

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ТЕМА ДЕГРАДАЦИИ ЛИЧНОСТИ В БУРЖУАЗНОМ
ОБЩЕСТВЕ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ «ФОМА
ГОРДЕЕВ» М. ГОРЬКОГО И «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»
Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА)**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
45.03.01 Филология, профиль Отечественная филология
очной формы обучения, группы 02031406
Кушакова Дениса Александровича

Научный руководитель
к.ф.н., доцент
Жиленков А.И.

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Тема духовно-нравственного кризиса в американской литературе XX в.....	7
1.1. Разрушение «Американской мечты» в «Век Джаза» в литературе США	7
1.2. Проблематика романа «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда	19
1.3. Художественное своеобразие романа «Великий Гэтсби»	31
ГЛАВА II. Проблема нравственной деградации буржуазии в русской литературе XX в.....	44
2.1. Конфликт личности и буржуазного общества в романе «Фома Гордеев» М. Горького	44
2.2. Духовно нравственный кризис героя романа Фомы Гордеева.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	68
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	74

ВВЕДЕНИЕ

В начале XX века в России радикально преобразуются все стороны жизни: экономика, политика, технология, наука, культура и искусство. В воздухе повисло ощущение наступления новой эпохи, которая несёт смену политической ситуации и переоценку прежних нравственных, духовных и эстетических идеалов. Отклик на коренные изменения в жизни страны прослеживается и в литературе. Происходит пересмотр художественных ориентиров, кардинальное обновление литературных приёмов. В то время особенно динамично развивается русская поэзия. Позже этот период получил название «поэтического ренессанса» или «серебряного века русской литературы». В культуре США в начале XX века тоже происходят коренные переломы, ознаменованные «гарлемским ренессансом». «Век Джаза» или «Ревущие двадцатые» – именно так называется десятилетие между началом Великой депрессии в США и завершением первой мировой войны. Десять лет, которые в корни изменили культуру Америки и на которые не могла не отреагировать американская литература.

Об обществе своего времени рассказывал один из самых значительных и известных в мире, русских писателей и мыслителей – Максим Горький. Горькому не чужды были страдания и надежды его народа, а боль за будущее страны скованной буржуазным строем вылилась в повести «Фома Гордеев». Прежде всего, в знаменитом произведении «Фома Гордеев» Горький представляет перед читателем пороки общества. Писатель всегда очень остро реагировал на эту тему. Он боялся нарастающего правления «хозяев». Осознавал, что это раскалывает целостность общества изнутри. Эту проблему в произведении «Фома Гордеев» писатель показывает на примере семьи Гордеевых.

Актуальность нашего исследования состоит в огромном значении изучения творчества этих писателей для понимания развития истории литературы и историко – культурных процессов в XX в. Оба эти произведения – на все времена. М.Горькому и Ф. Фицджеральду удалось наиболее широко и полно показать образы общества своего времени, отразить страсти человеческие в контексте исторического процесса обеих стран. Одна из главных тем всего творчества Фицджеральда – «американская мечта». Важно оценивать этот термин, не только исходя из смысла его в произведении «Великий Гэтсби», но и во всех его смыслах. Также необходимо отметить, что вся жизнь Фрэнсиса Скотта Фицджеральда напоминает его произведения, и поэтому сам он не отсоединим от «американской мечты». Фому Гордеева тоже преследовала похожая мечта, только о жизни в России, о храме человека – одиночки, который может жить по совести, быть честным и справедливым, который может позволить себе всё что угодно не поступаясь моральными принципами.

Методологической базой для данной работы послужили разработки ведущих отечественных американистов, зарубежных исследователей творчества Ф.С. Фицджеральда, а также работы литературоведов, посвященные творчеству М. Горького и образу русского купечества в художественной литературе. Взаимосвязь понятий «американская мечта» и «американская трагедия» обозначил в отечественной американистике А.М. Зверев. В разделе «Американская трагедия» и «американская мечта» (К проблеме национального идейно – художественного своеобразия литературы США)» в книге «Литература США XX века. Опыт типологического исследования» он исследовал художественное осмысление этих явлений американскими писателями. Зверев писал «...«американская трагедия», сколь бы типичной по своей сути ни была она для всякого буржуазного общества, должна быть исследована как феномен, обладающий характерным именно для Америки своеобразием, как явление, неразрывно связанное с

«американской мечтой», а в немалой степени и порождающееся теми идеалами, коллизиями и противоречиями, которые открываются за данным понятием» [Зверев 1978: 135]. В своей работе «Второе зрение Ф.С. Фицджеральда» М.О. Мендельсон точно характеризует и даёт оценку творчеству Фицджеральда. Показывая читателю, в какой конкретности и художественной жизненности показывает облик американского буржуазного общества в своих произведениях Фицджеральд. «Взыскательный художник, сумевший раскрыть сложные нюансы человеческой психологии, мастер изощрённой и вместе с тем весьма содержательной, богатой драматическими возможностями композиции, создатель произведений, насквозь пронизанных то напряженным и даже трагическим лиризмом, то едкой иронией, порождённой ощущением морального банкротства господствующих в США людей, то тем и другим вместе» [Мендельсон 1965: 101]. Одной из основных работ использованных в этом тексте стала книга «Горький» И. Груздева, в которой показывается творческий путь писателя и его видение жизни в той эпохе, которую он и описывает в своих произведениях. В статье «Тёмное царство»: купец – предприниматель и его литературные образы А. А. Левандовская обращается к одной из сторон сложного процесса, а именно к стереотипу, создававшемуся русскими писателями начала XX века при их обращении к образу отечественного купца – предпринимателя. В своей статье «Образ предпринимателя в русской словесности» Милехина Т.А. тоже обращает внимание на русское купечество начала XX века.

Объектом дипломной работы являются произведения русской и американской литературы и особенности их поэтики. **Предметом** тематика и художественные особенности романов «Фома Гордеев» М. Горького и «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда.

Цель работы исследование темы деградации личности в буржуазном мире, на примере произведений Горького и Фицджеральда.

Для достижения цели дипломной работы поставлены следующие **задачи**:

- 1) Изучить тему духовно – нравственного кризиса в американской литературе XX в.;
- 2) Проанализировать крах «американской мечты» в «Век Джаза» отраженный в литературе;
- 3) Описать проблематику и художественное своеобразие романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»;
- 4) Проследить ход нравственной деградации буржуазии в русской литературе XX в.;
- 5) Охарактеризовать конфликт личности и буржуазного общества в романе М. Горького «Фома Гордеев»;
- 6) Изучить причины духовно – нравственного кризиса Фомы Гордеева.

Цель работы обусловила и методы использованные в этом исследовании. В первую очередь, это **культурно – исторический метод**, возникающий на основе исторического подхода к литературе и культуре. Нас интересуют связи художественных произведений с цивилизацией, ее духовной и материальной культурой, с исторической традицией и социальной средой. Биография и личность автора рассматриваются как определяющие моменты его творчества. Поэтому также в этой работе мы пользуемся **биографическим методом** исследования. **Компаративистика (Сопоставительный метод)** – позволяет нам сравнить произведения М. Горького и Ф.С. Фицджеральда.

Сформулированные цели и задачи определили **структуру** данной работы: введение, две главы, разделённые на параграфы, заключение и библиографический список.

Работа прошла апробацию на секционных заседаниях студенческой научно – практической конференции «Белгородский диалог 2017 – 2018».

ГЛАВА I. Тема духовно-нравственного кризиса в Американской литературе XX в.

1.1. Разрушение «Американской мечты» в «Век Джаза» в литературе США

*«Это был век чудес, это был век искусства,
это был век крайностей и век сатиры»*

Фрэнсис Скотт Фицджеральд, «Отзвуки Века Джаза»

«Век джаза», или «Roaring Twenties» («Ревущие двадцатые») – именно так называется десятилетие между началом Великой депрессии в США и завершением Первой мировой войны. (1919 – 1929г.). Между «Веком джаза» и Первой мировой войной лежит глубокая связь событий и последствий. В США было особое отношение к войне. Если для жителей стран Европы участие в войне было необходимостью защитить свой дом, свою родину, свою семью, то для Америки, отдаленной от театра военных действий океаном, вступление в войну было скорее неким символическим актом [Зверев 1978: 138].

В своём выступлении перед конгрессом 6 апреля 1917 года президент Вудро Вильсон сказал: «Наш мотив – это не месть и не победоносное утверждение физической мощи нашей нации, но лишь защита человеческих прав, борцами за которые мы являемся». Из этого отрывка видно, что Америка ставила перед собой задачу не меньше, чем «спасти мир для демократии». Несмотря на то, что участие США в первой мировой войне длилось всего восемнадцать месяцев (апрель 1917 г. – июнь 1919 г.), сам факт этого участия оказал колоссальное воздействие на национальное сознание и культуру.

После того как война была окончена, подписан Версальский мир и создана Лига наций у граждан США возникло чувство собственной значимости как нации среди других наций мира. Несмотря на твёрдые убеждения европейцев, каждый уважающий себя американец свято верил, что конец Первой мировой войне положили именно их технологии, именно их человеческие ресурсы [Зверев 1978: 140]. Главным последствием этой веры стало возросшее чувство гордости за всё американское. После Первой мировой войны в колледжах и университетах США не только ввели американскую культуру и литературу, но и сделали это направление обучения одним из самых престижных. В 1929 году основан журнал «Американская литература».

В послевоенное время создаётся большое количество публикаций об о специфике американского варианта английского языка, американского менталитета. В 1919 г. **Генри Л. Менкен (Henry Louis Mencken)** публикует книгу «Американский Язык» («**The American Language**»). Следом за ним в 1926 году Стэнли Т. Уильямс (Stanley T. Williams) издаёт «Американский дух в письмах» («**The American Spirit in Letters**»), а в 1931 г. начинает читать курс «Американская мысль и цивилизация» («**American Thought and Civilization**»). С 1928 по 1930 г. в свет выходит трёхтомный труд Вернона Л. Паррингтона (Vernor Louis Parrington) «Основные течения американской мысли» («**Main Currents in American Thought**») [Толмачёв 1990: 36].

В первое послевоенное десятилетие, с одной стороны, присутствует стремление американцев убедиться в преимуществе своего образа жизни и мысли, найти и доказать истину своих национальных ценностей. Но есть и другая сторона, которую занимают менее комформистски настроенные молодые американцы, вслед за представителями «потерянного поколения» они говорят о том, что исконные американские ценности не выдержали проверки реалиями XX века. Именно эти противоборствующие идеи и

создали особую атмосферу отрезка национальной истории, который принято называть «веком джаза».

В своём эссе «Отзвуки Века Джаза» («Echos of the Jazz Age») 1931 года Фрэнсис Скотт Фицджеральд даёт чёткое и достоверное описание атмосферы, царившей в США после войны. Эссе стало попыткой проанализировать результаты и истоки этого короткого, но бурного периода в истории США. Именно поэтому Ф.С. Фицджеральд и назвал этот период «Веком Джаза», это определённое состояние сознания, определённый эмоциональный настрой. «Век джаза» длился всего десять лет, но таких, которые по насыщенности событиями, по эмоциональному накалу и переживаниям стоят десятков лет иных, более статичных и спокойных периодов истории [Зверев 1982: 39].

В своём эссе Фицджеральд устанавливает «нижнюю» хронологическую границу «века джаза». Фицджеральд считает точкой отсчёта 1 мая 1919 года, именно в этот день демонстрации демобилизованных с фронта Первой мировой войны солдат в Нью – Йорке и Кливленде закончились вмешательством полиции и разгромом офисов и редакций газет. («Первое мая», «May Day», 1920). *«Когда полиция силой разгоняла толпу демобилизованных парней из провинции, разглядывавших ораторов на Мэдисон – сквер, более интеллигентная молодежь не могла не проникнуться отвращением к нашим порядкам. Мы и не вспоминали про Билль о правах, пока о нем не начал твердить Менкен, но и без того хорошо знали, что подобной тирании место разве что в крошечных нервных государствах на юге Европы. А раз правительство до такой степени подчинилось заевшимся бизнесменам, нас, похоже, и впрямь погнали на войну ради займов Дж. П. Моргана... Но мы уже успели устать от Великих начинаний, поэтому взрыв морального негодования... оказался недолгим. События 1919 г. внушили нам скорее цинизм, чем революционные стремления... Век Джаза отличался тем,*

что не испытывал решительно никакого интереса к политике» [Фицджеральд 1990: 440].

Погоня за сиюминутными удовольствиями, отказ следовать традиционным нормам поведения, стремление совершать поступки, которые ранее полагались запретными (например, американки стали носить мужские костюмы, коротко стричь волосы, курить, водить автомобиль), – все это пошатнуло представления американцев о морали: *«Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями... Женщины, к сорока успевшие стать бабушками, забросили подальше свои костыли и принялись брать уроки танго и тустена... Сильно поредело за столом трезвенников. Неизменно украшавшая его раньше юная особа, не пользующаяся успехом и уже смирившаяся было с мыслью, что останется старой девой, в поисках интеллектуальной компенсации открыла для себя Фрейда и Юнга и снова ринулась в бой... Году к 1926 – му все просто помешались на сексе...»* [Фицджеральд 1990: 416]. Музыка в стиле «джаз» как нельзя кстати оказалась способна выразить царившее тогда настроение. Из эссе «Отзвуки века джаза»: «Слово “джаз”, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку». Современные англо – русские словари переводят слово «jazz» в том числе как «живость, энергия»; «яркие краски, пестрота»; «нетрадиционный, нешаблонный»; «кричащий, разнузданный». **Г. Гачев в «Национальных образах мира»** приводит такие значения слова «jazz», как «будоражить торопить»: *«Преобладающее состояние психики в Америке – возбуждение, раскованность, быстрота моментальной реакции шофера... Недаром и вид музыки «джаз» тут привился... В Америке, где человек превратился уже в действительного автомата в своем труде – работе, – ему требуется в танце расслабиться и вернуться к природе. Вот почему африканский стиль танца как вольной импровизации был воспринят в Америке в XX в.»* [Гачев 1988: 213]. Ф. С. Фицджеральд: *«Когда говорят о джазе, имеют в виду*

состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта. Для многих англичан та война все еще не окончена, ибо силы, им угрожающие, по – прежнему активны, а стало быть, “спеши взять свое, все равно завтра умрем”. То же самое настроение появилось теперь... в Америке» [Фицджеральд 1990: 412].

