

На правах рукописи

ТАРАБУКИНА Юлия Александровна

**КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ И
ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОЗЕ Ю.НАГИБИНА
(«ВЕЧНЫЕ СПУТНИКИ», «ДНЕВНИК»)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Тюмень 2006

Работа выполнена на кафедре русской литературы Тюменского государственного университета

Научный руководитель: кандидат филологических наук, доцент
Корокотина Анна Марковна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Дворяшин Юрий Александрович

доктор филологических наук, доцент
Маркова Татьяна Николаевна

Ведущая организация: Ишимский педагогический институт

Защита состоится __ июня 2006 г. в ____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.274.09 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Тюменском государственном университете по адресу: 625003 г. Тюмень, ул. Семакова, 10, ауд. 325.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Тюменского государственного университета.

Автореферат разослан « » мая 2006 г.

*Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук
доцент*

С.М.Белякова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Постановка проблемы и актуальность темы исследования. Тема искусства имеет в русской и мировой литературе давнюю историю. Личность и судьба творца, проблемы творчества стали предметом художественного осмысления задолго до наших времен. При этом сложилось несколько традиций, порой выражающих прямо противоположные представления о творческом процессе. Согласно одной тенденции, искусство понимается как самостоятельная сфера духовной жизни, в которой художник подотчетен только Богу, а объект и пути творческого освоения избираются соответственно внутренним потребностям творца; другая утверждает прагматическое, или утилитарное, восприятие искусства как способа достижения каких-либо конкретных практических целей.

Неизменный интерес к понятию *творчество* в тех его смыслах, которые видят и филология, и философия, и культурология, и искусствоведение, и эстетика, и психология творчества, порождает обилие научных работ по этому вопросу. В изучаемой области накоплен большой эмпирический материал, сделаны и делаются теоретические выводы. Проблема творчества как художественной деятельности, являясь философской, ставится более широко. Работы А.Бергсона, Н.Бердяева, Ф.Штепсуна, Н.Лосского расширяют смысл творчества, соотнося его с Божественным творением мира.

Написана история изучения проблемы творчества. Ей посвящены труды философов и филологов С.О.Грузенберга (1923), П.Н.Медведева (1926), З.С.Паперного и Э.И.Полоцкой (1990), В.А.Кутырева (1994).

Значительное место данная проблема занимает в такой отрасли знания, как психология творчества, где она связывается прежде всего с проблемой *творца, художника* и обсуждается как проблема творческой индивидуальности (Гегель, К.Юнг, В.Белинский, Л.С.Выготский). Во второй половине XX века эту проблему актуализировал М.Б.Храпченко, а вслед ему ряд других исследователей (Б.Бурсов, В.Баранов, И.Анисимов и др.).

Интересные работы, позволяющие одновременно шире и точнее представить смысл понятия *писатель*, принадлежат философам, филологам, историкам, культурологам, авторам научно-популярных работ (С.С.Аверинцев, И.А.Ильин, А.Безансон, В.Ф.Овчинников, Я.Парандовский и мн.др.).

Настоящее время также отмечено спорами о путях развития искусства и литературы. Сами писатели не проходят мимо осознания того, что такое творчество, какова эстетическая суть их профессии. Все творческое наследие

писателя Ю.Нагибина пронизывают мысли о самом явлении «творчество», о психологии и судьбе человека, к которому может быть применимо понятие художник в самом широком смысле этого слова.

Объектом исследования в данной работе являются произведения, объединенные проблемами, связанными с творчеством и творцом: цикл художественной прозы «Вечные спутники» (1981) и последняя в творчестве Ю.Нагибина книга – «Дневник» (1994).

Рассказы и повести Ю.Нагибина, посвященные людям искусства, начинают публиковаться в начале 70-х годов. В 1981 году в состав 4-томного собрания сочинений Ю.Нагибина был включен цикл «Вечные спутники», вызвавший волну критических откликов. Они направлены в основном на осмысление характеров героев произведений и особенностей мастерства писателя в их создании (И.Богатко, Т.Афузова, Я.Гордин, Т.Симонова, Е.Сергеев, А.Латынина...). Тогда же был начат спор о жанровом своеобразии не только отдельных рассказов и повестей, но и цикла в целом как системы произведений, выражающей целостную концепцию автора (А.Коваленко, М.Радецкая, В.Островская и др.).

«Дневник» также получил много откликов и сверхэмоциональных оценок, которые сводятся в основном к вопросу о том, этично или неэтично, правомерно или неправомерно писателю, человеку публичному, делать достоянием гласности интимные подробности своей жизни и субъективную оценку известных в обществе людей (А.Коган, В.Топоров, Б.Хазанов). Но дневник – это прежде всего литературный жанр, хотя и имеющий документальную основу. Некоторые исследователи пытаются уйти от экспрессии в анализе и оценке «Дневника» и обращают внимание прежде всего на его художественное своеобразие (В.Свинцов).

В данной работе предпринимается попытка рассмотреть цикл «Вечные спутники» и «Дневник» под общим, ранее в науке не обозначенным углом зрения: исследуется художественное и художественно-документальное решение Ю.Нагибиным концепции творчества. В этом состоит **научная новизна** исследования.

Выбор и возможность объединения названных произведений общим **предметом** исследования (поэтика прозы Ю.Нагибина, способы решения им проблем творчества и особенности раскрытия образов художников) обусловлены рядом причин. Во-первых, эти две книги представляются наиболее концептуально значимыми произведениями Ю.Нагибина о

творчестве. Цикл «Вечные спутники» объединяет в себе 19 рассказов и повестей, посвященных художникам. В «Дневнике» примерно из тысячи упомянутых имен около семисот – реальные люди, имеющие то или иное отношение к искусству. Другие произведения Ю.Нагибина, посвященные данной теме, не дают принципиально нового взгляда на проблему и привлекаются в качестве контекста. Во-вторых, «Вечные спутники» и «Дневник» обнаруживают ряд прямых и косвенных перекличек, взаимных интертекстуальных ассоциаций, что делает представленные в них образы более объемными, психологически достоверными. В-третьих, анализ разных по стилю книг позволяет увидеть различия в решении автором обозначенных проблем в зависимости от жанровых возможностей выражения авторского начала в них.

