имена поэтов нового поколения, творчество которых тяготеет к одному из указанных путей: Мария Максимова, Наталья Черных, Дмитрий Соколов, Виталий Пуханов, Андрей Цуканов, Данила Давыдов, Всеволод Зельченко, Дмитрий Воденников.

Век поэзии – так определяет уходящее литературное столетие Вл.Новиков<sup>1</sup> – завершился знаковым увенчанием в 2000 году двух поэтов – присуждением премии им. Аполлона Григорьева Виктору Соноре и Пастернаковской премии Геннадию Айги.

Современная русская поэзия собирает премии, но не находится в центре читательского внимания. Однако процессы, в ней происходящие, важны и актуальны: на сломе эпох литература конденсируется в поэтическом слове, а не только размывается в массолите.

Как бы к этому не относиться, но ясно, что прежняя, сугубо общественная роль поэзии исчерпана свободой слова. Поэзия волей-неволей возвращается к своему извечному призванию – духовному, нравственному и эстетическому, к беседе с глазу на глаз, к индивидуальному избирательному воздействию на читателя. Издаваться будет нелегко, но шаг за шагом поэзии придется отвоевывать себе заново сердечную «нишу», куда более скромную, но зато незаменимую, не перекрываемую публицистикой и суррогатами массовой «культуры».

### **Список литературы**

1. Агеносов В., Анкундинов К. *Современные русские поэты.* – М.: Мегатрон, 1997.
2. Вязмитинова Л. *От полыньи Полины к снам Пелагеи Ивановны (поэзия поколения 90-х) //Знамя.* – 1998. - №11.
3. Денисов И. *Пока земля еще вертится...* - М.: Знание, 1991.
4. Зайцев В. *Современная поэзия //Вестник МГУ.* – 1998. - №4.
5. Кожин В. *Русская поэзия: вчера, сегодня, завтра //Москва.* – 1994. - №3.
6. Малявский А., Пурин А. *Поэзия на закате столетия //Новый мир.* – 1994. - №7.
7. Муравьева О. *Вершины поэзии //Нева.* – 1997. - №6.
8. Невзглядова Н. *Несвоевременные мысли о поэзии //Новый мир.* – 1994. - №10.

---

<sup>1</sup> Новиков В. *Острая человеческая недостаточность //Знамя.* – 2002. - №1.

9. Новиков В. Реквием по филологической поэзии //Новый мир. – 2001. - №6.
10. Пути современной поэзии (круглый стол) //Вопросы литературы. – 1994. - №1.
11. Русская поэзия в конце века //Знамя. – 2001. - №1.
12. Славецкий В. Русская поэзия 80 – 90-х годов XX века. – М., 1998.
13. Шайтанов И. «...но труднее, когда можно» //Литературное обозрение. – 1990. – №1.
14. Шварц Е. Заметки о русской поэзии //Вопросы литературы. – 2001. - №1.

### **Вопросы и задания**

1. Примите участие в дискуссии критиков о перспективах развития поэзии: выскажите и мотивируйте свою точку зрения.
2. Составьте антологию современной поэзии.
3. Сформулируйте основные черты поэтики «новой волны».

**С. М. Одинцова**

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ В. С. МАКАНИНА**

Проза В. Маканина (родился в 1937 г.) отличается неповторимой интонацией. В ней слиты ирония, трагизм и затаенная духовность, которая позволяет «без слезы», мужественно рассказать о напряженно-драматических отношениях современного человека и общества.

Его художественное мышление рождает точные образы современной жизни (какими бы странными они порой ни казались), социальное, биологическое, нравственное пульсирует в них, воплощаясь в реальном действии.

«Антилидер», «Гражданин убегающий», «Предтеча», «Лаз», «Андеграунд, или герой нашего времени» – это произведения конца XX века, конца тысячелетия, когда мотивы ожидания опасности переведены в самую опасность, а множество мелких конфликтов выросло в глобальный конфликт. Отсюда господствующий тон изображения и сам модус художественности прозы В. Маканина.

Современный человек в изображении В. Маканина предстает чаще всего в обыденной ситуации, которая в то же время приобретает черты неповторимости, благодаря парадоксальному взгляду автора и умению воплотить скрытую суть человеческого бытия. Нравственное и психологическое пространство произведений В. С. Маканина связано прежде всего



с обостренным вниманием к человеку, «потерявшему равновесие», оказавшемуся в «конфузной ситуации» - ситуации «несумения», когда «небольшой и обычный простой человеческий грех вдруг пришел в столкновение с реальным ходом общей жизни» /1; 86/. Нарушение «житейского равновесия» приводит к обнаружению и выявлению характера.

При этом «конфузная ситуация» может подчинить себе героя («Ключарев и Алимешкин», «Отдушина», «Простая история»), но герой может стать и выше этой ситуации (больной мальчик Колька в «Голосах», «отставший» Лешка, Мари и Наталья в «Голубом и красном»). В авторском сознании В. Маканина социальная среда не связывается прямо с доминантой личности, в человеке всегда остается нечто метафизическое, не укладывающееся в причинно-следственные связи.

Семантика названия повестей и рассказов писателя соотносится с текстом как с целостностью, выделяет доминанту характера героя («Гражданин убегающий», «Антилидер», «Человек свиты», «Предтеча») или акцентирует суть ситуации («Отдушина», «Утрата», «Простая история», «Голубое и красное»).

В. Маканин обращается к человеку, меняющемуся в драматическом движении истории. С этой точки зрения интересны характеры героев в «Голубом и красном», сохраняющие довольно тесную связь с традиционными представлениями о русской ментальности, трансформация характеров прослеживается в «Антилидере», «Гражданине убегающем», «Человеке свиты», возникших на национальном горизонте в результате сложных социально-исторических процессов.

В «Антилидере» писатель открывает социально-психологический тип, рожденный антимиром. Изломы психики Коли Куренкова порождены и сформированы моральной и материальной «недостаточностью» самой жизни. Ментальность коллективиста ведет героя к жгучему и непреодолимому желанию: установить равенство, устранить несправедливость. Герой вдвинут в мир, где привычны воровство, нажива, разбой и разврат. Парадоксальность создается стремлением Коли Куренкова быть лидером в борьбе за то, чтобы лидеров не было. Но ведет героя не столько идея справедливости, сколько наваждение: это МНЕ не нравится. Социальное чувство взросло в Куренкове в биологическое начало. Его поступки выливаются в насилие, усугубляют несправедливость и множат зло, хотя и сам он жертва зла. Отношение автора к герою нельзя назвать однозначным. Духовное поле автора, объемлющее сознание героев, отражено во взаимодействии «зоны» автора и «зоны» Шурочки. Куренков представлен в рассказе с точки зрения жены. Композиционно точки зрения на Куренкова сопоставлены: пересекаются оценки Шурочки, кинокритика Панова и соседа Туковского. Автор трансгрессирует к персонажу настоль-

ко, насколько это возможно в изображении характера человека, мучительно и мало понимающего, откуда в нем «заряд зла». Текст завершается сравнением героя с ребенком, которое не может быть предпослано другому персонажу. Например, Сыропевцу или «грабителю средней руки Большакову»: «Шурочка помыла его, он был как задумавшийся ребенок, как ребенку она и помогла ему, потерла спину и дважды помыла голову» /2, 149/. Важно, что на словесно-композиционном уровне рассказ завершен трогательным, «чистым» обликом героя.

Другой тип мироотношения в «Гражданине убегающем». Павел Алексеевич Костюков – разрушитель тайги, семьи, себя... Любовь к тайге и свободе у инженера Костюкова вырождается в губительное для природы действие: землю взрывают, обнажают ее тело, уродуют. А потом возникает желание бежать все дальше и дальше. Кто-то ищет смысл и суть существования (вспомним традиции русской классики), а герой Маканина «убегает». Что гонит его вперед? Пустота души, ее выветривание, неясная неудовлетворенность жизнью, ощущение ее неполноты? Автор дает намеки на множественность причин, что сообщает рассказу неоднозначность и уводит от банальных истин. Зло разрушения преследует героя. Печальнее всего, что оно персонифицируется даже в образах его сыновей. Для Костюкова это «грехи молодости», не более. Биологическое родство побеждено ненавистью к пустым и нахальным детям. Детали, отдельные штрихи, шуточки сыновей по поводу убежавшего отца воссоздают некий портрет героя в прошлом. Павел Алексеевич, видимо, в молодости обладал магнетизмом сильного человека, был масштабнее, интереснее своих бездарных и ничтожных сыновей. Разумеется, дело не только в эффекте бумеранга. Движение вперед и все дальше оказывается для героя бегством к распаденным нормальным связям с миром. Свобода и любовь для Костюкова не обретение, а разрушение мира в себе и мира вокруг.

