МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ АЛИШЕРА НАВОИ

Филологический факультет
кафедра русского и общего языкознания

на правах рукописи

УДК – 491.7

СИДДИКОВА ИЛИНА ИЛЬГИСОВНА

ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 70-90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

5А120102 – ЛИНГВИСТИКА (РУССКИЙ ЯЗЫК)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание академической степени магистра

Науч.рук. – доц.Абдуллаева А.С.

М.П.

САМАРКАНД – 2014

СИДДИКОВА ИЛИНА ИЛЬГИСОВНА

ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 70-90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Науч.рук. – доц.Абдуллаева А.С. Рецензент – доц.Назарьян Р.Г.

ВВЕДЕНИЕ

На современном этапе литературоведение «полиобъектно» как никогда. Среди важнейших научных задач на сегодняшний день выделяется требующая особого внимания проблема осмысления истории литературы второй половины XX века при включении ее в контекст многовековой традиции мировой литературы.

Как известно, семья символизирует нацию, которая прошла через многие трагические изломы, но не раскололась до конца, ибо скрепы, сдерживающие ее, оказались сильней любых исторических катаклизмов. Подробное исследование писателями семейной темы выливается в создание особого типа романной прозы – семейной хроники, отличительной особенностью которой является движение (смена) поколений в контексте эпох. Эти произведения создаются писателями именно для того, чтобы возродить преемственность поколений – то есть доказать, что главные катаклизмы позади и жизнь продолжается, несмотря на трагические и драматические коллизии.

Выбор темы продиктован практической неразработанностью вопроса о специфических особенностях жанра семейной хроники в современной литературе. Внимание исследователей ограничивается, как правило, изучением жанровой специфики произведений XIX – начала XX веков. Таким образом, магистерская диссертация призвана восполнить существующий пробел.

Актуальность работы заключается в том, что жанр семейной хроники неоправданно, на наш взгляд, замкнут в традиционные границы

позапрошлого века. Данное исследование даёт возможность модернизировать представление о жанре и практической его реализации в произведениях современных писателей.

Научная новизна темы состоит в том, что впервые жанр семейной хроники рассматривается на материале современной русской литературы и, конкретно, на материале произведений Ф.Искандера и С.Довлатова. В критике встречаются различные аспекты изучения произведений указанных авторов, но не в рамках исследуемого жанра. Опираясь на работы исследователей (Никольского Е.В., Кучиной Т.Г. и др.) мы попытались рассмотреть ее с позиций сегодняшнего дня.

Объект исследования – цикл рассказов Сергея Довлатова «Наши» (1983) и роман Фазиля Искандера «Сандро из Чегема» (1979).

Предметом исследования стали жанровые особенности, поэтика и система образов произведений Ф.Искандера и С.Довлатова.

В связи с этим **цели** настоящего **исследования** следующие:

- определить генезис жанра семейной хроники в русской и зарубежной литературе;

- выявить типологические особенности жанра семейной хроники;

- установить место и значимость произведений Фазиля Искандера «Сандро из Чегема» и Сергея Довлатова «Наши» в общем жанровом ряду;

Достижение сформулированных целей исследовательской работы требует постановки и решения ряда **задач**:

- рассмотреть образную систему произведений Ф.Искандера и С.Довлатова;

- исследовать поэтико-структурные особенности выбранных произведений;

- раскрыть особенности нарратива в художественном цикле С.Довлатова «Наши»;

- проследить уровни хронотопа в указанных произведениях;

- рассмотреть мифологический пласт в произведениях Ф.Искандера и С.Довлатова.

Методологическая база исследования. Работа базируется на достижениях идеологии национальной независимости Республики Узбекистан.

Теоретическими и методологическими принципами данной работы являются теоретические выводы, содержащиеся в учении М. Бахтина о хронотопе, об эстетике словесного творчества; в работах В. Хализева, раскрывающих особенности жанровых структур; в работах Г. Гачева, описывающих образы мира, национальные типы культуры.

Методы исследования представляют собой сочетание сравнительно-исторического, поэтико-структурного и биографического подходов, которые дают понятие не только о связях творчества указанных писателей с традициями русской литературы, но также о месте их в современной литературе и особенностях их книг.

Степень изученности. Попытки рассмотреть указанную тему предпринимались исследователями-литературоведами, такими, как Никольский Е.В.- «Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий» (2012), Николина Н.А. - «Развитие языковых и композиционных особенностей жанра семейной хроники в русской литературе XIX века: С.Т.Аксаков» (1984), Журавлёва Г.М. - «Историческое время в тетралогии Ф.Эриа «Буссардели» и традиция жанра семейной хроники в литературе XX века» (1994), Николаева Н.А. - «Трансформация жанра семейных записок XVIII-XIX вв. в «Семейной хронике» С.Т.Аксакова» (2004), Петренко А. - «Книга С.Довлатова «Наши»: смеховой вариант семейной хроники», Кучина Т.Г. - «Поэтика русской прозы конца XX – начала XXI веков: перволичные повествовательные формы» (2008) и др.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении функциональных возможностей термина «жанр семейной хроники» и, в

связи с этим, в повышении уровня репрезентативности рассматриваемых произведений.

Практическая перспектива диссертации состоит в том, что ее материалы, теоретические положения и выводы могут быть использованы в преподавании курса «Современная русская литература», при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, предусматривающих обращение к творчеству Фазиля Искандера и Сергея Довлатова. Данная работа может представлять интерес также при создании исследований, посвященных изучению тех или иных аспектов творчества Ф. Искандера и С. Довлатова.

Апробация работы. Основные направления и аспекты диссертационного исследования обсуждены и одобрены на заседаниях кафедры мировой литературы Самаркандского государственного университета им. А.Навои. Содержание настоящего исследования отражено в четырёх статьях, опубликованных в научных сборниках СамГУ.

1. Элементы карнавализации в цикле рассказов С.Довлатова «Наши». / Актуальные вопросы филологии. – Самарканд, 2014.
2. Семейная хроника как жанр литературы. / Актуальные вопросы филологии. – Самарканд, 2014.
3. Жанр семейной хроники в творчестве С.Довлатова. / Научные поиски филологов. - Самарканд, 2014.
4. Особенности хронотопа в произведении Ф.Искандера «Сандро из Чегема». / Сборник материалов научно-практической конференции магистрантов. – Самарканд, 2014.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. произведения С.Довлатова «Наши» и Ф.Искандера «Сандро из Чегема» укладываются в рамки жанра семейной хроники;
2. в XX веке жанр семейной хроники в силу социального переустройства претерпевает значительные изменения;

3. пространственно-временные связи в рассматриваемых произведениях носят специфический характер и определяют собой структуру текста;

4. указанные произведения фиксируют трансформацию ценностных ориентиров (семья, дом, традиции);

5. образы животных в произведении Ф.Искандера мифологизированы и выводят повествование за рамки бытовой истории, придавая ей эпичность и масштабность;

6. образ семьи в произведении С.Довлатова «Наши», несмотря на свою псевдодокументальность, имеет мифологическую основу;

7. произведения С.Довлатова и Ф.Искандера укладываются в рамки карнавала как части смеховой культуры.

Структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка использованной литературы, который включает 77 наименований.

Во введении обосновывается выбор темы, актуальность проблемы, обозначены объект и предмет исследования, определена теоретико-методологическая основа исследования, сформулированы цели и задачи исследовательской работы, её новизна, охарактеризована степень изученности, теоретическая и практическая значимость.

Первая глава исследования «Генезис жанра семейная хроника в литературе» носит теоретический характер. Она состоит из трёх разделов.

1.1. Семейная хроника как жанр литературы.

Первый раздел посвящен выявлению круга вопросов, связанных с особенностями семейной хроники. В нём нами исследуется понятие жанра «семейная хроника». Даётся краткая история его развития, делается попытка определить структурные особенности данного жанра. Важным для нас было определить в произведении роль автора-рассказчика.

1.2. Жанр семейной хроники в русской литературе.

Во втором разделе рассматривается развитие жанра семейной хроники в русской литературе. Первоначально в семейных хрониках в русской литературе основной функцией патриархальных поколений является продолжение рода и укрепление сословного статуса семьи. Здесь родственные отношения еще подчинены общности, а семья действует как единая и неделимая единица под руководством главы.

Но уже М.Е.Салтыков-Щедрин в своём произведении «Господа Головлёвы» говорит о разрушении патриархальных традиций, что приводит к разрушению семьи. Эта же тема звучит в семейных хрониках XX века.

1.3. Жанр семейной хроники в зарубежной литературе.

В третьем разделе говорится о том, что в зарубежной литературе XIX век, в основном, был ознаменован в мировой литературе «семейными хрониками», любовно рисующими жизнь нескольких поколений, но уже, как правило, с оскудением последних их представителей, – век XX разрушил само это понятие. Литература засвидетельствовала драму века – гибель семьи.

Выводы по первой главе.

*Под семейной хроникой понимают произведение, основу которого составляет история семьи (или нескольких семей) на протяжении одного или нескольких поколений. Как правило, в подобных произведениях присутствует исторический фон, известные события и др. Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте эпох.

*Для произведений этого жанра характерно: соблюдение принципа четкой хронологии, господство линейного принципа, что текстуально оформляется датировкой событий («Будденброки» Томаса Манна), обозначением действия глав («Поющие в терновнике» Колина Маккалоу), соотнесением событий романа и событий истории (русские образцы исследуемого жанра. Линейный принцип определяет семейную хронику как жанр, в то же время история поколений может быть представлена иными

способами (ретроспекция и воспоминания, вставные новеллы, напрямую не связанные с основным сюжетом).

*Структура повествования в семейных хрониках отражает действие двух начал: родового и индивидуально-личностного.

*Предшественниками классических семейных хроник являются хроники в русской мемуарной литературе. Семейные и автобиографические записки конца XVIII-XIX веков – это описание истории рода, прошлого семьи, переложение семейных преданий, воспоминания о детстве, семейном быте, нравах.

*Родоначальником семейной хроники в русской литературе принято считать С.Т. Аксакова (романы «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука»). Н.А.Николаева считает, что С.Т.Аксаков при написании «Семейных хроник» ориентировался на определённую традицию. Она пишет, что, судя по предмету изображения, типологически близкими «Семейным хроникам» текстами являются семейные и автобиографические записки конца XVIII – XIX веков.

*Семейная хроника приобретает новое значение на рубеже XIX-XX веков в качестве сюжетно-типологической основы.

*Оригинальность «Семейной хроники» – в специфическом соотношении между историей и вымыслом, между ощущением подлинности изображаемых событий и эстетическим их восприятием. В этом произведении всё – правда и всё – вымысел.

*Сегодня русские семейные хроники зачастую объединяются под обложкой определенной серии.

*Если век XIX, в основном, был ознаменован в мировой литературе «семейными хрониками», любовно рисующими жизнь нескольких поколений, но уже, как правило, с оскудением последних их представителей, – век XX разрушил само это понятие. Литература засвидетельствовала драму века – гибель семьи (Гарсиа Маркес «Сто лет одиночества», Матс Траат

«Танцы вокруг парового котла», Петросян Вардгес «Пустые стулья на дне рождения»).

Вторая глава работы «Жанр семейной хроники в творчестве Ф.Искандера» посвящена творчеству Ф.Искандера. В частности, в ней анализируется роман «Сандро из Чегема», который, по нашему мнению имеет непосредственное отношение к исследуемому жанру. Глава состоит из двух разделов.

2.1. Особенности хронотопа в произведении Ф.Искандера «Сандро из Чегема».

В данном разделе мы рассмотрели уровни хронотопа в искандеровском произведении. В нём присутствуют различные временные ряды, которые нередко выполняют сюжетообразующую функцию. Пространство в «Сандро из Чегема» исторически локализовано, но, в то же время, имеет тенденцию к расширению своих границ. Оно конкретно и насыщено более существенным временем. Размыкаясь, оно устремляется и ввысь, и вширь.

2.2. Анималистика в произведении Ф.Искандера «Сандро из Чегема».

Во втором разделе мы рассмотрели анималистические образы мула и буйвола. Помимо этих двух действующих персонажей в произведении есть огромное количество и других животных, но мы остановили своё внимание на наиболее колоритных, несущих философскую функцию образах.

Выводы по второй главе.

*Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложнено и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

*Для Искандера понятие «семья» шире своего привычного значения. Семьёй являются все жители села, а Чегем – это общий дом. Недаром писатель назовёт дом своего деда «Большим домом».

*Несмотря на множество сюжетных линий, все они объединены в единое целое фигурой одного человека – дяди Сандро.

*Данное произведение не разворачивается в биографическом времени в строгом смысле. В нём изображены только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым (впрочем, это естественно для семейных хроник). Но эти моменты определяют как окончательный образ самого человека, так и характер всей его жизни.

*Мир в произведении Ф.Искандера определён и конкретен, что сковывает свободу и лёгкость авантюр и ограничивает абсолютную власть случая. Поэтому авантюры органически локализованы и связаны в своём движении во времени и пространстве. Всё это объясняется тем, что автор изображает свой родной мир, окружающую родную действительность. Мир романа «Сандро из Чегема» - свой мир. Всё в нём определённо, знакомо, герои находятся в нём всю жизнь.

*Пространство в «Сандро из Чегема» исторически локализовано, но, в то же время имеет тенденцию к расширению своих границ. Оно конкретно и насыщено более существенным временем. Размыкаясь, оно устремляется и ввысь и вширь.

*Чегем – это аналог древнегреческого Олимпа по своему местоположению и Эдема по духовному состоянию. Искандеровский Чегем является художественным отображением авторской модели мира, своего рода утопия в антиутопии.

*Периферия родного пространства, находящаяся за пределами дома, исполнена враждебности, холодности и связана с тяжелыми нравственными мучениями, осознанием своей жизненной отторгнутости, неприкаянности, раздавленности. Органично герои романа чувствуют

себя только в родном топосе, за существование которого чувствуют кровную ответственность.

*Образы животных в произведениях многих писателей несут особую философскую, символическую и экспрессивную нагрузку, поэтому перспективность данного направления в литературе не вызывает сомнения.

*Фазиль Искандер также является автором огромного количества анималистических портретов. Чаще всего в произведениях Искандера описываются домашние животные. Делается это для того, чтобы точно воссоздать жизнь своих героев, рассказать об их занятиях, описать их экономическую состоятельность. Но есть и такие случаи, когда животные в произведениях писателя становятся главными действующими персонажами, как, например, в новеллах «Рассказ мула старого Хабуга» и «Широколобый». В своём центральном произведении «Сандро из Чегема» Ф.Искандер создаёт образ мира в совокупном восприятии через сознание мула, буйвола и человека.

*Животные в этих новеллах являются не просто объектом отстранённого художественного созерцания. Это очень личная поэтическая сторона внутреннего мира писателя. Он использует животное в тайных целях личной исповеди, или же это символы, когда детально описывая поведение животных, их отношение к людям, заставляя их говорить, Искандер рисует мир людей с их страстями, заблуждениями и разочарованиями. Животные в этом произведении играют важную роль в определении, что такое «человек».

В третьей главе «Жанр семейной хроники в творчестве С.Довлатова» рассматривается развитие жанра «семейной хроники» в творчестве С.Довлатова, а именно, цикл рассказов «Наши». Глава состоит из двух разделов.

3.1. Мир семьи в произведении С.Довлатова «Наши».

В первом разделе мы рассматриваем героев каждой главы с различных ракурсов: взаимоотношения внутри семьи, взаимоотношения в трудовом коллективе, отношения отцов и детей, отношение к власти.

Семейная хроника «Наши» наиболее полно открывает нам страницы биографии Сергея Довлатова, начиная повествование задолго до его рождения.

Но цель Довлатова не документальность, а «ощущение реальности», узнаваемости описанных ситуаций в творчески созданном выразительном «документе».

Произведение Довлатова – это отдельные отрезки его жизни и жизни его родных. Большие или не очень, но в каждом из них находит отражение подлинная жизнь.

3.2. Элементы карнавализации в семейной хронике С.Довлатова «Наши».

В этом разделе делаются выводы о том, что в довлатовском произведении карнавализация позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни, показать её изнаночную сторону. Карнавализация у Довлатова распространяется не только на семейное пространство, но и на жизнь страны. Те моменты в характерах и поведении людей, которые не могли бы раскрыться в обычной жизни, помогают увидеть и показать элементы карнавализации.

Выводы по третьей главе.

*Одно из главных произведений Сергея Довлатова «Наши» вполне можно отнести к жанру семейной хроники, т.к. в нём описывается жизнь четырёх поколений довлатовского семейства. Подобная форма произведения не нова. Жанр семейной хроники существовал до Довлатова, и будет существовать после. Но в творчестве Довлатова он обретает новое звучание. Жизнь и события произведения даны сквозь призму исторического времени.

*Цель Довлатова не документальность, а «ощущение реальности», узнаваемости описанных ситуаций в творчески созданном выразительном «документе».

* Довлатов изображает родственников не только по линии отца, но и по линии матери. Это делает его семейную хронику не похожей на другие, и

указывает, на наш взгляд, на то, что каждый из родственников имеет своё особое место в памяти автора.

*В «Наших» Довлатов раскрывает отношения не только внутрисемейные, но и отношения внутри государства: политические, социальные, экономические.

*Исследуемое произведение – это наглядное изображение взаимодействия предков и потомков, причём взаимодействие в противопоставлении. Жизнь дедов – мифическая неправдоподобная, а жизнь молодого поколения – вполне реальная повседневная. Это похоже на столкновение мифа и реальности.

*Карнавализация у Довлатова распространяется не только на семейное пространство, но и на жизнь страны. Она позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни, показать её изнаночную сторону.

В четвёртой главе «Смеховое начало в произведениях Ф.Искандера и С.Довлатова» рассматривается такое художественное средство как смех, юмор. Использование смеховых форм в анализируемых семейных хрониках является новаторством в исследуемом жанре.

Смех у Ф. Искандера является художественным средством, которое возвращает миру равновесие, потерянное в результате вторжения тоталитаризма в частную жизнь человека. В художественной системе Ф. Искандера юмористическая подоплека повествования имеет коннотативное значение: она противопоставлена страху, приходящему извне.

Юмор Довлатова - прямой наследник народных смеховых форм: от архаического смеха до современных жанров городского фольклора. Его проза наследует как общий принцип народного словесного творчества - благожелательное приятие мира, - так и конкретные заимствования, разработку и специфическое преломление в литературных текстах фольклорных жанров и архетипов.

Говоря о специфике смеха в творчестве Довлатова, стремившегося на всех уровнях художественного произведения соединять несоединимое,

необходимо отметить, что в них наблюдается причудливое переплетение «чистого комизма», иронии, «смеха сквозь слезы», карнавального смеха.

Выводы по четвёртой главе.

*Смеховое начало в произведениях Искандера органически соединено с лирическим. Это лирическое начало выражено прямо, через лирического героя-повествователя, от лица которого были написаны многие рассказы о детстве.

*Смех Искандера не направлен «сверху вниз», от автора или лирического повествования — к герою. Он «работает» на всех уровнях: направлен даже на само авторское «я».

* «Чувство противоположного» идеально отражается в творчестве Довлатова, сумевшего показать изысканность в пошлости, серьезность в насмешке, смешное в горе, драматичность в хохме.

*Юмор у него не жанр, а мировоззрение.

*Юмор — это языковая инверсия, выражающая подход к жизни не праведника, а сомневающегося чудака, скрывающего ничтожную, всеми забытую, но неожиданную точку зрения на жизнь. С одной стороны, юморист Довлатов в духе русской спекулятивной традиции отделяет чувство от разума, но с другой, он выворачивает все наизнанку, смотря на себя, на людей, на жизнь.

В **заключении** подводятся основные итоги исследования. Сделаны некоторые выводы, к которым мы пришли в результате исследования.

В процессе написания работы был изучен большой круг литературы. На некоторые труды хотелось бы обратить особое внимание.

В процессе работы мы пользовались трудами таких учёных, как: М.М.Бахтин («Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», «Проблемы поэтики Достоевского», «Эпос и роман» и др.), В.Е.Хализев («Теория литературы»), Г.Гачев («Национальные образы мира»), С.Б.Рассадин («Последний чегемец», «После потопа»), литературно-критические статьи А.Гениса и П.Вайля, монография Александра Гениса

«Довлатов и окрестности», в которой он, отталкиваясь от воспоминаний о писателе, пытается понять художественную технику и своеобразную поэтику Довлатова, затрагивая разные дискуссионные проблемы творчества и др.

ГЛАВА I. ГЕНЕЗИС ЖАНРА СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА В ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Семейная хроника как жанр литературы.

Тему семьи и внутрисемейных взаимоотношений можно назвать одним из важнейших элементов, определяющих сюжетообразующее начало в творчестве любого писателя. Семья представляет собой не только личное соединение двух людей, но и самую минимальную единицу общества, и потому любые проблемы в семье, вплоть до самой мелкой, неизбежно являются проблемами всего общества. В ракурсе этой противоречивости многие писатели рассматривали и рассматривают ныне в своих произведениях тему «семьи».