Методологическую основу диссертации составляют исследования по теории художественного цикла (М.Дарвина, Л.Ляпиной, О.Егоровой, А.Янушкевича) и жанровой специфике историко-биографической прозы (М.Барахова, М.Бойко, А.Коваленко, А.Кудряшовой, М.Николиной, М.Радецкой и др.); классические и современные исследования по теории мотива и мотивному анализу (В.Проппа, А.Веселовского, А.Скафтымова, Б.Путилова, Б.Гаспарова, И.Силантьева, В.Тюпы и др.); работы, посвященные своеобразию дневникового жанра (О.Егорова, В.Оскоцкого, А.Подгорского, С.Рудзиевской, В.Свинцова, Б.Хазанова); а также отдельные труды по философии и психологии творчества (Н.Бердяева, К.Юнга, Л.Выготского, В.Вейдле, А.Вейна, Д.Лихачева, Ю.Лотмана и др.).

Цель данной работы – путем анализа на различных уровнях поэтики цикла «Вечные спутники» и «Дневника» выявить концепцию творчества Ю.Нагибина и понимание им неповторимого своеобразия личности творца.

Данная цель конкретизируется в следующих **задачах**:

- 1) исследовать специфику книги «Вечные спутники» как цикла художественно-психологических портретов;
- 2) выделить и проанализировать основные группы циклообразующих мотивов, связанных с личностью и судьбой художника, в книге «Вечные спутники»;
- 3) раскрыть специфику документально-дневникового решения Ю.Нагибиным проблем, связанных с собственным писательским трудом и творчеством своих предшественников и современников.

Основные результаты исследования, обладающие научной новизной

1. Сквозь призму трех основных мотивов, или гипермотивов цикла «Вечные спутники» (пути, творения, смерти), аккумулирующих в себе ряд частных мотивов, выявляется своеобразие личности и судьбы художника, специфика творческого процесса в понимании Ю.Нагибина.

2. Разные семантические инварианты мотива пути (путь-дорога, путь-перепутье, путь-жизнь, путь-бегство, путь-погоня, путь-вечность...), частотность и повторяемость этого гипермотива позволяют говорить о его особой смысловой значимости.

3. Определяется роль произведений, в основе сюжета которых лежит мотив творения (творения-созидания, творения-откровения, творения-оправдания, творения-ремесла...). Детальное описание процесса творчества или анализа его героем помогает Ю.Нагибину понять психологию художника.

4. Обозначаются функция и разные аспекты мотива смерти: смерть-поединок, смерть-примирение, смерть-покой, смерть-признание, смерть-последняя правда, смерть-жизненная философия...

5. Для писателя Ю.Нагибина, от лица которого ведется «Дневник», характерен конфликт между идеальным, созданным творческим воображением образом творца и собственным, часто вполне земным, человеческим мироощущением. В результате в «Дневнике» возникает ситуация «раздвоенности жизни и творчества», являющаяся для героя-повествователя источником многолетней душевной дисгармонии.

6. В «Дневнике» определяются основные тенденции и способы создания образов художников. В восприятии Ю.Нагибина как его главного героя морально-нравственные и профессиональные качества людей, имеющих отношение к искусству, оказываются в большой зависимости от того, являются ли они современниками или предшественниками сегодняшнего искусства.

Основные положения, выносимые на защиту:

1) «Вечные спутники» - цикл художественно-психологических портретов художников, обладающий соответствующими жанровыми признаками цикла; система сквозных мотивов выполняет в «Вечных спутниках» циклообразующую функцию и позволяет выявить авторскую концепцию судьбы творца и процесса творения;

2) итоговое произведение Ю.Нагибина - «Дневник», в силу его жанрового

своеобразия, позволяет обобщить и дополнить представление писателя о творчестве и творце;

3) мысль об идеальной (божественной) сути искусства – главная в осмыслении творчества Ю.Нагибиным, что, однако, не противоречит и его профессиональной, ремесленной (земной) сущности;

4) творческий процесс является для Ю.Нагибина неким откровением, часто обусловленным особыми причинами, страданиями как необходимыми факторами жизни художника;

5) личность, психология одаренного человека – в восприятии Ю.Нагибина – явление сложное и противоречивое, порой выходящее за рамки сложившихся стереотипов человеческой «нормальности»; уже в связи с этим, независимо от конкретных жизненных обстоятельств, судьба художника всегда трагична.

Апробация главных разделов диссертации состоялась: 1) на Всероссийской научно-практической конференции «Культурологические проблемы развития региона» (Тюмень, 30-31 марта 1999); 2) на межвузовской научно-практической конференции «А.С. Пушкин: образование и культура», посвященной 200-летию со дня рождения великого русского поэта (Тобольск, 24-25 мая 1999); 3) на 25-й юбилейной международной научно-практической конференции «Славянские духовные традиции в Сибири», посвященной 24 мая – Дню славянской письменности и культуры (Тюмень, 24 мая 2002); 4) на V межвузовской научной конференции «Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры» (Тюмень, 13-14 апреля 2000); 5) на всероссийской научно-практической конференции «Виноградовские чтения» (Тобольск, 23-24 ноября 2005).

Практическая значимость работы состоит в том, что ее основные положения и выводы могут быть использованы в историко-литературных и специальных вузовских курсах по проблемам современной литературы.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка, включающего 284 наименования. Содержание изложено на 170 страницах.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обосновывается актуальность темы исследования, формулируются его цель, задачи, научная новизна, положения, выносимые на защиту; обозначается методологическая база диссертации; осуществляется

обзор работ, посвященных творчеству Ю.Нагибина в целом и циклу «Вечные спутники» и «Дневнику» в частности.