Трагический и сокровенный авторский импульс чувствуется в глубоком психологическом пространстве рассказа «Где небо сходилось с холмами». Авторское мироотношение здесь тесно связано с потоком чувств и мыслей героя. «Аварийный поселок» изображен с той социальной зоркостью, которая позволяет увидеть изменения в психологии людей в соответствии с течением жизни. Тяжкий труд и нищета не исчерпывают внутреннюю суть коллективного портрета жителей поселка: «они были слезливы на песни», слушая мальчика Башилова, они, «оттаяв, плачут». В них есть доброта, их души открываются таланту. В контексте произведения песенность имеет сверхсмысл и свидетельствует о неутраченном духовном потенциале людей «междомья».

В рассказе «Где небо сходилось с холмами» формы выражения

авторского сознания обусловлены прежде всего выбором героя, близкого автору по своему духовному составу, чувству вины за утрату изначальных общечеловеческих ценностей в современном мире.

Движение сюжета определено движением героя к духовному самопознанию. Главного героя рассказа автор наделяет муками неучастия, виной отсутствия, характерными для русской интеллигенции.

Рассказ пронизывает мысль о том, что композитор Башилов, выросший в Аварийном поселке, впитал его песенный дар и унес песни поселка.

Сюжетообразующее значение в рассказе имеют взаимодействующие темы: тема «убиенной» песни, тема вины, тема «вытопанной» памяти жителей поселка.

Развитие сюжета связано с чувством вины героя, который несколько раз приезжает в поселок и каждый раз видит, что прошлое отодвигается, меняется психология людей, исчезают «следы былого», и расположенность жителей поселка к Башилову рассеивается во времени. Разрушение «междомья» дано через знаковые детали: дощатые столы, скамьи, клены.

Одной из важнейших форм выражения авторского сознания в рассказе является пространственно-временная организация: время прошлого свободно перетекает в настоящее. Переживание прошлого входит в настоящее, в нем истоки родства композитора с поселком и начало конфликта с ним.

Рассказ имеет свободную композицию, которая сталкивает прошлое и настоящее, обнажает углубляющееся отчуждение между поселком и героем. Творческая воля автора делает композиционно контрастными два процесса: усиливаются душевные муки и чувство вины героя, и в то же время растет отчуждение поселка к Башилову, в поселке исчезают песни. Связь творчества композитора, выросшего среди нищеты, тяжелого труда и песен жителей поселка, с утратой песен в Аварийном поселке - связь глубокая, странная, метафизическая, открывающая нечто важное в сущности бытия.

В ряде ключевых моментов рассказа трансгредиентность авторского сознания выражена достаточно отчетливо, но лишь для того, чтобы показать, что «всеохватывающее» авторское сознание родственно сознанию героя. Так, например, композиционно сталкивает автор две контрастные «физические точки зрения», умножая при этом смысловую многозначность произведения: за описанием страшного, но обычного для Аварийного поселка пожара сразу же следует Вена, где Башилов потрясает души венских музыкантов квартетом, в котором самая удавшаяся часть глубоко связана с «поселковым мелосом». Ба-

шилов пытается обнажить свою душевную муку перед венцами, но слишком уж «ментальны» муки русского интеллигента, чтобы иностранцы могли проникнуть в странную связь между пожарами, песнями Аварийного поселка, виной и душевной болью композитора. Ирония автора, пронизывающая финал «венского» эпизода, подчеркивает, что герой может быть понят только «изнутри».

Башилов близок автору своей внутренней сутью и бременем ответственности за убывание духовности в людях, что выявляется на композиционно-речевом уровне. В рассказе преобладает неиерархический поток сознания, в котором авторская точка зрения переведена «внутри» переживаний и потока сознания героя. Границы авторской сферы и сферы героя размыты, их «фразеологические точки зрения» практически совпадают.

В рамках одного предложения или абзаца легко сменяют друг друга личные местоимения «он» и «я».

Автор не является «всезнающим» в рассказе. В авторской речи, обнаруживается как бы «неполнота» знания о герое. Наличие вводных слов соответствующей семантики подтверждает некатегоричность авторских суждений о герое: «Возможно, это был безотчетный страх перед поселком: страх сознаться в личном...»; «...что объяснялось, возможно...»; «Вероятно, так бывает в детстве...» и т.д.

В.Маканин часто использует курсив, который то отделяет сознание героя от авторского «горизонта видения», то сближает их.

Повторы в авторской речи имеют стилеобразующее значение, усиливают напряжение семантического поля, придают естественность и особую свободу авторскому «голосу» («тянул», «вина», «пожар», «песня» и т.д.).

Именно в авторском сознании Башилов предстает как носитель духовности, вины и ответственности (что взаимосвязано в авторской концепции): «...поселок в нем с его песнями, вокруг него...».

В авторской концепции действительности современный поселок населен откровенно бездуховными людьми, практицизм и равнодушие которых соединяются с нравственной тупостью, и говорят о страшной «аварии» в духовной жизни. Даже идею Башилова о создании в поселке музыкальной школы встречают здесь с агрессией одичавших душ.

Именно в этом контексте с авторской точки зрения дан диалог между Башиловым и «внучатым племянником» Чукреева. Сам повтор в авторской речи словосочетания «внучатый племянник» приобретает смысловое приращение и означает нечто отдаленное, несамостоятельное. Диалог между ним и Башиловым - диалог чужих друг другу лю-

дей. Грубость и агрессия молодого Чукреева в реплике: «Вали, иди отсюда...». В авторской речи повторы передают и растерянность Башилова, и его незащитность перед озлобленностью Чукреева, и авторское понимание ситуации, которая была предreshена: «... пошел, именно пошел»; «... он шел, шел, шел...».

Парадоксальность мышления писателя и драматизм его мироощущения отражены в финале рассказа: песни поселка поют композитор Башилов, впитавший песенность поселка (и сохранивший живую душу), и несчастный Васик, не умеющий петь, но помнящий все песни Аварийного поселка. Раньше у людей хватало жалости и на Васика, теперь он стал изгоем... Утрачено людьми столь многое, но не все, может быть... Надежда не оставляет автора.

Одно из лучших произведений В. Маканина – «Лаз». В нем предпринята попытка увидеть трагические тенденции настоящего через воображаемую модель будущего. Герой рассказа стойко несет бремя ответственности за близких людей. Пространство земной (надземной) жизни стало кошмаром, человеческая жизнь обесценилась – установился тот «ад», который ждет человека, мир, если насилие, разбой станет нормой, а «лаз духовности» сузится и исчезнет.

Зло и разрушительные силы в мирообразе «Лаза» не персонифицированы (как у А. Кабакова в «Невозвращенце»), что уместно, так как нравственный и духовный вакуум может облечься в любые формы. Традиционная вертикальная композиция («земля» – «небо») здесь преобразована: «земля» – «подземелье». Именно в подземелье оказываются земные блага и порядок, здесь интеллигенты рассуждают о современном обществе, о литературе. «Перевернутость» картины реальна и страшна у Маканина, тем более что уже сейчас жизнь многих строится как выживание, а глоток духовности все больше перекрывается агрессивной к человеку действительностью. Писатель добивается поразительного сопереживания читателя, замедляя художественное время и насыщая мучительными подробностями трудный путь Ключарева вниз и вверх. Путь в лаз для него – путь к духовной связи с людьми, к общению, к слову – без этого нет человеческой жизни.

Финал рассказа вносит искру надежды: появляется персонаж с «мягкой улыбкой», «теплой рукой» и словами: «Еще не ночь». Человеческое участие обнадеживает и особенно ценится в мире, пораженном дегуманизацией.

В прозе В. Маканина есть произведения, в которых абсурд российской действительности (прошлой и настоящей) раскрывает следствия утраченной изначальной человечности. В рассказе «Нешумные» мелочность и бездарность карьеристов советского периода вырастает в

масштабное зло. Передвижение в зале дано как абсурдная модель «жизнедвижения» и открыто в своем страшном механизме. Киллеры убивают случайных людей. Преступники – конкретные, земные, примитивные люди, легко узнаваемы (прототипы угадываются просто). За ними же стоит кто-то – мощный и страшный. Умолчание – авторский ход, который придает масштаб всей картине.