В русской классической литературе нет такого прозаика, в творчестве которого не отражалась бы тема отцов и детей, внутрисемейных отношений, поисков себя в новой реальности. А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А.М. Горький, М.А. Шолохов и многие другие мастера художественного слова рассматривали проблемы общества и человека сквозь призму социально-бытовой сферы жизни, ведь семья – бесценный микромир личности, который символизирует собирательный образ Отечества. Острые вопросы жизни, неурядицы, горе и трагедии связаны, прежде всего, с внутренними проблемами домашнего очага.

Наиболее полно, как главный образ повествования, семья предстает перед нами со страниц семейных хроник.

Само слово «хроника» (от греч. chroniká – летопись) – обозначает жанр эпического и драматического родов литературы, основанный на достоверном изображении исторически важных событий в их временной последовательности[1].

Главные черты хроники – пристальный интерес к событиям, к течению самого времени. Хронику отличают гибкость сюжета, звенья которого просто присоединяются друг к другу, свободное и широкое композиционное построение, отражающее обычно прядок чередования, последовательность и длительность тех или иных событий.

Жанр хроники уходит своими корнями в устное народное творчество, в исторические предания, песни о подвигах героев, саги, былины. Кроме того, хроника усвоила опыт повествований о путешествиях, дипломатической переписки документов и т. д. Такая родословная, одновременно художественная и научно-деловая, обусловливает своеобразие хроникального жанра.

Этот жанр зародился в период античности и достиг расцвета в средневековье. М.М.Бахтин хроники античного периода именует как античная биография или автобиография и выделяет их греческие и римские разновидности. На классической греческой почве М.М.Бахтин отмечает два существенных типа автобиографий: платоновский тип и риторическая автобиография и биография. Произведения данного типа ещё не совсем можно отнести к хроникам. Более приближены к жанру, а именно к семейным хроникам, римские автобиографии и мемуары. Жизненной почвой для них послужила римская семья. Автобиография здесь – документ семейно-родового самосознания. Самосознание ориентируется на конкретной памяти рода и предков, и в то же время оно ориентировано на потомков. Автобиография пишется в порядке передачи семейно-родовых традиций от звена к звену. Специфическая римская историчность

[1]Словарь литературных терминов. /Сост. В.И.Новиков. – М.: Педагогика. 1988. – С. 379

автобиографического самосознания и позволяет отнести его к жанру хроники.

В XI – XVII вв. жанр хроники был чрезвычайно распространен. В тот период переводятся и перерабатываются византийские хроники, а кроме того, в многочисленных летописях и хронографах создаётся огромная литература по русской истории, обладающая и собственно эстетическими достоинствами.

Начиная с эпохи Возрождения, преимущественное внимание в хрониках переносится на человека. В центре эпоса и драмы нового времени становится судьба личности, «очеловеченное» время. Этот процесс ведёт к вытеснению жанра хроники на периферию литературного процесса и даже за его границы – в науку (историю, филологию) и публицистику (газетную и журнальную хронику). В литературе нового времени хроника почти не встречается как самостоятельный жанр. Она вливается в эпос и драму, при этом обогащает их. Опыт хроники оказывается плодотворным при обращении к исторической теме (драмы «Генрих V», «Ричард III» У.Шекспира, роман «Хроника царствования Карла IX» П.Мериме, роман-эпопея «Жизнь Клима Самгина» М.Горького и др.). Но не менее важную роль хроника сыграла в изображении семьи.

Под семейной хроникой понимают произведение, основу которого составляет история семьи (или нескольких семей) на протяжении одного или нескольких поколений. Как правило, в подобных произведениях присутствует исторический фон, известные события и др. Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте эпох.

Строго говоря, традиционно не принято называть семейную хронику жанром. Как правило, жанр, в котором написаны семейные хроники, - это роман. Например, М.М.Бахтин произведения такого типа называет «семейным романом» или, что более близко нашей теме, «романом поколений». Он выделяет некоторые особенности, присущие «семейному

роману», а также «роману поколений». «Семья семейного романа, - пишет М.М.Бахтин – не идиллическая семья. Она оторвана от узкой феодальной локальности, от питавшего её в идиллии неизменного природного окружения, от родных гор, полей, реки, леса. Идиллическое единство места в лучшем случае ограничивается семейно-родовым городским домом, недвижимой частью капиталистической собственности. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определённой и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, - существенная особенность классической разновидности семейного романа»[1].

Порой роман, который нельзя назвать семейной хроникой, содержит в себе черты семейной хроники, например, «Война и мир». Сам по себе этот роман Л.Н. Толстого нельзя назвать семейной хроникой, но некоторые черты её прослеживаются. В нём также рассказывается история нескольких семей на протяжении большого периода времени. Жизнь их так же, как и в семейных хрониках рассматривается в свете исторических событий того времени.

Жанровую определенность семейной хронике придает локус «отчего дома», который замыкает на себя весь событийный ряд и сохраняет признаки домашности и семейственности в самой организации пространственно-временного континуума. Семейная хроника, по мнению Н.Н.Страхова, может быть охарактеризована двумя особенностями, на которые указывает ее название: во-первых, это простой, бесхитростный рассказ, без всяких завязок и запутанных приключений, без наружного единства и связи. Во-вторых, это быль семейная, т.е. не похождения отдельного лица, на котором должно сосредоточиваться все внимание читателя, а события так или иначе важные для целого семейства. Отличительной особенностью семейной хроники

[1] Бахтин М.М. Литературно критические статьи /Сост. С.Бочаров и В.Кожинов. – М.: Худож. лит., 1986. – С.264-265.

является движение (смена) поколений в контексте соответствующих исторических эпох. При этом время измеряется продолжительностью жизни поколений, а историческая эпоха представлена через призму частной жизни.

В развитии художественной семейной хроники, как отмечает И.П.Видуэцкая, обычно действуют представители трех последних поколений, а история рода в более отдаленные времена в сжатом виде сообщается в начале. Она создает своеобразный зачин, являющийся знаком того, что перед нами семейная хроника.

Классическим образцом этой жанровой формы является «Семейная хроника» С.Т.Аксакова (1856), оказавшая, по утверждению ряда исследователей (С.Машинский, В.В.Кожинов и др.), влияние на развитие русской прозы XIX века и, в первую очередь, на появление и укоренение в ней «мысли семейной» («Война и мир» и «Анна Каренина» Л.Н.Толстого, «Подросток» и «Братья Карамазовы» Ф.М.Достоевского и др.). Это, в свою очередь, нашло дальнейшее развитие в литературе XX века. На грани полного исчезновения патриархального уклада И.А.Бунин напишет повесть «Суходол» (1911), последнюю «летопись» (как называет ее сам писатель) чисто семейного масштаба и плана, так как возможности жанра будут исчерпаны с уходом самодостаточного локуса.

Однако семейная хроника не только не исчезает, но и приобретает новое значение на рубеже XIX-XX веков в качестве сюжетно-типологической основы. Динамика экономического развития превращала семью в репрезентативную единицу сложных общественных процессов. Семья всегда представительствовала от лица сословия, класса, национальной общности или общности региона, но теперь она втягивалась в сферу многообразных социальных связей, оставаясь при этом собственно семьей с присущими ей родовыми чертами. В таком контексте история семьи становится сюжетно-типологической основой повествования, порой разрастающегося до масштабов эпопеи. Эту закономерность можно

наблюдать в литературах некоторых стран Европы (Германия, Франция, Великобритания), а также в литературах США и России.

Стоит отметить, что в семейных хрониках реализуются некоторые художественные принципы исторического романа, когда сочетаются «исторический, социальный и гуманистический подходы»[1], под гуманистическим подходом следует, на наш взгляд, понимать также и антропологически-аксиологический ракурс. Однако историзм романа – семейной хроники своеобразен: крупные события, а порою и реальные исторические деятели, присутствующие в романе, как правило, не интересуют автора сами по себе, но они находят отражение как имеющие значение для данной семьи (формирование характера подрастающего или же изменение взглядов взрослого поколения). Таким образом, авторы предлагают именно несколько иной взгляд на историю, как бы снижая её масштабы и очеловечивая её. И как следствие, семейная хроника (или «семейная сага», таков синонимический термин, бытующий в современном литературоведении) становится главным жанром, повествующим о распаде империи, упадке старого государства и рождении нового. Это вполне закономерно и объяснимо: смену доминирующих идеологий проще всего показать через смену поколений, конфликт отцов и детей; слом уклада лучше всего иллюстрируется распадом большого патриархального семейства.

Для произведений этого жанра характерно: соблюдение принципа четкой хронологии, господство линейного принципа, что текстуально оформляется датировкой событий («Будденброки» Томаса Манна), обозначением действия глав («Поющие в терновнике» Колина Маккалоу), соотнесением событий романа и событий истории (русские образцы исследуемого жанра: «Хроника четырех поколений» Всеволода Соловьева, «Господа Головлевы» Михаила Салтыкова-Щедрина, «Дело Артамоновых» Максима Горького, «Наши» С.Довлатова, «Сандро из Чегема» Ф.Искандера и

[1] Жачемукова Б.М., Бешукова Ф.Б. Художественная специфика жанра исторического романа // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп, 2011. № 1 (70). С.15.

другие), а также естественными принципами старения или взросления персонажей. Линейный принцип определяет семейную хронику как жанр, в то же время история поколений может быть представлена иными способами (ретроспекция и воспоминания, вставные новеллы, напрямую не связанные с основным сюжетом, как в романах В. Шишкова «Угрюм-река», Л. Улицкой «Медея и её дети», или у Дж. Стейнбека в «Гроздьях гнева»). Отличительной чертой этих произведений является то, что их действия не протянуты во времени и составляют меньший временной отрезок, чем в семейных хрониках, последовательно (линейно) отображающих бытие нескольких поколений одной семьи.

Протяженность действия семейных хроник составляет обычно 50 и более лет. Художественное время в семейной хронике представлено жизнью 2- 4 поколений и занимает значительный период в истории общества, что формирует еще одну специфичную черту жанра – соотношение истории страны с историей семьи. Основная проблематика семейной хроники – проявление бытия личности в микросреде семьи, а также бытие семьи (как отображение истории отдельного класса) в социуме. Обычно семейные хроники отражают историю выживания семьи в драматическую пору, когда само существование семьи ставилось под угрозу.

Принципиальная задача авторов семейных хроник — это не только рассказ о жизненных перипетиях одного или нескольких человек, если речь идет о семье, но и рассказ об исторических судьбах, о развитии истории, о процессах в общественной жизни стран или страны. И рассказ о жизни семьи оказывается очень удобной формой рассказа о жизни общества.

Семейная (родовая) хроника считается разновидностью мемуарного жанра. Вместе с тем, хронику характеризует более пунктуальное изложение событий. Кроме того, в неё необязательно вставлять оценки, характеристики, субъективные точки зрения, как это почти всегда бывает с мемуарами.

Вполне естественно, что семейная хроника как жанр имеет специфические, присущие только ей черты.

Хронологические рамки ограничены или периодом существования семьи, или тем временем, которое помнит автор. Время в семейных хрониках особенное, его можно охарактеризовать как прошлое в настоящем. Всё произведение, написанное в исследуемом жанре можно поделить на «сейчас» и «былое». «Сейчас» - это время, в котором живёт рассказчик и «былое» - время, о котором рассказчик повествует. При этом время очень быстро сменяется, перенося нас из прошлого в настоящее или наоборот. Такая резкая смена временного плана есть и в «Семейных хрониках» С.Т.Аксакова: *«На другой день затолкла толчея, замолола мельница – и мелет и толчёт до сих пор…»*[1]. Есть она и в романе Ф.Искандера «Сандро из Чегема», в основном это проявляется в тот момент, когда автор от воспоминаний переходит к реальной действительности. В более ослабленной форме она использована и Довлатовым в цикле рассказов «Наши»: *«Мы без конца ссорились и разводились. Семья, как говорится, рушилась. И даже возникали новые побочные семьи. Только Глаша оставалась неизменно близкой и родной и любила нас всех одинаково. Глаша часто спит у моих ног. Иногда тихонько стонет…»*[2]. Резкий переход из прошлого в настоящее один из признаков жанра семейной хроники.

Как правило, с прошлым в семейных хрониках связывается мысль о гармоничности и целостности семейного быта, отношений между людьми, благополучия и независимости человека. Подобный стиль мировосприятия, когда жизненный идеал переносится в прошлое, можно обозначит, пользуясь определением М.М. Бахтина, как «ретроспективный утопизм»[3]. Причем прошлое конструируется в семейных хрониках по принципу создания эпического образа, что проявляется в склонности к масштабности описаний и гиперболизму. Основным настроением в изображении прошлого в семейных

[1] Аксаков С.Т. Семейная хроника – М.: Худож. лит., 1982. – С. 33
[2] Довлатов С. Наши. – М., 2000. – С.50.
[3] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // М.М. Бахтин. Эпос и роман. – СПб., 2000. – С. 76.

хрониках оказывается погружение в переживание полноты жизни, изобилия, радости, связанной с воспоминаниями о прошлом, о детстве.

Собственно рассказ о самом себе либо накладывается на рассказ об истории семьи (информация о том, кто есть рассказчик, когда и где родился, следует в самом начале текста), либо вписывается в общую хронологию событий, то есть вводится после перечисления родословной. Но в данном случае важно само стремление начать рассказ о собственной жизни с установления своего места в ряду семейной истории.

Доминирование надличностного, семейного и шире - родового начала в семейных хрониках выражается в выделении момента «начала», фигуры родоначальника, образа дома, и топоса родового имения, осмысляемого в категориях «родового гнезда».

Миф о счастливом детстве тесно связан с образом счастливого места. Образ дома (в широком смысле) в семейных хрониках приобретает хронотопическое значение, поскольку в этом пространстве сконцентрировано время. В «Семейной хронике» имение Багровых названо «родимым пепелищем», а также «гнездом дедов и прадедов». В «Сандро из Чегема» родному дому посвящается целая глава «Большой день Большого дома», описывающая день, когда в доме собралась вся большая семья. И этот день остался навсегда в памяти автора, как самый светлый и прекрасный. В отличие от других произведений написанных в жанре семейных хроник в довлатовских «Наших» нет образа дома, как символа единства. Он размыт. На наш взгляд, это связано с тем, что семейство Довлатова проживало в городе, где очень сложно «свить гнездо», способное вместить большое количество народа.

Для произведений в жанре семейных хроник характерен «мотив переселения». Обычно он встречается в начале произведения, но бывают и другие случаи. С момента переселения начинается аксаковская «Семейная хроника». В рассказе «Переселение» повествуется о драматическом переселении семейства Багрова из Симбирской губернии в новое, Уфимское

поместье. С момента переселения начинается и повесть Горького «Дело Артамоновых». Илья Артамонов вместе со своими сыновьями переселяется в город Дрёмов. Ф.Искандер и С.Довлатов также не отошли от этой традиции в своих семейных хрониках.

О.Н. Евдокимова отмечает, что «структура семейной хроники определялась не только творческой волей автора, но и типом бытового уклада русского дворянства»[1]. Действительно, семейные хроники, с одной стороны отражают мироощущение патриархально-родового общества, для которого было свойственно осмыслять себя через свою семью, род, но являются плодом уже новоевропейского исторического сознания. Поэтому здесь, с одной стороны, выдвигаются личностное начало, «рефлексия на себя» (Л.М. Баткин), а с другой - в семейных хрониках личность мемуариста осмысляется не в узко-биографическом времени жизни, а в более широком временном контексте жизни семьи, частью которой он себя ощущает.

Таким образом, структура повествования в семейных хрониках отражает действие двух начал: родового и индивидуально-личностного.

В семейных хрониках используется не только линейное построение повествования, но и гнездовое: об одном поколении: отец, его дети, затем - о следующем. И о каждом рассказывается по старшинству, рассказ о себе автор не обособляет, а излагает в числе других.

Итак, в семейных хрониках, с одной стороны, принцип организации повествования подчиняется хронологическому порядку: история предков, родителей и изложение собственной жизни, но эта нить повествования, выдерживается не последовательно, поскольку сама фигура рассказчика выполняет здесь синтезирующую роль. По словам О.В. Евдокимовой: «Весь материал получает характер семейного, благодаря тому, что он вмещается в память вспоминающего, пишущего о семье. Семейное время, таким образом,

[1] Евдокимова О.Н. Литература и история // Исторические процессы в творческом сознании русских писателей 18 - 20 веков. СПб., Наука, 1992. - 336 с. С. 163 - 178.

оказывается равным личной памяти семейного хроникера»[1]. Эта личная память «семейного хроникера» в значительной мере способствует размыванию стройной хронологии повествования. Действительно, в хрониках С.Т.Аксакова, Ф.Искандера, С.Довлатова внутри каждого крупного фрагмента повествование организовано по логике воспоминания.

Также свободно вставляются в текст воспоминаний отрывки из стихотворений кого-нибудь из родственников, фрагменты писем, тексты семейных документов, собственные рассуждения рассказчика и др.

Иначе говоря, мы видим весьма прихотливую манеру организации повествования, осложненную многочисленными анахрониями, эллипсами, вставками. В какой-то степени эти тексты можно назвать «текстами сознания», где подобная спонтанность, отражающая работу памяти, была закономерной. Поэтому слова «воспоминания» или «главы из воспоминаний», «письма» как раз и фиксируют подобную фрагментарность и нестабильность повествования, как допустимую для данного типа текстов.

За счет усложнения повествовательной структуры в семейных хрониках, что связано с введением образов рассказчика и издателя (или автора) его рассказов, а, главное - с изменением функции издателя, появляется новый уровень осмысления материала. С одной стороны автор выступает как «бесстрастный передатчик семейных преданий», фигура которого, введена с той целью, чтобы подчеркнуть истинность рассказов, с другой - он введен в текст как его автор, «написавший «семейную хронику» по рассказам кого-либо из членов семьи.

Издатель как автор мало заботится о сохранении всех фактов, он выстраивает все фрагменты семейной истории по определенной логике. Многочисленные вставные рассказы о бывших ранее событиях, отсылки к будущим, эллипсы, обнаруживаемые в повествовательной структуре

[1] Евдокимова О.Н. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. - СПб., 2001. С. 137.

семейных хроник, позволяют утверждать, что повествователь все-таки не просто следует за ходом событий, он «сворачивает» одни сюжеты, иные, наоборот - развивает, он выделяет одни эпизоды, сопоставляет их с иными из прошлого и будущего, пропускает ряд событий, тем самым, выстраивая некий сюжет семейных хроник, и в этом смысле название «хроника» оказывается формальностью.

Обратим внимание на то, что в центре каждого отрывка семейных хроник оказывается один из героев. Но каждый раз фокус повествования сосредоточивается не на судьбе героя как таковой, а только на отдельном эпизоде из его жизни. Иначе говоря, у каждого из героев в сюжете семейных хроник есть своя функция, а не только индивидуальная история жизни.

1.2. Жанр семейной хроники в русской литературе.

«Мысль семейная» для русской литературы достаточно традиционна. Русская художественная литература XIX века сказала о семье гораздо больше, чем вся русская литература на протяжении веков. Вспомним пьесу Ф.И. Фонвизина «Недоросль», роман И.А. Гончарова «Обломов», роман-эпопею Л.Н. Толстого «Война и мир» и другие. В романах, повестях, рассказах, пьесах предстают различные варианты семейной жизни. Классики стремились наделить каждого из своих героев, даже незначительного, семьей. Не всегда это идеал, не всегда такой семье можно позавидовать. Первые герои русской классики вообще герои бездетные и бессемейные: Чацкий, Онегин, Печорин.

Среди произведений русских писателей, описывающих семейный быт и нравы XIX века, нужно назвать трилогию С.Т. Аксакова «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука», «Воспоминания», тетралогию Н.Г. Гарина-Михайловского «Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры»; трилогию Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность»; роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «Пошехонская старина»; повесть А.Н.

Толстого «Детство Никиты»; лирический дневник И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева».

Предшественниками классических семейных хроник являются хроники в русской мемуарной литературе. Семейные и автобиографические записки конца XVIII-XIX веков – это описание истории рода, прошлого семьи, переложение семейных преданий, воспоминания о детстве, семейном быте, нравах.

Родоначальником семейной хроники в русской литературе принято считать С.Т. Аксакова (романы «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука»). Н.А.Николаева считает, что С.Т.Аксаков при написании «Семейных хроник» ориентировался на определённую традицию. Она пишет, что, судя по предмету изображения, типологически близкими «Семейным хроникам» текстами являются семейные и автобиографические записки конца XVIII – XIX веков.

«Семейная хроника» С.Т. Аксакова – одна из самых замечательных русских книг о детстве и отрочестве, о воспитании, добродетелях и семейных ценностях. В этом произведении перед нами раскрывается история трёх поколений семьи Багрова, то есть самого Аксакова. Когда писалась «Семейная хроника», были ещё живы люди, близкие прототипам героев книги, и автору, по словам его сына Ивана, не хотелось изображением теневых обстоятельств их жизни оскорблять родственные чувства этих людей. Кроме того, и это, вероятно, самое главное, Аксаков не желал давать повода для отождествления художественного образа с его прототипом. Вот почему возникла мысль заменить действительные имена некоторых персонажей, а также географические названия – вымышленными.