В *первой главе «Циклообразующая роль мотивов в «Вечных спутниках»»* выявляется специфика книги «Вечные спутники» как цикла художественно-психологических портретов; выделяются и анализируются основные группы мотивов, связанных с личностью и судьбой художника.

В *первом параграфе ««Вечные спутники» как художественно-прозаический цикл. Жанровое своеобразие»* прослеживается история авторского замысла, создания и публикации цикла «Вечные спутники», исследуется жанровая специфика рассказов и повестей Ю.Нагибина о художниках прошлого, обосновывается возможность интерпретации повествовательного текста через категорию «мотив».

В современном литературоведении накоплен достаточно большой опыт анализа произведений, имеющих циклическую организацию, и жанровых признаков цикла как такового, в том числе прозаического. Эти работы послужили отправной точкой в исследовании произведений о «вечных спутниках» как единого цикла, обладающего определенной структурной законченностью. Цикл художественной прозы Ю.Нагибина «Вечные спутники» представляет собой систему биографий выдающихся деятелей искусства. При этом завершенный, сформированный и признанный автором вариант - это редакция 1981 года, имеющая фиксированную форму, строгую последовательность расположения текстов (композиция цикла соотносима с хронологией судеб героев-художников) и оригинальное название, восходящее к одноименной книге Д.Мережковского. Произведения писателя о художниках, созданные и опубликованные позже, не включаются в состав цикла и не являются объектом специального анализа в данной работе.

Вопрос о жанре - один из самых спорных в разговоре о «Вечных спутниках». Существуют разные определения: историко-биографическая проза, мемуарно-документальная, литературные портреты, биографические «переложения», «художественно-психологические портреты»...

Рассказы и повести Ю.Нагибина об известных личностях мы предлагаем называть портретами, но не литературными (в этом жанре преобладает факт, который и составляет событийную линию), а художественно-психологическими. Это именно портреты, так как герои - всем известные, узнаваемые лица. Художественные они потому, что в основе лежит

повествование не о реальных фактах биографии, а вымысел. Психологичность «Вечных спутников» обусловлена желанием писателя показать внутренний мир героя, обнаружить главный «мотив» личности художника.

Конкретное воплощение концептуального единства достигается в цикле и на уровне структурной организации текстов, разработки схожих сюжетных схем, постоянно использующихся художественных средств в создании характеров, в том числе - единого комплекса традиционных мотивов. В настоящее время «мотив» - одна из наиболее используемых в литературоведении категорий, имеющих, однако, «весьма широкий диапазон смыслов». Обобщая опыт изучения категории мотива, мы выделяем следующие положения, способные считаться методологическим основанием нашего исследования: 1) мотив - это компонент произведений, обладающий повышенной значимостью; основной признак этого - повторяемость мотива; 2) в роли мотива может выступать любое смысловое «пятно»: мотив может проявлять себя отдельным словом или словосочетанием, повторяемым и варьируемым, выступать в виде заглавия либо эпиграфа или оставаться лишь угадываемым, ушедшим в подтекст; 3) в тексте мотивы соотносятся друг с другом, образуя мотивную структуру; 4) особенностью поэтики конкретного произведения может быть прием лейтмотива, то есть последовательная семантическая повторяемость одного или ряда мотивов.

Среди девятнадцати рассказов и повестей цикла «Вечные спутники» мы выделяем три группы произведений, в основу которых положены важные для личности и судьбы художника жизненные ситуации, позволяющие реализовать тот или иной мотивный комплекс. Чаще всего такими событиями оказываются путь героя, процесс создания художественного произведения и смерть.

Во *втором параграфе «Жизнь и вечность как основные семантические инварианты мотива пути»* осуществляется анализ одного из гипермотивов цикла, рассматривается его структурообразующая роль.

Мотивы пути, странничества являются традиционными в отечественной литературе. Для героев цикла «Вечные спутники» дорога всегда оказывается важной жизненной ситуацией.

Семантическим инвариантом мотива пути в рассказе «Беглец», заявленном уже в названии, является *бегство* героя. За всей неповторимостью судьбы Василия Третьяковского – главного героя рассказа - в ней угадывается близость архаичной, всем известной притчи о блудном сыне. Хотя «блудным сыном» его можно назвать весьма условно и отнюдь не

в том значении, какое имеет это понятие в мифе.

В сюжете рассказа мотив пути реализуется на нескольких структурных уровнях и связан не только с образом главного героя. С определенного момента сюжет распадается на параллельные фабульные линии, каждую из которых организует мотив пути: пути-бегства Василия и нелегкого пути-погони его жены Феодосии. При этом жизнь Феодосии представляет собой движение в никуда, «от дома», замкнутый круг, лабиринт. Незавидная доля этой женщины позволяет Нагибину в конце рассказа сделать справедливый для всех «вечных спутников» вывод: «...литература - это храм на крови».

Для композиции рассказов и повестей цикла, сюжет которых организуется мотивом пути, характерно то, что события в них располагаются последовательно, время однонаправлено, а часто встречающиеся глаголы движения создают динамичность действия. В рассказе «Перед твоим престолом» предметом изображения становятся последние годы жизни Иоганна Себастьяна Баха. Путь в этом рассказе - это вся *жизнь* героя, множество длинных и трудных дорог, одухотворенных светом искусства. Именно одержимость, жажда движения, принадлежность к какому-то иному измерению отличают художника от всех остальных людей. Ю.Нагибину важно показать, какую роль в жизни композитора играет вера в Бога. После всех унижений Бах решает осуществить издание сочинений на собственные скудные средства. В этот момент рождается хоральная фантазия, которую он называет первыми словами молитвы «Перед твоим престолом», тем самым смиренно принимая обозначенный свыше путь. Пример Баха позволил Ю.Нагибину показать один из типичных творческих путей-судеб, когда подлинная ценность гения понимается человечеством лишь через годы, а иногда и через века. Он вновь заканчивает повествование сентенцией, справедливой для любого произведения цикла: «Поистине *gottes Zeit ist allerbesten Zeit* (Божье время - наивернейшее время)». Тот, кому дано в его пути перешагнуть эту границу, уже не принадлежит ни пространству, ни времени.