Итак, можно выделить факторы, вызвавшие к жизни феномен «века джаза» . Во – первых, желание преодолеть сковывающее воздействие норм западной цивилизации, которая к XX веку («зима», «закат Европы» – О. Шпенглер) утратила способность к пластичности и превратилась в свод мертвящих запретов и предписаний. Во – вторых, необходимость израсходовать нервное напряжение, накопленное во время Первой мировой войны. Отсюда и обращение к джазу как компоненту не – европейской в своей основе культуры. 1920 – е годы известны еще и как время «Гарлемского Ренессанса» . Гарлем – негритянский район Нью – Йорка, фактически гетто, в те годы становится центром притяжения для афро – американцев со всей территории США и отправной точкой формирования совершенно нового типа культуры.

Формирования джаза как музыкального стиля начинается в Новом Орлеане и в более раннее время. Именно с 1900 – х г.г. начинается постепенное проникновение афро – американской культуры в культуру «белых» американцев [Finkelstein 1948: 116]. В этой работе мы не ставим своей задачей рассмотреть особенности джаза как музыкального стиля, но нас несомненно интересует атмосфера, своеобразная аура джазовой культуры, которая и повлекла за собой феномен «века джаза» и оказала несомненное воздействие на дальнейшее развитие культуры США и Европы. В 1920 – е годы афро – американцы заявили о себе не только как музыканты, но и как поэты, художники, философы и писатели, – как представители уникальной культуры, противопоставившей себя рафинированной, угасающей культуре «белых», которая, исчерпав все возможности для дальнейшего развития, «выдохлась» [Гачев 1988: 233].

Для некоторых представителей культуры «белых» вторжение джаза стало своеобразной катастрофой. Реакция на наступление джаза расходится намного дальше Америки. Так, например, в романе немецкого писателя **Г.Гессе «Степной волк»** противопоставляются два персонажа: депрессивный интеллеktуал и типичный «ботаник», носитель западной книжной учёности, оказавшийся на грани самоубийства – Гарри Галлер, – и джазмен Пабло, любимец женщин и красавец, воплощение энергии, свободы и жажды к жизни. В романе Г. Гессе джаз и сопутствующая джазу атмосфера – танцы, веселье, не сдерживаемая физическая любовь – предлагаются как «лекарство» для умирающей западной культуры [Гессе 2014; 217].

С этого момента афро – американская культура, давшая жизнь джазу, проявляет себя не только в музыке. Начинается эпоха «Гарлемского Ренессанса»: в 1923 году поэт и прозаик Джин Тумер (Jean Toomer) издаёт свою знаменитую книгу «Тростник» («Cane»); набирают популярность и поэты Лэнгстон Хьюз (Langston Hughes) и Клод МакКей (Claude McKay), а также антрополог, писатель и сценарист Зора Нил Херстон (Zora Neale Hurston). В 1925 году публикуется антология Алана Локка (Alain LeRoy Locke) «Новый негр» («The New Negro»); за ней последовали «The Negro in America» (1933), «Negro Art – Past and Present» (1936), «The Negro and His Music» (1936) и другие работы, посвященные африканскому культурному наследию. Именно Алана Локка называют «отцом» «Гарлемского Ренессанса». С этих пор слово «негр» из уничижительного становится в гордое самоназвание народа, впервые пытающегося познать себя, свои возможности и исторические перспективы [Locke 1933: 119].

Такая смена культурной парадигмы для культуры европейского типа стала разрешением ранее недозволенного, недоступного (в частности, секс и другие «примитивные» удовольствия) [Гачев 1988: 213].

Эпоха модернизма отворачивается от классических культурных форм и пытается определиться без опоры на традицию. *«Было время, когда нелегально продававшиеся пластинки с негритянскими песенками, полными эфемизмов во избежание откровенно фаллической лексики, побудили подозревать такого рода символы повсюду»* [Фицджеральд 1990: 428]. Таким образом, культура модернизма – это культура «наоборот», «некультурная» культурность. *«Это – дионисийски – биологически – карнавальное понимание классики, выстраивающее все явления бытия в одной плоскости, плоскости Примитива»* [Толмачёв 1990: 40]. В этой перспективе объясняется широкий интерес публики того времени к антропологии (**Труды Фрейзера**), учению **Фрейда (о сексуальной подоснове человеческого поведения)**, негритянской скульптуре и музыке, наскальной живописи, кубизму и т.д. и т.п. – словом, к «примитиву» или «нерефлексивным» способам самовыражения. Для обычного человека подобный виток культурного процесса мог означать две вещи: во – первых, крах всех привычных представлений о «правильном» и «неправильном» и, как следствие, полную утрату нравственных ориентиров. *«Поначалу ласки в автомобилях... казались чем – то отчаянно рискованным, но скоро стало ясно, что «все так делают», – и прощай, древняя заповедь! Уже к 1917 году в любом номере «Принстон тайгер» или «Йель рекорд» можно было прочитать рассказы о таком приятном и ни к чему не обязывающем времяпрепровождении»* [Фицджеральд 1990: 428]. Во – вторых, как следствие, – стремление «взять своё», жизнь по принципу *carpe diem* с явным привкусом «запретного плода» и неясным ощущением грядущего наказания. Атмосфера «века джаза» в какой – то мере сродни «пиру во время чумы». Пока американцы предавались безудержным удовольствиям (*«...даже разорившись в прах, не надо было беспокоиться о деньгах – их всюду валялось великое множество. Их даже трудно было тратить...»*), Европа только – только приходила в себя и пыталась подняться из руин и пепла Первой

мировой войны. Ф.С. Фицджеральд выделил несколько характерных примет стиля жизни в «век джаза» :

1. Свобода передвижения и поведения, которую давал автомобиль. К 1920 – м. гг.автомобиль из предмета роскоши, действительно, стал средством передвижения и популярным подарком подростку на 16 – летие (В 1922 г.из печати вышла автобиография отца автомобильной промышленности США Г. Форда «Моя жизнь и работа» (**Henry Ford, «My life and work»**).

2. Ряд книг, которые были опубликованы в 1920 – е гг. и являющиеся отчасти причиной, отчасти свидетельством разрушения прежних табу. В их числе собственный роман Ф.С. Фицджеральда «По эту сторону рая» («**This Side of Paradise**», 1920); «Улисс» Дж.Джойса (**James Joyce, «Ulysses»**, 1921); «Любовник леди Чаттерлей» Д. Г. Лоуренса (**David Herbert Lawrence, «Lady Chatterley’s Lover»**, 1928) и другие. Кроме того, в 1920 – е поправкой к Конституции США закрепили за женщинами право участвовать в выборах и других политических событиях страны. Тем самым узаконив более независимое, раскрепощённое поведение женщин. А ведь именно женщина в прежние времена служила воплощением и носительницей традиционных ценностей. Теперь женщины начали борьбу не только за равноправие с мужчинами в сфере политики и экономики, но и отстаивали свои права носить брюки, курить, контролировать рождение детей. Эти тенденции воспринимались как уничтожение привычного мира и привычной морали [Аллен 1970: 328].

3. «Вечеринки с коктейлями» . Необходимо помнить, что «самая дорогостоящая оргия в истории человечества», как назвал «век джаза» Фицджеральд, проходила на фоне действовавшего в те годы в США абсолютного запрета на производство, ввоз, продажу и потребление спиртных напитков, включая пиво, – в эпоху «сухого закона» [Зверев 1982: 47]. «Всеобщее стремление наполнить жизнь вечеринками с коктейлями»

стало, своего рода, контрреакцией, что – то схожее с подростковым бунтом против «строгого родителя», которым в данном случае выступало государство. «Сухой закон» дал обратный эффект: расцветает нелегальное производство алкоголя в кустарных условиях («bathtub gin»). Не менее доходным бизнесом становится и «бутлегерство» – нелегальная торговля спиртным. Для добропорядочного человека средних лет в то время было вполне нормальным сказать членам семьи или коллегам по работе, что, скажем, в 19:00 у него встреча с «его» бутлегером – так, как будто речь идёт о записи к «своему» стоматологу или парикмахеру.

Тайная торговля алкоголем процветает через сеть аптек. Создаются специальные подпольные клубы – «speakeasy» – вход в которые был строжайшим образом засекречен и осуществлялся через чёрный вход после многократных проверок посетителя на лояльность [Зверев 1982: 43]. Это придавало жизни тот самый романтический привкус, привлекающий даже немолодых солидных буржуа, таких, например, как Джордж Бэббит, герой романа Синклера Льюиса «Бэббит». Джордж Бэббит – преуспевающий американец сорока шести лет, удачливый делец, примерный семьянин, обладатель стандартного дома, стандартного автомобиля. В его доме – всегда «самые лучшие» вещи серийного производства: «его идолом было новейшее оборудование». Джордж Бэббит на доступном для каждого среднего американца уровне воплотил американскую мечту о благосостоянии и счастье – он уважаемый член городского совета, принадлежит к «лучшему обществу Цветущих Холмов». И в одно прекрасное утро он осознаёт, «что ему противна семья, и он сам себе противен» [Льюис 2005: 93]. Бэббит боится, что вся его жизнь так и пройдёт – по стандарту, что он не успеет, не сможет уловить что – то большее, чем обладание новейшим автомобилем и комфортабельным домом. Но что же это – нечто большее? И в 46 лет, словно подросток, вырвавшийся из под строгой опеки родителей, мистер Бэббит пускается «во все тяжкие»: он заводит молодую любовницу, берёт уроки

танцев под джазовую музыку. Он, словно романтический разбойник, под покровом ночи крадётся в район пристани, чтобы там раздобыть самодельный алкоголь сомнительного качества, разлитый в пластиковые бутылки. При этом он чувствует себя не то Робин Гудом, не то Аль Капоне.

Наиболее известным представителем литературы «века джаза» считается Френсис Скотт Фицджеральд. Он утверждал и гордился тем, что именно он придумал название «века джаза». Герои его рассказов и романов, как и он сам, типичные представители «века джаза»: *«...Я пишу об этом времени и вспоминаю о нём с грустью. Меня вынесло в те годы на поверхность, меня осыпали похвалами и заваливали деньгами, о каких я и не смел мечтать, и всё по одной – единственной причине; я говорил людям о том, что испытываю такие же чувства, как и они сами, и что надо найти какое – то применение всей этой нервной энергии, скопившейся и оставшейся не израсходованной в годы войны»* [Фицджеральд 1990: 503].

Кроме того, что все герои произведений Ф.С. Фицджеральда были типичными представителями «века джаза», сам Фицджеральд был одним из ярчайших представителей того времени. «Иногда я не понимаю, являемся ли мы с Зельдой реальными людьми или мы персонажи одного из моих романов». Он родился в довольно благополучной семье, пусть и обедневшей в сравнении с несколькими поколениями предков, в Сент – Поле. Поступил в Принстонский университет, но покинул его так и не получив степени. В своей юности Фицджеральд часто влюблялся в девушек, находящихся на ступень выше него на социальной лестнице. Навязчивая идея во что бы то ни стало разбогатеть, воплотить «американскую мечту» – преследовала его всю жизнь. И преследовала она в 1920 – е гг. не только Фицджеральда, это был период всеобщей одержимости жаждой богатства и успеха. «...В те дни жизнь уподобилась состязанию в беге из «Алисы в стране чудес»: какое бы ты место ни занял, приз всё равно был тебе обеспечен» [Griswold 1933: 202]. В 1925 г. в свет выходит роман Т. Драйзера «Американская трагедия», герой

которого Клайд Гриффитс заканчивает свой жизненный путь на электрическом стуле за преступление, совершённое им в погоне за успехом и богатством. Из записок Ф.С. Фицджеральда становится ясно, что он ощущает некую неполноценность и зависть к более успешным и удачливым людям. Хотя самому Фицджеральду вполне хватило прижизненной популярности, он в буквальном смысле «проснулся знаменитым» после публикации романа «По эту сторону рая», в его дневниках есть записи, свидетельствующие о его зависти к Э. Хемингуэю: *«Мои суждения весомы, потому что подкреплены опытом неудачника, суждения Эрнеста – потому что подкреплены опытом любимца судьбы. Нам с ним не о чем больше говорить»* [Фицджеральд 1990: 552]. Для Фицджеральда богатые – это «особая раса», для него богатство – это не просто экономическая категория, это свидетельство своего рода «избранничества». И он всю жизнь пытался разгадать эту загадку «богатых и знаменитых». В рассказе «Снега Килиманджаро» об этом иронически упоминает Э. Хемингуэй: *«...Богатые – скучный народ, все они слишком много пьют или слишком много играют в триктрак. Скучные и все на один лад. Он вспомнил беднягу Скотта Фицджеральда, и его восторженное благоговение перед ними, и как он написал однажды рассказ, который начинался так: «Богатые не похожи на нас с вами». и кто – то сказал Фицджеральду: «Правильно, у них денег больше». Но Фицджеральд не оценил шутки. Он считал их особой расой, окутанной дымкой таинственности, и когда он убедился, что они совсем не такие, это согнуло его не меньше, чем что – то другое»* [Хемингуэй 1984: 216].