«Семейная хроника» состоит из небольших рассказов, героями которых являются члены семьи Багровых. В ней 5 эпизодов. Три из них – это детальная, по дням, а то и по часам расписанная история женитьбы Тимофея Степановича Аксакова (отца писателя) на Марье Николаевне Зубовой (его матери). Свидетелем этого сам писатель явиться не мог: «Семейная

хроника», написанная в форме семейного предания, кончается историей его (Багрова-внука) рождения и опирается на изустные рассказы матери и отца, семейные предания. Но Аксаков отнюдь не ограничивал себя рамками воспоминаний. Историк-мемуарист сочетался в нём с художником. Он придавал воссоздаваемым картинам хроники и её героям ту глубину обобщения и типизации, которые присущи истинным произведениям искусства.

Появление «Семейной хроники» стало событием в русской литературе. Современная Аксакову критика единогласно отмечала выдающиеся художественные достоинства произведения. Но поразительный успех аксаковской книги объяснялся не только её художественными достоинствами. Выход «Семейной хроники» был воспринят почти как общественное событие. Герцен недаром называл её «огромной важности книгой».

«Семейная хроника» обратила на себя внимание ещё одной в высшей степени существенной особенностью, придававшей ей в глазах широкого круга читателей значение не только произведения искусства, но и «исторического документа».

Оригинальность «Семейной хроники» – в специфическом соотношении между историей и вымыслом, между ощущением подлинности изображаемых событий и эстетическим их восприятием. В этом произведении всё – правда и всё – вымысел. Огромная победа Аксакова как художника состояла именно в том, что он заставлял читателя веровать в подлинность всего происходящего и вместе с тем ни на один момент не забывать, что перед ним произведение искусства. Свойственная этому писателю могучая сила художественной типизации воссоздавала минувший век широко и ёмко, придавая, казалось, случайным подробностям быта и мельчайшим деталям характеров людей значение удивительно верных и общих примет времени.

Вслед за «Семейной хроникой» последовали «Детские годы Багрова-внука». Они близки между собой по идейной проблематике, композиции, стилю, языку. Но если героями в «Семейной хронике» были старшие члены семьи Багровых, то в следующей части трилогии продолжают действовать те же персонажи, но в центре повествования оказывается уже третье поколение Багровых – образ маленького Серёжи Багрова.

В качестве организующего сюжетного начала в «Детских годах Багрова-внука» можно обозначить идею формирования личности, связывающего эту часть «Семейной хроникой» с традицией романа воспитания. По словам самого автора, его интересовал сам процесс формирования личности ребенка, «детский мир, созидающийся постепенно под влиянием ежедневных новых впечатлений»[1]. Однако повествование в «Детских годах Багрова-внука» ведется с точки зрения мальчика, что и создает ощущение потока неотрефлексированных картин и впечатлений, воссоздаваемых в последовательности поездок героев из города в деревню и обратно. Тем не менее, повествование организовано еще и точкой зрения взрослого рассказчика, вспоминающего себя мальчиком, анализирующим каждый шаг ребенка, его впечатления, и тем самым, выстраивающим определенную стратегию расположения эпизодов.

Сюжет «Детских годов Багрова-внука», внешне организованный цепочкой поездок героев, приобретает в этом ракурсе значение жизненного пути героя. Основная сюжетная линия в «Детских годах Багрова-внука» выстраивается через ряд оппозиций: Уфа - Багрово (первая часть повести) вводящая две составляющих личности героя - мир города и деревни / культуры - природы. Во второй части «Детских годов Багрова-внука», когда Багровы переезжают на постоянное житье в деревню, выстраивается новая оппозиция: Багрово (идиллический патриархальный мир) - Чурасово (волшебный Куролесовский мир). Логику развития действия в «Детских годах Багрова-внука» определяет принцип введения героя в созданный в

[1] Аксаков С.Т. Собрание соч.: В 3-х т. Т. 1. М., 1986. С. 224.

«Семейной хронике» мир, собирание культурного опыта предков в личностном опыте автобиографического героя.

В списке произведений русской литературы XX века, описывающей семейные нравы - «Дело Артамоновых» М. Горького, роман «Белая гвардия» М.А. Булгакова, роман-воспоминание «Лето Господне» И.С. Шмелева, роман «Журбины» В.А. Кочетова, первая часть тетралогии «Братья и сестры» Ф.А. Абрамова. Популярными остаются советские семейные хроники «Строговы» Г.М. Маркова, «Вечный зов» А.С. Иванова и др. По многим из них сняты многосерийные кинофильмы.

Повесть «Дело Артамоновых» - это история жизни трёх поколений знакомой М.Горькому купеческой семьи. Горького в сюжете повести интересовали не вопросы человеческой греховности, а безжалостное действие «закона вырождения», тема распада и деградации буржуазной семьи, не религиозно-моралистическая, а социальная проблематика в процессе развития капиталистического общества.

В трёх поколениях артамоновского рода Горький дал с необычайной выпуклостью художественную историю русской буржуазии, её запоздалого, но бурного появления, её недолгого торжества и гибели.

Частная семейная история, воссозданная почти в полувековом масштабе, становится в повести Горького проекцией истории общенациональной.

Произведения современных писателей «Московская сага» В.П. Аксенова, «Медея и ее дети» Л.Е.Улицкой, «Тихие омуты» вологодской писательницы А.Б. Медведской и другие вызывают интерес у читателей и критиков.

Сегодня русские семейные хроники зачастую объединяются под обложкой определенной серии. Одна из них – серия «Семейные тайны». В ней вышли книги Стеллы Чирковой. «Два берега» – это первая книга из этой серии, посвященная жизни обычных людей, которые хотят простого семейного счастья. В центре сюжета большая семья Артемьевых. В

характерах и судьбах героев многие могут увидеть себя, своих знакомых, друзей, родственников. Автор считает, что самой интересной получилась четвертая книга серии, но начинать читать можно с любой из них: «Книга – не сериал, где каждая последующая серия – продолжение предыдущей, и где один герой. Мои книги можно читать по отдельности, не читая предыдущей, и все будет понятно. Ведь в них речь идет об одной семье».

Еще одна семейная серия – «Русская семейная сага». В ней вышли пять книг Елены Арсеньевой. Елена Арсеньева (настоящее имя – Елена Арсеньевна Грушко) – нижегородская писательница, автор более 60 авантюрных, любовных, исторических, детективных романов и сборников новелл. Она – профессиональный филолог, сценарист. До того, как целиком посвятить себя писательскому труду, занималась журналистикой, издательской деятельностью. Глобальные события XX века в книгах серии «Русская семейная сага» происходят на фоне истории семейного клана. Начало века. Тихий город Энск на Волге. В дружной семье адвоката Константина Русанова не так уж все, оказывается, мило и спокойно. Вот-вот будет раскрыта тайна, которую респектабельный господин тщательно скрывал: сбежавшая от него жена жива, а не умерла, как он всю жизнь уверял детей и общество. А на пороге – август 1914 года. Скоро жизнь взорвется, и судьбы людей сплетутся в огненных вихрях первой мировой войны. Впереди еще столько событий… Но о них знаем мы, живущие в веке двадцать первом, и совершенно не имеют понятия наши прабабушки и прадедушки, герои романа «Последнее лето» из серии «Русская семейная сага».

1.3. Жанр семейной хроники в зарубежной литературе.

Тип романа-эпопеи, который называется роман-семейная хроника чрезвычайно характерен для западноевропейской литературы 1-х десятилетий XX века.

История собирания или угасания рода, династии, клана лежит и в основе классической и современной зарубежной семейной хроники. Хроника ведет свою родословную от исландских саг, поэтому часто используется термин «семейная сага». Семейная хроника уютно чувствовала себя в мире классического европейского романа («Карьера Ругонов» Э. Золя, «Семья Тибо» Р. Мартен дю Гара, «Семья Резо» Э. Базена, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси, и «Будденброки» Т. Манна).

Одним из первых зарубежных романистов, создавшим серию книг о членах одной семьи, стал Эмиль Золя. Его примеру последовали многие – Ж. Дюамель (Хроники Паскье), Д. Голсуорси (Сага о Форсайтах), Д. Мастерс (Книги о Сэвиджах). Одной из причин, побудивших Золя избрать структуру цикла, было желание показать действие законов наследственности. Примерно в 1868 году у Золя возник замысел серии романов, посвященных одной семье (Ругон-Маккаров), судьба которой исследуется на протяжении нескольких поколений. Разнообразие романных сюжетов давало возможность показать многие стороны французской жизни в период Второй империи. Двадцать томов цикла Ругон-Маккаров представляют собой главное литературное достижение Золя.

Семья стала по-настоящему главным героем многих книг. Героем, вынесенным в заглавия семейных хроник. Одна из них – «Семья Поланецких» знаменитого польского романиста Генриха Сенкевича. Его перу принадлежат широко известные исторические романы «Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыевский», «Камо грядеши». В 1905 году за вклад в мировую литературу писатель был удостоен Нобелевской премии. Социально-психологический роман Г. Сенкевича (1846-1915) «Семья Поланецких» – это вторая часть дилогии (первая – роман «Без догмата»). Произведение является классическим образцом литературы польского реализма конца XIX века. «Прекрасный писатель, благородный, умный», – говорил о Сенкевиче Л.Н. Толстой, почувствовав в романе, прежде всего,

заботу о духовности человека, оценив мысль писателя о необходимости бороться за нравственную чистоту.

Если век XIX, в основном, был ознаменован в мировой литературе «семейными хрониками», любовно рисующими жизнь нескольких поколений, но уже, как правило, с оскудением последних их представителей, – век XX разрушил само это понятие. Литература засвидетельствовала драму века – гибель семьи (Гарсиа Маркес «Сто лет одиночества», Матс Траат «Танцы вокруг парового котла», Петросян Вардгес «Пустые стулья на дне рождения»).

Предваряет появление западноевропейского семейного романа-хроники XX века Томас Манн романом «Будденброки». Семейная хроника Будденброков представляет собой эпическое повествование о расцвете и деградации некогда могущественной верхушки немецкой торговой буржуазии.

Томас Манн начинает историю семьи Будденброков с середины XIX века и прослеживает ее судьбы на протяжении четырёх поколений богатых бюргеров, чья предпринимательская активность и воля к жизни слабеют от поколения к поколению. При этом картина постепенного экономического оскудения и биологической деградации, развёрнутая на примере одного семейства, оказывается «типичной для всего европейского бюргерства» - отжившего, нежизнеспособного класса.

В 1906 году появляется роман Джона Голсуорси «Собственник», который был первым в трилогии «Сага о Форсайтах». Мастерство Голсуорси в области социально-психологического романа особенно ярко проявилось в его эпопее о Форсайтах, которая представляет собой хронику класса и хронику семьи.

Голсуорси создает широкое реалистическое полотно, правдиво отражающее общественную и частную жизнь английской буржуазии, ее быт, нравы, мораль. Описанные им события охватывают период с 1886 по 1926 г.

Центральная тема романов форсайтовского цикла – упадок некогда могущественной и сильной английской буржуазии, крушение некогда прочного уклада ее жизни. Эта тема раскрывается на истории нескольких поколений семьи Форсайтов. М. Горький писал о «Саге о Форсайтах»: «Все чаще появляются книги, изображающие процесс распада «семьи, опоры государства», процесс вымирания и крушения несокрушимых Форсайтов, мастерски изображенных Джоном Голсуорси в его «Саге о Форсайтах».

Об упадке и гибели буржуазных семей писали многие романисты XX века. В одном ряду с «Сагой о Форсайтах» и «Будденброками» стоит и «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гара. Эти романы появились в разное время и в разных странах, но в каждом из них семейная тема перерастает в тему кризиса буржуазного общества.

Роман Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» увидел свет в 1967 году и за несколько лет завоевал всемирную славу.

Семейная хроника Маркеса как и многие произведения этого жанра построена на автобиографическом материале. «Сто лет одиночества» - всего лишь поэтическое воплощение моего детства», - говорит Габриэль Гарсиа Маркес. «В каждом герое романа есть частица меня самого», - утверждает он.

В этой книге Гарсиа Маркес обратился к бессмертным традициям народной культуры, враждебным всяким канонам и нормам, противостоящим любым окончательным, омертвевшим представлениям о мире. Традиции эти он воспринял двояким образом: непосредственно от живой стихии народного сознания и через посредство художественной литературы. И не просто воспринял, но и синтезировал, заново соединив далеко разошедшиеся линии, - ту, что поныне пронизывает собою фольклор, и ту, что прослеживается в литературе вплоть до наших дней. Организующее начало его знаменитого романа – всеобъемлющий миросозерцательный смех. Именно он позволяет писателю бесстрашно исследовать мир, пересоздавая в пародийном ключе громадный материал – исторический, политический,

мифологический, фольклорный, литературный, автобиографический… И при этом, как выразился автор, «вывернуть действительность наизнанку, чтобы разглядеть, какова она с обратной стороны».

Композиционный стержень романа – история шести поколений семьи Буэндиа и селения Макондо, которое основано первым из Буэндиа и гибнет вместе с последними. Но эта история развёртывается как бы в нескольких измерениях одновременно. Наиболее очевидное из них – семейная хроника, что побудило критиков рассматривать «Сто лет одиночества» в одном ряду с такими произведениями литературы XX века, как «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Будденброки» Томаса Манна, «Семья Тибо» Р. Мартен дю Гара. Однако с первых же страниц начинают высвечиваться и остальные измерения, каждое из которых всё шире раздвигает рамки романа во времени и пространстве.

В одном из этих измерений столетняя история Макондо обобщённо воспроизводит историю провинциальной Колумбии – точнее, тех её областей, которые поначалу были отрезаны от внешнего мира, потом захвачены вихрем кровавых междоусобиц, пережили эфемерный расцвет, вызванный «банановой лихорадкой», и опять погрузились в сонную одурь.

В другом измерении судьба Макондо по-всему отражает некоторые особенности исторической судьбы всей Латинской Америки – падчерицы европейской цивилизации, а затем – жертва североамериканских монополий.

Наконец, в третьем – история семьи Буэндиа вбирает в себя целую эпоху человеческого сознания, прошедшую под знаком индивидуализма, - эпоху, в начале которой стоит пытливый и предприимчивый человек Ренессанса, а в конце – отчужденный индивид середины XX века.

Ни одно из указанных измерений не существует «само по себе» и не может быть вычленено из романа. Только их взаимодействие и взаимопроникновение образует художественный мир книги.

Выводы по первой главе.

*Под семейной хроникой понимают произведение, основу которого составляет история семьи (или нескольких семей) на протяжении одного или нескольких поколений. Как правило, в подобных произведениях присутствует исторический фон, известные события и др. Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте эпох.

*Для произведений этого жанра характерно: соблюдение принципа четкой хронологии, господство линейного принципа, что текстуально оформляется датировкой событий («Будденброки» Томаса Манна), обозначением действия глав («Поющие в терновнике» Колина Маккалоу), соотнесением событий романа и событий истории (русские образцы исследуемого жанра. Линейный принцип определяет семейную хронику как жанр, в то же время история поколений может быть представлена иными способами (ретроспекция и воспоминания, вставные новеллы, напрямую не связанные с основным сюжетом).

*Структура повествования в семейных хрониках отражает действие двух начал: родового и индивидуально-личностного.

*Предшественниками классических семейных хроник являются хроники в русской мемуарной литературе. Семейные и автобиографические записки конца XVIII-XIX веков – это описание истории рода, прошлого семьи, переложение семейных преданий, воспоминания о детстве, семейном быте, нравах.

*Семейная хроника приобретает новое значение на рубеже XIX-XX веков в качестве сюжетно-типологической основы.

*Родоначальником семейной хроники в русской литературе принято считать С.Т. Аксакова (романы «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука»). Н.А.Николаева считает, что С.Т.Аксаков при написании «Семейных хроник» ориентировался на определённую традицию. Она пишет, что, судя по предмету изображения, типологически близкими «Семейным хроникам»

текстами являются семейные и автобиографические записки конца XVIII – XIX веков.

*Оригинальность «Семейной хроники» – в специфическом соотношении между историей и вымыслом, между ощущением подлинности изображаемых событий и эстетическим их восприятием. В этом произведении всё – правда и всё – вымысел.

*Сегодня русские семейные хроники зачастую объединяются под обложкой определенной серии.

*Если век XIX, в основном, был ознаменован в мировой литературе «семейными хрониками», любовно рисующими жизнь нескольких поколений, но уже, как правило, с оскудением последних их представителей, – век XX разрушил само это понятие. Литература засвидетельствовала драму века – гибель семьи (Гарсиа Маркес «Сто лет одиночества», Матс Траат «Танцы вокруг парового котла», Петросян Вардгес «Пустые стулья на дне рождения»).

ГЛАВА II. ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФАЗИЛЯ ИСКАНДЕРА

2.1. Особенности хронотопа в произведении Ф.Искандера «Сандро из Чегема».

В творчестве каждого крупного писателя, каким, несомненно, является Ф.Искандер, существует собственная концепция мира, в которой отражены его взгляды, мировоззрение, мироощущение. Этим определяется вклад творческой личности в мировую литературу. Представление о мире, о нравственно-духовном поиске человеческой личности сложного, глубокого писателя, соединившего в своем творчестве достоинства двух национальных культур русской и абхазской представляет особый интерес.

Фазиль Искандер — драгоценный талант, украшающий наше не слишком прекрасное время. В Абхазии Искандера не всегда светит солнце или сияет луна, не всегда ласково волнуется море и всей грудью дышат зеленые горы. Абхазия Искандера — это не только рай, там, бывает, появляются и демоны. И все-таки это дивная, утопическая страна — страна Искандера и его героев.

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложнено и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, М.М.Бахтин назвал хронотопом (что значит в дословном переводе – «время-пространство»). В литературоведении в хронотопе выражается неразрывность пространства и времени (время как четвёртое измерение пространства). Хронотоп понимается как формально-содержательная категория литературы.

«Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причём в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен»[1].

Исходя из вышесказанного, хотелось бы отметить, какую важную роль играет хронотоп в произведениях Фазиля Искандера, а именно, в семейной хронике «Сандро из Чегема». В ней автор изобразил практически все временные ряды: исторический, бытовой, биографический, авантюрный и пр. Эта временная пестрота во многом объясняется структурой произведения. Оно состоит из 32 новелл, имеющих свою сюжетную линию, но объединенных общностью героев, хронотопа, стиля и проблематики. Такое гнездовое построение нарратива типично для жанра семейной хроники. Героями новелл являются члены семьи дяди Сандро, а также жители села Чегем. Так образуется некое подобие генеалогического древа. Введение в произведение лиц, не являющихся членами семьи, не характерно для семейных хроник. Впрочем, сам писатель объясняет это следующим образом:

«История рода, история села Чегем; история Абхазии и весь остальной мир, как он видится с Чегемских высот, - вот канва замысла»[2].

[1] Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост. Бочаров С. и Кожинов В. –М.: Худож. лит., 1986. – С.122.

[2] Искандер Ф. Сандро из Чегема. – М.: Худож. лит., 1999. – С.1.

В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Для автора понятие «семья» шире своего привычного значения. Семьёй являются все жители села, а Чегем – это общий дом. Недаром писатель назовёт дом своего деда «Большим домом».

Но, несмотря на множество сюжетных линий, все они объединены в единое целое фигурой одного человека – дяди Сандро. Ведь именно из его жизни взяты эти истории. И, что немаловажно, дядя Сандро иногда также исполняет роль рассказчика. В романе «Сандро из Чегема» действует несколько героев-повествователей. Нарративную функцию, помимо Сандро, выполняют и другие персонажи, однако в роли основной повествовательной инстанции выступает эксплицитный персонаж. В романе нарратором также является животное – мул старого Хабуга. Этот приём считается в литературе классическим и прямо указывает на стремление автора заявить о творческой интерпретации традиции устного народного творчества. Авторская установка на формирование нескольких повествовательных инстанций указывает на открытость и многомерность авторской позиции.

Таким образом, в произведении образуется несколько точек зрения на происходящее. А Ф.Искандер вносит в исследуемый жанр новшество в виде образов нескольких рассказчиков. Но, всё-таки, дядя Сандро – рассказчик лишь второго плана, главным же является автор, который сам неоднократно был очевидцем, участником описываемых событий. И в данном случае сюжетной особенностью является тот факт, что, несмотря на близкое родство автора-рассказчика с героями романа, практически невозможно проследить его человеческую судьбу, его жизненный путь. Исходя из этого, можно сделать вывод, что произведение «Сандро из Чегема» содержит автобиографический материал, но при этом мы имеем дело со специфически построенным образом автора-рассказчика и особым типом «биографического времени». Произведения такого рода, согласно утверждению М.М.Бахтина, относят к «аналитическому типу биографий»[1]. Но хотим заметить, что

[1] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // М.М. Бахтин. Эпос и роман. – СПб., 2000. – С.178.