Однако принадлежность к особому измерению становится очевидной, по мнению Ю.Нагибина, не только тогда, когда художник достигает определенных успехов. Рассказ «Царскосельское утро» посвящен юному Пушкину. В неоднократно описанной судьбе поэта фокусируется внимание на том моменте, когда Пушкин совсем еще мальчиком только вступает на свой звездный путь. Большую часть рассказа Нагибин строит по принципу внутреннего монолога. Во время самого обычного для молодого человека

пути к девушке мысли героя витают вокруг категорий, важных для всякой творческой личности: памяти, целостности времен, единства гениев...

Чтобы дать возможность своему герою осознать себя как человека и как поэта, Нагибин использует поэтику сна. Неожиданный вещий сон посреди разгорающегося царскосельского утра становится композиционным центром, кульминацией рассказа. Создается ситуация пути-откровения, пути-начала, позволяющая юному Пушкину понять свою миссию.

Кроме «Царскосельского утра», момент детства, молодости художника оказывается в центре писательского внимания в повествованиях о юных Рахманинове («Сирень») и Бунине («Учитель словесности»).

Таким образом, в концепции Ю.Нагибина путь, дорога, движение - ситуации, принципиально важные в жизни художника. В подобные моменты личность имеет возможность думать, чувствовать, осознавать себя и познавать окружающий мир более полно, ярко, непосредственно. Кроме того, дорога - символ жизни, того краткого мгновения, которое пребывает человек на земле. Но для гениев этот путь не конечен, он лишь материальное воплощение Жизни и Имени художника, путь, ведущий его в разряд «вечных спутников».

В *третьем параграфе «Мотив творения как воплощение единства святого и бrenного»* рассматривается проблема творчества как процесса создания произведения искусства, акта творения, момента вдохновения, открытия художником некоей высшей истины.

Многие рассказы цикла представляют собой хронику одного дня, в которой художественное время протекает сжато-протяженно. Весь историко-биографический материал концентрируется таким образом, что в рамках одного эпизода раскрывается представление о всей судьбе художника. Такое «стяжение» материала легче всего происходит во внутреннем монологе, когда герой в короткий временной отрезок вспоминает значительные моменты своей жизни. Это особенно важно в тех произведениях, где в основу сюжета положен мотив творения, где писатель пытается понять, из чего же рождаются стихи, какие жизненные причины или высшие силы заставляют творца созидать.

Наибольшая психологическая достоверность рассказа «Сон о Тютчеве» достигается в кульминации рассказа, где автор пытается воссоздать ход творческого процесса, создания лирического шедевра. Мотив творения в этом эпизоде – это мотив *созидания, мистического откровения*. Но Нагибин не сводит талант к мистике. В его понимании эта категория обусловлена скорее внутренним миром самого человека, его способностью психологически тонко

воспринимать красоту и гармонию мира. Фабульное время раздвигается в этом рассказе не только в ретроспективу, но и в перспективу. Одинок бредущий старик совершенно естественно общается с давно ушедшими и еще не родившимися. Нагибин подчеркивает, что не только прошлое формирует будущее, но возможен и обратный процесс, ибо искусство не всегда поддается физическим законам.

В «Сне о Тютчеве» проявляется еще одна составляющая мотива творения – творение-*ремесло*. Этот семантический вариант никак не реализуется на уровне сюжета, существуя лишь в сознании героя. Творение-*откровение* и творение-*ремесло* оказываются одновременно и синонимичными, и антонимичными понятиями. В мыслях поэта угадываются и собственные размышления Нагибина о том, что творчество, даже одного художника, неоднородно. Ремесло и вдохновение - явления далеко не одного порядка, но отнюдь не отрицающие друг друга.

Особое внимание в творческом процессе Ю.Нагибин уделяет мотиву страдания как одной из главных побудительных причин вдохновения. Душевная боль Тютчева вытесняется наконец зазвучавшими стихами, моделирующими давно назревший в его душе разговор с любимой и ушедшей женщиной. Эти строки даруют ему прощение и освобождение, но парадокс заключается в том, что долгожданное спокойствие тяготит душу больше, чем страдание, ибо душевный штиль - это гибель для поэта, «мертвенность души». В конце рассказа мотив *страдания* художника пересекается с мотивом цели, назначения творчества. Творчество как самовыражение не исключает необходимости адресованности искусства, которое так или иначе предполагает субъектно-объектные отношения, не только творящего, но и воспринимающего. Только что переживший момент творческого озарения старик не понимает, зачем нужно это издание, что оно по сравнению с пережитым чувством.

В рассказе «Злая квинта» мотив творения представлен иначе, чем в «Сне о Тютчеве». Рассказ построен как рассуждение, в нем почти отсутствует событийная линия. Такая особенность сюжета может быть обусловлена тем, что главный герой Аполлон Григорьев – прежде всего критик, его творчество близко научному, его жанр – статья, поэтому ход его мыслей тоже подобен критическому рассуждению. Повествование, следующее за ходом мысли героя, воспроизводит различные периоды его жизненного пути. Но все, о чем думает Григорьев, проникнуто единым мотивом – стремлением понять, что есть творчество вообще, каковы критерии его оценки и какую роль оно играет в

собственной судьбе Григорьева-поэта. «Злая квинта» - это вся его жизнь. Не случайно Нагибин вновь кладет в основу повествования ситуацию, экстремальную по своей сути, но вполне типичную для героя – похмельное утро после десятидневного загула. Душевные и физические муки заставляют человека в подобный момент задуматься о необходимости что-то изменить в собственном существовании и о том, что является причиной подобной «бессчастной» жизни. Анализируя творчество современников и собственное, пытаясь понять, что же лежит в основе таланта, герой все больше убеждается, что главное в художнике – это божья искра, озарение свыше.