«Сюр в Пролетарском районе» – причудливое сращение низкой реальности с мистическим образом огромной Руки, которая подстерегает Колю Шуваева у входа в общагу, у подъезда № 3. Название и семантика текста соединяют изысканно-изломанное бесконтрольное «сюр» с надежным, простым и понятным «Пролетарским районом». Материализованная метафора – огромная Рука – «надличная» злая и жестокая сила, охотящаяся за маленьким, беззащитным человеком и убивающая его. Обыденная, обычная жизнь поглощается «Рукой», что сообщает бытию ужас перед властью «сверхличного». Автор связан с героем не равнодушно созерцательным взглядом «со стороны», «сверху», а глубоко потрясенным чувством наблюдателя, ирония которого – своеобразная защитная реакция.

Удивительно то, что автор наделяет героя энергией сопротивления «Руке» и мыслью, что появление ее относится к разряду странных проблем, но и эту проблему можно поставить в ряд других: «Жизнь есть жизнь, и если какой-то вопрос никак не удастся решить, человек живет с этим вопросом бок о бок. Живет вместе с вопросом, вот и все» /2, 216/.

Мировидение писателя во многом по-новому открывается читателю в рассказе «Иероглиф». Монолог подвыпившего интеллигента, поток его сознания обнажает интеллектуально переработанный кровавый исторический опыт России. Воспаленное воображение сообщает логику поведения интеллигенту, пытающемуся в аналогичной ситуации нести бремя ответственности за державу. Комизм ситуации обманчив. Образ коровьей ноги, которую прячет герой, боясь кровавых последствий в стране вечного дефицита, определен точно: «Страх ищет себе метафору». Рефлексия интеллигента выписана с тончайшим пониманием абсурда российской действительности и «чувства собачьей вины», присущего интеллигенции. Название рассказа соотнесено с внутренней идеей ассоциативной связью: «Пляшущий человек. Иероглиф». Таким представляется личному повествователю он сам (со стороны и изнутри) со своей ношей. Конкретный образ наполняется интеллектуальным осмыслением, обобщающий образ до явления. Опыт прошлого врос в современную жизнь вместе со страхом и болью. Испытание жизнью продолжается, история должна чему-то учить: «Второй раз нам не выдержать», - повторяет герой.

«Квази» В.С.Маканина увлекает проникновением в механизмы мифологического мышления масс. Мысль писателя бесстрашна и неординарна в попытке объяснить XX век как век усредненного общества и квазирелигии. Здесь ирония и погружение в логику мысли, пропущенной через драматизм мироощущения. Переходя от «чистой мысли» к сюжетным рассказам в «Квази», В. С. Маканин направляет восприятие читателя от обобщений к носителям конкретного зла, ставшего страшным и обыденным явлением.

В поисках первопричины Зла писатель близок А. И. Солженицыну в «Крохотках»: «утеря Бога» привела к «паузе безбожия», произошла подмена Бога квазирелигией (марксистской идеологией). В контексте атеизма по аналогии с христианской религией появились «свои» мученики, апостолы, Мессия и даже Иуда... Квазирелигия оправдала новые жертвы, репрессии, перевернула нравственные ценности: общечеловеческие (вечные) заменила «недолговечностью предложенных ценностей». У Маканина моральная рефлексия включает сострадательное понимание российской ментальности, неслышанной подавленности и терпения российского человека. В своих умозаключениях писатель приходит к мысли, что и долготерпение – одна из причин появления квазирелигии в России.

Размышления В. С. Маканина композиционно соседствуют с сюжетно-персонажными рассказами, которые изображают носителей зла как людей, лишенных стремления к высшим целям существования и «отчужденных» от нравственных ценностей, от ответственности за содеянное («А жизнь между тем идет...», «Тризна», «Наше утро»).

Бывший лагерный надзиратель Стрекалов в рассказе «Наше утро» изображен как скопище человеческих пороков. Смысл его жизни – испытывать «вкус лагерной власти», издеваясь на лимитой, приютившейся в бараке. Его нравственная «невменяемость», привычка к насилию и подлости – явления конкретно-исторического времени.

Экзистенциальная проза В. С. Маканина раскрывает дегуманизацию личности, втянутой в глубокий кризис современного общества.

Мир маканинских героев многолик и разнообразен, поэтому Стрекалов осознается как тип особенно остро при сопоставлении с другим стариком. Сергей Степанович Якушкин из «Предтечи» – гений и псих, лекарь души и тела, болезненно переживающий отрыв человека от природы, а истины от добра и красоты в современном мире.

Органично вписывается в художественный мир В.Маканина роман «Андеграунд, или Герой нашего времени». Созданные за три десятилетия узнаваемые лики «антилидера», «человека убегающего», «человека свиты», «серединого человека», человека крайностей и чело-

века толпы дополнены образом «человека андеграунда».

Личное повествование высвечивает духовное пространство главного героя. Петрович воплощает собой оппозицию не только прошлому кошмару советской действительности, но и новому времени с его нищими и дельцами, показушной демократией и грубым унижением человека.

Петрович сохраняет в себе «остатки писательства», которые и поддерживают в нем чувство собственного достоинства: с образом главного героя драматично соотносится образ прикованной к кровати пишущей машинки, важной в «сюжете его жизни»; он мыслит как писатель; принимает исповеди обитателей ночлежки, как и «положено» российскому творцу; теряется, когда оказывается «вне своих текстов».

Талант писателя загнан глубоко внутрь: Петровича так и не печатали - вся энергия души сосредоточилась на защите безмерно униженного «я».

Герой бездомен, лучшее, на что он может рассчитывать, - общежитие.

Пространство «общаги-коммуналки» вмещает галерею безотрадных персонажей с искалеченными душами и судьбами. Дух единения обитателей общаги едва заметен, осталось лишь «связанное пространство». Коридоры общежития – ведущий символ романа: коридорный образ «разрастается», по характеристике Петровича, «до всеобщего, земного распорядка». Жизнь открывается герою как нарушение человеческих прав и повсеместное выветривание человечности – «другой двери для него нет»/3; 13/.

Сквозной мотив романа – «боль жизни», которую остро переживает Петрович. Боль жизни – в его личном опыте, в исповедях обитателей общежития, в судьбе его брата, залеченного в советской психушке...

Название настраивает читателя на ассоциации с лермонтовским произведением. Человек андеграунда, как и герой Лермонтова, «лишний», хотя время, обстоятельства и причины тут иные.

Кроме таланта быть самим собой, хранить духовное пространство своего «я», у Петровича ничего нет. Он лишний в социальном и общественном смысле, но для самой сокровенной сути жизни необходим.

В большей степени герой В. Маканина полемизирует с Достоевским. Спор этот имеет конкретно-исторический и общечеловеческий контексты. Грех убийства, совершенного Петровичем в защиту «униженного я», не вызывает раскаяния у героя. Он «переступил», но своего, сознательного суда над собой не ведет. Для этого есть особый исторический контекст: «Они (государство, власть, КГБ) могли уничтожать миллионы» /3; 101/. Но человеческая природа такова, что она «поправ-



ляет» Петровича, бунтует против совершенного греха: потрясает сцена страшного приступа, когда ломается и корчится в муках герой.

Петрович по своей духовной сути в оппозиции к герою нового времени – Ловянникову, «солдату дела и денег», завоевывающему современное жизненное пространство. Ловянников четко знает, кому нужна душа, кому – деньги. Очень хороший психолог, он играет в благородство и легко обманывает Петровича, который вместо хозяина однокомнатной квартиры оказывается ее временным сторожем.

В романе встречаются маканинские индивидуально-мифологические понятия: «лаз», «срединный человек», «Рука». Есть двойники: Петрович и Зыков (ассоциации возникают с Ключаревым и Алимущиным), выразительны и жалки старики (перекличка с маканинскими стариками из «Голосов»), Леся Дмитриевна – в прошлом персонаж «засадающий», «изгоняющий» (как в повести «Стол, покрытый сукном, и с графином посередине»).

Таким образом, Петрович – «отдельный человек» (как он себя определяет) - вписывается в художественный мир В.Маканина. Роман, включающий многочисленные хронотопы встреч, сложился в роман о судьбе «человека андеграунда», который остро и болезненно чувствует «распадение» и «связь времен» (советское прошлое и трудное настоящее), преодолевая время и сохраняя свое духовное пространство.

Авторская гуманистическая позиция, защищающая униженную, но живую душу, вызывает уважение и сострадание к Человеку и Писателю.

Субъектная организация художественного текста является для В.Маканина важнейшей формой «высказывания». В ряде его произведений дан персонифицированный автор, тогда «Я» объемлет метатекст, создавая его из отдельных фрагментов на основе внутритекстовых ассоциаций («Голоса», «Отставший», «Квази», «Андеграунд, или Герой нашего времени»).