Проза Фицджеральда действительно выражает самый дух «века джаза» – десятилетия, *«которое... сознательно противилось тихому угасанию в собственной постели и предпочло эффектную смерть на глазах у всех в октябре 1929 года»* [Фицджеральд 1990: 423]. Его романы и новеллы, как и вся атмосфера «века джаза», бросают циничный вызов «американской мечте», вера в которую воспитала целые поколения его соотечественников.

Как вспоминал сам писатель в эссе «Отзвуки века Джаза», он ни о чем не жалеет: «Мы пили спирт, и с каждым днем нам становилось все лучше и лучше... и казалось, что пройдет всего год – другой, и старики уйдут наконец с дороги, предоставив вершить судьбы мира тем, кто видел вещи как они есть... Как хорошо было, что наши двадцать лет пришлись на такой уверенный в себе и не знавший тревог период истории» [Фицджеральд 1990: 567].

1.2. Проблематика романа «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда

Уже устами своего первого героя и первого романа «По эту сторону рая» (1920), принесшего автору шумный успех, он объявил, что пришло поколение, для которого все боги умерли, все войны отгремели, всякая вера подорвана, а остались только «страх перед будущим и поклонение успеху» [Fitzgerald 1920: 215]. В ранних произведениях Фицджеральда (роман «Прекрасные, но обречённые» (1922), сборнике новелл «Эмансипированные и глубокомысленные» (1920), «Сказки века джаза» (1922) дистанция между автором и героем минимальна. Это способствовало стремительному росту популярности вчерашнего дебютанта, признанного самым ярким выразителем духа послевоенного времени, но вместе с тем ослабляло художественный эффект его прозы.

Такой же весьма неоднородной была критика и по поводу его романа «Великий Гэтсби». Более того, это произведение вообще вызывало невероятный шквал эмоций.

Современные американские исследователи творчества Фицджеральда обращают внимание на два обстоятельства. Почти никто из критиков, рецензировавших роман в 1925 году, не заметил «магической и символической значимости» книги, о которой так много начинают говорить после второй мировой войны. «Великого Гэтсби» в США поначалу воспринимали лишь как апологию недолговечной праздничности, отличавшей «век джаза», или в лучшем случае как программный литературный документ «потерянного поколения» «с его достаточно поверхностными представлениями о жизни, с его травмированным

сознанием, для которого реальность не более чем калейдоскоп бессвязных фрагментов, а соприкосновение с нею всегда чревато болью» . С другой стороны, блестящая форма и стиль романа в нынешние годы для многих литературоведов проходят незамеченными, хотя при первом издании романа на эти его достоинства обращалось не мало внимания [Мендельсон 1965: 86].

Однако сегодня американские литературоведы подчеркивают именно социальную значимость романа, его социально – общественное звучание, реалистический контекст американской жизни. Фицджеральда упрекали лишь в том, что, как выразился один из его современников, у него был «ум фотографа. Он не видит ничего, кроме самого себя, и не умеет воссоздать ситуации, отличающиеся от его собственной» .

Некоторые американские исследователи утверждают, что «Великий Гэтсби» – «не просто хроника века джаза, а драматическое изображение поругания, которому подвергается наивная американская мечта в продажном обществе» . Другие же придерживаются того взгляда, что роман «отнюдь не оплакивает крушение американской цивилизации. Он горюет о вечном опоздании сегодняшнего дня, зажатого между романтической «памятью о прошлом и романтическим обещанием будущего, которое постоянно брезжит перед нами» .

Таким образом, переосмысление значения творчества Фицджеральда, роли и места «Великого Гэтсби» в американской литературе XX века продолжается. По всеобщему признанию, этот блестящий по форме и стилю роман является ярким образцом американской словесности первой половины XX века.

Основное своеобразие творчества Фицджеральда заключается в том, что американский писатель являлся представителем «века джаза», того короткого периода в американской истории, который начался вскоре после окончания первой мировой войны и завершился наступлением великой

депрессии тридцатых годов. Само название этого периода позаимствовано из сборника рассказов Фицджеральда «Сказки века джаза», который один американский критик охарактеризовал «настолько же раздражающим, насколько и интересным, глупым и глубоким одновременно, поучительным и абсурдным» .

Так, герой всех книг Фицджеральда – это обычно молодой человек, стремящийся найти призвание, на свой страх и риск решающий гражданские и нравственные проблемы времени. Следует отметить, что роман «Великий Гэтсби» появился одновременно с романом Драйзера «Американская трагедия». Сходство в этих произведениях прослеживается в нескольких аспектах: оба героя стремятся к воплощению «американской мечты» ;обоих ждёт поражение; оба невольно вступают на путь преступления (в случае с Гэтсби – сокрытие преступления) и к обоим приходит расплата за совершённое: смерть. Однако Гэтсби, безусловно, гораздо более романтичен, размыт, опозитизирован, а вместе с ним более опозитизирована у Фицджеральда великая «американская мечта» .

Таким образом, типичная американская мечта у обоих писателей завершается типичной американской трагедией.

Гэтсби в контексте «американской мечты», владевшей умами людей до Великой депрессии, – не просто герой, он идеал для подражания, с которого должны были бы делать жизнь все обдумывающие житейские американские юноши. Но американская мечта рассыпается на глазах. Гэтсби несметно богат, влиятелен, хорош собой – только всего этого недостаточно даже в Америке. Бесцеремонные гости, сотнями слетающиеся на его вечеринки, распускают за его спиной сплетни. И дело вовсе не в том, что они завидуют его богатству. Они ничего не знают о его прошлом. И поэтому не доверяют.

И сам Гэтсби не доверяет себе. Когда он выходит по вечерам из своего дома, смотрит на противоположный берег залива и протягивает к нему руки

– он тянется не к женщине, которую когда – то знал и которую до сих пор любит. Он тянется к своему прошлому; которого не было. Символический смысл его любви прозрачен: он влюблён в Ту, что на другом берегу, он боится, что Она отвергнет его, ради Неё он богатеет и устраивает была, он любит не только Её самое, но и память о своём прошлом, связанным с Ней, – о прошлом, которое у него отняли.

Ко времени появления романа «Великий Гэтсби» писатель и эпоха, в которую вошла его звезда, настолько отождествились в массовом представлении, что книгу, оказавшуюся высшим завоеванием Фицджеральда, читали как ещё одну грустную «сказку века джаза», хотя её проблематика намного сложнее. Замысел «Великого Гэтсби» претерпел долгую эволюцию. Первоначально Фицджеральд намеривался отнести действие к 80 – м годам прошлого века, избрав фоном событий Нью – Йорк и Средний Запад того времени. Этот план был изложен в двух письмах издателю М. Перкинсу, датированных июнем 1922г. С замыслом романа связаны новеллы Фицджеральда «Зимние мечты» и «Отпущение грехов» .

В самом романе «Великий Гэтсби» нашло отражение дело крупного нью – йоркского маклера Фуллера – Макджи, объявившего себя банкротом, о котором много писали в 1923 году американские газеты. Как выяснило следствие, руководство фирмы Фуллера – Макджи незаконно использовало средства своих акционеров для рискованной биржевой игры. По многочисленным уликам, за спиной Фуллера стоял один из крупнейших спекулянтов времён «просперити» А. Ротстайн, однако ему удалось выйти сухим из воды. В 1922 году Фицджеральд провёл лето на Лонг – Айленде по соседству с виллой Фуллера, чем объясняется повышенный интерес писателя к этому делу. В облике главного героя Гэтсби есть безусловное сходство с Фуллером, а его взаимоотношения с Вулфшимом напоминают отношения Фуллера и Ротстайна. Прослеживается сходство с биографией Фуллера и основных коллизиях Гэтсби.

История эволюции и крушения мечты Гэтсби – это история его тщетной и трагической попытки приобщиться к уровню жизни американских богачей, в самом голосе которых «звучат деньги». Краткое содержание проблематики романа А.Н. Николукин передаёт такими словами: «Пылкое воображение толкает Гэтсби к самоутверждению по образцу Бенджамина Франклина или героев популярных в своё время романов Хорейшо Эджера о преуспевающем человеке. Он страстно жаждал стать богачом, хотя и не знал ещё, что означает на деле богатство и успех. Встреча с миллионером Дэном Коди решает его судьбу. Осознав свой идеал, Гэтсби стремится найти вне себя нечто такое, ради чего стоило бы жить. Это вторая мечта Гэтсби осуществляется, когда он знакомится с Дэзи, дочерью богатых родителей, становится её возлюбленным. Однако связь с миром богатства ведёт к гибели Гэтсби с такой же закономерной неизбежностью, как и гибель драйзеровского Клайда, пожелавшего приобщиться к тому же миру богатства. Сама «американская мечта» таит в себе ловушку».

Но проблематику романа нельзя свести к коллизиям, характерным для недолговечной «джазовой» эпохи американской жизни. По мнению А. Зверева, «трагедия, описанная в «Великом Гэтсби», оказалась типично американской трагедией, до такой степени не новой, что вину за неё было невозможно возложить лишь на золотой ажиотаж времён «процветания», погубивший не одну жизнь. Корни главного конфликта уходят гораздо глубже. Они тянутся к истокам всего общественного опыта Америки, освященного недостижимой мечтой о «земном святилище для человека – одиночки», о полном равенстве возможностей и безграничном просторе для личности. Они уходят в «американскую мечту», завладевшую и героем романа Джеймсом Гэтсби. Правила, которые он с юности для себя установил, – это в своём роде законченный кодекс поведения для всякого верующего в «мечту» и твёрдо вознамерившегося старанием, бережливостью, трезвым расчётом и упорным трудом пробить себе путь в жизни, собственным

примером доказать, что шансы равны для всех и решают только качества самого человека» .

Гэтсби человек с устремлениями иного характера они – не своекорыстные, не утилитарные. Подобные устремления сочетаются с мечтой и вторят ей: «Впервые как трагическая иллюзия начала осознаваться и сама «мечта», она не только не возвышает личность, но, наоборот, отдаёт человека во власть губительных индивидуальных побуждений или намерено обманывает заведомо тщетными и ложными надеждами... Таким образом, в «Великом Гэтсби» прослеживается «незатухающая ненависть» к богатым, к людям типа Тома Бьюкенена, олицетворяющего в романе мир воинствующей буржуазной аморальности, бездушного утилитаризма, агрессивного своекорыстия. Сказалась его особая чуткость к болезненным явлениям «века джаза». И даже когда трагедия скрыта за блистательным маскарадом, Фицджеральду безошибочно удаётся её распознавать. Сказалось, наконец, его недоверие к любым иллюзиям и «легендам», обострившееся и оттого, что та самая «легенда» уже сопутствовала ему самому, став для писателя непереносимой и побудив его весной 1924 года уехать в Европу с единственной целью – «отбросить моё прежнее «я» раз и навсегда».

В книге «Великий Гэтсби» – сильнее всего раскрылась одна из особенных черт таланта Фицджеральда, критики определили ей как «двойное видение», они имеют в виду его способность создавать в произведении две прямо противоположные идеи, которые вступают в конфликтные ситуации друг с другом, тем самым создавая драматическое развитие сюжета и характеров. Сам Фицджеральд называл эту способность критерием подлинной культуры духа.

На двойственности и неясности побуждений главного героя всё и держится в «Великом Гэтсби». Двойственным является как сам сюжет, внешне схожий с сюжетами «романа тайн» (таинственный особняк и его

хозяин, о котором ходят разные слухи: «будто он когда – то убил человека» или же «во время войны был немецким шпионом» романтическая интрига, детективное расследование, тайна гибели), но вмещающий серьезное, философское содержание. Но двойственны мотивы не только главного героя романа, но и персонажей второго плана (Джордан Бейкер, гости на приемах Гэтсби), поскольку все они стремятся развеять таинственность, которая окутала главного героя задолго до того, как он появится в рассказе Ника Каррауэя.

Двойную перспективу происходящих в романе событий своим контрастом подчёркивают и многочисленные метафоры, которыми, буквально, насыщено всё повествование: карнавал в поместье Гэтсби – и соседствующая с его домом свалка отходов, «зеленый огонек» счастья, на миг посветивший герою, – и мертвые глаза, смотрящие с гигантского рекламного щита. Разгул стяжательских амбиций, порождающих аморализм и хрупкая поэзия «Века Джаза» – две стороны одного времени, показанные автором в их нерасторжимом единстве.

Двойственность проявляется в сопоставлении различных мотивов: карнавала и трагедии, праздничности и холодной расчетливости, веселья и холодной мертвенности, любви и продажности.

Так, «магия» карнавала, не прекращающегося на протяжении почти всего действия романа, усиливается и приобретает драматический оттенок ввиду близкого присутствия «гибельного места» – Долины Шлака: здесь, под колесами автомобиля, которым управляет Дэзи, погибнет любовница Бьюкенена, а Гэтсби расплатится жизнью за трагедию, в которой неповинен.

В праздничной атмосфере беспечного разгула гости Гэтсби, словно бы и впрямь вернувшие себе естественную раскованность, праздничность восприятия жизни, разговаривают голосами, в которых «звонят деньги». К дому Гэтсби, в котором, как в загородном увеселительном парке, всегда

оживленно и радостно, нужно ехать мимо рекламного щита с нарисованными на нем пустыми и холодными глазами доктора Эклберга – мертвого идола, царящего над свалкой несбывшихся надежд.