Мысль о божественной сути искусства – главная в осмыслении творчества Ю.Нагибиным. Все его герои – люди абсолютно разные, в жизни часто далекие от совершенства - в моменты вдохновения уподобляются Богу, создавшему Вселенную. В рассказе «День крутого человека» Ю.Нагибин акцентирует внимание на идее *откровения* и *оправдания* человека в творчестве и через творчество как совместно с Богом продолжающееся творение.

Прием внутреннего монолога помогает Ю.Нагибину нарисовать противоречивый образ Н.Лескова - «златоуста и жаднослушателя», «величайшего человекознатца» и одновременно - «крутого человека», совершающего чудовищные поступки. Подлинный Лесков открывается в финале, когда в заветный вечерний час герой осеняет себя крестом и приступает к «деланию» за письменным столом: «...в который раз и все равно наново могучая творческая сила создавала мир, ничуть не уступающий богову». Так из прозы будней рождается искусство, в дисгармоничном и парадоксальном переплетении человеческого и творческого побеждает художник.

Для цикла Ю.Нагибина характерно подобное раскрытие личности художника в двух планах: в быту и в минуты вдохновения. Часто эти две стороны резко противопоставлены, что особенно подчеркивает контраст между заземленночеловеческим и возвышеннопоэтическим, обыденным и вечным, бренным и святым в творце. В творческом акте нет схем, четких этапов, однозначных решений. Всякий раз – это рождение, никогда ранее не известное и неповторимое. В моменты творческого откровения художник оправдывает себя перед Богом и перед людьми как искуплением.

В *четвертом параграфе «Мотив смерти как реализация идеи последней правды»* исследуется мотив смерти, что обусловлено явным интересом Ю.Нагибина к тому, какое значение имеет факт ухода из жизни

творческого человека для осознания современниками и потомками его места в истории культуры.

Из девятнадцати произведений цикла «Вечные спутники» девять заканчиваются смертью главного героя, в пяти из них смерть является событием, положенным в основу сюжета и вынесенным в заглавие, в остальных проблема смерти затрагивается косвенным образом - о ней говорят, думают.

Рассказ «Надгробье Кристофера Марло» открывает собой цикл «Вечные спутники». В основу сюжета положены обстоятельства гибели известного поэта и драматурга Марло. «Если чума в Лондоне продлится хотя бы еще месяц...» - так мотив смерти заявляет о себе первой же фразой книги. В этом рассказе намечены главные мотивные узлы цикла: смерть – любовь – творчество, которые реализуются через образы *спутников* главного героя.

В разговоре Марло с молодым аристократом Кеннингхемом обсуждается вопрос о смерти и отношении к ней людей разных типов. Для Кеннингхема смерть - это «самый красивый символ Творца и самый непонятный». Постигнуть его тайный смысл означает понять все. Для поэта Марло такая игра со смертью скучна, он не верит в потусторонний мир и в загробную жизнь. В основе его мировосприятия Океан, имя которому - Творчество.

Мотив смерти пересекается в рассказе с мотивом любви, которая особенно важна в жизни людей творческих. В судьбе К.Марло эти два мотива оказались взаимообусловленными. Любовь к проститутке Катарине придает обстоятельствам жизни и гибели поэта оттенок пошлости. Художник пал от руки ничтожного человека, к которому даже ревновать было нелепо, ведь его целью было всего лишь желание стать героем слухов об измене возлюбленной известного поэта. Фрэнсис Арчер убил своего кумира, потому что не знал, что «в подобных играх поэты всегда проигрываются в пух и прах». Здесь выражен один из основных постулатов позиции Ю.Нагибина: художник - существо хрупкое в силу своей открытости, незащищенности, подверженности негативным влияниям извне. Поэтому в столкновении земных страстей, человеческих пороков он всегда жертва.

В рассказе «Огненный протопоп» мотив смерти становится мотивом *бессмертия*, мотив *последней дороги* главного героя - мотивом *дороги в вечность*. Рассказ построен по особой кольцевой композиции, когда повествование начинается и заканчивается в одном пространственно-временном плане: последняя дорога и казнь Аввакума, во время которой происходит сначала явный, а затем скрытый диалог попа-расстриги со своим

палачом. Стражник играет в рассказе двойную роль. С одной стороны, он олицетворяет всех тех, с кем мысленно полемизирует Аввакум в своей предсмертной думе. А с другой - палач и его жертва оказываются в равном положении: оба лишены возможности делать то, что предназначено каждому - воевать и проповедовать.

Писатель объясняет необыкновенную стойкость духа Аввакума не только и не столько верой, сколько особым даром, великой милостью, сниспосланной ему господом Богом, - «глаголом души опалять». Ну а «смерть мужу - покой есть». Для личностей масштаба русского старообрядца, писателя протопопа Аввакума времени не существует. Нагибин явственно описывает ощущения протопопа на костре с тем, чтобы в финале четко, почти публицистически прозвучала главная идея, важная для автора. Страшные муки Аввакума отступают в тот момент, когда «опахнуло протопопа, рассеяло дым на мгновение, и в тонком золотом лучике, пронизавшем тьму грядущего, узрел он тех, кто через века подхватил его слово и его подвиг».

Мотив *последней дороги* организует и сюжет рассказа «Где стол был яств...», однако в центре его – путь *к умирающему*. Двойное параллельное повторение одной мотивной схемы позволяет Ю.Нагибину спроектировать друг на друга отношения двух пар художников: Рахманинова - Скрябина и Верди - Вагнера. Между этими творцами достаточная временная и пространственная дистанция, а обстоятельства, объединившие их в один контекст, обусловлены схожестью почти на уровне зеркального отражения отношений друг с другом. Эти два пути (Верди к Вагнеру и Рахманинова к Скрябину) похожи в том, куда они привели. Смерть примирила и уравнила тех, кто был признан гением при жизни, и тех, кто не стремился к столь высокому званию.