При этом автор выступает как носитель и жизненной, и формообразующей активности. Использует В.Маканин и безличное повествование, однако авторская точка зрения легко взаимодействует с «точкой зрения» героя, порой до «взаиморастворения» («Где небо сходилось с холмами»). Голоса героев – «носителей жизни» и голос автора – носителя «единства формы», взаимодействуя, сообщают особую интонацию объективности повествования.

Важной чертой поэтики В. Маканина является взаимодействие «зоны автора» и «зоны героя»: авторская речь, отражая авторскую точку зрения, часто включает точку зрения персонажа, его сознание. Лексика и фразеология автора, простота синтаксиса могут быть настолько сближены с речью героя, что трансграницентность автора осуществляется

подспудно на сюжетно-композиционном, пространственно-временном и словесно-композиционном уровнях. Поток авторского сознания легко включает поток сознания персонажа. Границы между ними могут быть размыты. Даже курсив или скобки, которые характерны для В. Маканина, то отделяют сознание героя от авторского всеобъемлющего «горизонта видения» (М. Бахтин), то сближают их.

Зачастую перед читателем «кажимость» общности сознаний, но для восприятия произведений это важно: герой открывается «изнутри».

Характерные для В. Маканина временные перебои композиционно сопоставляют настоящее и прошлое, «давно прошедшее» и развязку сюжета, чтобы из одного времени виделось что-то важное в другом времени; границы времени подвижны для авторского сознания, осмысляющего героя в контексте определенной целостности. Композиционная мозаика у В. Маканина - не игра смыслами, как у постмодернистов, а углубление авторской мысли в психологические типы и странности современного человека. Писатель умеет включать в текст те «расширяющиеся минуты» – «выхлопы, выбросы души», – которые открывают потаенную суть человека.

Не всегда писатель обращается к концентрическому сюжету, как, например, в «Антилидере», «Гражданине убегающем», его привлекает и сложная композиция, в которой фрагменты сюжетов, свободные мотивы, эссе и притча, самоанализ человека «из породы пишущих» соединяются в целостность текста благодаря всеобщему «Я» автора («Голоса», «Отставший», «Квази»). При этом семантический потенциал текста усиливается и открывает многомерность авторского мышления.

Еще в 1977 году В. Маканин в повести «Голоса» выразил во многом актуальную для него и сейчас эстетическую и нравственную позицию. В этой позиции поражает признание того, что «живого письмом не передать, как не передать его речью» /1; 36/. Литератор обречен на односторонность, маску, стереотип, он может передать 5 – 8 черточек характера. Это откровение дается не просто, поскольку вина перед невоплощенным, дорогим и значительным для писателя остра и непреходяща. Сфера внутреннего «Я» духовного поля автора вбирает «голоса» жизни: «Голос несет ту или иную боль, то или иное поразившее тебя, но вполне конкретное человеческое лицо, конкретно улицу или конкретно поселок» /1; 49/.

В. Маканину свойственна «генетическая» память и стремление уловить «голоса предков», вероятно, поэтому многие произведения писателя при кажущемся замкнутом доминирующем хронотопе оказываются разомкнутыми в бесконечность.

Критика всегда была внимательна к произведениям В. Маканина.

Спорили о его месте в историко-литературном процессе, отмечали своеобразие тематики, исследовали типы и типажи В.Маканина. Правда, он всегда остается сложнее любых оценок, не укладывается в предлагаемые формулировки и схемы.

Определено место В.Маканина в историко-литературном процессе, критики находят в его произведениях продолжение традиций городской прозы Ю.Трифонова, отмечают «соприкосновение» с прозой Л.Петрушевской, С.Каледина, Т.Толстой, но всегда выделяют «НЕСОВПАДЕНИЕ» В.Маканина с общим потоком. Н.Иванова, А.Марченко называют писателя «отставшим», имея в виду замечательную повесть В.Маканина «Отставший», в которой рассказывается о Леше-маленьком, который отставал от артели старателей и, благодаря своему дару, находил золото, - таким образом, отстав, он опережал старателей. Так и В.Маканин, сохраняя уникальность и самостоятельность творческого «я», не торопится быть актуальным, но оказывается впереди многих других в познании человека и времени.

Творчество В.Маканина отмечено Букеровской премией (1992), премией «Нового мира» (1995), Пушкинской премией фонда Генфера (1998), фонда журнала «Знамя» (1998, 2000), Государственной премией РФ (1999).

#### **Список литературы**

1. Маканин В. *Отставший. Повести и рассказы //Послесловие А. Марченко. – М.: Худ. лит., 1988.*
2. Маканин В.С. *Кавказский пленный //Предисловие Н.Б. Ивановой. – М.: Панорама, 1997.*
3. Маканин В. *Андеграунд, или Герой нашего времени //Знамя. – 1998. - №1.*

#### **Список литературы**

##### **для самостоятельной работы студентов**

1. Роднянская И. *Незнакомые знакомцы: К спорам о героях В.Маканина //Новый мир. – 1986. - №8.*
2. Бондаренко В. *Время надежд //Звезда. – 1986. - №8.*
3. Аннинский Л. *Предисловие //Маканин В. Изображение. – М., 1987.*
3. Латынина А. *Аутсайдеры //Октябрь. – 1987. - №7.*
4. Агеев А. *Истина и свобода //Литературное обозрение. – 1990. - №9.*
5. Гессен Е. *Вокруг Маканина, или Штрихи к портрету //Грани. – 1991. - №161.*
6. Генис А. *Иван Петрович умер. Статьи и расследования. Вступит. статья М. Эпштейна. – М.: Новое лит. обозрение, 1999.*

### **Вопросы и задания**

1. В чем смысл названия рассказа В.Маканина «Антилидер»?
2. В каких произведениях В.Маканина есть персонафицированный автор? Какова его художественная функция?
3. Почему роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» органично вписывается в художественный мир В.Маканина?
4. Какие литературные ассоциации вызывают у вас роман «Андеграунд, или Герой нашего времени»?
5. Какие особенности поэтики произведений В.Маканина отмечают критики? Каковы ваши наблюдения?
6. Какой смысл вкладывает критика в понятие «отставший», определяя место писателя в историко-литературном процессе?
7. Какие типы героев отмечают критики в произведениях С.Маканина?

**С. М. Одинцова**

## **РУССКАЯ ТЕМА В РАССКАЗАХ В.ПЬЕЦУХА**

Творчество известного современного писателя В.Пьецуха (1946) М.Липовецкий относит к постмодернизму. Л.Аннинский отмечает, что «писатель принадлежит к той ветви современной прозы, которая идет на смену литературе обеих оттепелей и исследует именно распад почвы...» /1/. Г.Белая считает писателя представителем «другой прозы» /2/. Сам В.Пьецух не чувствует «никакого родства ни с какими «измами», разве что кроме «чехизма»... Чехов ему близок, есть у них некая «общность настроения» /3/.

В.Пьецух прекрасно знает русскую литературу XIX века, многие из его произведений сознательно проецируются на классические литературные традиции («Новая московская философия», «История города Глупова в новые и новейшие времена» «Наш человек в футляре» и др.).

В художественном мире писателя очень важна «русская тема». Среди своих предшественников В.Пьецух называет многих писателей, начиная с Н.Карамзина и заканчивая И.Буниным. Затем тема, замечает В.Пьецух, исчезла из литературы, ее вытеснил классовый подход: утвердилась одна нация – «разнорабочих и босяков» /4/.

Для Пьецуха характерно размышление о русском характере, о русской истории не только в художественных произведениях, но и в литературно-критических и публицистических статьях: «Открытие России»,

«Русская тема», «Русский – это не только национальность, но прежде всего настроение» и др. Он убежден, что история – это трагедия: «русская история прискорбно инвариантна в своем развитии от Гостомысла до наших дней...» /5/.

С точки зрения В.Пьецуха, один из основных парадоксов – «это противоречие между европейским образом мышления и азиатским способом бытия».

В «русской душе есть все», по мнению В.Пьецуха: дикость, пьянство, бунтарство, терпение, отвращение к будням, потребность вечно-го праздника, но и духовность, равнодушие, изобретательность, изумительная литература и музыка...

Писатель видит, что «наш национальный характер – это тайна, и преле великая, которой литература будет заниматься бесконечно...» /1; 7/.