Фицджеральд настойчиво стремится создать у читателя ощущение какой – то загадки, таящейся в судьбе Гэтсби, и это стремление, безусловно, не продиктовано лишь требованиями детективного жанра. Дело и не в недостаточно умелой выписанности главного персонажа.

Неясность, «расплывчатость» заключена в самом характере Гэтсби. Как справедливо отмечает А. Зверев, он «расплывчат» по сути, потому что в душе Гэтсби разворачивается конфликт двух несовместимых устремлений, двух совершенно разнородных начал. Одно из этих начал – «наивность», простота сердца, негаснущий отблеск «зеленого огонька», звезды «неимоверного будущего счастья», в которое Гэтсби верит всей душой; типичнейшие черты возвращенного американской историей (а в еще большей степени – американской социальной мифологией) «нового Адама». Другое же – трезвый ум привыкшего к небезопасной, но прибыльной игре вороти – лы – бутлегера, который и в счастливейший для себя день, когда Дэзи переступает порог его дома, раздает по телефону указания филиалам своей «фирмы». На одном полюсе мечтательность, на другом – практицизм и неразборчивость в средствах, без чего не было бы ни загородного особняка, ни миллионов. На одном полюсе наивная чистота сердца, на другом – поклонение Богатству, Успеху, Возможностям, почитание тех самых фетишей, которые самому же Гэтсби так ненавистны в Томе Бьюкенене и людях его круга» [Зверев 1978: 217].

Соединение столь полярных начал в образе героя, конечно же, не может не закончиться «взрывом». И гибель Гэтсби, по первому впечатлению нелепая, на деле – закономерный, единственно возможный финал. Дело в том, что средства, избранные героем для завоевания счастья, каким он себе

его представляет, неспособны обеспечить его. «Мечта» рушится – не только потому, что Дэзи оказывается продажной, но и потому, что «непреодолимо духовное заблуждение самого Гэтсби, который «естественное» счастье вознамерился завоевать бесчестным, противоестественным путем, выплатив за Дэзи большую, чем Бьюкенен, сумму и не брезгуя ничем, чтобы ее собрать. А без «мечты» существование «нового Адама» бессмысленно. Выстрел обманутого автомеханика, который должен был настичь Бьюкенена, а угодил в Гэтсби, подобен удару кинжала, каким в средневековье из милосердия приканчивали умирающего от ран» [Зверев 1978: 361].

Возникает правомерный вопрос: почему же в таком случае Фицджеральд назвал своего героя великим? В заглавии романа обычно видят авторскую иронию. И на первый взгляд это так: Гэтсби, человек явно незаурядный, растерял себя в погоне за ничтожной целью – богатством. Ничтожным оказалось и его божество – Дэзи, к чьим ногам положена вся его жизнь, ничтожен и пуст весь оплаченный Гэтсби «праздник жизни» (карнавал), завершающийся – уже после гибели героя – телефонным разговором о туфлях для тенниса, позабытых одним из гостей, и ругательством, нацарапанным на ступеньках лестницы.

Но в определенном смысле Гэтсби действительно велик. Он воплощает ярчайший тип американского «мечтателя», хотя «мечта» и ведет его сначала на опасную тропу бутлегерства, затем – в совершенно чужой его натуре мир Тома Бьюкенена и, наконец, к катастрофе [Аллен 1970: 404].

Сам повествователь, Ник Каррауэй, для которого Гэтсби до знакомства с ним воплощал все заслуживающие презрения черты: самодовольство нувориша, культ безвкусной роскоши и т. п., – не может не признаться себе в том, что в Гэтсби есть «нечто поистине великолепное». *«Должно быть, – рассуждает он, – и в самом деле было что – то романтическое в этом человеке, если слухи, ходившие о нем, повторяли шепотом даже те, кто*

мало о чем на свете считал нужным говорить, понизив шепот» [Фицджеральд 1965: 23]. Причиной была не только щедрость Гэтсби, его старания скрасить будни праздничностью. Когда рассказчик впервые своими глазами видит Гэтсби, перед ним – влюбленный, романтик, разглядывающий усыпанное звездами летнее небо. «Второй облик» Гэтсби явно не согласуется с первым, а вместе с тем неспроста у Каррауэя мелькнула мысль, что богатый сосед прикидывает, какой бы кусок небосвода отхватить для одного себя, – подобные побуждения точно так же в натуре Гэтсби, как и мечтательность, романтичность, «естественная» для «нового Адама» доброта, «естественное» для него стремление сделать счастливыми всех. Поэтому так колеблется оценка рассказчиком образа Гэтсби. *«И тут улыбка исчезла – и передо мною был просто расфранченный хлыщ, лет тридцати с небольшим, отличающийся почти смехотворным пристрастием к изысканным оборотам речи»* [Фицджеральд 1965: 35]; *«За этот месяц я встречался с Гэтсби несколько раз и, к своему разочарованию, убедился, что говорить с ним не о чем. Впечатление незаурядной личности, которое он произвел на меня при первом знакомстве, постепенно стерлось, и он стал для меня просто хозяином великолепного ресторана, расположенного по соседству»* [Фицджеральд 1965: 54].

На протяжении всего романа в Гэтсби будут выявляться совершенно несовместимые качества и побуждения. «Здесь, – по мнению А. Зверева, – не только внутренняя необходимость «расплывчатости» Гэтсби, каким он предстает читателю. Здесь и непроверяемая логика социальных законов, которыми предопределена реальная жизненная судьба и реальная этическая позиция «мечтателя» наподобие Гэтсби [Зверев 1978: 267].

Конечно, Гэтсби понимал всю несовместимость этих образов. Но он был «велик» именно своей стойкой приверженностью идеалу «нового Адама». Как пишет Фицджеральд, подводя итог роману, *«Гэтсби верил в зеленый огонек, свет невероятного будущего счастья, которое*

отодвигается с каждым годом. Пусть оно ускользнуло сегодня, не беда – завтра мы побежим еще быстрее, еще дальше станем протягивать руки... И в одно прекрасное утро...» [Фицджеральд 1965: 76].

Настоящее всегда беднее мечтаемого будущего. Гэтсби, увидевший Дэйзи после пяти лет ожиданий и надежд, обретает реальность, но теряет мечту. *«Теперь это было просто зеленый фонарь на причале. Одним талисманом стало меньше».* Оттого особым значением отмечен для Фицджеральда начальный момент, предвещающий и таящий в себе будущее. Так, богаты неопределенным волнующим обещанием для него все начала: перемена места и занятия, смена времен года или дня, наступление лета или вечера – *«Наступал переломный час людского существования и воздух был заражен беспокойством»*, начало бала или город, увиденный с моста Квинсборо, всегда как *«будто видишь его впервые, будто он впервые безрассудно обещает тебе все тайное и все прекрасное, что только есть в мире»* [Фицджеральд 1965: 83], и безотрадны, нелепо безобразны или трагичны концы: вечеринки и балы, завершающиеся пьяными оргиями, слезами и побоями; увеселительные автомобильные прогулки, ведущие к катастрофам и смертям; романтическая любовь, кончающаяся предательством и гибелью. «Дар надежды», «повышенная восприимчивость к посулам жизни», свойственные фицджеральдовским героям, могут сравниться лишь с остротой их разочарований. Нетерпеливо ожидаемый Дэйзи самый долгий день в году всегда оказывается днем, незаметно прошедшим. Обе эмоции присутствуют в одном мгновении, образуя то, характерное для его героев, состояние, которое точно передано оксюмороном; в русском переводе: *«...где всегда с волнением торопишь вечер, час за часом подгоняя его к концу, которого и ждешь, и боишься»* [Фицджеральд 1965: 36].

Состояние это определяет действие романа, его пульс, то лихорадочно учащенный, торопящий мгновение в радостном ожидании, то томительно –

замедленный, оттягивающий минуты в тоске угадываемого разочарования; определяет колебания его будущее – прошедшего времени, нетерпеливое устремление в завтрашний день и сожаление о прошедшем. Состояние это, более того, мироощущение выражается непосредственно через жизненное содержание: через судьбы и характеры героев (хотя и его непосредственность относительна и оно, жизненное содержание, художественно отобрано и организовано), но еще более опосредованно – через форму, т. е. строение или структуру романа, его композицию и образный строй.

Остановимся на последних, рассмотрим композицию и образный строй в соотношении с темой романа.

1.3. Художественное своеобразие романа «Великий Гэтсби»

Начнем с композиции. С одной стороны, она представляет классически идеальное развитие фабулы: четыре первые главы подготавливают пик действия (вершину фрейтагского треугольника), 5 – я глава (встреча Гэтсби и Дэйзи) является этой вершиной и одновременно началом спада, переломным моментом, завершающим, счастливо разрешающим завязку (ожидание встречи) и в то же время готовящим кризис последующих глав. За ней, уравновешивая четыре первые главы подъема действия, следуют четыре главы спада: трагически сгущающейся катастрофы и стремительной, остродраматической развязки (почти одновременные три гибели: Миртл, Гэтсби, Уилсон) и финала.

С другой стороны, предельно напряженная линия сюжета как бы нецелесообразно сбивается, перебивается побочными темами. Композиция отвлекается от главного действия, забывает о нем и о судьбе главного героя. Он заслоняется другими и прежде всего рассказчиком, который, кажется, переступает отведенные ему традиционные границы повествователя и наблюдателя жизни героя, ее соучастника и сопереживателя, приобретает некую внутреннюю самостоятельность, которую он защищает, оправдывая длительное невнимание к судьбе героя и забвение своих обязанностей, а главное – собственную эмоциональную жизнь, свободу чувств, не связанных предметом повествования (для сравнения вспомним традиционного рассказчика, хотя бы из рассказов С. Моэма, с его ограниченным, сугубо определенным интересом к герою и событиям и отсутствием собственной внутренней жизни.). Избыток внутренней жизни рассказчика грозит отклониться в свободное русло лирических отступлений, не пересекающихся с темой героя.

В этих отступлениях идет собственно лирическая тема рассказчика: тема его надежд, мечтаний и томлений, его вечерняя тревога, взволнованное разглядывание неясных фигур в глубине такси, несущихся «куда – то, где ждет веселье» [Фицджеральд 1965: 74], мысленное провожание прекрасных женщин и сочинение романтических историй [Фицджеральд 1965: 73 – 74], нетерпеливое подхлестывание вечера в предчувствии счастья и страхе разочарования. Сбивчивость повествования, грозящего раздвоиться на линию героя и линию рассказчика, кажется, усугубляется временными сдвигами и колебаниями. Действие развивается не в хронологически – сюжетной последовательности, а сбивчиво, импульсивно, фрагментарно.

От самой первой характеристики Гэтсби – оценки героя и его жизни, опережающей рассказ о ней, развивается как будто вспять, то отставая, то забегая вперед, она подвластна лишь прихоти воспоминаний и не знает иного порядка, кроме произвола памяти. Но нельзя назвать произвольными такие отклонения в сторону рассказчика от темы героя, как и смещение времени внутри повествования. Лишними они могут показаться только с точки зрения сюжетно-фабульного интереса, он тоже использует их, но особым образом, словно механизм ведения интриги, её искусного замедления, задержки и нарастания (suspense). Если бы содержание романа Фицджеральда исчерпывалось одной фабулой – такой были бы роль и функция этих приемов. Но содержание это, как мы знаем, не сводится к сюжетно – фабульному, хотя оно и остро драматично и захватывающе само по себе. Содержание заключается в лирической теме романа. Она – то и управляет композицией романа, диктуя те разнообразные отступления от логики сюжетно – хронологического повествования, которые могут показаться авторским произволом и случайностью. Лирическое содержание намного богаче и сложнее содержания фабульного. Извилистая линия композиции и призвана наиболее полно его охватить. Самый изгиб ее при всей видимой свободе и прихотливости отнюдь не произволен. Она напряжена, стянута,

сведена в почти точную окружность с главным героем, его судьбой и лирической темой в центре. Развитие действия происходит в двух направлениях: вперед к развязке романа и назад к его завязке. Чем дальше продвигается история Гэтсби, тем ближе подходит она к своим истокам, каждый шаг вперед готовит будущее и раскрывает все более отдаленное прошлое, так что высшая точка мечтаний героя совпадает с точкой их полного краха и его гибели; и предыстория – первая страница его юности (честолюбивых планов и надежд), страница из дневника со сводом жизненных правил самосовершенствования – приводится уже тогда, когда известна последняя страница, и предыстория совпадает с постисторией (похороны Гэтсби).

Таким образом, естественно отдаленные в хронологически последовательном повествовании друг от друга начало и конец, не омраченные знанием друг о друге, в романе Фицджеральда драматически сближены, поставлены лицом друг к другу, сведены в единстве той эмоции надежды – разочарования, выраженной по – английски оксюмороном *disappointed anticipation* (разочарованное ожидание), которая является и лирической темой романа, и мироощущением. Композиция (форма) являет собой и через себя то, что составляет содержание, лирическую тему романа. Ни в одном из романов, написанных Фицджеральдом, ни до «Великого Гэтсби», ни после него, ему не удавалось достичь подобного напряжения композиции, напряженности ее линии, не ослабевающей от начала до конца. Известны мучительные поиски композиционной формы в романе «Ночь нежна», в которых он оставлял недописанными, переставлял главы романа, менял местами начала и концы. Окончательным признан последний вариант романа, но это было лишь формальной авторской волей, которую он оставил в завещании, а не волей творческой, действующей внутри романа. Благодаря этому трагическому опыту еще более явственны композиционное

совершенство «Великого Гэтсби», точность, с которой, как говорил Толстой, «сведены архитектурные своды» этого романа.