Ю.Нагибина особенно волнуют судьбы художников, чье творчество не было понято и оценено по достоинству современниками. Определяя «главную идею личности» героя рассказа «Смерть на вокзале» Иннокентия Анненского, писатель выводит на первый план именно непризнанность. Художественно решая проблему нереализованности художника, Ю.Нагибин часто изображает ситуации, когда на творческую реализацию уже не остается времени. «Смерть на вокзале» цементируют две мысли: во всем неординарный, яркий человек, живущий жизнью «внебытовой», духовно интенсивной, и умирает неординарно, но наряду с этим – смерть всегда смерть, и никому от нее уйти не дано. В этом противоречии уже заключена для человека драматическая коллизия. Однако в рассказе она многократно усугубляется тем, что смерть

героя наступает именно в тот день, когда ему предстоит начать новую жизнь. В образно-художественной структуре рассказа разворачиваются параллельно оба мотива – начала новой жизни и неотвратимо надвигающейся смерти.

Анненский, в отличие от Марло, Аввакума или Рахманинова, совсем не думает о смерти. Смерть теряет свой романтический ореол, облекается в пошлые одежды старухи-попутчицы. «Конец» в вагоне ассоциируется со смертью, недостойной поэта. Вот что более всего страшит Анненского. Смерть в своей беспощадности не только отнимает у человека жизнь, она лишает его возможности расстаться с жизнью в тех формах, в каких он жил. Но она не лишается своей главной функции: отдавать Богу Богово.

В последнем по времени создания и композиционно завершающем произведении цикла - повести «Один на один» два тотальных мотива – смерти и творчества – оказываются тесно переплетены и неотделимы друг от друга. Параллельно с основным сюжетом («Мано а мано» («один на один») – смертельный поединок двух матадоров, его причины и последствия) разворачивается повествование о личности и судьбе Эрнеста Хемингуэя, выступившего в повести под псевдонимом Эдварда Клифтона. Смертельный поединок для него - не просто хобби, а часть жизненной философии.

Ю.Нагибин показывает Клифтона сквозь призму восприятия его разными людьми. В основной текст вкраплены записки профессора Д.Вуда, мнение которого – чужое, отстраненное. Такой прием позволяет дать обдуманную оценку, которая лишена случайности непосредственного восприятия и декларируется автором как объективная. Профессор не просто отмечает странное отношение Клифтона к смерти, но главное - он объясняет это именно художественной одаренностью человека. Оказывается, для художника периодическое «муссирование» мотива смерти является способом вытеснения собственного страха перед ее неизбежностью.

Тореодор Бергамин, обсуждая с сестрой план предстоящего обмана публики, дает исчерпывающую характеристику писателя Клифтона, однако ошибается в его пронизательности. Тот, кого Дядя - знаток человеческих душ - считал Личностью, оказался обыкновенным тщеславным человеком. Клифтон поверил в искренность происходящего, будучи уверенным, что только близость и осязаемость смерти искореняет любую фальшь, суетность, корыстность жизни. Это было фундаментом его собственного существования, *жизненной философией*, более того – неиссякаемым источником творчества.

В финале повести то, что казалось герою непоколебимым, рушится и

остается одна правда – правда последнего выстрела. Именно о смерти последние, как и первые, слова цикла. Кольцевая композиция еще раз подчеркивает фатальность человеческого бытия. Человек, художник всегда остается один на один с собой в тот момент, когда пересекает финальную черту, за которой – Вечность. В судьбе последнего героя цикла, лишенного Ю.Нагибиным реального имени, этот мотив получает предельное обобщение.

Таким образом, три выделенные мотива, или гипермотива, являясь традиционными, получают в цикле «Вечные спутники» оригинальное решение благодаря специфическому окружению и разнообразным вариативным рядам, которые реализуются как в рамках отдельного текста, так и на уровне цикла. Эти фатальные жизненные ситуации, в которых оказывается герой, позволяют Ю.Нагибину создать психологически достоверный образ художника-творца.

Во второй главе ««Дневник» Ю. Нагибина: своеобразие трактовки проблемы творчества в мемуарно-документальном произведении» раскрывается специфика документально-дневникового решения Ю.Нагибиным проблем, связанных с собственным писательским трудом и творчеством своих предшественников и современников.

В первом параграфе «Жанровая специфика дневника писателя» исследуется своеобразие дневника как психологического и эстетического явления.

Жанр дневника писателя - явление неоднородное и может осмысляться с различных точек зрения: психологической (как феномен бессознательного стремления личности к «озвучиванию» своих интимных переживаний, к «разоблачению» самых сокровенных мыслей, желаний, к анализу поступков, к выражению себя...), культурологической (как явление, отвечающее сути духовной ситуации современной эпохи со свойственными ей осколочностью, фрагментарностью, отсутствием внутренней цельности...) и литературоведческой (как произведение словесного искусства).

Дневник - жанр, исконно близкий, но не тождественный мемуарной и автобиографической литературе. Форма повествования от первого лица («Я-повествование»), хроникальность, фактографичность и большая доля размышлений, рефлексии, потока сознания, допустимость ретроспекции, бессюжетность, отсутствие стройной композиции, политематичность содержания, свободная, часто жанрово очень разнородная, монтажная форма, близость к поэтике черновика, пограничность документальности и

художественности – основные черты писательского дневника XX века.

Во *втором параграфе ««Дневник» как саморефлексия художника. Своеобразие героя-повествователя»* исследуется образ автора, поскольку дневник ведется автором о себе и прежде всего для себя.

«Дневник» Ю.Нагибина являет нам героя-повествователя – человека сложного и противоречивого. Особый интерес представляет интимная, интровертивная составляющая этой книги, особенно те ее моменты, где герой размышляет о творчестве и о своем жизненном предназначении писателя.