Авторский иронический взгляд на исторический путь России усматривает дурную бесконечность и череду повторяемых ошибок, которые никого ничему не учат. Его герой – «маленький человек» конца XX века – живет среди давно укорененных в российской действительности конфликтов и легко усваивает пороки современного общества. Авторская ирония переводит то, что может вызвать леденящий ужас, в смешное: «Я легкомысленно отношусь ко всяким трагикомедиям исторического порядка, я знаю, что все было и будет еще не раз, и ничего нового нельзя придумать. Я не разделяю апокалипсических настроений моих соотечественников. Я не жду Гражданской войны, не жду голода» /6/.

Такой «оптимистический пессимизм» свойственен многим рассказам В. Пьецуха. Автор направляет художественные средства на создание в своих произведениях своеобразного мирообраза. Рассказ «Мужики вышли покурить» написан как «двуадресный» текст. Художественный сюжет незатейлив, доминирует в рассказе диалог, хаотичный, фрагментарный, который ведут мужчины, распивая свекольный самогон. Диалог перескакивает с одного предмета на другой, монтажно стыкуется и дает картину абсурдной современной повседневности. Драка подвыпивших мужчин заканчивается смертью одного из них, но драматизм развязки «снимается» авторской иронией: «В результате среди дам, по-прежнему, как ни в чем не бывало, танцевавших в доме под дедовский патефон, образовалась одна вдова» /7, 15/. Сочетание «образовалась вдова» непривычно (вместо «стала вдовой»), легко обнаруживает авторскую ироническую оценку случившегося. Текст рассказа имеет авторские комментарии, представляющие второй текст, в котором писатель раскрывает литературные приемы и секреты творческой лаборатории. Литературоведческий текст разоблачает литера-

турное произведение как «придуманную реальность». В. Пьецух дает свод необходимых писателю литературоведческих знаний: говорит о роли названий произведений, об «играющих» фамилиях, о топонимических привязках, о роли вводных слов и прямой речи персонажей, о трансформации жизненного факта в литературном произведении, озвученном пейзаже, выразительности концовки. В итоге именно в литературоведческом тексте дается определение главной идеи рассказа: «... жизнь на Руси некоторым образом фантастическая и народ там занятый, но беспорядочный и дурной» /7, 143/. Сам автор признает традиционность идеи, ссылаясь на А. П. Чехова и его рассказ «Злоумышленник». В итоге сближаются имплицитный автор и эксплицитный автор (выступающий в литературоведческом комментарии). Авторская идея и «образ автора» соединяют рассказ в целое и вместе с тем «остраняют» авторскую точку зрения от точки зрения персонажей рассказа.

В. Пьецух создает образ абсурдной, хаотичной жизни, которая убога и смешна одновременно. Авторская позиция обнаруживается уже в использовании такого рамочного элемента, как название: «Киллер Миллер» (комична уже внутренняя рифмовка в названии).

Рассказ содержит микросюжеты, нанизывающиеся друг на друга по принципу «А в это время...», хотя их объединяет лишь парадоксальность внутри каждого текста и общая нелепость современной жизни. Герои втянуты в бессмысленные, но буднично обыденные ситуации. Рассказ разрастается за счет алогичных микросюжетов, которые составляют композиционную мозаику и передают в «снятом» виде страшное, которое оказывается смешным. Имплицитный автор строит повествование, обнаруживая свою оценку изображаемого через комические детали, комическое несоответствие, введение архетипических мотивов в иронический контекст. История каждого персонажа заканчивается не тем результатом, который он ожидает: киллер Миллер не убил, Николай Иванович Спиридонов оказался здоров, Витя Шершень не купил автомобиль, Саша Размеров не дождался потопы.

В одном случае перелом в движении сюжета связан с комической деталью: градусник, приведший в ужас героя (показывал температуру 41,2°), оказался испорченным; в другом – «кульминацию» создает действенное русское слово: учитель физкультуры изменяет самооценку А. Миллера, противопоставляя страшное и зловещее «киллер» экспрессивно сниженному «мокрушник, сокольниковская шпана...».

Композиция стыкует «ненастоящее» в этой жизни: киллер, бизнесмен, болезнь Николая Ивановича, современный ковчег, ставший достопримечательностью для туристов...

Комическое несоответствие возникает при объяснении того, поче-

му Витя Шершень так и не купил себе новый автомобиль: «Он был сильно зол на пункт несоразмерности качества и цены...» /7; 49/. Ироническая позиция автора проявляется в описании алогичного поступка Шершня, последовавшего после неудачной покупки. Герой не чувствовал себя русским, человеком, которому «и в трезвом виде море по колено», поэтому он решил «вытравить из себя застарелый ген мироеда и кулака» /7; 49/, а для этого Витя Шершень за три дня так поиздержался в ресторане гостиницы «Метрополь», что напоследок официант пожертвовал ему полторы тысячи на метро» /7; 49/. Так В. Пьецух подчеркивает иррациональность русского человека, непредсказуемость его поступков, отсутствие в них логики. В рассказе переплетаются реминисценции из литературы XIX и XX века с библейскими мотивами. Саше Размерову снится сон, в котором ему как Ною является «Бог Саваоф», но почему-то в образе «чинной старухи», предупреждает о том, что скоро «разразится новый всемирный потоп», поэтому герой должен построить ковчег, а взять с собой он должен «семь пар чистых и семь пар нечистых...» /7; 46/. Обыгрывание библейского мотива создает комическую ситуацию в соединении с реминисценциями из «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и «Мистериин-буфф» В. Маяковского. Игра литературными архетипами позволяет подчеркнуть абсурдность современной действительности.

В. Пьецух создает картину призрачной «ненастоящей» жизни, противоречивость и нелепость которой многолика и устойчива.

Текстуальная композиция завершается мотивом потопа, которого ждет Саша Размеров, построивший ковчег, но предметная композиция открыта.

В. Пьецух замечает, что русскому человеку присуще чувство бессмысленности и бренности человеческой жизни. Он постоянно тяготится жизнью, устремлен к запредельному и способен в любую минуту на самые неожиданные, странные и никак не предсказуемые поступки. В наиболее острой форме это чувство проявляется как жажда гибели, страсть к самоистреблению. Например, в рассказе «Серафим Серафим» читаем: «Кладовщик леспромхоза Серафим Кузнецов покончил жизнь самоубийством без особых на то причин, можно сказать, просто так, с тоски» /7; 134/. Далее рассказывается о поступках героя в день своей смерти. Они обыденны и просты: Серафим наелся пшенной каши с маслом и молоком, побрился, выкурил папиросу... И чем обыденнее его действия, тем абсурднее выглядит его самоубийство. Нагнетением подробностей автор и создает бессмысленность, абсурдность ситуации, и, в то же время, тем эта ситуация и страшна. Загробная жизнь оказывается идентичной реальной обыденной жизни. Это придает рас-

сказу комический эффект. Оказывается, что на том свете русские «на особом счету», поэтому Серафим, «вымогатель, пьяница, самоубийца и сукин сын» назначается «серафимом»: «... такое тебе вышло награждение за грехи» /7; 138/. В этой жизни герой снова становится кладовщиком.

«Дурацкий» мотив звучит в рассказе В. Пьецуха «Клюев и Оперманн». Фабула незатейлива: встреча двух приятелей и соседей из города Темиртау в чудесном городке Бад-Ротенфельд. Обнаруживается конфликт между «русскими немцами», людьми с «советской» ментальностью и разумным, размеренным строем жизни в Германии. Иронический свертхтекст возникает в результате упоминания пульманологического санатория «Вишневы сад», магазинчика «Караганда», имени и фамилии его владельца – Родиона Вагнера. В благополучной Германии Клюеву и Оперманну скучно. Обыденность и комизм ситуации автор постепенно переводит в ситуацию абсурда, чему служат и обильные подробности в описании магазина «Караганда», очень напоминающего сельмаг. Развязка имеет логичный для русских, но абсурдный для немцев характер: выпив, Клюев и Оперманн попадают на исторической родине под автомобиль. Завершается рассказ точкой зрения немцев: «Ага, это тот самый городок, где двое русских угодили под грузовик» /7, 37/, которая высвечивает авторский иронический взгляд на героев, несовместимых с «санитарно-опрятным» городом в Нижней Саксонии. В России подобный финал – типичное явление.

Авторская речь строится на иронических сочетаниях: «остолбенели от неожиданности», Вагнер «скорчил улыбку», персонажи в соответствии с русской ментальностью раскрываются через мелкий авантюризм в поведении («проявляя смекалку», «фантазию») и фразеологические точки зрения (термин Б. Успенского): «туши лампаду», «перебиваться с петельки на пуговку...».