данное произведение не разворчивается в биографическом времени в строгом смысле. В нём изображены только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым (впрочем, это естественно для семейных хроник). Но эти моменты определяют как окончательный образ самого человека, так и характер всей его жизни.

В основу данной семейной хроники положена схема с определёнными рубриками, по которым распределён весь биографический материал: общественная жизнь, семейная жизнь, отношения к друзьям и недругам, добродетели, пороки, внешность и т.п.

Дядя Сандро на протяжении всего произведения предстаёт перед нами активным участником общественной жизни – он известнейший тамада, без него не обходится ни одно мероприятие, будь то свадьба или похороны. Впрочем, на этом его общественная деятельность и заканчивается. Под любым предлогом дядя Сандро увиливал от трудовой деятельности. О том, что он не любил тяжёлой работы, говорит и его переезд в город, и его работа в танцевальном ансамбле. Даже старый Хабуг, отец главного героя, относится пренебрежительно к увлечениям сына, для истинного чегемца это не может быть работой. Поэтому- то он и называет сына пустоплясом и бездельником. С непониманием к занятию дяди Сандро относится и мул старого Хабуга:

«В жизни не слыхал, чтобы за танцы человека кормили, поили и держали бы его под крышей. Никак этого понять не могу. Так каждому захочется танцевать, и тогда кто же будет пахать, сеять, собирать урожай?» (170).

Дядя Сандро – это типичный образ плута, хитреца.

Поскольку автор называет своё творение пародией на плутовской роман, то, несомненно, в нём присутствует хронотоп авантюрно-бытового романа – дорогой по родному миру. Родной мир героя – это Абхазия вообще и Чегем в частности.

Место действия, главным образом, – село Чегем. Село реально существовало, но в настоящее время заброшено. События разворачиваются и в других местах (вымышленных и реальных) Абхазии: Мухусе, Батуме, Кенгурске, Анастасовке.

Присущий роману «Сандро из Чегема» авантюрный момент, в основном строится из таких, характерных для него моментов, как мотив встречи, хронотоп дороги, похищения, преследования, предчувствия, испытания и др. Они разбросаны в произведении и не всегда имеют связь между собой. Но авантюрное время не является здесь доминирующим организационным началом. Оно всего лишь придаёт остроты повествованию. Обычно авантюрный хронотоп находится во власти «случая», «рока», «судьбы». Но в исследуемом произведении он не полностью находится во власти случая. Мир здесь определён и конкретен, что сковывает свободу и лёгкость авантюр и ограничивает абсолютную власть случая. Поэтому авантюры органически локализованы и связаны в своём движении во времени и пространстве. Всё это объясняется тем, что автор изображает свой родной мир, окружающую родную действительность. Мир романа «Сандро из Чегема» - свой мир. Всё в нём определённо, знакомо, герои находятся в нём всю жизнь.

Важным мотивом, входящим в сюжет романа как составляющий элемент, является мотив встречи. Он по своей природе хронотопичен, так как любая встреча предполагает место и время. Рассматриваемое произведение насыщено встречами, имеющими различные смысловые оттенки.

Вспомним хотя бы тот момент, когда автор впервые знакомится с главным героем. Писатель детально описывает внешность дяди Сандро:

«Это был на редкость благообразный старик с короткой серебряной шевелюрой, белыми усами и белой бородкой. Розовое прозрачное лицо его светилось почти непристойным для его возраста младенческим здоровьем. Каждый раз, когда он приподнимал голову, на его породистой шее

появлялась жировая складка. Но это была не та тяжелая заматерелая складка, какая бывает у престарелых обжор. Нет, это была легкая, почти прозрачная складка, я бы сказал, высококалорийного жира, которую откладывает, вероятно, очень здоровый организм, без особых усилий справляясь со своими обычными функциями, и в оставшееся время он, этот неуязвимый организм, балуется этим жирком, как, скажем, не слишком занятые женщины балуются вязаньем.

Одним словом, это был красивый старик с благородным, почти монетным профилем, если, конечно, монетный профиль может быть благородным, с холодноватыми чуть навыкате голубыми глазами. В его лице уживался благостный дух византийских извращений с выражением риторической свирепости престарелого льва» (14-15).

Дядя Сандро напоминает некое божество. Процедура же омовения ног, описываемая писателем до мельчайших подробностей, лишь усиливает это сходство. Вот так мастерски и непринуждённо Искандер вводит в систему повествования признаки быта и бытового времени. Их в романе очень много. Это и описание застолий, пиршеств и обычных домашних трапез. Искандер также описывает абхазские традиции и обычаи. Подробно описываются обычаи, связанные с родом, очагом, родственными отношениями. Очень важное значение в сюжете играют обычаи, связанные с кровной местью.

Большое внимание автор уделяет описанию домашнего хозяйства своих героев. Чаще всего события происходят на улице, на просторе. Местом события может быть княжеский двор, дом старого табачника, пастбища, лес… Искандер старается избегать замкнутых пространств, в его произведении практически отсутствует описание помещений. Герои Фазиля Искандера, в большинстве своём, люди простора. Например, празднование по случаю выздоровления дяди Сандро: *«Перед домом возвышался шатер, покрытый плащ-палаткой, для проведения в нем праздничного пиршества... чуть левее шатра был разведен костер, на котором в огромном средневековом котле уже закипала мамалыжная заварка. Мужчины*

хлопотали вокруг огня. Рядом к инжировому дереву был привязан довольно упитанный телец» (209-210). Идиллическая картина, не правда ли? Но идиллия абсолютно реальная, не надуманная — это традиционный уклад жизни народа, упрямо и инстинктивно сопротивляющегося разрушению, размыванию. Пространственная организация пира здесь тоже имеет глубокий смысл. Пир, вынесенный во двор, пир у постели выздоравливающего приближен одновременно к земле и к небу. Люди, сидящие за столами с плодами этой земли и своего труда, чувствуют себя в естественной связи с мирозданием.

Народному мироощущению открытости, незамкнутости пространства противостоит в романе боязнь открытого пространства людей официальных, функционеров. Они чувствуют себя в безопасности только в кабинетах, куда запрещен вход простому смертному, в закрытых санаториях под бдительным оком дюжих охранников.

Почти роковой характер носит встреча мальчика Сандро и «разбойника с нижнечегемской дороги». Ведь *«скажи он вовремя отцу о человеке, который прошёл по нижнечегемской дороге, вся мировая история пошла бы другим, во всяком случае не нижнечегемским путём»* (167).

Мотив встречи доминирует в главе «Рассказ мула старого Хабуга», в которой старик отправляется в город и по пути встречает много людей. Абхазец, пишущий по-русски, населил свой художественный мир многонациональным людским сообществом, в полном соответствии с этнографической реальностью, исторически сложившейся на Кавказе, и своим нравственно-эстетическим идеалом.

Абхазцы и армяне, русские и греки, украинец и еврей — в художественном мире Искандера нет места национальной розни, нет и акцента на проблемы межнациональных отношений.

Чем дальше Хабуг удаляется от Чегема, тем очевидней становится, то, что мир и люди изменились. И лишь только жители Чегема верны своим традициям:

«Мир перевернулся, — сказал, улыбаясь, хозяин дома, — а ты, Хабуг, как сидел на своем муле, так и сидишь.

— Как сидел, так и буду сидеть, — отвечал мой старик твердым голосом» (178).

Особенно важное значение имеет тесная связь мотива встречи с хронотопом дороги: разного рода дорожные встречи. «В хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается с исключительной ясностью. Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений»[1].

На дороге пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей – представителей всех сословий (встреча разбойника с мальчиком Сандро), состояний, вероисповеданий (по дороге в город Хабуг встречает иудея, католика), национальностей (встреча Хабуга с евреем Самуилом, грузином), возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединён социальной иерархией и пространственной далью, на дороге могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. В дороге длиною в огромный роман Искандер сталкивает и функционера, и крестьянина, и космонавта, и художника, и кофевара, и журналиста, и бездельника-балагура, и Сталина с Берией и Лакобой, и танцоров из абхазского ансамбля, и Ворошилова, и дядюшку Сандро. Все слои общества представлены в грандиозном искандеровском пиру — от вершины государственной власти до крестьянина. От «того, кто присматривает за всеми присматривающими» до обычного человека, за кем все присматривают и на ком всё — на самом-то деле — держится.

Дорога – это точка завязывания и место совершения событий. В романе «Сандро из Чегема» образ дороги присутствует, не ошибёмся, если скажем,

[1] Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // М.М. Бахтин. Эпос и роман. – СПб., 2000. – С.135.

во всех новеллах. Но можно выделить некоторые из них, где мотив дороги является сюжетообразующим началом. Это новелла «Рассказ мула старого Хабуга», о которой мы уже упоминали. «Широколобый», в которой хронотоп дороги сопровождается постоянно присутствующим «вонючим» запахом асфальта. Этот запах врывается в жизнь героя новеллы, буйвола по кличке Широколобый, грозным предзнаменованием. Когда-то дорога была для Широколобого символом свободы. Но теперь, это была его последняя дорога, ведущая к концу.

Острота авантюрного времени усиливается введением в сюжетную канву эпизодов похищения, или, как говорят чегемцы, «умыкания». Похищения предполагают быстрый увоз похищенного в отдалённое и неизвестное место. Преследование предполагает преодоление дали и определённых пространственных препятствий. Похищения, преследования, поиски требуют большого пространства, которое реализовано Искандером с большим размахом. Описанию процесса похищения невесты посвящены две новеллы «Тали – чудо Чегема» и «Умыкание или загадка эндурцев». Очень важное значение в них имеет образ леса. Именно туда направляются похитители, чтобы легче было уйти от погони. Лес символизирует в романе пространство греховное, но в тоже время – это символ первозданности, вечности, хранитель тайн человечества.

В нём прячутся абреки, здесь убита бабушка Зейнаб, неприятный разговор дяди Сандро с Щащико происходит «внизу» у родника ближе к лесу, туда же направляется «разбойник с нижнечегемской дороги». Ясно прослеживаются фольклорные мотивы. Лес всегда считался обителью всякой нечисти.

Как и любое произведение, написанное в жанре семейной хроники «Сандро из Чегема» имеет приметы исторического времени. Их в нём достаточно, чтобы понять в какую эпоху развиваются события. Присутствие «эпической широты» в данном случае бесспорно - повествование охватывает огромный временной срез, отражает различные эпохи - от дореволюционного

правления в Абхазии принца Ольденбургского до брежневских времен. Наиболее яркой фигурой – символом эпохи, несомненно, является образ Сталина (в романе его часто называют Большеусый). Помимо этого в романе повествуется история и других реальных исторических лиц: Берии, Хрущева, Нестора Лакобы, Ноя Жордания.

Пространственно-географический фактор является естественным национальным историко-культурным ядром, определившим в силу своей неизменности не только устойчивые черты бытовой, внешней стороны жизни народа, но и обусловившим во многом особенности его бытия, духовной организации, влияет на формирование характера, образ народа, нации.

Природа страны, ее пространственный рельеф не могут не оказывать определенного влияния на национальный характер, но в большей степени его детерминируют веками складывающиеся в сознании многих поколений образы и представления о национальном пространстве. Они всегда содержат некий общий историко-культурный код, универсальный топос национального пространства в самом широком контексте.

«Абхазский образ мира – это образ гор и моря»[1]. Пространство в «Сандро из Чегема» исторически локализовано, но в то же время имеет тенденцию к расширению своих границ. Оно конкретно и насыщено более существенным временем. Размыкаясь, оно устремляется и ввысь и вширь.

В топосе присутствует вертикаль - «верх». Сами чегемцы называют себя «верхние», дорога, ведущая в село, называется «верхнечегемской», горы устремляются ввысь, молельное дерево такое высокое, что не каждый мог на него взобраться. То, как чувствует себя человек на высоте, для чегемцев является одним из факторов в принятии решения «свой» он или «чужой».

[1] Цколия К.Р. Нравственно-философское понятие «Чегемия» (роман Фазиля Искандера «Сандро из Чегема»). www. tskolia.ru

Именно этим руководствовались жители села, когда нарекли своего нового председателя «порченым»:

«Сначала чегемцы отнеслись к нему благодушно, но потом оказалось, что он если и знает природу, то не ту, которая окружала чегемцев. А главное, выяснилось, что он страдает высотобоязнью» (103).

Следовательно, человек, который боится высоты, не может разделить всю прелесть окружающего его мира, а значит он «чужой», «пришлый» человек, каким в принципе и является председатель. Искандер многие моменты в повествовании строит на противопоставлении. Вот и образный мир произведения Искандер делит на своих и чужих, то есть на чегемцев и эндурцев. Первые, безусловно, хороши, какими качествами они ни обладали бы. А вторые — это зло.

Чегем – это аналог древнегреческого Олимпа по своему местоположению и Эдема по духовному состоянию. Искандеровский Чегем является художественным отображением авторской модели мира, своего рода утопия в антиутопии.

Периферия родного пространства, находящаяся за пределами дома, исполнена враждебности, холодности и связана с тяжелыми нравственными мучениями, осознанием своей жизненной отторгнутости, неприкаянности, раздавленности. Органично герои романа чувствуют себя только в родном топосе, за существование которого чувствуют кровную ответственность.

Чегем – это священное место, большой дом, родовое гнездо, из которого вышли все герои. Это рай на земле. И таким он остаётся в сознании людей по тем или иным причинам покинувших его. Вот и дядя Сандро, живя в городе, выбрал место, напоминающее родное село:

«Обсаженный фруктовыми деревьями и мандариновыми кустами, участок был расположен на крутом косогоре. Поднимаясь к дому по узкой тропке, я подумал, что хозяин и здесь, поблизости от города, выбрал себе место, в миниатюре повторяющее рельеф гор» (14).

Человечество в произведении Искандера разомкнуто в «природу = родную»[1]. Средь природы в человеке естественность и непринуждённость. Чегемцы, живущие высоко в горах, в окружении природы ведут самый стойкий, старинный родовой образ жизни, почти недоступный для влияний. Взаимоотношения людей здесь между собой и окружающей их природой восхищает, ведь природа — это и дом, и храм, она кормит, одевает, спасает, оберегает. И эта незамкнутость, открытость формируют особое мироощущение. Не может абхазец чувствовать себя нормально в замкнутом, закрытом пространстве. Все традиционные праздники отмечаются на открытом воздухе, на вынесенных на природу столах.

«Природа – женское, мать»[2]. Она символизирует собой рождение. Эта мысль одна из главных в произведении. От взаимоотношения человека с природой зависит дальнейшая судьба человечества:

«Широколобый чувствовал, что пахарь, выворачивая землю, пласт за пластом, ласкает и ласкает её остриём лемеха, готовит её к приятию семени и сам причастен к великой тайне её будущей беременности. И как бы он ни покрикивал на поворотах, как бы ни уставал после этой работы, он уносил с поля эту великую тайну, когда он распахивал её лоно и крепко вминался босыми ногами в её сырое, плодоносное тело» (716).

Человек обрабатывает землю босиком, словно хочет срастись с нею, глубже уйти корнями, оставить след, память о себе будущим поколениям.

Но единство природы и человека разрушается с появлением «искусственного мира механизмов» (Г.Гачев), с развитием цивилизации. Именно поэтому в произведении Искандер противопоставляет Чегему город. И опять антитеза Чегем – верх, город – низ. Город символизирует греховное начало, обитель порока. В городе человек оторван от природы, от своих корней. Он греховен ещё и потому, что построен за счёт загубленной

[1] Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 380.
[2] Там же, - С.382.

природы, в нём нет естественности. Чегем же, по мнению, автора, воплощение чистоты, здесь нет места преступлению, разврату. Всё порочное по замыслу автора происходит в городе: Шалико надругался над дочерьми Махаза, за это пастух наказывает их обидчика, перерезав ему горло; Чунка убивает своего соперника; Зейнаб становится проституткой. Нури младший брат Сандро за убийство изгоняется из семейного клана и из Чегема опять-таки в город. Город – это место, где происходят страшные дела:

«Там, в городе, одни люди хватают других людей и отправляют в холодный край, название которого я забыл. А иногда просто убивают. А за что – никто не знает» (170).

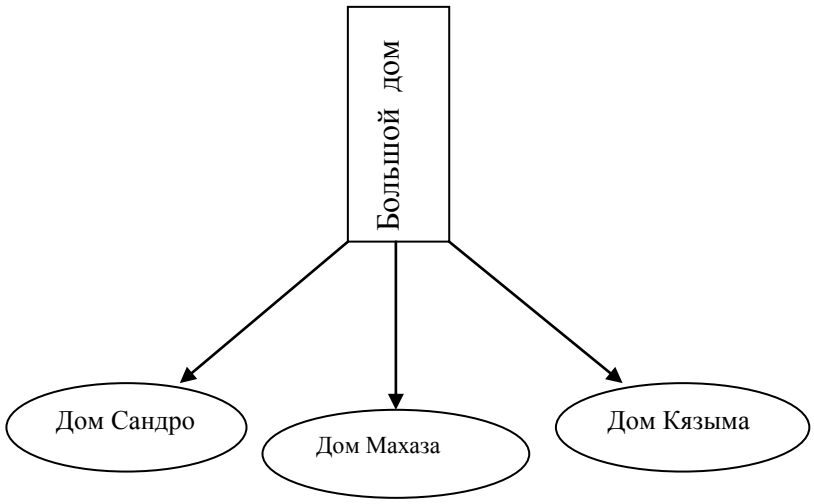
Практически все события Искандер разворачивает на открытых пространствах. Этот приём помогает в характеристике героев, как гостеприимных, открытых для всех. Любой, даже совершенно незнакомый человек будет принят здесь как родной.

Конечно, мы не можем отрицать присутствия в романе закрытых пространств. Например, дом старого Хабуга – Большой дом, которому автор посвятил одну из новелл. Большой дом, как это ни странно звучит, символизирует собой открытость, гостеприимство. Его двери никогда не бывают заперты. По мнению Хабуга, распахнутая дверь означает, *«что хозяева всегда готовы принять мимоезжего всадника или прохожего, если ему захотелось напиться или поесть. А закрытая дверь кухни, особенно если над крышей подымается дым, означает, что тут живут скупые хозяева, которые боятся случайного гостя»* (171). Принципиальная незамкнутость, открытость абхазского дома формирует пространственно особое мироздание.

Расположен дом на самом высоком месте в селе. Из этого дома разрастается семейное дерево Хабуга — невдалеке, так, чтобы можно было докричаться при помощи горного мощного усилителя — эха, расположены дома его сыновей: бригадира Кязыма и его жены Нуцы, двух дочерей и малыша; пастуха Махаза, его жены Маши и их семерых дочерей-великанш, за честь двух из которых отомстит Махаз, поклявшийся выпить кровь

обидчика; дом Исы, охотника, вся семья которого вымирает от туберкулеза; наконец, дом Сандро.

Визуально расположение домов можно представить следующим образом:



Получившаяся схема напоминает ствол дерева, корнями уходящий вглубь.

Фигура самого Хабуга также заслуживает особого внимания. Он является родоначальником, основателем своего рода. И вновь образ старого Хабуга ассоциируется с мощным стволом генеалогического древа своей семьи. Старик не просто глава семьи, он один из почтеннейших жителей села. За советом к нему обращаются все жители Чегема. Он некий колосс, которому чужды невзгоды, которого не возмущают перемены. И хотя он формально подчинился власти и вступил в колхоз, принципы его непоколебимы.

Таким образом, старый Хабуг выступает в роли могучего ствола семейного древа, корни которого уходят в глубину, а молодые ветви (сыновья), черпающие силы из единого ствола, тянутся вверх, каждая в свою сторону. И, несмотря на то, что все они произрастают из единого целого, ни одна из них не заключает в себе всю мощь и силу своего ствола. Они лишь отчасти похожи на него.

Помимо абстрактных образов существует в произведении и реальный образ дерева – молельный орех, растущий с незапамятных времён на окраине села. Этот древнейший житель Чегема являет собой нить, соединяющую землю с небом, материальное с духовным, своего рода портал, для общения с высшими силами. Молельное дерево связывает прошлое и настоящее.

Итак, мы имеем три образа, так или иначе перекликающихся между собой. Но, к сожалению, все они обречены на гибель. В заключительной новелле романа повествуется об угасшей жизни в Чегеме: дома разрушены, всё вокруг заросло сорняком, молельное дерево обрушилось от старости и герои романа, члены некогда могучего рода разбрелись в разные стороны, оставив после себя лишь воспоминания.

Свой мир превратился в чужой мир. Кругом та же красота Черноморского побережья, цветущие олеандры, уютные кофейни, но все это теперь представляется лишь декорацией.

Прежние богатыри вытеснены в уважительном сознании массы «богатыми богатырями».

«Наш род», «наша семья», «клянусь мамой», «клянусь своими детьми» — это лишь обесцвеченные и обесцененные знаки, скелеты тех великих смыслов, которые когда-то эти слова обозначали. Все обесценено и обесчещено: и жизнь, и смерть, и продолжение рода, и семейные связи. Содержание умерло, остался ритуал, а его исполнение выглядит фальшиво-напыщенным («Сейчас какое настроение пить, когда в Чегеме бабушка лежит мертвая...»). Да если уж совсем по правде, то и ритуала не осталось; чегемская Зейнаб способна сегодня позволить своему ухажеру размозжить голову родной бабушке, случайно заставшей на любовном свидании пятнадцатилетнюю внучку.