Вокруг лирического действия романа стягивается всё, что кажется побочным и посторонним теме, уводящим от нее, в конечном счете приводит к ней. Это и случайный перечень гостей, которых рассказчик встретил в течение одного лета в доме Гэтсби (с упоминанием их трагических судеб: один бросился под поезд метро, другой, напившись, попал под автомобиль, третий задушил жену и т. д.), сделанный на случайном обрывке летнего расписания, помеченный точной датой, интересен не только как мгновенный снимок, который, фиксируя момент, оставляет портрет времени и общества, но и как предсказание судьбы героя. В романе неоднократно подобные предчувствия или сюжетные прозрения, обгоняющие последовательно – поступательный ход повествования.

Возможно, к ним относится и один из тех первых разговоров Ника с Джордан о людях, которые небрежно водят машину, угрожая жизни других, – разговор, скорее всего он не имел иной цели, кроме психологической характеристики собеседников и возможного развития их отношений или, самое большее, характеристики определенного круга людей, но, как нам представляется, также внутренне связанный с главной темой, заглядывающий вперед и предвещающий финальную катастрофу, предвидя не только общий трагический тон финала, но и точную форму (автомобильной катастрофы), в которой она совершится.

Не настаивая на этом и не предлагая заниматься угадыванием будущего в прошлом, которое может показаться искусственной подтасовкой, подгонкой прошлого, мы лишь утверждаем наличие внутренних связей в том, что представляется эпизодическим, эмпирически – случайным.

Место рассказчика в композиции романа, отношение к теме, герою и автору приобретают особое значение. То, что в герое явлено

непосредственно через характер и судьбу, пересказывается, осмысливается и интерпретируется рассказчиком. Рассказчик объясняет смысл развернутой в романе судьбы героя. Может показаться, что в этой роли он дублирует автора, берет на себя его функцию изображать и объяснять созданный автором мир и поэтому излишен.

Но автор – творец вне произведения и над ним, переступить границы созданного им мира и оказаться по другую сторону, внутри него и рядом с собственным изображением, рядом со своими героями он может, либо полностью отказавшись от своего «я» и перевоплотившись целиком в «я» героя (повествование от первого лица – героя), либо частично отказавшись от него и перевоплотившись в рассказчика, близкого к автору не биографически и фактически, а внутренне, эмоционально, мировоззренчески (повествование от первого лица – рассказчика; отказ от авторского «я» и «перевоплощение в героя или рассказчика» мы понимаем лишь как особую форму авторского поведения, отнюдь не как действительный отказ от личности; упоминаем об идее «принципиальной вненаходимости» автора в произведении, его несовпадении ни с одним героем, идее, выдвинутой и философски разработанной в трудах М. Бахтина). Через посредство рассказчика устанавливаются позиция, угол зрения, под которым ведется повествование, преодолевается граница между автором и героем. Изображение приближается, дается не извне, не с высоты обособленного, безликого авторского знания и суда, а с близким, интимным знанием «изнутри» .

В романе Фицджеральда рассказчик сознает особенность своего положения среди всех других героев: пребывание на грани двух миров (внутри события и вне его, участником и посторонним наблюдателем). «I wanted to get out and walk eastward toward the Park, through the soft twilight, but each time I tried to go I became entangled in some wild strident argument which pulled me back as if with ropes, into my chair. Yet high over the city our line of yellow windows must have contributed their share of human secrecy to the casual

watcher in the darkening streets, and I was him too, looking up and wondering. I was within and without simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life» [Fitzgerald 1973: 39] – «Я то и дело порывался уйти; мягкие сумерки манили меня, и хотелось прогуляться пешком до парка, но всякий раз я оказывался втянутым в очередной оголтелый спор, точно веревками привязывавший меня к креслу. А быть может, в это самое время какой – нибудь случайный прохожий смотрел с темнеющей улицы в вышину, на наши освещенные окна, и думал о том, какие человеческие тайны прячутся за их желтыми квадратами. И мне казалось, что я вижу того прохожего, его поднятую голову, задумчивое лицо. Я был здесь, но я был и там тоже, замороженный и в то же время испуганный бесконечным разнообразием жизни» [Фицджеральд 1965: 55]. В русском переводе не удалось передать этого предела близости к другому, слияния, абсолютного отождествления себя с другим; вместо английского I was him, буквально «я был им, глядящим вверх и строящим догадки», в переводе: «И мне казалось, что я вижу этого прохожего, его поднятую голову, задумчивое лицо» [Фицджеральд 1965: 55]. Эта способность рассказчика быть «им», другим, видеть мир глазами другого и изнутри чуждого ему существования делает его необходимым посредником между автором и героем. Ему, способному слиться с героем и оставаться наблюдателем, доверено повествование о судьбе героя. Очень важен при этом еще один момент: кроме дистанции (нужной степени отдаленности и приближенности к изображению и угла зрения, устанавливаемых в романе через рассказчика) в рассказчике определяется эмоциональное отношение, устанавливаются эмоциональный тон и пафос произведения.

Ник Каррауэй нужен автору не только как фактический рассказчик (т. е. рассказчик фактов) с особым знанием событий «изнутри», но как рассказчик лирический со своей способностью чувствовать и заражаться чувством. В лирическом рассказчике содержание жизни не пересказывается,

а переживается. Рассказчик не только соединяет, скрепляет обрывки нитей истории героя, восполняет пробелы и придает ей завершенность. Он сохраняет в повествовании единство лирической эмоции, которую воплощает в себе герой. Лирическому герою, отмеченному «повышенной чувствительностью к посулам жизни», редким даром надежды и «романтическим запалом», – созвучен лирический рассказчик. Он продолжает героя, он словно озвучивает героя там, где тот не имеет слова, переводит его действие, поступок и жест на язык поэтически – возвышенный, риторический, метафорический. (Здесь уместно вспомнить «случайную» обмолвку рассказчика в первой главе романа о его литературных склонностях, проявленных в колледже, и намерении «взяться за перо», что словно «оправдывает» поэтические достоинства его повествования.)

Заметим, что герой почти бессловесен, он только вступает, зачинает тему, подхватывает же ее и ведет за героя рассказчик – в тонах взволнованно – лирических или иронических.

Так, рассказчик модулирует лирическую тему, окрашивает содержание жизни героя эмоцией, которая не может принадлежать тому, кто изживает жизнь в поступке, и привносима извне тем, кто наблюдает и сопереживает действующему герою.

Факты биографии, самый образ героя и оценка его, предвосхищающая его появление в романе, заранее оправдывающая и возвеличивающая героя, колеблются, меняются, испытываются, проходя через суд рассказчика, через его критическое недоверие, временное разочарование и иронический скептицизм, чтобы утвердиться с новой силой в его (рассказчика) сочувствии, абсолютном приятии и восхищении. (ср. две характеристики в начале романа и в конце: «No Gatsby turned out all right at the end» [Fitzgerald 1973: 6]; и «They are a rotten crowd – I shouted across the lawn. You're worth the whole damn bunch put together. I've always been glad I

said that. It was the only compliment I ever gave him because I disapproved of him from beginning to end», [Fitzgerald 1973:154] – «Нет, Гэтсби себя оправдал под конец» и «Ничтожество на ничтожестве; вот они кто, – крикнул я, оглянувшись. Вы один стоите их всех, вместе взятых. Как я потом радовался, что сказал ему эти слова. Это была единственная похвала, которую ему привелось от меня услышать, – ведь в сущности я с первого до последнего дня относился к нему неодобрительно» [Фицджеральд 1965: 155]. В рассказчике и через рассказчика автор находит эмоцию и тон по отношению к изображенной жизни: редкую в романе XX в. искренность и нежность к герою без ложной романтики и сентиментальности. Таковы роль рассказчика и место его в композиции лирико – эпического романа.

Обе линии: рассказчика и героя – подходят иногда почти вплотную друг к другу, рассказчик узнает, «припоминает» себя в герое, но, избегая дублирования, оставляет сходство незавершенным; «В его рассказах, даже в чудовищной сентиментальности всего этого, мелькало что – то неуловимо знакомое – обрывок ускользающего ритма, отдельные слова, которые я будто уже когда – то слышал. Раз у меня совсем было сложилась сама собой целая фраза, даже губы зашевелились как у него в попытке произнести какие – то внятные звуки. Но звуков не получилось, и то, что я уже почти припомнил, осталось забытым навсегда» [Фицджеральд 1965: 120]. Бессознательно рассказчик приоткрывает здесь свой смысл и назначение, которое состоит в том, чтобы переживать жизнь героя как собственную, «изнутри», а не «извне», чтобы затем сделать ее внятной, озвучить ее, совпадая с героем в движении губ.

Обратимся к главному герою и рассмотрим его в отношении к лирической теме. Во – первых, он сам своей судьбой и характером, поведением, поступком, жестом – как внешним, так и внутренним – выражает лирическую тему. Но выражение это может быть и опосредованным: не только через содержание судьбы и характера героя, но и

через форму – иными словами, через то, как сделан, как изображен лирический герой.

Неопределенность, бесплотность главного героя романа в сравнении с другими героями оправдана тем, что он – герой лирический, и тогда как они – герои внешние, он – герой внутренний, изображенный если не полностью «изнутри» (для этого он должен был бы совмещать в себе лирического героя и рассказчика, подобно сэлинджеровскому Холдену), то более «изнутри», чем «извне». Он – герой не характера, а эмоции, герой лирической темы романа, и при том, что все повествование занято его судьбой и все более приближает героя к читателю, приближает внешне и внутренне, перемещает из отдаленного пространства, где он в начале романа представляется далекой и смутной романтической фигурой, в пространство рядом с рассказчиком, против него, когда можно разглядеть особенность его улыбки, или переводит его из дальнего плана рассказа Джордан Бейкер о любви Дэзи, где он – неизвестный офицер, в машине, влюбленно смотрящий на Дэзи, тогда как героиня истории – она, на ближайший план, где в собственной истории Гэтсби – он, герой, любящий и страдающий; при всем этом автор сохраняет ему некоторое внешнее и внутреннее «инкогнито». Другие герои изображены через деталь характерную, индивидуальную, психологическую, тогда как Гэтсби представлен через деталь лирическую, выражающую не характер героя, а эмоцию, при этом эмоцию не собственно героя, а эмоцию романа, т.е. лирическую тему. Деталь, облекающая не героя, а тему, неплотно прилегает к нему, словно оставляя пространство для иного смысла и содержания большего, чем смысл и содержание характера.

В первой главе романа Ник видит впервые одинокую фигуру Гэтсби в отдалении на лужайке перед домом. Гэтсби смотрит на звезды и неожиданно протягивает руку к воде; при этом Нику кажется, что Гэтсби дрожит. Упомянутые здесь детали можно было бы отнести к ситуации, настроению момента, наконец, к характеру неизвестного еще героя. Но хотя странность

жеста Гэтсби и объясняется впоследствии непосредственно сюжетом романа (он протягивает руку к зеленому огоньку, светящемуся в окне дома Дэзи, отделенного от него заливом), смысл этих деталей гораздо многозначней и раскрывается лишь в ходе развития романа. В трех деталях (взгляд на звезды, протянутые руки и дрожь) задана изначально лирическая тема романа. Они задают и эмоциональный тон, звучание темы. До них повествование готово принять тон иронический, прозаизм «перчинки звезд» («the silver pepper of the stars») готовит саркастическое замечание о «самом мистере Гэтсби, вышедшем прикинуть, какая часть нашего уэст – эндского неба по праву причитается ему» . Но вероятность того, что герой, спокойно стоящий на лужайке перед собственным домом, уверенно приминая ее траву, заложив руки в карманы, превратится в самоуверенного собственника, подобного Бэббиту, и, как таковой, станет объектом авторской иронии, пресекается при упоминании перечисленных деталей; ирония отступает перед взволнованностью тона. Детали эти сопутствуют герою как некий опознавательный знак. Но этим не исчерпывается их смысл. Они принадлежат не герою, а теме. Оторвавшись от его образа, они существуют отдельно, не как деталь портрета, а как лейтмотив лирической темы. Их символическая природа обнаруживается исподволь, не нарушая естественности их пребывания в мире реального, видимого: вещей, поступков, эмоций.

Перейдем от утверждения к анализу и исследуем образный строй романа в его единстве и развитии. Главная тема романа – тема иллюзий и надежд, волнующих «жизненных посулов и обещаний» («the promises of life»), развивается через ряд образов, лейтмотивов, символов. Их особая образная природа, в полной мере предвещающая современную американскую прозу, заключается в том, что они столь естественно слиты с содержательной стороной, столь глубоко вросли в то, что составляет содержание романа, что признать в них иносказательный образ, метафору или символ, т. е. не

«содержание», а «форму», требует некоторого аналитического усилия; для этого нужно разъять то, что явлено в столь естественном единстве содержания – формы.