Размышляет В. Пьецух о странностях русского национального характера в рассказе «Авель и сыновья». Интертекстуальные элементы используются для того, чтобы показать типичность носителей несчастной судьбы, жертв российской реальности, это – Авель, Борис, Глеб. Острый драматизм снимается авторской иронией: «мученики» (с «прецедентными» именами) живут в Пролетарском районе, а фамилию имеют – Молочков. Высокое и низкое, сочетаясь в едином явлении, приобретают комический смысл.

В рассказе «Жирнов и Писулин» два героя даны по принципу удвоения, два персонажа – один характер, они взаимозаменяемы. Дружья – алкоголики. Типичность и заурядность ущербного явления в России подчеркивается имплицитным автором в композиции нехитрого сюже-



та: жили, пили, умерли. В позиции автора нет дидактизма: «... на них бывает занимательно посмотреть» /7; 143/. В то же время «занимательная» низкая действительность противоположна красоте природы, картина которой завершает рассказ, и является авторским аргументом в пользу существования Бога. «Волга, довольно быстрая в этих местах, мрачнеет и как бы загустевает, несколько замедляя свое движение, безветрие стоит полное, ни одна былинка не шелохнется, на том берегу, над лесом вспыхивает первая, глазастая звезда, запахи становятся проникновенней и острей, - одним словом, все намекает на то, что Бог-то, может быть, и есть, а вот рая точно нет, ибо ничего прекраснее этого быть не может» /7; 146/.

Низкое и высокое присутствует в речи персонажей (фразеологическая точка зрения): героев интересуют две темы: «есть ли Бог на земле и можно ли за вечер выпить канистру водки» /7, 144/. Разумеется, ценностные контексты автора и героев различны, но сближаются их «идеологические» точки зрения на современную Россию: «болванское государство» (оценка персонажей), «блажное время» (авторская характеристика).

Уже заглавие рассказа «Шкаф» осуществляет вещную манифестацию смысла и вызывает у читателя ассоциации со знаменитым чеховским шкафом. У В. Пьецуха шкаф – очень важная образная деталь, имеющая своеобразную хронотопичность. В шкафу спасается от ареста хозяйка. Шкаф становится олицетворением несвободы и спасения одновременно и вписывается в хронотоп конкретно-исторического времени (1950 год, звук сирены, атмосфера доносов, тексты радиопередач, документов). Шкаф «участвует» в жизни, которая идет вопреки законам логики, что хорошо обнаруживается через комические детали: старуха Мясоедова стоит в очереди с градусником под мышкой, чекист Круглов зубрит английские неправильные глаголы, поет арию Розины из «Севильского цирюльника», пьяный плотник, ломая стенку, засыпает с топором в руках, в шкафу Ольга Чумовая занимается изучением жизни пауков, слушает радио... Парадоксальный финал подчеркивает привыкание русского человека к абсурдности бытия: Ольга уже может быть свободна, но по привычке прячется в шкаф.

Жанр рассказа дает возможность В.Пьецуху лаконично, с присущей ему иронией показать нечто «занимательное», выделив его из потока современной жизни. Писатель не придает особого значения портретным характеристикам, редко обращается к пейзажу. В его рассказах важен диалог и авторская речь, дающая иронический настрой тексту. Образ абсурдной действительности воплощается в композиционной свободе рассказа.

В. Пьецух, воспринимая хаос обыденной жизни как слияние страшного и смешного, снимает остроту драматизма и не лишает читателя надежды.

В своих произведениях, говоря о России и абсурдности русской жизни, В.Пьецух «создает настолько универсальный контекст, что «русский национальный абсурд» в его рассказах выглядит как черта всеобщая, бытийная и вневременная» /8; 236/.

### **Список литературы**

1. Пьецух В.А. Москва, санк-петербургский вариант //Литературная газета. – 1989. – 17 мая. - №20.
2. Беляя Г. Другая проза: предвестие нового искусства //Вопросы литературы. – 1989. - №2.
3. Пьецух В.А. Русский – это не только национальность, но прежде всего настроение //Литературная газета. – 1997. – 16 апреля. – С.10.
4. Пьецух В.А. Русская тема //Дружба народов. – 1993. - №7. – С.3-7.
5. Пьецух В.А. Писатели сегодня, в сущности, лишние люди //Известия. – 2001. – 18 января. – С.8.
6. Русские писатели, XX век. Библиогр. словарь: В 2 ч. – Ч.2. – М-Я /Редкол.: Н. А. Грознова и др.; Под ред. Н. Н. Скатова. – М.: Просвещение, 1998. – С.245.
7. Пьецух В. Государственное дитя. Повести и рассказы. – М.: Вагриус, 1999.
8. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Монография. – Екатеринбург, 1997. – С.236.

### **Вопросы и задания**

1. В чем видит В.Пьецух своеобразие русского национального характера? Согласны ли вы с позицией писателя?
2. Какие формы выражения авторского сознания использует В.Пьецух, раскрывая русскую тему?

**Олейник В.К.**

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО МИХАИЛА ВЕЛЛЕРА**

Михаил Веллер – писатель универсальный. Для него практически не существует жанров, в которых бы он не работал, и тем, которых бы не касался. Мастер рассказа, он писал романы и киноповести, философские трактаты и пьесы. И все для того, чтобы самому исследовать

литературу как таковую, в ее чистом и незамутненном привнесенными обстоятельствами виде. Он понимает литературу как беллетристику, исходя из французского *belle lettre* («изящная словесность» – в переводе позапрошлого века).

Объяснить его феномен можно, только собрав по фрагментам некое подобие единого целого, которое все равно будет неполным из-за ограниченности угла зрения. Филфак ЛГУ, поездки по стране в роли разнорабочего, журналистика, вольные харчи свободного художника, непечатание – все это описано самим автором. Биографические факты высвечивают лишь общий контур его фигуры. Веллер возник внезапно, даже не в 1983 году, когда в Таллине, где он надолго обустроился и живет до сих пор, вышла первая книга «Хочу быть дворником». К ней обратятся за объяснениями позднее, после выплеска знаковых публикаций 80 - 90-х годов. В этих публикациях он сразу дистанцируется от воинствующего идеализма «шестидесятников», оккупировавших страницы печатных зданий и бравших идеологический реванш у партocrats - своих друзей-оппонентов. Дистанцируется он и от аморфных авангардистов, культивировавших невразумительность форм убогого содержания. Его проза была ориентирована на беллетризм, на читателя «золотой середины» - между элитарностью и пошлостью. Он так хотел обрести своего читателя.

Возможно, это идет от особого положения поколения Веллера (1948 г. рожд.), которое он сам в «Детях победителей» назвал заткнутым. Можно было приспособливаться к идиотизму и терять себя. Или спиваться. Все равно это было опоздавшее поколение, которое в собственном качестве не было допущено до публики, лишено права голоса. В результате «семидесятники», если их можно так назвать, оказались во всех смыслах потерянным поколением. Однако, как это ни звучит жестоко и цинично, непечатание пошло Веллеру на пользу – он сумел сохранить себя. Сегодня его называют феноменом, талантом и т.д. И только он сам знает цену своей феноменальности, как и цену своего честного художественного и коммерческого успеха.

Стихия Веллера – рассказ. В нем он чувствует себя свободно и раскованно, ибо четко определена его собственная роль рассказчика, повествователя. Функциональная определенность, сочетаясь со спецификой жанра, дает своеобразную стилистическую окраску прозы М.Веллера.

Автор принципиально находится с текстом в прямых субъектно-объектных отношениях, не нуждаясь в лирических посредниках. Ведя бесконечное, но размеренное (в форме рассказа) повествование о современности, он интерпретирует объективную действительность в соответствии со своими задачами. Автора мало волнует несоответствие

между фактом и его изображением, ибо различие привнесено личностью художника. Поэтому в «Легендах Невского проспекта» реальные случаи из частной жизни советских людей могут не соответствовать газетной хронике или материалам уголовного дела - они просто превращаются в зафиксированные на письме истории, которые в устной передаче обобщались до анекдота. Более того, собственная жизнь этих историй не заканчивается книжной публикацией, а открыта для дальнейшей интерпретации и возвращения в устное бытование.

Технологическая полифония и откровенная эрудиция Веллера определяют стилевое единство его прозы. Стержнем стилевого единства всех его произведений является обращение к внешней, событийной стороне человеческого бытия, организующей крепко сбитый сюжет. Умный и желчный рассказчик и пересказчик историй, он не боится простоты формы и естественности изображения, ибо в них наиболее полно проявляется и реализуется человеческий характер.