Распад человечности, забвение веками складывавшейся народной этики, гибель и разрушение рода, равнодушие людей к будущему народа — вот о чем жестко и нелицеприятно пишет Искандер.

2.2. Анималистика в произведении Ф.Искандера «Сандро из Чегема».

Образы животных в литературе - это своего рода зеркало гуманистического самосознания. Подобно тому, как самоопределение личности невозможно вне ее отношения к другой личности, так и самоопределение всего человеческого рода не может совершаться вне его отношения к животному царству.

Образы животных в произведениях многих писателей несут особую философскую, символическую и экспрессивную нагрузку, поэтому перспективность данного направления в литературе не вызывает сомнения. Образы «животных» в художественной литературе фигурировали в разные эпохи. С давних времён, животное было культом поклонения, выполняло роль тотема – хранителя рода. Люди верили в их силу и мощь, и что именно культ животному спасёт их от всех невзгод и ненастий. Таким образом, животное считалось чем-то священным, светлым и оберегающим. В литературе многочисленные образы животных наделяются человеческими качествами, иногда даже вступают с ними в противоборство. И очень часто автор пытается донести до читателя суть человеческих проблем через поведение и поступки животного.

Фазиль Искандер также является автором огромного количества анималистических портретов. А.В.Лачинов в своей диссертационной работе отмечает, что «творчеству писателя присуще очеловечивание природы – антропоморфизм и отражение природного в человеке».

Чаще всего в произведениях Искандера описываются домашние животные. Делается это для того, чтобы точно воссоздать жизнь своих героев, рассказать об их занятиях, описать их экономическую состоятельность. Но есть и такие случаи, когда животные в произведениях писателя становятся главными действующими персонажами, как, например, в новеллах «Рассказ мула старого Хабуга» и «Широколобый». В своём

центральном произведении «Сандро из Чегема» Ф.Искандер создаёт образ мира в совокупном восприятии через сознание мула, буйвола и человека.

Животные в этих новеллах являются не просто объектом отстранённого художественного созерцания. Это очень личная поэтическая сторона внутреннего мира писателя. Он использует животное в тайных целях личной исповеди, или же это символы, когда детально описывая поведение животных, их отношение к людям, заставляя их говорить, Искандер рисует мир людей с их страстями, заблуждениями и разочарованиями. Животные в этом произведении играют важную роль в определении, что такое «человек».

В новелле «Рассказ мула старого Хабуга» главным героем и нарратором в одном лице выступает мул. Мул – это животное, которое появилось путем скрещивания лошади и осла. Своим появлением мул обязан человеку, но в то же время человек обрёк его на невозможность продолжения рода. Обычно они бесплодны. Этот факт доставляет герою новеллы Арапке душевное мучение и объясняет его «отеческую» любовь к жеребятам:

«*Мы, мулы, вообще тем отличаемся, что очень любим жеребят. Ну, то, что мы умнее всех остальных животных, это всем давно известно. Но не все знают, что мы обожаем жеребят. И надо же, что именно мы их не можем иметь. Очень уж это несправедливо…*» (168).

Очень интересно Искандер объясняет способность мула к рассуждениям и то, как ему о них стало известно. Всё происходит как в сказке: «*Дело в том, что всё, что я говорю, я мысленно рассказываю ангелам. А они всё это заставят увидеть и услышать во сне одного из наших парней. А он уже, в свою очередь, расскажет об этом остальным людям*» (169).

Сквозь призму жизни животных Искандер изображает жизнь людей. На наш взгляд, мул Арапка и старик Хабуг – это фигуры одного порядка, зеркальное отражение, только один в мире людей, а другой в мире животных. Искандеровский мул очень наблюдателен и рассудителен, иногда даже

превосходит в этом своего хозяина. Он чувствует своего хозяина и знает его, как самого себя.

Искандер говорит, что среди людей тоже есть мулы – полукровки, которые обречены быть всю жизнь «чужими среди своих». Это и сын старого Карамана от русской, и дети араба и абхазки. *«Ни одно животное, скажу я вам, не способно так запутать законы природы, как человек»* - с горечью пишет Искандер.

Сравнение человека с животным, обычно носит негативный характер. Но бывают случаи, когда такое сравнение служит выражением огромной любви и нежности. Так, например, автор сравнивает Тали, дочь дяди Сандро, с жеребёнком, выражая в этом сравнении своё восхищение.

Под смешными казалось бы ситуациями в жизни мула, автор подразумевает страшные события в жизни человека. Например, передавая ощущения мула, идущего по шаткому мосту, автор говорит о своих собственных. Отсутствие твёрдой опоры под ногами, шаткость жизни – вот о чём хотел сказать писатель.

Мул рассуждает и на тему колхоза, правда со своей колокольни. Хорошо полакомившись на колхозном поле, он задаётся вопросом: *«Так, где же после этого, я спрашиваю, более доброе, более сердечное отношение к животному?»* (173). Так и для людей хорошо то, где можно вдоволь полакомиться.

Образ мула в этой новелле символизирует уходящую патриархальность. Как люди перестали ездить на мулах, так они забудут о своих обычаях и традициях. Он является предметом ностальгической памяти, как прекрасная и причудливая грёза об исчезающем мире.

В новелле «Широколобый» описывается трагическая судьба буйвола, соотносимая с трагедией человеческой. Ненависть, обида, зависть одних к другим сломали немало судеб, погубили жизнь не одного поколения. Буйвол выступает жертвой

«Бык, буйвол – земное воплощение самого бога у шумеров, древних египтян, индусов. Он же злой дух, мститель за обиду богини Иннин в «Гильгамеше». В греческой мифологии это и хищный женолюб Зевс, умыкающий Европу на своей белоснежной спине, и убитое Тесеем критское чудище Минотавр, и просто безымянное существо, служащее человеку и запечатлённое на сотнях ваз…»[1].

Аналогии с этими образами прослеживаются и в искандеровском Широколобом. Он мстит заведующему скотофермой, когда-то унизившего его на глазах возлюбленной, и местью утоляет свою душу.

Очень чётко выражены ассоциации буйвола с Зевсом, переплывающим море с Европой на спине. «Европой» для Широколобого является свобода, к которой он стремится.

Ощущение свободы и несвободы преследует героя всю жизнь. Свобода в его сознании ассоциируется с морем. *«… Свобода – это когда в жаркий летний день много воды»* - эта фраза повторяется несколько раз, усиливая радость от ощущения свободы, которое испытывает беглец. Именно в море Широколобый ищет спасение, но находит смерть. От этого история буйвола становится ещё трагичней.

Весь сюжет новеллы строится на воспоминаниях, самым ярким из которых является воспоминание о детстве (элемент семейной хроники), о родителях. В нём столько нежности и тоски:

«И был жаркий день. И отец что-то вспомнил и повёл куда-то всех буйволов. И они долго шли, шли, шли. Всё время вниз, вниз. А потом была дорога вот с таким же вонючим запахом, чёрная и мягкая, как свежий помёт, и они перешли её и пошли дальше и вышли к огромной воде. И это было море, и море было свободой и счастьем свободы.

И отец вошёл в воду, и вслед за ним вошли все буйволы, и они поплыли. И это было так прекрасно, жаркий-прежаркий день, огромная добрая вода,

[1] Караковский А. Литературный анимализм как метод и руководство к действию. / Русский эпиграфъ. Информационно-образовательный интернет-портал., 2002.

пахнущая свободой, и мама рядом, и отец рядом, и все остальные буйволы рядом, и они плыли и плыли, а потом остановились в море и блаженствовали, раздуваясь и шумно вдыхая воздух» (707).

Повтор союза «и» в данном отрывке усиливает градацию образа свободы, придаёт некую тягучесть повествованию, словно рассказчик не хочет, чтобы этот момент жизни заканчивался. Он позволяет нам ощутить то неописуемое чувство счастья, которое испытывает герой.

Искандер воплотил в Широколобом мощь, силу, естество природы, жажду к жизни и свободе, которые, к сожалению, не могут противостоять техническому прогрессу. Но даже в последние моменты жизни он не перестает вспоминать и наслаждаться свободой, даже сейчас он чувствует себя духовно выше, чем его убийцы.

Выводы по второй главе.

*Представление о мире, о нравственно-духовном поиске человеческой личности сложного, глубокого писателя, соединившего в своем творчестве достоинства двух национальных культур русской и абхазской представляет особый интерес.

*Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложнено и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

*Для Искандера понятие «семья» шире своего привычного значения. Семьёй являются все жители села, а Чегем – это общий дом. Недаром писатель назовёт дом своего деда «Большим домом».

*Несмотря на множество сюжетных линий, все они объединены в единое целое фигурой одного человека – дяди Сандро.

*Данное произведение не разворчивается в биографическом времени в строгом смысле. В нём изображены только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым (впрочем, это естественно для семейных хроник). Но эти моменты определяют как окончательный образ самого человека, так и характер всей его жизни.

*Мир в произведении Ф.Искандера определён и конкретен, что сковывает свободу и лёгкость авантюр и ограничивает абсолютную власть случая. Поэтому авантюры органически локализованы и связаны в своём движении во времени и пространстве. Всё это объясняется тем, что автор изображает свой родной мир, окружающую родную действительность. Мир романа «Сандро из Чегема» - свой мир. Всё в нём определённо, знакомо, герои находятся в нём всю жизнь.

*Пространственно-географический фактор является естественным национальным историко-культурным ядром, определившим в силу своей неизменности не только устойчивые черты бытовой, внешней стороны жизни народа, но и обусловившим во многом особенности его бытия, духовной организации, влияет на формирование характера, образ народа, нации.

*Пространство в «Сандро из Чегема» исторически локализовано, но в то же время имеет тенденцию к расширению своих границ. Оно конкретно и насыщено более существенным временем. Размыкаясь, оно устремляется и ввысь и вширь.

*Чегем – это аналог древнегреческого Олимпа по своему местоположению и Эдема по духовному состоянию. Искандеровский Чегем является художественным отображением авторской модели мира, своего рода утопия в антиутопии.

*Периферия родного пространства, находящаяся за пределами дома, исполнена враждебности, холодности и связана с тяжелыми нравственными мучениями, осознанием своей жизненной отторгнутости,

неприкаянности, раздавленности. Органично герои романа чувствуют себя только в родном топосе, за существование которого чувствуют кровную ответственность.

*Подобно тому, как самоопределение личности невозможно вне ее отношения к другой личности, так и самоопределение всего человеческого рода не может совершаться вне его отношения к животному царству.

*Образы животных в произведениях многих писателей несут особую философскую, символическую и экспрессивную нагрузку, поэтому перспективность данного направления в литературе не вызывает сомнения.

*Фазиль Искандер также является автором огромного количества анималистических портретов. Чаще всего в произведениях Искандер описываются домашние животные. Делается это для того, чтобы точно воссоздать жизнь своих героев, рассказать об их занятиях, описать их экономическую состоятельность. Но есть и такие случаи, когда животные в произведениях писателя становятся главными действующими персонажами, как, например, в новеллах «Рассказ мула старого Хабуга» и «Широколобый». В своём центральном произведении «Сандро из Чегема» Ф.Искандер создаёт образ мира в совокупном восприятии через сознание мула, буйвола и человека.

*Животные в этих новеллах являются не просто объектом отстранённого художественного созерцания. Это очень личная поэтическая сторона внутреннего мира писателя. Он использует животное в тайных целях личной исповеди, или же это символы, когда детально описывая поведение животных, их отношение к людям, заставляя их говорить, Искандер рисует мир людей с их страстями, заблуждениями и разочарованиями. Животные в этом произведении играют важную роль в определении, что такое «человек».

ГЛАВА III. ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

3.1. Мир семьи в произведении С.Довлатова «Наши».

Как было отмечено в первой главе нашего исследования, к жанру «семейной хроники» относят произведения, основу которых составляет история семьи (иногда нескольких семей) на протяжении одного или нескольких поколений. Рассказ о членах семьи в таких произведениях неразрывно связан с историческим временем, довольно часто в них описываются известные события.

Согласно данному утверждению, одно из главных произведений Сергея Довлатова «Наши» вполне можно отнести к жанру семейной хроники, т.к. в нём описывается жизнь четырёх поколений довлатовского семейства. Подобная форма произведения не нова. Жанр семейной хроники существовал до Довлатова, и будет существовать после. Но в творчестве Довлатова он обретает новое звучание.

Жизнь и события произведения даны сквозь призму исторического времени. По этому поводу Довлатов писал: «В хороших мемуарах всегда есть второй сюжет (кроме собственной жизни автора)»[1]. В «Наших» интерес к истории государства выражается более глубоко, чем скажем в «Семейных хрониках» С.Т.Аксакова. История семьи для Довлатова является как бы зеркалом, отражающим историю государства – семья равна "государству".

Цикл рассказов «Наши» впервые напечатан в 1983 году американским издательством «Ардис». В это время писатель с семьёй уже эмигрировал в Америку, поэтому создание этого произведения явилось как бы анализом прошлого, взглядом на него со стороны.

Согласно изначальному замыслу автора, главы книги создавались как самостоятельные рассказы и печатались в периодических изданиях во второй половине 1980-х годов. На сегодняшний день многие произведения в жанре семейной хроники издаются как отдельные новеллы и изначально

[1] Довлатов С. Собрание сочинений: В 4-х т. / Сост. А. Арьев. Т. 4. - СПб., 2003. - С. 24.

публикуются в периодических изданиях. Это объясняется тем, что в нынешнее время малые жанры вызывают больший интерес. Почему – эта тема отдельного разговора, но данный факт фиксируется современным литературоведением.

Повествование начинается с короткого упоминания о прадеде Моисее, который «был крестьянином из деревни Сухово». Затем ясно вырисовывается «мотив переселения», присущий жанру семейной хроники:

«Сын его Исаак перебрался в город. То есть восстановил нормальный ход событий»[1].

Этот мотив уходит своими корнями в библейские писания. Переселение на новую землю символизирует обретение свободы, рая, душевного покоя. Именно для обретения душевного покоя Довлатов улетает в Америку, а в произведении тем самым рождается зеркальная композиция.

Каждая глава «Наших» посвящена реальным лицам, родственникам Сергея Довлатова – его дедушкам и бабушкам, родителям, дядям и тёткам, жене, дочери и даже любимой собачке Глаше. Так что фабула книги напрашивалась сама собой: издать «Семейный альбом» (это и есть предполагавшееся название книги). Критики Петр Вайль и Александр Генис, хорошо знавшие Довлатова, считают, что вся проза этого писателя представляет собой его автопортрет. В произведении Довлатова художественное начало поглощается автобиографическим. Книга «Наши» - своего рода портрет семьи писателя. Об этом пишет в заключении и сам автор:

«Перед вами – история моего семейства. Надеюсь, она достаточно заурядна…» (90).

Семейная хроника «Наши» наиболее полно открывает нам страницы биографии Сергея Довлатова, начиная повествование задолго до его рождения. Кстати, один японский критик очень метко заметил, что в этой

[1] Довлатов С. Наши. М., 2001. – С.1
В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

книге есть такое количество исторического материала, которое дает возможность написать «несколько томов огромного эпического романа в солженицынском духе»[1]. Но цель Довлатова не документальность, а «ощущение реальности», узнаваемости описанных ситуаций в творчески созданном выразительном «документе».

Хотелось бы отметить и тот факт, что Довлатов изображает родственников не только по линии отца, но и по линии матери. Это делает его семейную хронику не похожей на другие, и указывает, на наш взгляд, на то, что каждый из родственников имеет своё особое место в памяти автора.

Изображая членов своей семьи, Довлатов выбирает самые яркие, особо значимые эпизоды из их жизни. Это и смешные ситуации, и трогательные. Например, эпизод с дедом по отцовской линии, когда он пробовал на прочность раскладушки американской фирмы «Мерхер, Мерхер и К°». Казалось бы, просто смешной случай, но автор тем самым даёт характеристику своего деда, как очень здорового, сильного человека. И как то символично то, что дед в России подпортил репутацию именно американской фирмы, а внук (что немаловажно, очень похожий на деда) с «подпорченной» в России репутацией уезжает жить в Америку. И опять, очень чётко вырисовывается зеркальная композиция произведения.

Довлатов не использует при описании героев различных эпитетов, длинных фраз. Довлатовской прозе свойственна удивительная экономия – экономия слов, экономия чувств. Он чётко, лаконично описывает какую-либо ситуацию или деталь, и портрет готов. Проза С.Довлатова поражает современного читателя так же, как когда-то Л.Толстого – проза Пушкина ("Повести Белкина"). "Голые какие-то" – можно сказать и о прозе Довлатова, имея в виду ее краткость и простоту, безыскусность, выверенность тона. Нередко слово у Довлатова лишь называет, констатирует наиболее характерные признаки, детали изображаемого предмета или действия.

[1]Гоксю Томияма. О Довлатове //Маинити Симбун. 02. 11. 1997. - № 24. – С. 3.

Пространные описания – будь то портрет, интерьер, сколько-нибудь подробные воссоздания действия неорганичны поэтике Довлатова, здесь преобладают деталь, жест, точное определение. По поводу стиля повествования Довлатова японский довлатовед М.Нумано пишет: «…хочу обратить ваше внимание на одну деталь, связанную с краткостью стиля Довлатова. Это необычайно частое употребление многоточия в конце предложения. Многоточие Довлатова, на мой взгляд, намекает на нарочитую недосказанность, и этим скромным знаком Довлатов выражает решительный отказ от вступления в густой лес многословности и тем самым избегает литературщины, которой писатель мог бы заполнить много толстых томов»[1].

Отсутствуют здесь и пейзажные описания, что очень сильно отличает довлатовскую семейную хронику от аксаковской. Изображение природы занимает в «Семейной хронике» и «Детских годах Багрова-внука» очень важное место. Природа не играет в произведениях Аксакова декоративной роли, она чрезвычайно активный элемент повествования. Она наставница Серёжи и влияет на формирование его души. В отношениях с ней во многом раскрываются характеры и других персонажей – например, матери Серёжи, отца, Евсеича. Семья же Довлатова полностью оторвана от природы. Единственным человеком в роду, который хоть как-то был связан с природой – был прадед Моисей. Несмотря на то, что в семье Довлатова была собака, представительница животного мира – природы, её образ как-то более очеловечен. Даже кличку ей дали не собачью, а нарекли именем человеческим – Глафира. Сам автор о питомице своей пишет так:

«С каждым годом она всё больше похожа на человека. (А ведь не о любом из друзей это скажешь.) Когда она рядом, я уже стесняюсь переодеваться» (66).

Один из приятелей Довлатова вообще утверждал, что собака Глаша – единственный нормальный член семьи.

[1] Мицуёси Нумано. Мои встречи (и невстречи) с Сергеем Донатовичем. www.sergei**dovlatov**.com/books/numano.html

Седьмая и восьмая главы «Наших» посвящена родителям Довлатова. Мать его, Нора Степановна работала корректором. Правда, до этого она окончила театральный институт и несколько лет проработала в театре. Сам же автор называет свою мать «прирождённым корректором», отмечая, что у неё было этическое чувство правописания. В определении человеческих характеров она пользовалась такими грамматическими определениями, как, например:

«- Знаешь, он из тех, кто пишет «вообще» через дефис…

Что означало крайнюю меру нравственного падения».

О человеке же пустом легкомысленном говорилось:

- Так, старушонка через «ё»…» (38).

Отец Довлатова, Донат Исаакович. Был режиссёром, причём, довольно успешным. Он работал в академическом театре вместе с Толубеевым, Адашевским, Черкасовым. Он представляется каким-то романтически настроенным чудаковатым человеком. В тексте этому есть немало подтверждений:

«У отца была романтическая внешность. В его лице ощущалась какая-то необоснованная, излишняя представительность. Он выглядел моложавым, довольно элегантным. И всё-таки казался обитателем горьковской ночлежки. Он напоминал разом – Пушкина и американского безработного» (45).

Но это произведение – не просто рассказ о семье, на примере своей семьи, повторим, автор изобразил жизнь целого государства. Довлатов разоблачает не людей и не власть, а весь могучий антисоветский комплекс. В связи с этим подробнее хотелось бы остановиться на образе дяди Арона (муж тётки Мары – сестры матери Сергея Довлатова). История дяди Арона любопытна в том смысле, что как пишет сам Довлатов:

«Биография тёткиного мужа Арона полностью отражает историю нашего государства» (29).

Мысль, проследить историю событий самой противоречивой эпохи в жизни России (революция и образование Советского государства) на примере одного человека, сама по себе занимательная.

«Сначала он (дядя Арон) был гимназистом. Потом – «революционным студентом». Потом – некоторое время – красноармейцем. Потом – как это ни фантастически звучит – белополяком. Потом опять красноармейцем, но уже более сознательным» (29).

После этого дядя Арон прошёл несколько этапов становления личности – от студента рабфака до административного работника. Его политические вкусы очень часто изменялись:

«Сталина мой дядя обожал. Обожал как непутёвого сына. Видя его недостатки.