Таков один из ведущих образов романа – образ праздника (бала, вечеринки) – the party. Содержательная сторона поначалу заслоняет в нем иносказательно – метафорическую. Балы в особняке Гэтсби, вечеринки на квартире Миртл, воспоминание о балах юности Дэзи. С точностью деталей (вплоть до количества корзин апельсинов и лимонов и указания времени, требующегося машине на то, чтобы выдавить из них сок) Фицджеральд разворачивает вереницу празднеств, в которых, с одной стороны, запечатлен неповторимый облик времени, десятилетия, года (вплоть до сиюминутной прихоти моды, стрижки или популярной мелодии сезона), с другой стороны – дан главный лейтмотив темы, символ праздника жизни (то, что Хемингуэй называет *moveable feast*), вокруг которого объединяются другие образы, развивающие тему жизненного очарования, волнующих обещаний и надежд: музыка, свет, цветы. Все они не просто реалистические подробности, детали окружения героев, реалии их быта, но образы – символы, сопровождающие главный образ, повторяющиеся в определенном порядке и ритме, развивающие тему романа не как сюжетно – повествовательную, а как музыкальную, самим ритмом повтора, музыкой слов и синтаксиса: «I spent my Saturday nights in New York, because those gleaming, dazzling parties of his were with me so vividly that I could still hear the music and the laughter, faint and incessant, from his garden, and the cars going up and down his drive...», [Fitzgerald 1973: 180] – «По субботам я нарочно задерживался попозже в Нью – Йорке; в моей памяти были настолько живы великолепные празднества на вилле Гэтсби, что мне без конца слышались смутные отголоски музыки и смеха из соседнего сада и шум подъезжающих и отъезжающих машин» [Фицджеральд 1965: 175]. Синтаксис переводит их из разряда прозы в разряд поэзии. Ностальгические повторы и параллелизмы,

ритм парных слов и рифмующихся окончаний (gleaming, dazzling parties – the music and the laughter – faint and incessant – the cars going up and down), отдаляющее, возвышающее предмет риторическое указательное местоимение «those» (те), инверсия (прилагательное в постпозиции после существительного, притяжательное местоимение после существительного; those... parties of his, the laughter, faint and incessant), медлящая, продлевающая эмоцию, ведущая ее через нарастание (and... and... and... and) к лирической вершине, – все это сближает прозу с поэзией как существом своим (взволнованной лирической эмоцией), так и формой настолько, что грань между ними почти исчезает. (Заметим с сожалением, что в переводе не удалось сохранить «поэзию» прозы: исчезло ностальгически отдаляющее местоимение «those», задающее эмоцию и тон всей фразы, вместо ритмичной и рифмующейся пары, метафорических эпитетов – лейтмотивов, проходящих через весь роман: gleaming, dazzling – одинокий, безлико – хвалебный эпитет «великолепный» . Изменен порядок прилагательных: вместо следования за существительным – предшествование, вместо двух прилагательных – одно (the music and the laughter, faint and incessant – в переводе: смутные отголоски музыки и смеха); в результате сбит ритм, обеднена образность, тема лишилась одного из ключевых образов (dazzling, gleaming), и, следовательно, обеднен поэтический смысл. В русском переводе фраза эта гораздо ближе к прозе, чем к поэзии.

В конце романа, в финальном отступлении, когда лирическая тема обзревается в последний раз во всей полноте и завершенности, «прогревается», не заслоняемая более подробностями сюжета, отступившими на задний план, подобно тому как в лунном свете, «стирающем очертания ненужных построек», рассказчик «прозревает древний остров» [Фицджеральд 1965: 179], образы эти: музыка, смех и сияние – являются еще раз в своей чувственной конкретности, в зрячей и слышащей памяти рассказчика и вместе с тем в отрешенности, обнаженности символа. В

последний раз они сопрягаются с образом праздника, который, также отделившись от конкретности сюжета, освободившись от вещественности деталей (хотя до конца не порывая с ними), проявляет во всей полноте свою природу обобщающего символа «праздника жизни» (the party) (Probably it was some final guest who had been away at the ends of the earth and didn't know that the party was over, [Fitzgerald 1973: 180] – «Вероятно, это был какой –нибудь запоздалый гость, который долгое время пропадал в чужих краях и не знал, что праздник уже окончен»). Образ вечеринки, праздника (the party) доминирует не только в романе, но в мироощущении Фицджеральда, более того, в мироощущении его поколения. Это один из самых частых образов в романах 20 – х годов. Фицджеральд и его современники извлекают из этого образа огромный символический потенциал. В этом архетипическом смысле Фицджеральд употребляет его в своем программном эссе «Отзвуки века джаза» для подведения итогов не только в судьбе романного героя, но в исторической судьбе поколения: «самой дорогостоящей оргии в истории пришел конец» .

ГЛАВА II. Проблема нравственной деградации буржуазии в Русской литературе XX в.

2.1. Конфликт личности и буржуазного общества в романе «Фома Гордеев» М. Горького

В конце XIX – начале XX века радикально преобразуются все стороны русской жизни: экономика, политика, технология, наука, искусство, культура. Возникают различные, порой абсолютно противоположные, оценки социально – экономических и культурных перспектив развития России. Но всех объединяет одно ощущение, ощущение наступления новой эпохи, которая несёт смену политической ситуации и переоценку прежних нравственных, духовных и эстетических идеалов.

В XIX веке нравственная культура теоретически обосновывалась в морали так называемого «разумного эгоизма» . Практически же она реализовывалась в рационализированных нормах буржуазной морали, базировавшихся на христианских заповедях [Бухарев 2002: 77].

На первый план при этом выдвигалось уважение к жизни, собственности, жене (как тоже собственности), кошельку ближнего. Все поведение человека, входящего в приличное общество, было более или менее регламентировано. Чтобы не «выпасть» из такого общества, человек должен был вести себя внешне благопристойно. Все, или почти все, уже продавалось и покупалось, но приличия требовали делать даже гнусности не слишком явно, не обсуждать их публично и откровенно [Милехина 2005: 109]. К концу XIX века, однако, в этических учениях явно обозначились две тенденции. Одна – устремленная к пропаганде сверхчеловеческих религиозных ценностей в качестве единственного надежного фундамента морали. Другая – отрицающая саму возможность обоснования нравственных идеалов, нормативность этики, являющая собой вроде бы апологию этического нигилизма (Ницше, Гюйо и др.). На самом деле это было скорее

предошущение этического субъективизма XX века и действительного, реализуемого нравственного нигилизма. XX век стал веком срывания всех и всяческих масок, обнажения всего того, что скрывалось, торжества открытой торговли всем: идеями, верованиями, чувствами, идеалами, красотой и даже милосердием. Это – век откровенного индивидуализма, наглых и открытых извращений во всех сферах бытия.

Свобода индивидов оказалась связанной с размыванием моральных норм, с утратой традиционных форм культуры отношений, в основе бытия которых содержанием было все же не лицемерие, а действительное внимание к другим людям. Деформация культуры, тенденция к нравственной деноминированности как моменту утверждения свободы человека, фактически подрывали основы критериев общественной морали, без которых многие люди оказывались в состоянии нравственной неопределенности.

Отклик на коренные изменения в жизни страны прослеживается и в литературе. Происходит пересмотр художественных ориентиров, кардинальное обновление литературных приёмов. В это время особенно динамично развивается русская поэзия. Позже этот период получил название «поэтического ренессанса» или «серебряного века русской литературы» [Луков 2008: 317].

Реализм не исчезает, он продолжает развиваться. Активно продолжают работать Л.Н. Толстой, А.П. Чехов и В.Г. Короленко, уже мощно заявляют о себе М.Горький, И.А. Бунин, А. И. Куприн... В рамках эстетики реализма находят яркое проявление творческие индивидуальности писателей 19 – го столетия, их нравственные идеалы и гражданская позиция – в реализме в равной мере отражаются взгляды авторов, разделяющих христианское и, прежде всего, православное миропонимание, – от Ф.М. Достоевского до И.А. Бунина, и тех, для кого это миропонимание было чуждо, – от В.Г. Белинского до М. Горького.

Русская художественная литература предоставляет достаточный материал для анализа традиционно – сословного склада ума, стиля поведения, строя и образа жизни купечества. Левандовские, изучив литературные образы купечества, пишут: «Обращение к этой теме ещё раз подтвердило, что художественная интеллигенция, естественно, уделявшая основное внимание в своём творчестве тем социальным слоям, которые представлялись ей определяющими для русской жизни, относила к таковым прежде всего себя, а также дворянство и «народ» . Львиная доля произведений русской художественной литературы и сюжетно, и наиболее значимыми образами связана именно с этой социальной средой. На долю купечества остаётся не так уж и много» [Левандовская 2002: 146].

Действительно, не все крупные представители русской литературы останавливались на изображении купеческого быта. Некоторые авторы давали лишь ёмкие и выразительные характеристики его представителям. Но среди русских писателей есть и те, кто большую часть своего творчества посвятили «торговому сословию» – А.Н. Островский, П. И. Мельников – Печерский, М.Е. Салтыков – Щедрин, Н.С. Лесков, Глеб Успенский, Д.Н. Мамин – Сибиряк, П.Д. Боборыкин, М. Горький. Они исследовали не только торгово – промышленное сословие, но процессы перестройки и ломки купеческого патриархализма.

Левандовские утверждают, что в «отношении к купечеству писателей, творивших на протяжении полувека, в тоне, которым характеризуется это сословие, в подходе к теме и даже в изобразительных средствах так много общего, что на страницах разновременных произведений создаётся удивительно цельный, можно сказать, монолитный образ «тёмного царства» [Левандовская 2002: 147]. Далее авторы пишут, что на восприятие писателями этого социального явления часто влияли реликтовые черты их собственного сознания, сводившиеся к понятию антибуржуазности. Но нельзя сказать, что негативное отношение складывается только к

купеческому сословию. В русской литературе достаточно произведений, в которых и дворянство изображено негативно (например, антидворянские басни Крылова, «нравственно – сатирические» романы Булгарина, комедии Островского и другие). Тем не менее, кроме отрицательных характеристик, которые получали «купцы – толстосумы», в отечественной литературе наблюдается и традиция изображения положительного (пусть и не во всём) образа делового человека. Вопрос об отношении писателей к изображенному им миру купечества должен решаться диалектически.

В числе первых писателей русской литературы XIX века изобразивших купеческую среду был П.А. Плавильщиков. В пьесе «Сиделец» (1803) он смог показать не только отрицательные типы купеческой среды, но и положительные: «новых людей» таких как сидельца Андрея и купеческого голову Праводелова. От других купцов их отличает тяга к культуре, к знанию, они ревнители добродетели и честных нравов, они осознают значимость купеческого сословия и осуждают тех, кто стремится получить дворянство: *«Хороший купец, поставив на честность торг свой, может столько же отечеству принести пользы, сколько дворянин, проливая кровь для защиты спокойствия и славы»* [Плавильщиков 2002: 487].

А. Ф. Вельтман в «Соломее» (1846) показал, что купечество начинает осознавать свою значимость, постепенно вытесняя дворянство: перебирается в их усадьбы, присутствует в зале благородного собрания в Москве, при этом копируя обычаи дворян. В произведении представляется два поколения купцов: молодое купечество, получившее образование в пансионе и купечество придерживающееся старых нравов.

Тема становления русской буржуазии, способной потеснить родовитое дворянство, прослеживается и в повести «Тарантас» В.А. Соллогуба. Автор высказывает мысль, что формирование русской буржуазии возможно только

благодаря образованию, а экономические успехи должны быть закреплены культурными достижениями [Перхавко 2008: 397].

Л.Н. Толстой показал разное отношение интеллигенции и дворянства к купечеству. Князь Облонский после получения наличных от продажи леса купцу Ракитину, был настроен весьма благодушно. А вот помещика ведущего рациональное хозяйство, Константина Левина, ставшего свидетелем выгодной сделки, переполняло раздражение:

« – Однако как ты обходишься с ним! – сказал Облонский. – Ты и руки ему не подал. Отчего же не подать руки?»

– Оттого, что я и лакею не подам руки, а лакей во сто раз лучше.

–Какой ты, однако, ретроград! А слияние сословий? – сказал Облонский.

– Кому приятно сливаться – на здоровье, а мне противно» [Толстой 2018: 177].

Сатирически характеризует представителя «торгового сословия» Гончаров в романе «Обрыв» : *«купец, то есть, шляпа, борода, крутое брюхо и сапоги...»* [Гончаров 2017: 191].

Как известно, именно с именем А.Н. Островского связывают появление в русской литературе нового пласта жизни – быт и нравы купечества. Он представил себя первооткрывателем загадочной и неведомой страны ещё в юношеских «Записках замоскворецкого жителя» . Островский был продолжателем традиции изображения пороков и добродетелей купечества, сложившейся к тому времени в русской литературе.

М.Е. Салтыков – Щедрин в «Губернских очерках» впервые обращается к купечеству. В отличие от Островского, он интересовался не только бытовым укладом жизни «торгового сословия», но и его социальной

биографией. В драматическом наброске «Что такое коммерция?» автор показывает классовую слабость российской буржуазии, обусловленную неразвитостью общественно – экономических отношений в стране. Таким образом, купеческие дела полностью зависели от произвола, хищничества и всевластия чиновников.

Купцы наживают огромные капиталы на казённых подрядах, подкупая «шимпанским» соответствующих чиновников *«с казною дело иметь выгоднее всего; она, можно сказать, всем нам кормилица»* [Салтыков – Щедрин 1988: 247]. От такого союза чиновника – мздоимца с купцом – грабителем достаётся и народу: *«С начальством для нас выгодней, потому что хошь и есть там расход, да зато они народ уж больно дёшево продают. Дашь писарю сто рублёв, так он хошь всю волость за тобою закрепит»* [Салтыков – Щедрин 1988: 251]. Купечество – и без того «тёмная сила», по определению, – в изображении Салтыкова – Щедрина – вступая в союз с чиновником, начинает внушать ужас – ведь речь идёт о неприкрытом разграблении страны.

В своих произведениях А.П. Чехов сравнительно мало внимания уделил купеческому быту. Один из самых характерных примеров отношения интеллигенции того времени к промышленности, к фабрике и к капитализму – рассказ «Случай из практики». *«Тысячи полторы – две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара: сотни людей надзирает за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое – трое, так называемые хозяева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. Но какие выгоды? Как пользуются ими?.. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продаётся плохой ситец для того только, чтобы*

Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру» [Чехов 1956: 345].