Самым популярным и симптоматичным произведением Веллера стал роман в рассказах «Приключения майора Звягина». Уже название является литературной игрой, отсылая читателя к фигурам Шерлока Холмса и майора Пронина. Литературные реминисценции в романе становятся не только формой проявления авторской иронии, но и структурообразующими элементами. Над романом Веллера буквально витает тень «Таинственного острова» Жюль Верна, ибо сериал приключений Звягина - это сборник практических рецептов по выживанию в современном российском городе. Рецептов, составленных из произведений мировой литературы, здравого смысла и фантазии автора.

Тщательно продумана фигура главного героя. Майор Звягин всемогущ и анонимен, добродетелен и справедлив. Он с успехом пристраивается к целому ряду мифологичных героев типа капитана Немо, Гарун Аль-Рашида, Рэмбо... Звягин представляет собой классическую мифологему, сконструированную по законам бульварного жанра. Однако Веллер, как и Умберто Эко, соединяет элитарность (если не содержания, то комплектации содержания) с популярностью формы. Герой Веллера традиционен в своем суперменстве и одновременно антиномичен традиционному супермену.

Звягин - дежурный врач «скорой помощи». В недавнем прошлом - майор медицинской службы воздушно-десантных войск. Уже на первой странице заявлено его кредо: «Чтоб было интересно. И лечить людей». Одиннадцать историй, происшедших со Звягиным, полностью организованы его личными принципами. Он врачует (больного раком, алкоголика, неудачника), осчастлиливливает (дурнушку, несчастного влюбленного), карает (убийцу, следователя НКВД). Как и всякий

мифологический герой, Звягин примеряет на себя роль создателя. Точнее, он пересоздает несправедливость и несовершенство человеческого бытия, вмешиваясь в изначальный замысел Творца и опровергая предначертанность Книги Судеб. Звягин не знает неудач ни в одном из своих предприятий, ибо отдается им с азартом увлечения и четкостью осмысленности. Все приключения Звягина - бытового происхождения и генетически связаны с массовым сознанием (чтение газет, самолечение, вера в чудо и т.д.). Однако самым большим чудом является современный чудодей, т.к. он сублимирован из все то же ожидания спасителя в массовом сознании. И пусть в реальности чудодей носят фамилии Кашпировского, Жириновского и Мавроди, но российский менталитет продолжает держать в запасниках сознания (или подсознания?) вакантным место для очередного Мессии. Так что образ Звягина - и исполнение социального заказа, и иронический, по открытой технологии исполнения, взгляд на заказ.

Герои историй Веллера всегда тождественны себе и соразмерны художественному пространству. Человек вовлекается в события, участвует в них на паритетных началах, а не превращает себя в событие.

Впрочем, есть тема, в которой ощутима особая пристрастность автора. Это его непростые отношения с Литературой, точнее, с ее жрецами. Он пытается доказать собственную состоятельность в Искусстве и состоятельность своего взгляда на профессию литератора. Может быть, здесь проявляется его личный комплекс, связанный с годами непечатания и непрочтения. Вина за сию коллизию полностью лежит не на политической системе, а на ее шаманах от культуры. Поэтому Веллер так пристрастен и внимателен к сугубо профессиональным деталям ремесла. Особенно болезненно Веллер воспринимает сравнение с Сергеем Довлатовым. Ему это кажется покушением на собственную идентичность и отсюда крайне острое сопротивление и пикировка со своим визави в литературно-эмигрантском романе, как обозначил жанр сам автор, «Ножик Сережи Довлатова». Критики уже обвиняли Веллера в покушение на святых, в фамильярности с гением, в отсутствии вкуса и апломбе. Однако, как и произведения Довлатова, роман Веллера есть предмет художественного творчества, построенный по художественным же законам, где центральную роль играет позиция автора, его индивидуальный взгляд на поставленную и решаемую опять-таки художественную задачу.

«Долина идолов» - это сборник аналитических, философских, публицистических и художественных размышлений писателя о литературе. Как всегда, Веллер далек от жанра *скучного*. Но при всей читабельности и простоте изложения мысли, веселого в книге мало. Смеш-

ного много, а веселого нет! Да и смех у него все больше саркастический, с доброй примесью слезы. Это учебное пособие практикующего литератора по практической же литературе. Поэтому все определения, оценки и выводы глубоко личностны и пристрастны. И оттого безукоризненно справедливы.

«Долина идолов» - это повествование о писательской судьбе и судьбах писателей и их книг. Оно охватывает весь процесс в целом – от искорки творческого самовыражения до писательской технологии и технологии производства и потребления книги. У писателя действительно трудный хлеб. Особенно у настоящего писателя. И здесь Веллер вступает на тропу войны с устойчивыми писательскими репутациями. Ибо отвечает на основной вопрос творческого бытия – что есть литература и литератор?

Особенно интересен цикл «Кухня и кулуары». Здесь Веллеру не откажешь в уме, наблюдательности и экстремизме «гамбургского счета» от литературы. Веллер производит деконструкцию литературных мифов, засевших в сознании и подсознании не одного поколения советских читателей. Элементарным рассуждением с апелляцией к здравому смыслу он может разрушить содержание. За содержанием сыпется форма. Или обнаруживается ее отсутствие. Или, наоборот, очевидные достоинства открываются там, где они быть не должны согласно расхожим штампам общественного мнения. Веллер не боится ввязываться в спор с классиками. Или теми, кого принято считать «классиками». Его прочтение всегда опирается на контекст. Отсюда безупречность аргументации и выводов. Главным результатом такого анализа становится освобождение индивидуального сознания от готовых мнений и способность учиться мыслить самостоятельно. А мыслящий индивидуум всегда направлен в сторону личности.

В романе «Гонец из Пизы, или Ноль часов» Веллер обратился к проблеме случайности и закономерности российской истории. И самой проблеме истории России. Веллер задает себе и читателю простые вопросы, пытаясь понять Россию умом и ввести хоть какую-то систему ее измерения. Ну почему мы соглашаемся так уродливо и убого жить в такой большой и богатой стране? И еще гордиться собственным убожеством, выдавая его за некие национальные особенности. Веллер ставит четкий и односложный диагноз стране и людям, который мы сами себе давно поставили и на который, будто оправдываясь, ссылаемся на каждом шагу – бардак! Есть, конечно, мнение, что это хорошо организованный бардак, т.е. некое подобие спроектированной конструкции, дающее возможность назвать Историю страны историей Заговора. Веллер не принимает подобного самооправдания и повторяет –

Бардак! От Кремля и до самой последней извилины. Мы не только ежедневно участвуем в бардаке по его бардачным законам, но и бардак участвует, хозяйничает внутри каждого россиянина. Не случайно один из героев романа афористично замечает: *«Завтра – другое название для сегодня... а в этой стране за что ни схватишься – всегда все нужно было вчера»*.

Ставя исторический диагноз, Веллер сильно рискует в случае логического продолжения действия – выписки рецепта. Каждый филолог имеет перед своими глазами судьбы Гоголя, Толстого, Солженицына, которые врачевание России вместо индивидуального действия восприняли как миссию. А об отношении в этой стране к очередному мессии мы все прекрасно знаем – первоначальный восторг, переходящий в последующее осмеяние. Будучи образованным и, главное, умным филологом, Веллер старается избежать мессианства, оставаясь в роли историка и хроникера современности.

Сюжет романа находится на пересечении реальности и абсурда, т.е. там, где все мы себя обычно и ощущаем. И осуществлен в пределах детства родной культурной топонимики (см. СОДЕРЖАНИЕ). Названия частей романа вызывают подсознательные социокультурные ассоциации. Не только художественную конкретику, но и такой прустовский контекст невольных воспоминаний, возвращающих атмосферу первичного восприятия нашего общего советско-российского Лукоморья.

История вполне возможного (с технической стороны) перехода революционного символа советской эпохи - крейсера «Аврора» – из Петербурга в Москву способна разбудить не только воображение читателя. Дремлющая на приколе песня про легендарный крейсер в романе превращается из виртуального в реальное орудие массового подсознания, некоей внешней воли. Способной покарать, наделить и, главное, все изменить по справедливости. Критическая масса недовольства и обиды на жизнь (демократию, приватизацию, цены, Чубайса, соседа etc), преобразованная деятельной волей в поступок, материализуется в массовый психоз – «Вот плывет «Аврора» – «Аврора» всех рассудит». Внесистемная деятельность превращает крейсер и его экипаж в предмет культового поклонения. Пенсионеры просят разобраться с вороватым районным начальством, торговцы с бандитами, бандиты с другими бандитами. «Аврора» всех берет под «крышу» по дороге на Москву. Потом и Москва, пританцовывая и пиаря, идет под башенные орудия, кивая на виновника всех бед России – Кремль. А вот и ключи кремлевские, как мечта идиота «если бы начальником был я», выносятся на новогоднем экране и недоуменного замполита-кавторанга назначают президентом... И все возвращается на круги своя, как

«Аврора» на свой исторический прикол у невского берега.