……Когда Сталин оказался бандитом, мой дядя искренне горевал.

……Затем он полюбил Маленкова.

……Когда Маленкова сняли, он полюбил Булганина.

……Затем он полюбил Хрущёва. А когда Хрущёва сняли, мой дядя утратил любовь. Ему надоело зря расходовать свои чувства.

Он решил полюбить Ленина. Ленин давно умер, и снять его невозможно. Даже замарать, как следует и то нелегко. А значит, невозможно отнять любовь…» (30).

В последние годы жизни дядя Арон становится чуть ли не диссидентом. Однако дисциплинировано умеренным. Его диссидентство выражалось, к примеру, тем, что он посылал анонимные записки Брежневу, тщательно при этом конспирируясь и подписывая их разными именами. Записки были, например такие:

«Куда ведешь Россию, монстр?». Или:

«Твои брови жаждут крови!» (30-31).

Между Сергеем Довлатовым и дядей Ароном часто возникали политические споры, в которых дядя превозносил идеи коммунизма, а Сергей Довлатов имел свою, отличную от дядиной, точку зрения.

И внезапно, когда дядя Арон заболел, он зовёт к себе именно Сергея и сообщает ему совершенно неожиданные вещи:

«Я честно заблуждался… И вот что я понял. Те святыни, под знаком которых я жил, оказались ложными… Я потерпел идейный крах… Сорок лет в этой … (тут дядя грязно выругался) партии. Шестьдесят лет в этом … (тут дядя повторил ругательство) государстве <…> превратили меня в шлюху… Ты всегда был прав. Прости…» (31).

Какой глубокий трагизм заключён в этих словах. Целая жизнь человека обманута, сведена к нулю. Всё то, чем жило и дышало целое поколение, вдруг оказалось лживым миражом, доставившим людям лишь горечь разочарования в своей жизни…

Дядя Арон собрался умереть, но это был далеко не финал. Вскоре он поправился и вновь вдохновенно заговорил о высоких идеях коммунизма:

«Идея коммунизма, скомпрометированная бездарными адептами, по-прежнему гениальна! Недаром коммунистическую идеологию разделяют миллионы людей!» (34).

Каждый раз, когда Довлатов встречался с дядей Ароном, между ними разгорались жаркие споры. Всё это повторялось с комичной последовательностью:

«Дядя заболевал, потом выздоравливал. Мы ссорились. Потом мирились. Шли годы…» (34).

Автор не пытается проанализировать, выявить причину подобного поведения своего дяди. Кажется, всё и так понятно. Запоминается лишь одна фраза дяди Арона, сказанная им в одну из минут раскаяния:

«Знаешь, почему я мучаюсь? Когда мы жили в Новороссийске, там был забор. Высокий коричневый забор. Я каждый день проходил мимо этого забора. А что было внутри, не знаю. Не спросил. Я не думал, что это важно… Как бессмысленно и глупо прожита жизнь!» (34).

Что же это «коричневый забор», так не дающий покоя человеку на закате жизни. Очевидно, что в этом символе для него воплотились

собственная слепота к тому, что происходило вокруг, нежелание самостоятельно осмыслить те идеалы, которые буквально впитались с воздухом…

Всего лишь один символ, заключающий в себе весь смысл одной человеческой жизни. Таков Довлатов-писатель.

«Потом дядя всё же умер. Жаль… А мне не даёт покоя высокий коричневый забор…» (34).

В «Наших» Довлатов раскрывает отношения не только внутрисемейные, но и отношения внутри государства: политические, социальные, экономические. Например, в главе, посвящённой дяде Леопольду, ясно представляется разница в социально-экономическом положении жителей советского государства и жителей Запада, то, как отличаются их представления о богатстве и бедности: «Свою бедность Леопольд изображал так:

«Мои дома нуждаются в ремонте. Автомобильный парк не обновлялся четыре года…» (17).

И сравните: *«Письма моего отца звучали куда более радужно: «Я – литератор и режиссер. Живу в небольшой уютной квартире. (Он имел в виду свою перегороженную фанерой комнатушку…)»* (18).

Но, несмотря на экономическую несостоятельность, душевный мир «наших» богаче. Для того чтобы полюбить человека всей душой совсем не нужно получать от него дорогих подарков, не богатства нужны нашему человеку:

«Я задумался – что было у меня в жизни самого дорогого? И понял: четыре куска рафинада, японские сигареты «Хи лайт», голубая фуфайка да ещё вот этот штопор» (46).

Довлатов, хотя и включает в повествование образ дяди Леопольда, всё же не считает его «нашим». Этот человек, проживший большую часть жизни вне родины, уже «чужой». На это указывают и следующие слова из произведения: *«Жизнь абсурдна уже потому, что немец мне ближе родного*

дяди…» (24). Но при этом Довлатов не осуждает дядю. Вообще, читая произведение, понимаешь, что автор не даёт оценки происходящему. Автор не судит и не осуждает своих персонажей, он даже не описывает их, он просто живёт вместе с ними. К тому, что происходило в жизни его семьи, Довлатов относится, совсем по-чеховски, как нейтральный зритель.

Отдельной главой в «Наших" даётся история знакомства Довлатова со своей женой. Рассказана она в свойственной для Довлатова манере непринуждённого повествования с неподдельным юмором. Эта глава одна из самых ярких по смыслу, обыденности и безумию.

Совершенно случайное, можно даже сказать, нелепое знакомство, произошедшее в результате того, что кто-то из друзей Довлатова после хмельной вечеринки забывает в гостях свою подругу, вдруг из безобидной причины перерастает в некое подобие семейной жизни. Причём два человека при этом абсолютно незнакомы.

Незнакомая женщина переселяется к незнакомому мужчине, без каких-либо объяснений они живут под одной крышей, образуя какой-то нелепый союз. Из этого союза, вначале вызывавшего у автора самые противоречивые чувства и безумные предположения, со временем образуется обычная, на первый взгляд, семья. Сам автор характеризует это образование так:

«Это была не любовь. И тем более – не минутная слабость. Это была попытка защититься от хаоса.

Мы даже не перешли на «ты».

А через год у нас родилась дочка Катя. Так и познакомились…» (70).

Подобная ситуация кажется полным абсурдом, однако по Довлатову, этот абсурд является лишь одним из подтверждений нелепости нашей жизни, её алогичности. И единственным способом защититься от этого становится приятие этого алогизма, как неотъемлемой части собственной жизни, практически, её сути.

Абсурдность вообще является одной из важных отличительных черт поэтики Сергея Довлатова. Абсурд доведен писателем до непревзойденных,

абсолютных высот. Порой он едва уловим, а порой нарочито усилен. Абсурд и норма, «смесь обыденности и безумия» тесно переплетаются, абсурдность осознается через столкновение с «нормальным» миром. Абсурд представляет собой не только художественный прием, способ осмысления художником окружающей его действительности и человека, но и является отражением мировосприятия самого писателя. «Наш мир абсурден…» - пишет Довлатов. Но довлатовский абсурд образует собой не столько смысловое или моральное поле для определения статуса героев, сколько для обозначения роли жизни, общества и государства в их формировании.

С абсурдностью же связано разграничение на «наших» и «не наших». При первом взгляде кажется, что это абсолютно непроницаемые полюса. «Наши» настолько духовно близки и похожи друга на друга, что «не нашим» свойственно путать тех или иных членов семьи писателя:

«Брат резко выделялся на моем унылом фоне. Он был весёлым, динамичным и немногословным. Его посылали в ответственные командировки. Все прочили ему блестящую административную карьеру. Невозможно было поверить, что он сидел в тюрьме. Многие из числа не очень близких знакомых думали, что в тюрьме сидел я...» (56).

Очень любопытны ощущения Сергея Довлатова – отца. Они так непохожи на те, которые мы привыкли слышать. В одном месте Довлатов, к примеру, пишет:

«… Она воспринималась как ценный неодушевлённый предмет» (87).

На первый взгляд подобное очарование многим может показаться кощунственным. Но это только поверхностное восприятие, всего лишь маленький эпизод. Довлатов – писатель тончайший психолог. И главным объектом его психологического анализа является, прежде всего, он сам. Его внутренний мир предстаёт читателю в предельно откровенном, можно даже сказать обнажённом виде. Поэтому его откровения порой кажутся несколько шокирующими.

Однако сквозь множество ощущений, впечатлений и сопутствующих образов проступает глубокое, трогательное отношение автора к своей дочери. В этом отношении к ней сквозит ещё и какая-то смесь смирения с её существованием и лёгкая ироничная снисходительность.

«В рассказах Довлатова, - пишет А.Генис – не было ничего важного. Кроме самой жизни, разумеется, которая простодушно открывалась читателю во всей наготе. Не прикрытая ни умыслом, ни целью, она шокировала тем, что не оправдывалась. Персонажи Довлатова жили не хорошо, не плохо, а как могли. И вину за это автор не спихивал даже на режим. Советская власть, привыкшая отвечать не только за свои, но и за наши грехи, у Довлатова незаметно стушевывалась»[1].

В «Наших» Довлатов по-своему продолжает традиционную тему «маленького человека». Поэтому и включает в повествовательный ряд фигуру полковника Тихомирова, который, опасаясь гнева начальства, *«бродил по коридору в носках. Хватал всех за руки и шипел:*

- *Тихо! У Довлатовой ночует политрук!»* (36).

В каждом рассказе писатель обращает внимание читателя на то, что семья его была словно политически неуместной в Советском союзе. Поэтому писатель и оказался в Америке. Но всё же чувствуется в повествовании некая печаль, тоска по прошлому и всему, что с ним связано. Нет больше в его жизни передряг, тревог. Довлатов любит родину, какая бы она ни была. В подтверждение этому хочу привести один случай из жизни японского филолога Мицуёси Нумано, проявляющего огромный интерес к творчеству Довлатова. Кстати, он первым перевёл книгу «Наши» на японский язык. Однажды Нумано обнаружил интересную надпись Довлатова в библиотеке Гарвардского университета, где он в то время занимался в докторантуре. «На библиотечном экземпляре повести «Компромисс» была такая надпись: «Читайте, завидуйте, я — (бывший) гражданин Советского Союза». Возможно, кто-то из работников библиотеки попросил Довлатова надписать

[1] Генис А. Довлатов и окрестности/Александр Генис. – М.: Астрель: CORPUS, 2011. – С.34.

книгу на память, когда тот посетил Гарвард. Очень смешно, что Довлатов вставил в известные слова Маяковского из «Стихов о советском паспорте» (1929) прилагательное «бывший» и сам добавил в конце: «В. Маяковский. Примечание С. Довлатова». Примечание действительно очень меткое и ироническое; оно хорошо выражает состояние эмигранта»[1].

Тоска по Родине чувствуется и в «Наших». Даже собачка Глаша:

«Иногда тихонько стонет. Возможно, ей снится родина. Например, мелкий частик в томате. Или сквер в Щербаковом переулке…» (73).

Произведение Довлатова – это отдельные отрезки его жизни и жизни его родных. Большие или не очень, но в каждом из них находит отражение подлинная жизнь.

3.2. Элементы карнавализации в семейной хронике С.Довлатова «Наши».

Карнавал имеет свои особые категории, которые на протяжении тысячелетий транспонировались в литературу.

Особой карнавальной категорией является вольный фамильярный контакт между людьми, то есть отмена всякой дистанции между людьми, стирание границ между дозволенным и недозволенным.

Ещё одной особой категорией карнавального мироощущения является эксцентричность. Она позволяет раскрыться и выразиться в конкретно чувственной форме подспудным сторонам человеческой природы.

С фамильяризацией связана и другая категория карнавального мироощущения – карнавальные мезальянсы. Она указывает на то, что карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает в себе священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т.п.

С этим связана и следующая карнавальная категория – профанация: карнавальные кощунства, целая система карнавальных снижений и

[1] Мицуёси Нумано. Мои встречи (и невстречи) с Сергеем Донатовичем. www.sergei**dovlatov**.com/books/numano.html

приземлений, карнавальные непристойности, связанные с производительной силой земли и тела, карнавальные пародии на священные тексты и изречения и т.п.

Все эти карнавальные категории, оказавшие огромное формальное жанрообразующее влияние на литературу, ярко проявляются и в некоторых произведениях С.Довлатова. Особую роль они играют в цикле рассказов «Наши».

Свою родословную Довлатов начал фигурами вполне эпическими. Гиганты прошлого, античные боги – его семифутовые деды с трудом удерживаются на границе между портретом и аллегорией. Критики отмечают, что «Наши», действительно, начинаются в области мифа.

Исследуемое произведение – это наглядное изображение взаимодействия предков и потомков, причём взаимодействие в противопоставлении. Жизнь дедов – мифическая неправдоподобная, а жизнь молодого поколения – вполне реальная повседневная. Это похоже на столкновение мифа и реальности.

Структурно «Наши» напоминают «Легенды и мифы древней Греции». Первые две главы посвящены дедам – мифическим богам. Главы с третьей по восьмую посвящены второму поколению, отцам. А именно: дядья, тетка и теткин муж, мать и отец. И все они, за исключением, разве что, упомянутого уже дяди Леопольда, погружены уже не в миф, а в мир советской истории. Они уже не боги, а герои. «Наши» второго поколения – интеллигенты, служилые люди, и люди искусства.

Каждое из поколений живёт в определённом временном отрезке, иначе говоря, в своём времени, которое диктует определенные правила, подстраивая людей под свой темп, заставляя их идти «в ногу».

Деды в «Наших» родились и выросли в одну эпоху, потомки – сыновья, внуки – в совершенно другую. И во многом, это тоже является немаловажным фактором, делающим «детей одного древа» такими разными и непохожими друг на друга. В произведении это подтверждается уже в

первой главе, где сообщается о том, что сыновья деда Исаака покидают родной Владивосток.

«Старшие Михаил и Донат, тянулись к искусству. Покинули захолустный Владивосток. Обосновались в Ленинграде. ... младший сын его, Леопольд, оказался в Бельгии» (3-4).

Начиная с этого времени происходит отрыв прошлого от будущего, причём родители остаются в прошлом, а дети спешат в будущее.

Исследуя карнавальное начало в «Наших», особое внимание хотелось бы обратить на деда Степана (по материнской линии). Он является наиболее карнавализованным образом в произведении.

В образе деда Степана явно прослеживаются ассоциации с Зевсом, реализовываемые в таких карнавальных символах, как «глубокое кресло» (аналогия с «троном»), в котором дед восседал на руинах после землетрясения; «увесистая палка», напоминающая в его руке Зевесов посох, мечущий молнии, когда он гневается.

Но не только эти детали-символы сближают образы деда и Зевса. Сама внешность главного героя очевидно отсылает к образу верховного Бога Олимпа: *«Был он высок, элегантен и горд»* (5). Сходство с мифологическим богом достигается и изображением сурового нрава деда Степана: его грозное «АБАНАМАТ» звучит как грозное предостережение, как сотрясающий всё и вся гром в небе.

Божественно-мифологическую власть своего деда Довлатов выражает очень чётко:

«Вся семья ему беспрекословно подчинялась. Он же – никому, включая небесные силы. Один из поединков моего деда с Богом закончился вничью» (5).

Автор ставит фигуру деда на одну ступень с Богом, их силы равны. Он сам себе Бог.

Что касается амбивалентной природы карнавальных образов, то стоит отметить контраст верха и низа, постоянно присутствующий в произведении.

Высокая фигура деда, восседающего на руинах в глубоком кресле-троне, характеризует собой верх. Овраг же, в который шагнул дед – низ, ничто. Описание оврага ассоциируется с мифическим Тартаром:

«На дне его пенился ручей, огибая серые, мрачные валуны. Там же белели кости загубленных лошадей. Валялись обломки телег» (7).

И, на наш взгляд, не случайно дед шагнул именно в овраг. Этим самым он доказал, что смерть ему не страшна, он ей неподвластен. Этот шаг как бы символизирует его принадлежность к царству живых, из которого он добровольно перешагнул в другое царство – мёртвых, но не умер, а просто сменил одно место на другое. Шаг деда Степана в овраг глубоко амбивалентен. Он имеет не только уничтожающее, отрицающее значение, но и положительное, возрождающее. Дед Степан шагнул не просто вниз, в небытие, он шагнул в производительный низ, где происходит зачатие и новое рождение. Низ – это рождающая земля и телесное лоно, низ всегда зачинает. И в этом контексте очень символично звучат его слова: «К-А-А-КЭМ! АБАНАМАТ!». Это его вызов смерти.

Но очень часто при описании генеалогии «Наших» забывают прадеда Довлатова – Моисея Мечика, которому посвящены первые строчки первой главы:

«Наш прадед Моисей был крестьянином из деревни Сухово. Еврей-крестьянин - сочетание, надо отметить, довольно редкое. На Дальнем Востоке такое случалось» (1).

Моисей – эдакий Кронос – титан, древний и полузабытый, но давший жизнь всему семейству. Недаром он «наш», единственный житель деревни, единственный крестьянин (Кронос первоначально почитался как бог земледелия).

Дед Исаак (сын Моисея) могуч как Геракл и прожорлив как Гаргантюа. Выпивший лавку и съевший закусочную Исаак — карнавальная маска, ярмарочный силач, живая утроба:

«Куски хлеба он складывал пополам. Водку пил из бокала для крем-соды. Во время десерта просил не убирать заливное...» (3).

Он режет батоны не поперек, а вдоль, обедает перед походом в гости, в одиночку тащит орудие по болоту, заменяя уставших лошадей, переворачивает поперек улицы грузовик, ломает когорту американских раскладушек, едва на них взгромоздившись. Дед Исаак пришел с войны с Георгиевским крестом. Кроме того, был единственным жителем Владивостока, противостоявшим революции. Сами персонажи несут в себе черты эпических героев. И как полагается по былинному жанру: *«У деда было три сына».* (3) Старшие братья Донат и Михаил тянулись к литературе, к искусству. Младший, Леопольд, с детства шел иным, более надежным путем. Он рос аферистом. Леопольд, сбежал ещё в юности в Бельгию. Он и оказался ахиллесовой пятой своего еврейско-нидерландского отца – Исаака расстреляли как бельгийского шпиона.

Но всё же, несмотря на свой внушительный внешний вид и богатырскую силу, образ деда Исаака несколько уступает образу деда Степана. Довлатов рисует Исаака в комических ситуациях, что делает его образ смешным, несколько приниженным. Тогда как дед Степан суров, всё и все вокруг него трепещут

В «Наших» мы находим и другие проявления карнавализации. Особого внимания в этом произведении заслуживает глава, посвящённая жизнеописанию двоюродного брата Бориса. После последовательного прочтения главы, посвящённой брату, перед нами вырисовывается завершенный литературный портрет «героя», в контексте античной мифологизации «Наших». Некий Геракл советского масштаба. Затерявшийся среди простых созерцателей обыденности полубог.

Образ Бориса глубоко амбивалентен. Автор с самого начала повествования говорит о том, что фигура брата объединяет в себе противоположные стороны человеческого характера:

«Жизнь превратила моего двоюродного брата в уголовника. Мне кажется, ему повезло, иначе он непременно стал бы крупным партийным функционером» (49).

Вся жизнь Бориса – жизнь на грани. Это и есть один из характерных признаков карнавализации, когда в судьбе героя совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, принятия решений, когда переступается запретная черта, герой обновляется или гибнет. Это замечает и Довлатов:*«Наконец-то я уловил самую главную черту характера моего брата. Он был неосознанным стихийным экзистенциалистом. Он мог действовать только в пограничных ситуациях. Карьеру делать – лишь в тюрьме. За жизнь бороться – только на краю пропасти»* (65).

Жизнь Бориса циклична. Она напоминает восхождение по лестнице (верх) и неминуемое падение (низ). Так, в школьные годы отличник, претендент на золотую медаль, совершает невероятный, и в то же время дикий поступок: *«Короче, мой брат помочился на директора школы»* (51).

Далее происходит то, чего в принципе следовало ожидать:

«Реакция директора Чеботарёва тоже была весьма неожиданной. Он совершенно потерял лицо. И внезапно заголосил приблатнённой лагерной скороговоркой:

- Да я таких бушлатом по зоне гонял! Ты у меня дерьмо будешь хавать! Сучара ты бацильная!..

В директоре Чеботарёве пробудился старый лагерный нарядчик. А ведь кто бы мог подумать?.. Зелёная фетровая шляпа, китайский мантель, туго набитый портфель…» (51).

Здесь налицо карнавализованное возвышение, всенародное смеховое развенчание на площади и падение вниз. Причём это относится не только к директору Чеботарёву, но и к Борису. С него также слетела маска, и проявились его скрытые черты характера. И в этом проявляется амбивалентная природа карнавализации.

После случившегося Борис вновь начинает восхождение: Театральный институт, должность секретаря комсомольской организации, должность завлита в Театре имени Ленинского комсомола.

«И вдруг, мой братец снова отличился. <…>. Короче, Боря совершил двенадцать ограблений» (52).