В отличие от «вечных спутников», Нагибин - повествователь «Дневника» осознает свое жизненное предназначение, но не испытывает при этом внутренней цельности. Человеческое оказывается в этой личности не менее значимым, чем художническое. Это удручает главного героя, однако его внутренний конфликт одновременно является и главным жизненным стержнем. Герой-повествователь бывает порой настолько разнополюсным, что кажется, будто перед нами два героя: один – просто человек (временами развращенный, циничный, мнительный, озлобленный, завистливый...), а другой – художник, литератор, превыше всего ценящий Слово и свое служение Слову. С одной стороны, Ю.Нагибин – писатель, создающий возвышенный, романтический образ творца, с другой – Ю.Нагибин – герой «Дневника», препарирующий себя и всю жизнь страдающий от несоответствия между созданным творческим воображением идеалом и реальным внутренним мироощущением.

Мысли о творчестве волнуют героя-повествователя на протяжении всей жизни. Причем профессиональное, ремесленническое понимание этого явления перемежается глубокими философскими ассоциациями. Творчество осознается Ю.Нагибиным как нечто, не зависящее от всего рационального, целесообразного, важного в жизни человека; оно противоречит таким понятиям, как быт, семья, даже любовь, но одновременно и органически слито с ними, питается этими наиважнейшими составляющими человеческой жизни.

Сегодняшняя слава, мнимый полууспех не могут приносить художнику настоящего удовлетворения, угнетают не менее, чем абсолютная непризнанность. Внешний лоск и материальный достаток жизни преуспевающего советского писателя, более того - стремление к «сытости» и комфорту – исконно противоречат внутреннему «я» истинного художника, призвание которого требует полной самоотдачи. Один из сквозных мотивов «Дневника» - трагедия обеспеченного творца, сознательно променявшего «пылающий огнем уголь» пророка на «трепетное» сердце человека.

Порой создается впечатление, что мнимая непризнанность героя-повествователя возвышает его в собственных глазах. Создавая образы художников, писатель Ю.Нагибин постоянно подчеркивал именно непризнанность как «клеймо» настоящего гения. Нагибин - герой «Дневника» упивается своей якобы оппозиционностью всему общепринятому. Однако периодические роптания на внешние «неблагоприятные» обстоятельства не могут скрыть внутренних причин душевного дискомфорта. Эти причины в нем самом – писателе Ю.Нагибине, не имеющем сил отдавать себя целиком служению слову, не имеющем сил не быть и просто человеком.

«Дневник» стал той, пожизненной и итоговой, книгой, которая дала Ю.Нагибину возможность создать собственный образ – человека и художника; зафиксировать и явить читателю внутренний мир, самоощущение писателя – не опосредованное через художественный образ, не зависящее от этических норм, не скрашенное эстетическими задачами. Желание разобраться в собственной личности и через нее познать «человечество» - главный жизненный мотив героя-повествователя.

Литература, искусство для дневниковеда Ю.Нагибина могущественны и всеильны. Рождение Слова – величайший творческий акт, дарующий художнику ощущение гармонии с собой и миром. В нем нет ничего мистического, потустороннего, он обусловлен особым психологическим состоянием талантливой человека, жизненными обстоятельствами. Не менее важна и степень мастерства художника - ремесленника, профессионала, для которого вдохновение и труд одинаково значимы.

О.Егоров выделяет четыре разновидности дневников в зависимости от того, что является в них объектом изображения и насколько весом образ Я-повествователя: экстравертивный дневник, интровертивный, переходящий тип и осциллирующий. Согласно этой типологии, «Дневник» Ю.Нагибина представляет собой осциллирующий тип и отличается большой выразительностью. Отраженное в нем напряжение между героем и миром, а также внутренняя противоречивость героя нередко создают эффект катарсиса, что «переводит» «Дневник» из плана чистой информативности в план драматического действия. Эта книга максимально отражает душевный надлом писателя, хроническую неудовлетворенность жизнью и собой, трагизм «недореализованности» судьбы и таким образом смягчает многие комплексы, реализуя главную психологическую функцию дневника.

В третьем параграфе «Герои-художники прошлого и настоящего в

«Дневнике» выявляются основные типы героев-художников, представленные в этой книге, и различные способы их создания.

Герой-повествователь находится в состоянии стабильного внутреннего противоречия, вызванного тем, что его личное мироощущение человека и писателя второй половины XX века слишком отличается от того гармоничного, цельного характера, который Ю.Нагибин художественно воплотил в образах «вечных спутников». Но это не только оппозиция «Я – другие художники», в большей степени это противопоставление типа «Я – художники прошлого». В связи с этим в «Дневнике» намечается еще одна тенденция: человеческие и профессиональные оценки людей искусства, которые дает герой-повествователь, во многом оказываются зависимы от того, в каком времени эти художники жили или живут. Данная закономерность проявляется не только в прямых характеристиках, но даже в том, *как* повествователь говорит о том или ином человеке, каким *способом* он создает его «портрет» или «набросок». Опираясь на типологию О.Егорова, в «Дневнике» Ю.Нагибина можно выделить четыре наиболее продуктивных приема создания образа художника: *конструктивный, деструктивный, иконический, репродуктивный*.

Конструктивный образ строится путем последовательного прибавления черт характера, поступков, характеристик других лиц в течение длительного времени. К такому образу автор проявляет особую заинтересованность, так как стремится познать его во всей полноте, целостно, даже в том случае, если он ему не во всем симпатичен. В «Дневнике» Ю.Нагибина конструктивно воспроизводятся прежде всего образы близких ему людей – матери, отчима..-тех, кто долгие годы находился с автором в одном жизненном пространстве. Среди людей, имеющих отношение к искусству и попавших в область осмысления дневниковеда Ю.Нагибина, образов, выстроенных таким способом, немного. Единственный, кто соединяет в себе эти два начала: лично близкого Нагибину человека и человека творческого - это сначала жена, потом бывшая жена поэтесса Бэлла Ахмадулина, или «Гелла». Отношение Нагибина к ней очень неоднозначно и на протяжении лет радикально меняется. В конструкции образа Б.Ахмадулиной можно выделить две основные тенденции: нарастание негативного восприятия ее как человека, в том числе публичного, но в то же время – признание значительности таланта, поэтического дарования высокого уровня. Личная привязанность со временем уходит на второй план, и для героя «Дневника» эта женщина становится одной из тех, к кому его отношение априори негативное. Однако никто более из современных художников не

заслужил в «Дневнике» такого, относительно объемного, портрета.