Свой роман Веллер начал писать в 1998 году. Точнее, спроектировал свой художественный прогноз на ближайшее движение исторического времени. В 1999 году Время стало обгонять Роман. В мае 2000 роман вышел в свет, и прошла инаугурация президента России – героя этого романа. Но самое интересное в другом. Совпадение героя жизни с героем литературы еще можно объяснить какой-нибудь «скорострельностью» автора. Однако совпадение происшедшего в стране за этот год (укрепление вертикали власти и проведение через Думу самых либеральных экономических законов, окорот строптивых региональных баронов и удаление олигархов из политики, кремлевский контроль над бывшими олигархическими СМИ и общее ощущение стабильности) с первыми пунктами главы «Тайна двух капитанов» напоминает, как минимум, мистику.

Есть такой феномен, когда частный, отдельный от мира человек пытается дать ответ на все вопросы. В 1918 году бывший школьный учитель математики и естественных наук Освальд Шпенглер поразил общественность «Закатом Европы». Над ним смеялись, особенно профессура исторических и философских кафедр. Но книга как-то пошла в среднестатистические массы публики. И стала если не научным феноменом, то артефактом-то точно.

Вот и Веллер выдал в 2000 году на-гора семисотстраничный том своих двадцатилетних размышлений о природе вещей. Под названием «Все о жизни». И посмеяться бы над прожектором, да он сам наперед успел иронией отметить.

В своей книге индивидуальную и видовую энтропию он переносит на материю в целом. Иначе застой, остановка в пути: цель – ничто, движение – всё. Вообще, энтропия – одно из лейтмотивных слов, кочующих по книге. По контексту, это слово можно расшифровать как «вытекание жизненной энергии». И человек, и Земля, и Вселенная, по Веллеру, энергетические емкости. Никакой бассейн не протекает вечно. И столько же не живет. Поэтому свободная от линейки времени мысль Веллера доводит до логического конца постулаты законов физики. А затем смотрит через них на биологию. И получает прелюбопытнейший вывод.

Его диагноз для Вселенной – энтропия. Человек – орудие процесса гибели Вселенной, ибо является преобразователем мировой энергии. Цель процесса – создание новой Вселенной. Чтобы потом все понеслось по новой: *«... весь смысл Вселенной, всей ее деятельности до сего дня – это создание тебя. Со всеми твоими потрохами и кандибоберами»*. А это уже, скорее, философствование в филологической упаковке. В защитной маске самоиронии.



Веллер диалогичен в своих суждениях и биполярен в дефинициях. Он разводит понятия «ум» и «интеллект», «мораль» и «истина», «справедливость» и «закон». Разводит так, как это сделал бы любой его здравомыслящий читатель.

Чтение Веллера всегда презанимательнейшее занятие. Оно доставляет редкое ныне чувство стилистического удовлетворения. Щелочь его ехидного слова опять разъедает стереотипы восприятия повседневного. Привычное предстает с доселе неожиданной стороны.

Язык Веллера - это хороший русский литературный язык, что на сегодняшний день, благодаря «обязательному» введению ненормативной лексики и косноязычным синтаксическим конструкциям, стало редким явлением.

### **Список литературы**

1. *Верижников В. Какой-то новый Веллер //Культура. - 1997. - 22 марта.*
2. *Два мнения о романе «Приключения майора Звягина» //Литературная газета. – 1996. -14 ноября.*
3. *Золотоносов М. Казус Веллера //Московские новости. - 1994. - №56.*
4. *Тарантул Ю. Не баечник, но рассказчик //Независимая газета. - 1995. - 20 ноября.*
5. *Яковлев А. 700 страниц обо всем на свете //Литературная газета. - 1998. - 4 ноября.*

### **Вопросы и задания**

1. *В чем своеобразие творческого метода М. Веллера?*
2. *Какие основные положения философии творчества М. Веллера Вы можете выделить?*
3. *Проанализируйте взгляды критиков на творчество М. Веллера.*

# КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

**Автор** – субъект (носитель) сознания, выражением которого является все произведение или их совокупность (Б.Корман). «Автор – носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения, трансгредиентного каждому отдельному моменту его» (М.Бахтин).

**Автор имплицитный** – «абстрактный автор», «второе я» автора; выступает в произведении как организующий принцип повествования.

**Автор эксплицитный** – ведет повествование от своего лица («фиктивный» автор), персонифицированный автор.

**Композиция** – соединение частей, или компонентов, в целое; структура литературно-художественной формы.

**Конфликт** – столкновение, противоположность, противоречие между характерами и обстоятельствами, или внутри характера, лежащее в основе действия.

**Конфликт концентрический** – события соединены между собой причинно-следственными связями.

**Конфликт хроникальный** – события соотнесены между собой лишь во времени.

**Лирический герой** – носитель переживания, выраженного в лирике; тесно связан с мироотношением автора.

**Мотив** – простейшая повествовательная единица, неразложимая и устойчивая (А.Веселовский); «темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить» (Б.Томашевский).

**Персонаж** – наиболее нейтральное в синонимическом ряду: герой – действующее лицо – персонаж.

**Персонифицированный повествователь** – рассказчик имеет все атрибуты литературного персонажа: имя, внешность, характер (более или менее выраженный).

**Повествование** – совокупность тех высказываний речевых субъектов (повествователя, рассказчика), которые осуществляют функции «посредничества» между изображенным миром и адресатом всего произведения как единого художественного высказывания (читателем).

**Повествователь** – носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте.

**Рассказ** – малая эпическая жанровая форма художественной литературы. В рассказе чаще всего внимание сосредоточено на одном герое в одной определенной ситуации в определенный момент.

**Рассказчик** – носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст.

**Роман** – большая форма эпического жанра. Человек изображается в сложных формах жизненного процесса; роман отличается многолинейностью сюжета, охватывающего судьбы действующих лиц.

**Субъект речи** – тот, кто говорит, т.е. обладает определенной речевой манерой.

**Субъект сознания** – тот, чье сознание выражено.

**Сюжет** – совокупность событий, раскрывающих характер.

**Тема** – круг жизненных явлений, отраженных автором в произведении.

**Точки зрения** – идеологическая, фразеологическая, психологическая (субъективная), пространственно-временная рассматриваются как глубинные структуры композиции; «авторские позиции, с которых ведется повествование» (Б.Успенский); положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (М.Тамарченко).

**Фабула** – сюжетная основа произведения.

**Характер** – совокупность отличительных свойств, признаков, проявляющихся в поведении и умонастроении людей.

**Хронтоп** – «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» (М.Бахтин).

# СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
<b>Юхнова И. С.</b> ЛИРИЧЕСКИЙ МИР ЛЕРМОНТОВА .....	5
<b>Жукова И. М.</b> ЧЕЛОВЕК И МИР В РОМАНАХ И.С. ТУРГЕНЕВА .....	14
<b>Жукова И. М.</b> МАСТЕРСТВО ГОНЧАРОВА-РОМАНИСТА .....	22
<b>Самойлова Г. М.</b> ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНОВ ЛЬВА ТОЛСТОГО .....	30
<b>Самойлова Г. М.</b> ВНУТРЕННИЙ СТРОЙ РОМАНОВ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО .....	43
<b>Катайцева Н.А.</b> АРХЕТИПЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М.А.БУЛГАКОВА .....	55
<b>Фролова Т.О.</b> БОРИС ПОПЛАВСКИЙ: TERRA INCOGNITA РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .	64
<b>Нежданова Н. К.</b> ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА – НАЧАЛА XXI ВЕКА .....	74
<b>Одинцова С. М.</b> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ В. С. МАКАНИНА .....	96
<b>Одинцова С. М.</b> РУССКАЯ ТЕМА В РАССКАЗАХ В.ПЬЕЦУХА .....	108
<b>Олейник В.К.</b> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО МИХАИЛА ВЕЛЛЕРА .....	114
КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ .....	122

Учебное издание

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XIX - XX ВЕКОВ**

Учебное пособие

Редактор Н.А.Леготина

---

Подписано в печать		Бумага тип № 1
Формат 60x84 1/16	Усл.печ.л. 7,81	Уч.-изд.л. 7,81
Заказ №	Тираж 300	Цена свободная

---

Издательство Курганского государственного университета.  
640669, г.Курган, ул.Гоголя, 25.  
Курганский государственный университет, ризограф.