В повести Чехова «Три года» один из братьев Лаптевых терпеть не может своё происхождение, считает именно его источником всех зол: *«Какой там именитый род?.. Деда нашего помещики драли, и каждый последний чиновник бил его в морду»* [Чехов 1956: 80].

Перу Чехова принадлежит и, казалось бы, положительный образ купца Лопухина из «Вишнёвого сада» ; у него «тонкая, нежная душа» ; он энергичен и трудолюбив, работает «с утра до вечера», умен и предприимчив. Но за внешней культурностью скрывается та же грабительская сущность.

П.Д. Боборыкин полагал, что его романы как «результат наблюдений над новым купеческим миром» заменят в сознании читателей купеческую Москву Островского и смогут создать совершенно другое представление о «московской буржуазии». В течении 20 – ти лет он пишет свои лучшие романы о русском капитализме, которые составили своего рода трилогию: «Дельцы» (1874), «Китай – город» (1882), «Василий Тёркин» (1892). Ему удаётся очень точно показать разные слои русской буржуазии. В его романах есть здоровое и больное, дурное и хорошее, дикое и культурное, есть авантюризм, грабительство, но есть и честность, трудолюбие, хороший расчёт [Боборыкин 1965: 227].

В «Дельцах» раскрываются тайны буржуазной наживы, Боборыкин показывает мир новых дельцов, ничего старокупеческого, старообрядческого, хитрого, по мелочам. В этом произведении выведен образ Саламатова, финансового туза, который умеет организовывать дутые промышленные компании, добывать выгодные железнодорожные концессии: *«Всё нам принадлежит во всей болотной столице, а, стало, и в остальном любезном отечестве»* [Боборыкин 1965: 427].

Вокруг него – хищники, пройдохи, эксплуататоры, юристы, продажные журналисты.

Развитие России Боборыкин связывает с честными купцами – Осетровым, Станицыной, Рубцовым. По его мнению, в скором будущем, им суждено руководить не только производственно – экономической, но и культурной, политической, умственной жизнью русского общества.

В центр романа «Василий Тёркин» поставлен «положительный» буржуа из крестьян, который мечтал сделать Волгу судоходной рекой, а берега её – цветущим садом. Автор показал сильного и яркого представителя среды, хищного, но привлекательного в самоутверждении, рожденного средой и её организующего; любовь Тёркина к богатству; историю его обогащения; его идеологию, предполагавшую существование закона всеобщего обогащения, на основе которого крестьянство может уйти «от нищенства и пропойства» .

Спустя три года послу публикации «Василия Тёркина» Д.Н. Мамин – Сибиряк пишет роман «Хлеб», в котором использует такую же ситуацию, что и Боборыкин, но освещает её с других литературно – эстетических позиций, возможно, полемизируя с ним. У Галактиона теряется представление о нормах нравственности, притупляется ощущение разницы между добром и злом и вырабатывается *«философия крупных капиталистов – именно, что мир создан специально для них, а также для их же пользы существуют другие людишки»* [Мамин – Сибиряк 1956: 193]. Мамин – Сибиряк, в отличие от Боборыкина, показывает, что невозможно и капитал нажить и невинность соблюсти. *«Меня вот это удивляет, что в вас никакой совести нет»* [Мамин – Сибиряк 1956: 100], – говорит доктор Кочетов в романе «Хлеб» . А Василий Тёркин говорит о себе: *«И совесть моя чиста»* [Боборыкин 1895: 190].

Боборыкин показывает лишь положительное влияние буржуазных отношений на своих героев, видя в образованности, здравомыслии и культуре просвещённого купца закон его благодеяний для общества. Мамин – Сибиряк, напротив, показывает процесс распада человеческой личности, вставшей на дорогу предпринимательства. Он приближается в решении этой темы к Горькому.

В литературной критике образ героя в романе «Василий Тёркин» вызвал возражения, потому что общество отказывалось верить в существование положительного типа в купеческой среде, как и в деловой сфере других сословий. На защиту Боборыкина встал Максим Горький, который говорил о связи образа Якова Маякина в «Фоме Гордееве» с образом Василия Тёркина: *«В книге «Фома Гордеев» видное место занимает владелец канатного завода Яков Маякин, тоже человек «железный» и при этом «мозговой», он уже способен думать шире, чем требуют узколичные его интересы, он политически наточен и чувствует значение своего класса. В действительности, я не встречал человека, оформленного психологически так, как изображён мною Маякин. В литературе знал только одну попытку изобразить политически мыслящего купца – Василия Тёркина – в романе П. Боборыкина»* [Горький 1950: 478 – 479].

Так на стыке двух веков и появляется произведение Максима Горького «Фома Гордеев». Своё произведение Горький построил как хронику, что позволило ему показывать не только развитие жизни человека во времени, как это делал в своих хрониках Н. Лесков, но и движение самого времени как исторической категории. Герои оказывались соотнесенными с исторической поступью России. Одни из них становились активными деятелями, другие убеждали в том, что человек и «его время» – не всегда совпадающие величины.

В своём письме к С. Дороватовскому феврале 1899 года, Горький пишет: «Эта повесть доставляет мне немало хороших минут и очень много страха и сомнений, – она должна быть широкой, содержательной картиной современности, и в то же время на фоне её должен бешено биться энергичный здоровый человек, ищущий дела по силам, ищущий простора своей энергии. Ему тесно. Жизнь давит его, он видит, что героям в ней нет места, их сваливают с ног мелочи, как Геркулеса, побеждавшего гидр, свалила бы с ног туча комаров» . И дальше: *«Фома – не типичен как купец, как представитель класса, он только здоровый человек, который хочет свободной жизни»* [Горький 1950: 441]. Нетипичен он потому, что борется со своей средой, протестует против её образа жизни, обличает купцов за их пороки и преступления. *«Не жизнь вы сделали, а тюрьму; не порядок вы устроили – цепи на человека выковали... Душегубы вы», – восклицает он* [Горький 1950: 57]. Далее, в этом же письме, А.М. Горький пишет: *«...параллельно с работой над Фомой составляю план другой повести «Карьера Мишки Вягина» . Это тоже история о купце, но о купце уже типическом, о мелком, умном, энергичном жулике, который из посудников на пароходе достигает до поста городской головы. Фома – не типичен как купец, как представитель класса, он только здоровый человек, который хочет свободной жизни, которому тесно в рамках современности. Необходимо рядом с ним поставить другую фигуру, чтобы не нарушать правды жизни»* .

Будучи участником народнических кружков 80 – х гг., Горький критически отнесся к учению народников, но отзвуки его воздействия все же можно найти в ранних произведениях писателя; таковы, например, мотивы жертвенности в легенде о Данко и в «Песне о Соколе» . Идеология народничества основывалась на системе взглядов об особом, «самобытном», пути развития России к социализму, минуя капитализм. В то время, когда Горький работал над «Фомой Гордеевым», одной из основных идей

народничества являлась идея о том, что задача интеллигенции – – помощь крестьянству в преодолении трудностей рыночной экономики.

«Фома Гордеев» свидетельствовал о том, что Горький к этому времени уже отошел от движения народничества. А «Фома Гордеев» считается крупнейшим антинародническим произведением в его творчестве. После появления «Фомы Гордеева» читатели и критики стали говорить о нем как о писателе – марксисте.

Фома Гордеев – не революционер, ему неведомы другие пути, кроме тех, по которым шли его отцы и деды, по которым идет идеолог купечества и выразитель его требований к «власть имущим» Яков Маякин или же представитель патриархального купечества Ананий Щуров. Духовно здоровый и честный человек, Фома не может подчиниться законам капитализма, воспринять и сделать своим девизом маякинский афоризм: *«Подходя к человеку, держи в левой руке мед, а в правой – нож. Когда верх возьмешь, тогда и хорошо»* [Горький 1950: 157].

Рисуя образы купечества, писатели объективно отражали процессы социальной трансформации русской буржуазии, отход её от прежнего патриархализма, переход к новым формам хозяйствования, стараясь подчеркнуть при этом и положительные и отрицательные стороны купечества. Уверенно развивающаяся буржуазия не могла не интересовать писателей того времени. *«Фигура купца с настойчивым упорством начинает овладевать вниманием русских писателей, – писал Н.А. Солодовников. – И чем дальше, тем больше... И воспеваемое, и ненавидимое купечество упорно врывалось в русскую жизнь. Оно приковало к себе внимание»*. Но всё же положительные образы купцов, в русской литературе, встречаются значительно реже, чем отрицательные. Это объясняется тем, что такие, генетически присущие деловым людям качества как рациональность, расчётливость, деловая предприимчивость, хоть и не были маргинальными,

но не пользовались в России таким уважением, как на Западе. Культ делового энергичного человека никогда не был распространён в российском обществе. Так же благотворительная и меценатская деятельность купеческого сословия практически не нашла своего отражения в русской литературе.

«Фома Гордеев» – это произведение о крепнущей буржуазии и о том, как она набирала силы. Недаром её идеолог Яков Маякин считает, что жить становится интереснее. В художественном мире романа «Фома Гордеев», созданном волей и талантом Горького, живут купцы – волгари, владельцы пароходств и заводов, и их дети – наследники огромного состояния [Луков 2008: 34]. С классовой точки зрения, жизненные интересы у них одинаковые: капитал, прибыль, выгодные сделки, власть. Но кроме этого у них есть и нечто большее – жизненные ценности. Как же иначе понять чувство одиночества и тоску Маякина о правде, которую, по его словам, каждый «молча ищет» .

О Фоме литературоведение привычно говорит как о личности «маргинальной», «выломившейся из своего класса», – да и сам Горький, хотел показать титана, «сваленного тучей комаров» [Луков 2008: 37]. Он унаследовал от отца, Игната Гордеева, семейное дело и солидное состояние. Фома пытается достойно продолжать коммерческую деятельность и приумножить отцовский капитал, но мир дельцов чужд ему. Его горячая мечтательная натура противится такому укладу жизни, он считает, что счастье не измеряется количеством денег. От того Фома и пытается найти своё место в жизни, но это оказывается непростой задачей.

Ключ к главной мысли романа можно найти ещё в самом начале. Во время традиционных вечерних чтений Библии, в доме Маякина, образ, возникающий в представлении маленького Фомы, который слушает «Книгу Иова», писавшуюся библейским вольнодумцем: *«Человек... дорастая до неба, погружал свои тёмные руки в облака и, разрывая их, кричал страшным*

голосом: «На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого Бог окружил мраком?» [Горький 1950: 118].

Так кого же больше напоминает Фома Гордеев: человека, который достаёт до облаков, или «титана, сваленного тучей комаров»? И кто эти «комары»: Маякин, Щуров, Игнат Гордеев?

Почему получается, что купцы, при всех отрицательных сторонах личности, являются созидателями жизни? Ведь именно они налаживают и развивают торговые связи, организуют перевозки по Волге, которые необходимы всем, строят заводы и фабрики, и, даже по мере своих возможностей, помогают людям. А главный герой – Фома Гордеев – становится разрушителем не только дела, созданного умом, волей и непосильным трудом его отца, но и разрушителем собственной жизни, и – что ещё страшнее – собственной личности.

«Фома замолчал. Всё, что он сделал, ни к чему не подвело, его речи не пошатнули купцов. Вот они окружают его плотной толпой, и ему не видно ничего из – за них. Они спокойны, тверды, относятся к нему как к буйну и что – то замышляют против него. Он чувствовал себя раздавленным этой тёмной массой и крепким духом умных людей... Сам себе он казался теперь чужими не понимающим того, что он сделал этим людям и зачем сделал. Он даже чувствовал обидное что – то, похожее на стыд за себя перед собой. У него першило в горле, и в груди точно какая – то пыль осыпала сердце его, и оно билось тяжело, неровно» [Горький 1950: 329].

Наибольшее внимание в романе уделено трём личностям: Игнат Гордеев, Яков Маякин и Фома Гордеев, они связаны родственными узами, общим делом, но главное – представлением о человеческой совести, остальные персонажи будто входят в «орбиту» каждого из них. Но можно ли жить по совести в мире, который создан против законов совести? На первой странице романа сказано: «...Совесть – непобедима лишь для слабых

духом; сильные же быстро овладевают ею, поработавшая её своим целям» . Если совесть «одолеет их души, то они, побеждённые ею, никогда не бывают разбиты и так же сильно живут под её началом, как жили и без неё...» [Горький 1950: 57]. Совесть напрямую связана с человеческим духом, с его силой или слабостью. Сильные с лёгкостью заглушают голос совести, а слабые, наоборот, полностью попадают под её власть. М. Горький даёт чёткие критерии: сильные – это люди, не «смятённые буйными страстями», не «полубезумные в стремлении забыть себя», те, которые сами управляют жизненным потоком или сознательно отдаются его течению. Слабые – «охвачены тёмной волной и несутся с нею, словно мусор», потому, что «мутный, горячий поток» овладевает ими.

Таким образом, герой романа – Фома Гордеев – оказывается личностью слабой именно за счёт тех сторон своего характера, которые отличают его от других, за которые окружающие его любят. По своему собственному мнению и мнению близких ему людей, Фома, считает себя человек с обострённым чувством стыда и совести.

Чтобы лучше раскрыть характер каждого героя, обратимся к их жизненному пути.