Цифра двенадцать ещё более сближает образ Бориса с древнегреческим Гераклом. Двенадцать ограблений – двенадцать подвигов. Данный случай из жизни брата говорит лишь о том, что он не хотел мириться с обычным существованием, не хотел быть «тварью дрожащей». Это вызов не только обществу, но и судьбе. И так вся жизнь как на волнах, то вверх, то вниз.

Проявление карнавализации очевидно и в отношении Бориса к тюремным надзирателям, которые во время пребывания его в тюрьме в иерархическом порядке стоят выше него. Но вольный фамильярный контакт между ними стирает грани, отменяет всякую дистанцию.

Проявлением и выражением народно-смеховой культуры являются различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва, народные блазоны и др.)[1].

Многие из этих форм встречаются и в довлатовской вещи. Но здесь такой контакт, на наш взгляд, далёк от вольной фамильярности народной площади. Как писал М.Бахтин: «Ему не хватает главного: всенародности, праздничности, утопического осмысления, миросозерцательной глубины. Вообще бытовизация некоторых карнавальных форм в новое время, сохраняя внешнюю оболочку, утрачивает их внутренний смысл. Отметим здесь попутно, что элементы древних обрядов побратимства сохранились карнавале в переосмысленной и углублённой форме. Через карнавал некоторые из этих элементов вошли в быт нового времени, почти полностью утратив здесь своё карнавальное осмысление»[2].

[1] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., - С.7.
[2] Там же, - С.21.

В данном случае, фамильярная речь выполняет лишь функцию характеристики героев. Хотя некий намёк на площадность имеют причитания бабки после землетрясения:

«- Господь оставил нас без крова! – причитала бабка.

- Э-э, - сказал мой дед. Затем пересчитал детей.

- Что мы будем делать, Степан? Кто приютит нас?» (6).

Карнавализация у Довлатова распространяется не только на семейное пространство, но и на жизнь страны. У власти стоят шуты, а «светлые головы» должны носить «маску непризнанного гения». Советское правительство сравнивается с карнавалом не только Довлатовым. Ф.Искандер также отмечает это в своей семейной хронике «Сандро из Чегема»: «Чегемской жизни противостоит карнавал театрализованной сталинской бюрократии: креслоносцы захватили власть»[1]

Элементы карнавализации мы можем уловить в следующих строках, разоблачающих некоторых видных деятелей, известных людей описываемого периода. По сути, разоблачение – это и есть развенчание.

«Тётка знала множество историй.

Потом, самостоятельно, я узнал, что Бориса Корнилова расстреляли.

Что Зощенко восславил рабский лагерный труд.

Что Алексей Толстой был негодяем и лицемером.

Что Ольга Форш предложила вести летоисчисление с момента, когда родился некий Джугашвили (Сталин).

Что Леонов спекулировал коврами в эвакуации…» (25-26).

Таким образом, на наш взгляд, в довлатовском произведении карнавализация позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни, показать её изнаночную сторону. Те моменты в характерах и поведении людей, которые не могли бы раскрыться в обычной жизни, помогают увидеть и показать элементы карнавализации.

---

[1] Искандер Ф. Сандро из Чегема. - М.: Худож. лит., 1999. - С. 2.

Выводы по третьей главе.

*Одно из главных произведений Сергея Довлатова «Наши» вполне можно отнести к жанру семейной хроники, т.к. в нём описывается жизнь четырёх поколений довлатовского семейства. Подобная форма произведения не нова. Жанр семейной хроники существовал до Довлатова, и будет существовать после. Но в творчестве Довлатова он обретает новое звучание. Жизнь и события произведения даны сквозь призму исторического времени.

*Цель Довлатова не документальность, а «ощущение реальности», узнаваемости описанных ситуаций в творчески созданном выразительном «документе».

*Хотелось бы отметить и тот факт, что Довлатов изображает родственников не только по линии отца, но и по линии матери. Это делает его семейную хронику не похожей на другие, и указывает, на наш взгляд, на то, что каждый из родственников имеет своё особое место в памяти автора.

*В «Наших» Довлатов раскрывает отношения не только внутрисемейные, но и отношения внутри государства: политические, социальные, экономические.

*Карнавал имеет свои особые категории, которые на протяжении тысячелетий транспонировались в литературу.

*Исследуемое произведение – это наглядное изображение взаимодействия предков и потомков, причём взаимодействие в противопоставлении. Жизнь дедов – мифическая неправдоподобная, а жизнь молодого поколения – вполне реальная повседневная. Это похоже на столкновение мифа и реальности.

*Карнавализация у Довлатова распространяется не только на семейное пространство, но и на жизнь страны. Она позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни, показать её изнаночную сторону.

ГЛАВА IV. СМЕХОВОЕ НАЧАЛО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.ИСКАНДЕРА И С.ДОВЛАТОВА

В русской литературе XX века, не случайно, особое содержание приобретает смех, который «предполагает преодоление страха»[1]. Смех становится оружием против догм, условностей, запретов, цензуры, неким «заповедником духовности». «Анекдот и биография – вот что осталось нам от литературы, остальным завладела жизнь и кинематограф»- правдивые слова Б. Эйхенбаума. Смех и биография – это именно те понятия, которыми руководствовались в своём творчестве Ф.Искандер и С.Довлатов.

Ф.Искандер сказал однажды: «Сатира — это оскорбленная любовь: к людям ли, к родине; может быть, к человечеству в целом». Но сатира молодого автора производила странное впечатление.

Смех автора был не только и не столько уничтожающим, но и жизнеутверждающим. Смех словно говорил: смотрите, до чего могут дойти люди, бездумно следующие начальственным указаниям. И сколь, напротив, замечательно и удивительно жизнестойка природа, в том числе человеческая, этим указаниям сопротивляющаяся!

Н. Иванова делает следующие выводы: смех у Ф. Искандера является художественным средством, которое возвращает миру равновесие, потерянное в результате вторжения тоталитаризма в частную жизнь человека. В художественной системе Ф. Искандера юмористическая подоплека повествования имеет коннотативное значение: она противопоставлена страху, приходящему извне.

Смех, по мнению Н. Ивановой, внутренняя защитная реакция, она идет от душевного настроя индивидуума, в то время как страх является внешним, чуждым явлением, смех обладает жизнеутверждающим началом: он углубляет понимание жизни и дает суровую оценку человеческим недостаткам.

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

Смех Искандера естествен, как реакция самой жизни на неестественную формальность официоза. Смех вскрывает и убивает фальшь, глупость и самодовольство тех, кто мнил себя наделенным властью над детьми, блаженными и коровами. Но этот смех лишен назидательности, нравоучительства. Если хотите — плутовской смех, веселый обман лжи, надувательство лицемерия. Он уничтожает, утверждая. Этот смех целителен и спасителен, ибо трагические обстоятельства времени столь сильны, что человека без ободряющего присутствия смеха охватили бы отчаяние и безнадежность. Смех побеждает ложь, предательство, даже смерть. Смех священен и потому побеждает все застывшее, мертвое, догматическое. В смеховом мире Искандера ощущается животворное влияние народного комизма, связанного с изображением тела и всех его забот: приготовления пищи, ее поглощения, удовольствия, отдыха, купания, обнажения.

Это поедающий, плодящийся, растящий детей, радующийся жизни мир, одушевленный бесстрашным и ясным смехом. Это смех, звучащий почти на краю бездны.

Смех против страха.

Смеховая стихия организует искандеровское повествование. Это не просто подтрунивание над тем или иным героем или обнаружение смешных и нелепых черт в той или иной ситуации, это не острая приправа, добавленная к сюжету. Смех — это источник, начало, порождающее роман. «Если народ на площади не смеется, то народ безмолвствует, — замечал М. М. Бахтин. — Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды. Если нации угрожает опасность, он совершает свой долг и спасает нацию, но он никогда не принимает всерьез патриотических лозунгов классового государства, его патриотизм сохраняет свою трезвую насмешливость в отношении всей патетики господствующей власти и господствующей правды»[1]. Смех Искандера в «Сандро из Чегема» является

[1] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., - С.7.

глубоко оппозиционным по отношению к доказавшим свою беспомощность идеологическим клише и патетическим стереотипам. Роман Искандера, как и народный анекдот, за который давали срок, как и смех Высоцкого, Вампилова, Шукшина, — свидетельство непрекращающейся жизни неофициальной культуры, противостоящей официальной, в высшей степени серьезной псевдокультуре, пытавшейся свести смех до резервации на шестнадцатой полосе «Литгазеты».

«Чтобы овладеть хорошим юмором, — заметил писатель в рассказе «Начало», — надо дойти до крайнего пессимизма, заглянуть в мрачную бездну, убедиться, что и там ничего нет, и потихоньку возвращаться обратно. След, оставляемый этим обратным путем, и будет настоящим юмором». То, что Искандер называет «хорошим юмором», не просто подтрунивание над героем или обнаружение смешных и нелепых черт в той или иной ситуации, не «приправа», добавленная к сюжету. Автор не только смеется над героем, но и бесконечно любит его, любуется им. В самом деле, ну разве не хорош дядя Сандро — и как Великий Тамада, без которого не может состояться ни одно застолье, и как замечательный рыцарь и любовник, без которого не может жить прекрасная княгиня-сванка, и как настоящий друг, перелетающий верхом на лошади через стол, где проигрывается в пух и прах известный табачник Костя Зархиди? В то же время все эти подвиги и деяния являются лжеподвигами и лжедеяниями; ибо уехавший князь доверил дяде Сандро честь сванки, а проявлять мужество в прыжках над карточным столом — занятие ли это для подлинного героя? При этом надо учесть происхождение комических историй — ведь все они, как утверждает повествователь, рассказаны самим дядей Сандро. Поэтому и героизм, и комизм вступают в сложное соединение, которое можно назвать комической героикой.

Не только сам дядя Сандро, но и его родные и близкие наделены богатырской мощью. Дочери тети Маши, соседки Сандро по Чегему «юные великанши», лежа на козьих шкурах, образуют «огнедышащий заслон»:

«*Если присмотреться к любой из них, то можно было заметить легкое марево, струящееся над ними и особенно заметное в тени*»[1]. Для того чтобы окончательно подтвердить реальность юных великанш, повествователь отмечает, что «*собака их, зимой спавшая под домом, выбирала место для сна прямо под комнатой, где спали девушки. По мнению чегемцев, они настолько прогревали пол, что собака под домом чувствовала тепло, излучаемое могучим кровообращением девиц*» (244). Торжествуют цветение, роскошь телесного — будь то могучие юные великанши, или волоокая, по-южному томная, великолепная красавица Даша, чья рука лениво свешивается с балкона, как цветущая гроздь, или сам дядя Сандро с его подчеркнутой физической красотой, или прекрасная княгиня-сванка. Если любимая дочь дяди Сандро, красавица и лучшая на свете низальщица листьев табака Тали рожает, так обязательно двойню. Для Искандера не существует, отдельно «духовности» и отдельно «телесности» — радость здорового чувства, как тяга, возникающая между Багратом и Тали, естественна и потому законна по высшим законам природы, и они не могут ей не подчиниться, несмотря на негодование и запрет родни. А кедр, под которым они провели свою первую ночь, считается теперь в Чегеме священным, способствующим деторождению, плодоносности.

«*В шутливой форме,* — замечает автор, — *чегемцы умели обходить все табу языческого домостроя. Я даже думаю, что бог (или другое не менее ответственное лицо), вводя в жизнь чегемцев суровые языческие обычаи, в сущности применял педагогическую хитрость для развития у своих любимцев (чегемцы в этом не сомневаются) чувства юмора*» (353). В этом мире нет места унынию, пессимизму, меланхолии. Мир Чегема — мир деятельный, и смех здесь так же сопровождает труд, как труд сопровождает смех.

[1] Искандер Ф. Сандро из Чегема. – М.: Худож. лит., 1999. – С. 244.
В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Смеховое начало в этой прозе органически соединено с лирическим. Это лирическое начало выражено прямо, через лирического героя-повествователя, от лица которого были написаны многие рассказы о детстве. Искандер всегда сопротивлялся роли юмориста-развлекателя, от которого публика вечно требует чего-нибудь веселенького. Легче всего было бы закрепиться в этой роли в сознании читателя, поддаться «социальному заказу» на эдакий среднекавказский анекдот — с набором обязательных хохм, приключений, ситуаций и благополучно ехать на таком коньке до окончания дней своих...

Смех Искандера не направлен «сверху вниз», от автора или лирического повествования — к герою. Он «работает» на всех уровнях: направлен даже на само авторское «я». Дядя Сандро посмеивается над богатым армянином, который дрожит над своим добром. Но и армянин, несмотря на все свои потери, смеется над важничающим дядей Сандро. Молодой повествователь, познакомившийся с дядей Сандро, прячет в углах губ, усмешку по поводу того, что старик требует новые галоши, дабы не ударить в грязь лицом перед газетчиком. Но ведь и дядя Сандро не скрывает своей насмешливости и по отношению к повествователю, владеющему лишь чернилами в собственной ручке. Читатель смеется и над дядей Сандро, и над рассказчиком, но ведь и они смеются над читателем, принимающим эти приключения за чистую монету.

Большинство глав романа либо повествуют о пире, либо рассказаны на празднике, на пиру, либо завершаются праздником. Богатый армянин вынужден устроить застолье, перерастающее в пир, на котором грабители соревнуются в тостах с защитником Сандро. Дядя Сандро, устраивая ужин для рассказчика, сам собирается на свадьбу («Дядя Сандро у себя дома»). Помощник лесника устраивает походный пир прямо на крышке радиатора («Хранитель гор»). Когда смертельно больной дядя Сандро чувствует себя чуть получше, устраивается большой пир, а постель больно перетаскивается к пирующим («Дядя Сандро и его любимец»). Наконец, во время

соревнования-праздника за честь лучшей низальщицы листьев табака «умыкают» Тали («Тали — чудо Чегема»). Новеллы, составляющие роман, по характеру и тону близки веселой народной дьяблерии — недаром и красавицу Дашу называют «дьяволос», да и смеющаяся Тали с гитарой, сидящая на яблоне, уподоблена колдунье, завораживающей путников. Веселая праздничность жизни смеется над смертью, над болезнью, побеждая и укрощая их, недаром веселье у постели больного укрепляет его дух и поднимает, в конце концов, на ноги. А сны, которые видит тетя Катя, «свежие, как только что разрытая могила»? «Нигде не услышишь столько веселых или даже пряных рассказов о всякой всячине», как на поминках, утверждает автор, «вероятно, влюбленным вот так бывает особенно сладостно целоваться на кладбище среди могильных плит». Непринужденной атмосферой поминального праздника, оказывается, «довольны и родственники покойного, и соседи, и сам покойник, если ему дано оттуда видеть, что у нас тут делается».

Одна из самых блестящих новелл Искандера, написанных в лучших традициях народной смеховой культуры — «Колчерукий». История о том, как Колчерукому еще при жизни выкопали могилу, за которой он любовно присматривал, пересекается с историей из его молодости — Шаабан Ларба стал Колчеруким, получив пулю от князя за острый язык, опять-таки за насмешку над его козлиными любовными «подвигами». Колчерукий обманул свою смерть. После звонка из больницы о мнимой кончине за его телом прислали из колхоза машину, а родственники по обычаю привели всякую живность для поминальной тризны. Колчерукий же с комфортом вернулся на собственные похороны, а гостинцы пришлись по вкусу «покойничку», устроившему по случаю своего воскрешения угощение. Он пережил или предотвратил свои похороны, правда, оставив за собой могилу в «полной готовности», и сажает около нее персиковые деревья, и даже успевает — до своей истинной смерти — собрать урожай. Смерть соотнесена с рождением, могила — с плодородием жизни. Не отдает

Колчерукий родственнику и телку, приведенную на несостоявшиеся поминки. «*Время шло, а Колчерукий, судя по всему, умирать не собирался. Чем дольше не умирал Колчерукий, тем пышнее расцветала телка, чем пышнее расцветала телка, тем грустнее становился ее бывший хозяин*» (437). Колчерукий переживает и наскоки грустного родственника, и анонимный донос, пришедший в связи с тем, что он посадил на своей могиле тунговое деревце (это растение насаждалось тогда в Абхазии, навязывалось колхозам, несмотря на то, что плоды его были ядовитыми, — вечная тяга к козлотуризации). Однако приходит все-таки смерть и к Колчерукому, но и тогда он разыгрывает последнюю, уже загробную, шутку, заставляя все село на похоронах громко смеяться над лошадником Мустафой. Бессмертен герой, способный посмеяться из-за гробовой доски, побеждающий смерть жизнью своего духа; бессмертен и народ, рождающий такого героя и весело смеющийся на его похоронах: «*Когда умирает старый человек, в наших краях поминки и проходят оживленно. Люди пьют вино и рассказывают друг другу веселые истории... Человек завершил свой человеческий путь, и, если он умер в старости, дожив, как у нас говорят, до своего срока, значит, живым можно праздновать победу человека над судьбой*» (451).

Свобода по отношению к обществу и власти гарантирует у Искандера свободу по отношению к человеку. Поэтому мир Искандера объемен и стереоскопичен. Казалось бы, все так просто! Но очень трудно и больно: «Настоящий поэт — это человек, который выхватывает из костра горящий уголек и пишет им ясным почерком».

Искандер своей литературой компенсировал нам унылость проживания жизни. Он как бы говорил и говорит всем нам: не впадайте в тоску, жизнь удивительно богата на краски, на неожиданные, авантюрные повороты! Сейчас я вам покажу, на что она способна! Сам удивляюсь! Еще не вечер, господа, совсем еще не вечер!

Юмор и смех – реакция на окружающий нас мир. Довлатов — один из наиболее ярких представителей самого неопределяемого из литературных явлений — «юмора».

Что значил юмор для Довлатова? В какой степени умение во всем видеть комическое влияло на мировоззрение писателя? Наконец, что Довлатов добавил к юмористическим традициям, существовавшим в русской литературе? Эти вопросы занимают не одно поколение критиков.

Говоря о Довлатове, невозможно не вспомнить слова известного филолога М. Бахтина, который писал, что «смех освобождает не только от внешней цензуры, но прежде всего от большого внутреннего цензора». Внутренний цензор жил во многих писателях «советской литературы». Природа смешного оказалась привлекательной для Довлатова и потому, что смех давал возможность автору, героям, да и читателю освободиться от «социальной маски», навязанной человеку «официальной культурой»[1].

Легкий юмор Довлатова, его тонкая ирония неизменно привлекают к себе читателей. И. Бродский, который был близок писателю по ленинградским временам, замечал: «Читать его легко. Он как бы не требует к себе внимания, не настаивает на своих умозаключениях или наблюдениях над человеческой природой, не навязывает себя читателю…»[2]. Его юмор никогда не прибегает к гиперболе, гротеску, довольствуясь тем, что всеми этими категориями насыщена жизнь.

Вот именно это «чувство противоположного» идеально отражается в творчестве Довлатова, сумевшего показать изысканность в пошлости, серьезность в насмешке, смешное в горе, драматичность в хохме.

Юмор у него не жанр, а мировоззрение.

Поэтому я не полностью разделяю глубокий и эрудированный анализ Сухих, определившего юмор как жанр и увидевшего центральную суть довлатовского творчества в анекдоте. Далеко не всегда анекдот бывает

[1]Арьев А. Послесловие к повести С.Довлатова «Заповедник». – СПб.: «Азбука-классика», 2010.
[2]Бродский И. Труды и дни. URL: http://lib.rus.ec/b/286657

юмористичен. У Довлатова не столько развит смешной компонент анекдота, хохмы, сколько высвечивается мудрость отдаленности, способная обобщать смысл, делать его универсальным. Анекдоты у Довлатова можно найти, но в духе и манере Хармса, т.е. с принципиальным нарушением поверхностной логики, с сохранением альтернативной последовательности.

Юмор — это языковая инверсия, выражающая подход к жизни не праведника, а сомневающегося чудака, скрывающего ничтожную, всеми забытую, но неожиданную точку зрения на жизнь. С одной стороны, юморист Довлатов в духе русской спекулятивной традиции отделяет чувство от разума, но с другой, он выворачивает все наизнанку, смотря на себя, на людей, на жизнь, по выражению Пиранделло, через «подзорную трубу». Таким образом, маленькое получается большим и, наоборот, большое получается маленьким. Потому что трубу ведь можно и перевернуть.

В юморе нет насмешки, нет злости или сарказма, в нем выражается милосердное разоблачение.

Удивительно, как Довлатов, сам не зная об этом, парафразировал Пиранделло: «Юмор — инверсия жизни. Лучше так: юмор — инверсия здравого смысла. Улыбка разума».

Я бы добавила противоположный оксюморон: юмор — задумавшееся безрассудство. Юморист, в отличие от комического писателя или от сатирика, нарушает самые общепринятые и здравомысленные правила, но делает это без удовольствия, без инвективы, без самомнения праведника. Он смотрит на себя, на мир, на безумие милосердно, с легкой, еле ощутимой дистанции. Он не смеется, а предлагает альтернативу уже готовому шаблонному взгляду.