Почти все суждения автора «Дневника» о коллегах по ремеслу укладываются в рамки *деструктивного* образа. В таком образе нет целостности, он распадается на ряд односторонних характеристик. При его создании автор выделяет или чаще всего вырывает одно-два свойства характера, преимущественно отрицательных, и из них конструирует образ. Множественные примеры из «Дневника» демонстрируют самый широкий спектр отрицательных эмоций, вызываемых близко и не очень близко знакомыми коллегами: скепсис, злую иронию, сарказм и т.п. И если в тех строках, где герой «Дневника» говорит только о себе, достаточно много самокритики, порой самобичевания, то в групповом портрете современных ему советских деятелей искусства он, Ю.Нагибин, всегда обособлен, не похож на остальных, нравственнее, благороднее, порядочнее.

Несколько смягчает впечатление от такого демонстративного неприятия всего, что связано у героя-повествователя с современным искусством, присутствие в «Дневнике» образов, созданных по типу *иконического*, воссоздающего облик и жизненный путь тех, кто уже ушел из жизни, но был хорошо знаком автору, оставил о себе добрую память или в какой-то степени повлиял на его судьбу. В этом образе выделяется все наиболее ценное, значительное с тем, чтобы увековечить память о данном человеке. Иконических образов в «Дневнике» Нагибина очень немного, хотя смерть современников как главный побудительный мотив к созданию такого образа - достаточно частое событие в жизни главного героя.

Приближается к иконическому образ Ю.Казакова. Его смерть в 1983 году производит на героя-повествователя сильное впечатление, потому что он, Ю.Нагибин, чувствует свою значительную роль в судьбе этого человека. Для Нагибина Ю.Казаков – несчастный пример гармоничного соединения высоких профессиональных и человеческих качеств. Условно к числу иконических можно отнести образ А.Солженицына, единственная запись о котором возникает в «Дневнике» в связи с событиями 1974 года. Изгнание Солженицына из страны по степени значимости ассоциировалось в сознании Ю.Нагибина с библейской историей распятия Христа. Иконичность в портрете Солженицына явлена практически в прямом смысле слова - перед нами почти святой. Однако, даже создавая «иконописный» портрет уже всемирно известного и признанного писателя, герой-повествователь не может удержаться от саркастического тона, сравнивая его с олимпийцем, рвущимся к голгофе.

Будучи составной частью советской культуры, являясь «одним из них», имея возможность оценивать ситуацию изнутри, Ю.Нагибин, характеризуя коллег в своем «Дневнике», не скупится на черные краски и соответствующие эпитеты. В его восприятии эти люди совершенно не соотносятся с возвышенным образом Художника, созданным опосредованно, «просеянным» сквозь время и в результате лишенным всего мелочного, сиюминутного. Не случайно значительное место занимает в «Дневнике» *репродуктивный* тип образа, который воспроизводится автором со слов других. Таким способом создаются портреты личностей, которые привлекают своей необычной судьбой, исторической значимостью. Герой-повествователь моделирует собственное восприятие творцов прошлых времен (Пушкина, Рахманинова, Чехова, Бунина и др.) опосредованно, опираясь на чужое мнение или оспаривая его. Отбирая знаковые для себя имена творцов и создавая их портреты, пусть и эскизные, писатель получает дополнительную возможность выявить свои представления о судьбе художника и проблемах творчества в широком смысле.

Таким образом, почти все образы современников представляют деструктивный тип, а в содержательном отношении получают в большинстве случаев отрицательные характеристики. Даже в портретах, созданных конструктивным или иконическим способом, за редким исключением, прослеживается четкая тенденция к отрицанию как человеческих качеств, так и творческих способностей. Отношение же к классикам, предшественникам, несмотря на репродуктивный способ создания подобных образов, а может быть, благодаря ему – всегда со знаком плюс.

В *Заключении* подводятся итоги исследования, формулируются выводы, намечаются перспективы дальнейшей работы.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

1. Проблемы творческой личности в цикле Ю. Нагибина «Вечные спутники» («Огненный протопоп» // Культурологические проблемы развития региона. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Тюмень, 1999. – С. 90-93.
2. Там, где кончается документ... (Ю.Нагибин «Царскосельское утро») // «А.С. Пушкин: образование и культура». Тезисы докладов межвузовской научно-практической конференции, посвященной 200-летию со дня рождения великого русского поэта. – Тобольск, 1999. – С. 18-20.

3. Мотив смерти в цикле Ю.Нагибина «Вечные спутники» // <http://frgf.utmn.ru/journal/> N 15/ journal.htm.- 6 с.
4. «Вечные спутники» Ю.Нагибина: внутренний монолог как средство создания характера // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры.- Вып. 5. – Тюмень, 2001. – С. 176-181.
5. Мотив пути в рассказе Ю.Нагибина «Беглец» (цикл «Вечные спутники») // Славянские духовные традиции в Сибири. Тезисы докладов 25-й юбилейной международной научно-практической конференции, посвященной 24 мая – Дню славянской письменности и культуры. – Тюмень, 2002. – С. 148-150.
6. Автор и герой в «Дневнике» Ю.Нагибина // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. – Вып. 6. – Тюмень, 2005. – С. 95-99.
7. Смерть как философия жизни в рассказе Ю.Нагибина «Один на один» (цикл «Вечные спутники») // Виноградовские чтения: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (23-24 апреля 2005 года). – Тобольск: ТГПИ им. Д.И.Менделеева, 2005. – С. 171-173.
8. Творческий процесс в документальном осмыслении Ю.Нагибина // Вестник ТГПИ. – Тобольск, 2006. – С. 155-164.