Юмор Довлатова — прямой наследник народных смеховых форм: от архаического смеха до современных жанров городского фольклора. Его проза наследует как общий принцип народного словесного творчества - благожелательное приятие мира, - так и конкретные заимствования,

разработку и специфическое преломление в литературных текстах фольклорных жанров и архетипов.

Для создания смехового пространства довлатовского текста важнейшими являются противопоставленные и взаимодействующие категории «своё» - «чужое», которые образуют бинарную оппозицию. Эта оппозиция подразумевает различие между двумя семиотическими мирами, каждый из которых воспринимается причастным к нему лицом как единственно правильный, а «чужаком» - как нелепый, абсурдный. От динамики взаимодействия семиосфер с разной кодировкой во многом зависит и смеховой потенциал изображенной действительности.

Знаковая «оболочка» персонажей, вещный мир, жесты (улыбки) как знаковые комплексы актуализуют этико-эстетическое противоречие между видимостью и сущностью явления и тем самым играют важную роль в создании смеховой картины мира С. Довлатова.

Метатекст, диалог, языковая игра — не только лингвистические варианты репрезентации остроумия С. Довлатова, но и области пересечения различных семиотических систем, при взаимодействии которых высвобождается смеховая энергия и рождается комический эффект.

Немаловажную роль в создании особой семиосферы - как в идейно-тематическом аспекте, так и в качестве составной части смехового художественного пространства — играют в прозе С. Довлатова пищевые метафоры. Они обладают повышенной семиотической насыщенностью, прежде всего в силу ритуализованного характера еды и выпивки в художественном мире писателя.

Пиршественный максимализм в его фольклорном / раблезианском вариантах встречается у Довлатова нечасто. Так, в «Наших» пища выступает не только как средство утоления голода и поддержания жизни, но и как знак, индекс нормы, выражает господство человека над обстоятельствами. Через быт, преодоление рутины Довлатов отсылает читателя к бытийным основам человеческого существования.

Выводы по четвёртой главе.

*Смеховое начало в произведениях Искандера органически соединено с лирическим. Это лирическое начало выражено прямо, через лирического героя-повествователя, от лица которого были написаны многие рассказы о детстве.

*Смех Искандера не направлен «сверху вниз», от автора или лирического повествования — к герою. Он «работает» на всех уровнях: направлен даже на само авторское «я».

* «Чувство противоположного» идеально отражается в творчестве Довлатова, сумевшего показать изысканность в пошлости, серьезность в насмешке, смешное в горе, драматичность в хохме.

*Юмор у него не жанр, а мировоззрение.

*Юмор — это языковая инверсия, выражающая подход к жизни не праведника, а сомневающегося чудака, скрывающего ничтожную, всеми забытую, но неожиданную точку зрения на жизнь. С одной стороны, юморист Довлатов в духе русской спекулятивной традиции отделяет чувство от разума, но с другой, он выворачивает все наизнанку, смотря на себя, на людей, на жизнь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Под семейной хроникой понимают произведение, основу которого составляет история семьи (или нескольких семей) на протяжении одного или нескольких поколений. Как правило, в подобных произведениях присутствует исторический фон, известные события и др. Отличительной особенностью семейной хроники является движение (смена) поколений в контексте эпох.

Для произведений этого жанра характерно: соблюдение принципа четкой хронологии, господство линейного принципа, что текстуально оформляется датировкой событий («Будденброки» Томаса Манна), обозначением действия глав («Поющие в терновнике» Колина Маккалоу), соотнесением событий романа и событий истории (русские образцы исследуемого жанра. Линейный принцип определяет семейную хронику как жанр, в то же время история поколений может быть представлена иными способами (ретроспекция и воспоминания, вставные новеллы, напрямую не связанные с основным сюжетом).

Следованием жанровым канонам семейной хроники обусловлено включение обязательных повествовательных элементов: вставка различного рода семейных преданий, легенд, «летописи» рода, долгих погружений в семейную «биографию» главных героев, указание семейных реликвий, традиций, обрисовка родового внешнего облика героев, даже «наследуемой» профессии.

Общим в произведениях, проецирующихся на жанр семейной хроники, оказывается тип главного героя: ключевой фигурой в них становится герой-создатель / хранитель семьи, функция которого в сюжете – основание, собирание семьи, сохранение семейного пространства. Такие герои принадлежат к «мудрому» старшему поколению и обладают «редким талантом» – «вести семью, строить семейные отношения».

«Мотив переселения», присущий жанру семейной хроники уходит своими корнями в библейские писания. Переселение на новую землю символизирует обретение свободы, рая, душевного покоя.

Образ пространства настоящей семьи устойчив в своем художественном воплощении и тяготеет к образу Дома. Поскольку дом это замкнутый локус, отгороженный от истории, от окружающей героев действительности, в которой потеряны четкие аксиологические ориентиры, он выполняет защитную функцию, становится хранилищем подлинных ценностей: культурных, семейных, нравственных.

Структура повествования в семейных хрониках отражает действие двух начал: родового и индивидуально-личностного.

Родоначальником семейной хроники в русской литературе принято считать С.Т. Аксакова (романы «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука»). Н.А.Николаева считает, что С.Т.Аксаков при написании «Семейных хроник» ориентировался на определённую традицию. Она пишет, что, судя по предмету изображения, типологически близкими «Семейным хроникам» текстами являются семейные и автобиографические записки конца XVIII – XIX веков.

Если век XIX, в основном, был ознаменован в мировой литературе «семейными хрониками», любовно рисующими жизнь нескольких поколений, но уже, как правило, с оскудением последних их представителей, – век XX разрушил само это понятие. Литература засвидетельствовала драму века – гибель семьи (Гарсиа Маркес «Сто лет одиночества», Матс Траат «Танцы вокруг парового котла», Петросян Вардгес «Пустые стулья на дне рождения»).

Сегодня русские семейные хроники зачастую объединяются под обложкой определенной серии.

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложнено и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени

и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

За видимой простотой и непритязательностью искандеровского произведения, за лёгкостью стиля писателя стоит философская глубина и особое мировосприятие. В пользу этого говорят многочисленные мифологемы текста.

В семейной хронике Ф.Искандера множество сюжетных линий, но все они объединены в единое целое фигурой одного человека – дяди Сандро.

Данное произведение не разворачивается в биографическом времени в строгом смысле. В нём изображены только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым (впрочем, это естественно для семейных хроник). Но эти моменты определяют как окончательный образ самого человека, так и характер всей его жизни.

Мир в произведении Ф.Искандера определён и конкретен, что сковывает свободу и лёгкость авантюр и ограничивает абсолютную власть случая. Поэтому авантюры органически локализованы и связаны в своём движении во времени и пространстве. Всё это объясняется тем, что автор изображает свой родной мир, окружающую родную действительность. Мир романа «Сандро из Чегема» - свой мир. Всё в нём определённо, знакомо, герои находятся в нём всю жизнь.

Пространство в «Сандро из Чегема» исторически локализовано, но в то же время имеет тенденцию к расширению своих границ. Оно конкретно и насыщено более существенным временем. Размыкаясь, оно устремляется и ввысь и вширь. Расширение хронотопа ведёт к распаду родовых семейных связей.

Чегем – это аналог древнегреческого Олимпа по своему местоположению и Эдема по духовному состоянию. Искандеровский Чегем

является художественным отображением авторской модели мира, своего рода утопия в антиутопии.

Периферия родного пространства, находящаяся за пределами дома, исполнена враждебности, холодности и связана с тяжелыми нравственными мучениями, осознанием своей жизненной отторгнутости, неприкаянности, раздавленности. Органично герои романа чувствуют себя только в родном топосе, за существование которого чувствуют кровную ответственность.

Подобно тому, как самоопределение личности невозможно вне ее отношения к другой личности, так и самоопределение всего человеческого рода не может совершаться вне его отношения к животному царству.

Фазиль Искандер также является автором огромного количества анималистических портретов. Чаще всего в произведениях Искандера описываются домашние животные. Делается это для того, чтобы точно воссоздать жизнь своих героев, рассказать об их занятиях, описать их экономическую состоятельность.

В новеллах «Рассказ мула старого Хабуга» и «Широколобый» животные являются главными действующими персонажами. В своём центральном произведении «Сандро из Чегема» Ф.Искандер создаёт образ мира в совокупном восприятии через сознание мула, буйвола и человека.

Животные в этих новеллах являются не просто объектом отстранённого художественного созерцания. Это очень личная поэтическая сторона внутреннего мира писателя. Он использует животное в тайных целях личной исповеди, или же это символы, когда детально описывая поведение животных, их отношение к людям, заставляя их говорить, Искандер рисует мир людей с их страстями, заблуждениями и разочарованиями. Животные в этом произведении играют важную роль в определении, что такое «человек».

Одно из главных произведений Сергея Довлатова «Наши» вполне можно отнести к жанру семейной хроники, т.к. в нём описывается жизнь четырёх поколений довлатовского семейства. Подобная форма произведения

не нова. Жанр семейной хроники существовал до Довлатова, и будет существовать после. Но в творчестве Довлатова он обретает новое звучание. Жизнь и события произведения даны сквозь призму исторического времени.

Цель Довлатова не документальность, а «ощущение реальности», узнаваемости описанных ситуаций в творчески созданном выразительном «документе».

Довлатов изображает родственников не только по линии отца, но и по линии матери. Это делает его семейную хронику непохожей на другие.

В «Наших» помимо внутрисемейных, автором раскрываются отношения внутри государства: политические, социальные, экономические.

Особую роль в произведении Довлатова имеет карнавальное начало. Исследуемое произведение – это наглядное изображение взаимодействия предков и потомков, причём взаимодействие в противопоставлении. Жизнь дедов – мифическая неправдоподобная, а жизнь молодого поколения – вполне реальная повседневная. Это похоже на столкновение мифа и реальности.

Карнавализация у Довлатова распространяется не только на семейное пространство, но и на жизнь страны. Она позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни, показать её изнаночную сторону.

Смех и биография – это именно те понятия, которыми руководствовались Ф.Искандер и С.Довлатов, создавая свои «семейные хроники».

Таковы основные итоги нашего исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Общественно-политическая литература

1. Каримов И.А. Человек, его права и свободы – высшая ценность. – Т. 14. – Ташкент: Узбекистан, 2007.
2. Каримов И.А. Высокая духовность – непобедимая сила. – Ташкент, 2010.
3. Каримов И.А. Узбекистан на пороге достижения независимости. – Ташкент: Узбекистан, 2011.
4. Каримов И.А. Амалга ошираётган ислоҳотларимизни янада чуқурлаштириш ва фуқаролик жамияти қуриш – ёруғ келажагимизнинг асосий омилидир. Ўзбекистон Республикаси Конституциясининг 21 йиллигига бағишланган тантанали маросимдаги маъруза. 2013 йил 7 декабрь/ И.А.Каримов. – Т.: Ўзбекистон, 2013. – 80 б.
5. Каримов И.А. Вступительная речь на открытии Международной конференции «Историческое наследие учёных и мыслителей Средневекового Востока…». – Самарканд, 16.05.2014.

II. Художественная литература

6. Аксаков С.Т. Детские годы Багрова-внука. – Уфа: Башкирское книжное издательство, 1997. – 320 с.
7. Аксаков С.Т. Семейная хроника – М.: Худож. лит., 1982. – 542 с.
8. Аксаков С.Т. Собрание соч.: В 3-х т. Т. 1. М., 1986. – 345 с.
9. Булгаков М. Избранное. – Т.: Узбекистан, 1989. – 719 с.
10. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах: Кн. 1. Собственник; Последнее лето Форсайта. – Т.: Укитувчи, 1988. – 304 с.
11. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах: Кн. 2. В петле; Пробуждение; Сдаётся внаём. – Т.: Укитувчи, 1988. – 448 с.
12. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах: Кн. 3. Белая обезьяна; Идиллия; Серебряная ложка; Встречи. – Т.: Укитувчи, 1988. – 498 с.

13. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах: Кн. 4. Современная комедия; Лебединая песня. – Т.: Укитувчи, 1988. – 240 с.
14. Горький М. По Руси; Дело Артамоновых. – М.: Худож. лит., 1986. – 559 с.
15. Довлатов С. Наши. М., 2001. – 93с.
16. Довлатов С. Собрание сочинений: В 4-х т. / Сост. А. Арьев. Т. 4. - СПб., 2003. -242 с.
17. Искандер Ф. Сандро из Чегема. – М.: Худож. лит., 1999. – 880 с.
18. Кун Н.А. Мифы и легенды Древней Греции. – Ташкент, 1986. – 461 с.
19. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет. – М.: Правда, 1987. – 480 с.

III. Научно-критическая литература

20. Абдуллаева А.С. Две религии Рюноскэ Акутагавы. // Мир Востока и мир Запада в филологическом, историческом и культурологическом аспектах: материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 110-летию со дня рождения народного писателя Узбекистана С.П.Бородина. – Ташкент-Самарканд, 2012. – С. 3-6.
21. Абдуллаева А.С. Пространственно-временная иерархия в стихотворении А.Ахматовой // Сборник материалов научно-практической конференции «Инновации в сфере библиотечного дела, бумажные и электронные книги: соперничество или взаимодополнение. – Самарканд-Ташкент, 2011. – С. 19-23.
22. Арьев А.Ю. Наша маленькая жизнь. Вступительная статья // Довлатов С. Д. Собрание прозы в 3-х томах. Издание второе. - СПб.: Лимбус Пресс, 1995. - С. 5-24.
23. Арьев А. Послесловие к повести С.Довлатова «Заповедник». – СПб.: «Азбука-классика», 2010. – 112 с.

24. Бахтин М.М. Литературно критические статьи /Сост. С.Бочаров и В.Кожинов. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
25. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. – 468 с.
26. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского.- СПб.: Прибой, 1990. – 243 с.
27. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
28. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит. - 526 с.
29. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // М.М. Бахтин. Эпос и роман. – СПб., 2000. – 436 с.
30. Бондаренко В. Плебейская проза Сергея Довлатова // Наш современник.- 1997. № 12.- С. 257-270.
31. Вайль П., Генис А. Искусство автопортрета // Звезда. 1994. - № 3. - С.179-183.
32. Воронцова-Маралина А.А. Проза Сергея Довлатова: поэтика цикла. – М., 2004. – 27 с.
33. Видуэцкая И.П. "Пошехонская старина" в ряду семейных хроник русской литературы. – М., 1998. - 208 с.
34. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – 448 с.
35. Генис А. Довлатов и окрестности/Александр Генис. – М.: Астрель: CORPUS, 2011. – 736 с.
36. Генис А. Творец Чегема. - Нью-Йорк: Новая газета, 06.03.2009. - № 23. - С. 2-6.
37. Гоксю Томияма. О Довлатове //Маинити Симбун. 02. 11. 1997. - № 24. – С. 3-9.

38. Евдокимова О.Н. Литература и история // Исторические процессы в творческом сознании русских писателей 18 - 20 веков. СПб., Наука, 1992. - 336 с.
39. Евдокимова О.Н. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова. - СПб., 2001. – 137 с.
40. Жачемукова Б.М., Бешукова Ф.Б. Художественная специфика жанра исторического романа // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп, 2011. № 1 (70). - С. 13-20.
41. Заламбани М. «Сандро из Чегема» Фазиля Искандера в контексте «творящей» цензуры. // Новый филологический вестник. 2010. №1(12). – С. 13-24
42. Звягина М.Ю. Семейная хроника Б. Окуджавы «Упраздненный театр»: «память жанра» и обновление традиции. // Миры Б.Окуджавы. Материалы Третьей международной научной конференции. - М., 2007. – С. 45-56.
43. Иванова Н. Б. Смех против страха, или Фазиль Искандер. -М.: Советский писатель, 1990. -310 с.
44. Козэль О.М. Проза Фазиля Искандера. Мировидение писателя. Поэтика. – М., 2006. – 160 с.
45. Козэль О. Роман Фазиля Искандера "Сандро из Чегема" в свете абхазского кодекса "Апсуара" // Новый филологический вестник - М., 2007. – С. 55-62.
46. Костюченок Т.М. Особенности бестиариев Колетт // Проблемы истории литературы. Сб. статей. Вып. 18. Москва-Новополоцк, 2004. – С. 248-251.
47. Крупчанов Л.М. Теория литературы. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. – 360 с.

48. Кучерская М. Фазиль Искандер: Очеловечивание человека. Беседа о гармонии, смехе и поэзии дома // Российская газета. — 04.03.2004. — № 3420. – С. 21-32
49. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. - М., 1975. - 431 с.
50. «Мысль семейная»: семья в художественной литературе : информ.-библиогр. материалы / сост. Т. А. Сенинг ; ред. Л. Г. Завальная, Г. И. Поташникова. – Самара, 2008. – 54 с.
51. Николаева Н. А. Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы. - Вып. 6. - Новосибирск, 2004. - С. 64-82.
52. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2002. – 424 с.
53. Николина Н.А. Развитие языковых и композиционных особенностей жанра семейной хроники в русской литературе XIX в.: С.Т.Аксаков //Формирование семантики и структуры художественного текста. - Самара, 1992. - С. 143-153.
54. Орлова Н.А. Поэтика комического в прозе С.Довлатова: семиотические механизмы и фольклорная парадигма: автореф. дисс. .к.ф.н. -Майкоп, 2010. -26 с.
55. Петровский М.А. Морфология новеллы //Поэтика. Вопросы литературоведения. М.: Российский открытый университет, 1999. - С. 131-160.
56. Петр Вайль, Александр Генис. Дядя Сандро и Иосиф Сталин. // Современная русская проза. — 1982. - 243 с.
57. Рассадин С.Б. После потопа. — М.: Правда, 1990. — 46 с.
58. Рассадин С.Б. Последний чегемец. — М.: Новый мир, 1989. — № 9. — С. 232—247.
59. Савкина И. Род/дом: семейные хроники Людмилы Улицкой и Василия Аксенова //Семейные узы. - М., 2004. - Кн. 1. - С. 156-182

60. Сборник учебно-методических материалов по курсу «Основы теории литературы». – М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2006. – 64 с.
61. Сугян И.М. Репрезентация авторской позиции в художественных и публицистических произведениях Ф. Искандера. – Тверь, 2012. – 211 с.
62. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
63. Эйхенбаум Б.М. О прозе. - Л.: Худож. лит., 1969. - 503 с.

IV. Энциклопедии и словари

64. Словарь литературных терминов. /Сост. В.И.Новиков. – М.: Педагогика. 1998. – 379 с.

V. Интернет сайты

65. Арьев А. История рассказчика. www.sergeidovlatov.com
66. Бродский И. Труды и дни. URL: http://www.lib.rus.ec/b/286657
67. Владимирский Христя. Генеалогия С. Довлатова по книге «Наши». 2012. http://www.proza.ru.
68. Иванова Н. Фазиль великолепный. www.apsnyteka.org/419-ivanova_n_stati
69. Иванова Н. Сон разума рождает чудовищ. www.apsnyteka.org/419-ivanova_n_stati
70. Измайлова С.И. Мастерство Ф. Искандера-новеллиста. 2002. www.dissercat.com.
71. Караковский А. Литературный анимализм как метод и руководство к действию. / Русский эпиграфъ. Информационно-образовательный интернет-портал., 2002. www.epygraph.ru
72. Лихина Н.Е. «Звериные» образы в современной русской литературе. www.intellika.info
73. Мицуёси Нумано. Мои встречи (и невстречи) с Сергеем Донатовичем. www.sergei**dovlatov**.com/books/numano.html

74. Орехова Ю.С. Анималистическая литература Франции: традиции и их трансформация в творчестве С.-Г. Колетт., 2008. www.dissercat.com.
75. Сальмон Л. Сергей Довлатов. Марш одиноких. // Наименее советский город в России: хронотоп довлатовских рассказов. www.magazines.russ.ru
76. Цколия К.Р. Нравственно-философское понятие «Чегемия» (роман Фазиля Искандера «Сандро из Чегема»). www.tskolia.ru
77. Эпштейн М. Природа, мир, тайник вселенной … - М.: Высшая школа, 1990. – 304 с. www.nvkz.kuzbass.net.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……..……3-15

ГЛАВА I. ГЕНЕЗИС ЖАНРА СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА В ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Семейная хроника как жанр литературы……..……..16-27

1.2. Жанр семейной хроники в русской литературе…….27-32

1.3. Жанр семейной хроники в зарубежной литературе…….……..32-38

ГЛАВА II. ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ФАЗИЛЯ ИСКАНДЕРА

2.1. Особенности хронотопа в произведении Ф.Искандера «Сандро из Чегема»…….....39-53

2.2. Анималистика в произведении Ф.Искандера «Сандро из Чегема»...…54-60

ГЛАВА III. ЖАНР СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

3.1. Мир семьи в произведении С.Довлатова «Наши»……..……61-72

3.2. Элементы карнавализации в семейной хронике С.Довлатова «Наши»……..…….72-80

ГЛАВА IV. СМЕХОВОЕ НАЧАЛО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф.ИСКАНДЕРА И С.ДОВЛАТОВА……...…….81-91

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……..……..92-96

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ……..……97-103

СОДЕРЖАНИЕ……104