Яков Маякин – социальный тип, который воплощает потенциальную силу буржуазии конца века. Игнат Гордеев говорит о нём так: *«Умный старик. Он во всяком житейском деле изнанку видит. Он у нас – ристократ – от матушки Екатерины. Много о себе понимает» [Горький 1950: 98]. Главная цель деятельности Маякина это – устройство жизни, начиная с судьбы отдельного человека, кончая судьбой государства Российского. «Каждый должен знать своё место в жизни: если ты пожарный – стой на своей каланче» .*

В силу своей жизненной установки Маякин не тяготится своим делом, он не раб, а его хозяин. В нём сочетается прагматичный подход к человеку и

уважение к нему. Он твёрдо следует традициям и законам жизни, именно поэтому до конца борется за Фому, пытаясь наставить его на путь, который проложили отцы, чтобы перед смертью было кому передать свой труд. Смело лавируя в бурном потоке жизни, Маякин то противостоит ему, то ложится на дно, то, улавливая волну, мчится на её гребне. Это опытный, «опалённый жаром жизни» человек, «стойкий в своих желаниях», умеет ценить жизнь и наслаждаться её законами.

Внутренняя жизнь любого человека всегда отражается на его внешнем виде. При первой встрече с Маякиным Горький подчёркивает, что у него как бы «два лица». Таким он и остаётся на протяжении всего романа: то сходство с каким –нибудь хищником, например, ястребом, то отмечает его «иконописное лицо», то его ехидную ядовитую улыбку и манеру извиваться всем телом. Всегда неизменна лишь напряжённая работа мысли и умный бойкий взгляд. Речь Маякина тоже бывает разная, и, всегда зависит от обстоятельств: вразумляющая, властная, наставляющая, просящая, насмешливая, ехидная, но всегда полна ярких, глубоких и запоминающихся афоризмов [Кашин 1997: 13].

Временами, Яков Маякин, тоже испытывает одиночество, но это одиночество житейского, земного плана, без надрыва и томления духа, как у Фома. Он познал законы жизни, среди которых отвёл место Богу и церкви, причём это для него не простая формальность. В его доме никогда не отказывают нищим и нуждающимся, *«обрядности исполнялись неуклонно, в них влагалась вся свободная сила обитателей»* [Горький 1950: 158]. Несмотря на то, что он и бывает порой циничен, в личной и общественно – деловой жизни Маякин по – домостроевски старается придерживаться христианских заповедей. Он разумен во всём: в делах богоугодных, в вере, но по сути политика его сводится к следующему: «Богу – Богово, кесарю – кесарево» .

Финал его жизни благополучен: Маякин достиг всего, чего хотел – власти, богатства, почёта и уважения сограждан. Тарас – сын Маякина, вернувшись домой, наследует не только деньги, но и берёт в руки все дела и, став крупным промышленником, вместе с зятем увеличивает капитал отца, занимает почетное положение в городе. Как любящий и заботливый отец, Маякин приглядел дочери достойную партию – Люба выходит замуж за перспективного Смолина. Маякин умирает на руках любящих и уважающих его людей, в полной достатка и благополучия семье – так, как мог бы только пожелать.

Под стать ему и Игнат Гордеев. Игнат, Игнатий – в дословном переводе с латинского означает «огнедышащий». Поэтому, возможно, и обладал таким запасом энергии, умный, волевой и удачливый, «Не задумывающийся над выбором средств, не знающий закона, кроме своего желания» . Своим успехом в жизни и богатством он обязан лишь самому себе. Начиная карьеру водоливом на барже именитого купца к сорока годам он становится владельцем трёх пароходов и десятка барж на Волге. Он из тех сильных духом, которые могут усмирить свою совесть, найти компромисс с ней. Игнат – натура страстная и противоречивая. Его жизнь можно разделить на три постоянно сменяющие друг друга полосы. Работа – это время, когда он «ловил золото» и «в безумии жажды денег возвышался до поэзии». Его увлекает стихия, но счастье Игнат находит не в деньгах, не в количестве пароходов, а в насыщении потребностей своей души. Главная философия Игната и его качество можно выразить его словами: «горела бы душа к работе». *«Кто так говорит – его хоть до гола раздень, он всё равно богат будет»* [Горький 1950: 103] – правильно подмечает Маякин.

Игнат переживал тяжелые периоды апатии, полного безразличия к имуществу и делу, а потому умеет ценить в себе это состояние. Мятежная душа Игната получает чувственное удовольствие и наслаждение даже от

треска ломающейся под натиском льда баржи. Это время с напором вырывающейся из него страсти [Левандовская 2000: 17].

Другой период – это период прожигания денег, нажитых большими трудами, умом и бесстыдством. Период кутежей, когда он чувствует себя рабом дела. Словно дикий зверь, он пытается разорвать цепи, но всё напрасно. Он не в силах их разорвать – и потому не находит себе успокоения.

Третья полоса жизни Игната – стыд и покаяние. В это время Игнат часами простаивал на коленях перед иконами, по несколько дней сидел запершись в комнате, питался лишь водой и хлебом. При всём своём буйстве характера этот человек был способен на глубокое, искреннее раскаяние и имел в сердце «страх Божий». Так же как и Маякин, он считал, что не всё в жизни зависит от человека, что многое совершается по Божьей воле. Игнат Гордеев и Яков Маякин не стремятся к идеалам, в небесные выси, – но носят в сердце христианские заповеди. Как говорил Достоевский, русский человек грешит, но в отличие от всех других осознаёт, что безобразит [Левандовская 2002: 154].

Горький показывает внутреннюю силу его характера и через внешний облик: «В мощной фигуре было много русской, здоровой и грубой красоты; от его плавных движений и неторопливой походки веяло сознанием силы».

За несколько месяцев до смерти Бог посылает ему встречу с «ангелоподобной женщиной» Медынской. В тот период она представляется Игнату Гордееву похожей одновременно на «цветок и на икону». Игнат помогает ей, вкладывает деньги в богоугодное дело, при этом заботясь не только о симпатии Медынской, но и о том, чтобы люди после его смерти «добром помянули» [Перхавко 2008: 319].

Финал жизни, как и у Маякина, Игната благополучен. Получив от жизни всё, что хотел – богатство, уважение, он умирает с миром в душе в тот

момент, когда был полон уверенности, что его любимый сын прочно стоит на ногах.

К Игнату смерть приходит как к праведнику. По своей сути, любая смерть безобразна, но сцена смерти Игната – самая красивая сцена этого романа. Знание прихода смерти как бы заранее даётся Игнату. И он умирает без мучений, в одночасье, под благовест колоколов всех церквей, в белой рубахе, в саду под яблоней, полной созревших яблок, а рядом с ним надежда его жизни – сильный и красивый сын. На его белой рубахе отражаются розовые блики лучей восходящего солнца, воздух наполнен ароматом яблок и мелодией перезвона колоколов – всё символизирует конец жизни достойного человека, который «сумел сохранить себя цельным» и полностью реализовать свои силы [Груздев 1960: 84].

2.2. Духовно нравственный кризис героя романа Фомы Гордеева

В литературоведении образ Фомы Гордеева всегда рассматривался как образ бунтаря, мятежника восставшего против несправедливости, затхлости купеческой среды, уклада жизни в царской России [Левандовская 2002: 153].

В отличие от отца и крёстного у Фомы нет жизнелюбия, его страсти мятежны и суетны. В момент тяжелых раздумий, во время похмелья он видит себя в стороне от «котлована жизни», в котором кипят люди. Он рвётся отойти в сторону и посмотреть оттуда, чтобы понять, «зачем дана жизнь человеку» .

Фома не разлучен с образами реки, мутного потока, котлована и бездонного рва, которые постоянно сопровождают его. Когда ведётся рассказ об Игнате, Маякине, Щурове – этих образов нет.

Сова, которая в народных поверьях отмечена знаком мудрости, становится символом запутавшегося сознания Фомы. Когда – то в детстве Фома с приятелями спугнули в овраге сову и гоняли её до тех пор, пока она, беспомощная днём, «не истрепалась вконец и где – то не запряталась» . В этом сходстве положения Фомы Гордеева и несчастной совы опять всплывают слова из «Книги Иова» : «На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого Бог окружил мраком?» . И, Фома, действительно, окружён мраком на свету. Он ослеплён тем светом, который Бог даровал людям, он *«хотел научить людей жить, но как надо жить, не знал сам»* [Горький 1950: 407].

Но разве можно назвать это его виной? Скорее, это беда – и не одного его. Он выражает ту часть чего – то исконно русского, роднящего его с природой. В сочетании с полусонным, даже спящим сознанием присущая молодости потребность «вмешаться в жизнь», «командовать, рубить», продиктованной исключительно желанием «заставить всех обратить на себя внимание и показать всем свою ловкость, силу, живую душу в себе»,

приводит героя к тяжелейшему, душевному конфликту. Фому поглощает тяга к самоутверждению, она вязнет не в отсутствии условий для этого, которых предостаточно, а в полной неспособности личности себя реализовать. Вместе с врожденным комплексом неполноценности (стеснительность, робость, замкнутость), Фома Гордеев, мучается ещё и неумением что – то делать, говорить, по – житейски вникать в суть явления. Он и сам не раз говорит: *«Я думать не умею»*. Внутренняя душевная чистоплотность не позволяет Фоме принять ту фальшь отношений между людьми, преступные способы наживы, грязные деньги, которые являются сердцевинкой всякого торгового дела. Они противны Фоме, а формула Маякина: *«Или всех грызи, иль лежи в грязи...»* [Горький 1950: 193] вызывает у Фомы отвращение.

«Хозяину» большого дела недоступны и простые мужицкие радости. Фоме Гордееву присуще умение видеть и ценить красоту во всём, что его окружает – в труде, в природе, в человеческой внешности и манере поведения. Это заставляет его любоваться работой кудрявого весёлого парня, во время подъёма баржи, но это восхищение сразу перерождается в жгучую зависть. Ритм и слаженность действий дружного коллектива завораживают Фому настолько, что невозможность слиться, раствориться в нём будит в душе Фомы быстро нарастающее раздражение и даже злое желание того, чтобы цепи не выдержали, порвались – и его баржа, стоившая огромных денег и усилий, не была поднята. После того как баржу всё – таки удалось поднять, Фому злит не результат труда, а вид этой «грязной, разбитой уродины», в его сердце поселяется обида на самого себя [Бухарев 2002: 147].

На первый взгляд может показаться, что Фома испытывает то же равнодушие к своему имуществу, что временами посещало и его отца, но природа этих чувства не совсем одинакова. Игнат весь отдаётся силе воображения, его волнует зрелище стихии. Когда он узнаёт, что его «Волгарь» сгорел, то говорит: *«...жалко – не видал я. Чай, какая красота, когда на воде, тёмной ночью, этакий кострище пылает? Большущий*

пароходнице был...» [Горький 1950: 47]. Фому же беспокоит лишь смена переживаемых настроений.

Неспособность Фомы Гордеева жить в этом мире, неважно, в каком историческом времени и в каком обществе, – в мире людей чувствуют все. Именно поэтому каждый, по – своему любя его, пытается дать наставления, которые не лишены здравого смысла. Отец хочет научить Фому жить, чтобы брать у жизни всё, что она даёт в изобилии; крёстный – чтобы жизнь устроить не только для себя, но и для общества, чтобы исполнить долг, реализовав все свои силы; Люба хочет научить жить так, чтобы отдавать себя людям. Прав Маякин, когда говорит: *«Любит тот, кто учит»*. Поэтому в романе нет человека, который бы не поучал Фому. И это не потому, что они намного умнее и хотят этим похвалиться, просто они видят, что Фома страдает и страдания его искренние и глубокие, они его мучают [Груздев 1960: 147].

Сначала все пытаются вразумить Фому, но сочувствие не беспредельно, а переживание чужого страдания заражает душевным нездоровьем и окружающих. Поэтому все покидают Фому. Он правильно диагностирует причину своего духовного недуга – «бесчувствие». Он не чувствует ни к кому любви, милосердия, а его душевные привязанности неустойчивы. В итоге он не сделал никому добра, не сказал ласкового слова, не оказал помощи и поддержки. Во время пьяных кутежей Фома спускает на ветер всё нажитое непосильным трудом его отца, не задумавшись ни разу над тем, что его деньги могли бы помочь нуждающимся. В его душе живут только смятенность, злоба, раздражительность и мстительность. Но при этом, было бы не справедливо, назвать его полностью бесчувственным. Наследника жизни волнует только состояние собственной души, а в ней – «как в погребе» (вспомним Ларру в «Старухе Изергиль»). Молитвы *«ложились на душу ему, как тяжесть»* [Горький 1950: 173]. Когда во время подъёма баржи все мужики истово молятся, только Фома *«забыл снять*

картуз» [Горький 1950: 129] и перекреститься, а подрядчика, который посоветовал ему обратиться за помощью к Господу, он грубо обрывает.

Ещё с детства для Фомы существует только один закон – его желание, а отсюда честолюбие и самолюбивая уверенность, что он лучше других. *«Я и без науки на своём месте буду, – насмешливо говорил Фома. – Пусть голодные учатся, мне не надо»* [Горький 1950: 49]. Укоры совести и стыд, которые он испытывает, быстро засыпаются плотным слоем пепла его греховных поступков и страстей. Он настолько избалован любовью близких людей, что даже при осознании неправильности своей жизни и критике окружающих, ему в голову не приходит покаяться за дела свои.

Фоме Гордееву не хватает именно того сокрушения и смиренномудрия, которое *«ни на кого не гневается, и никого не прогневляет»*. Горький не зря даёт своему главному герою его имя и фамилию. Фома – один из учеников Христа, который получил прозвище «неверующий» за свои сомнения. А Фамилия Гордеев – явно происходит от слова «гордость», от «гордыни» (возношение себя перед людьми и Богом) – одного из самых тяжёлых человеческих грехов [Груздев 1960: 217].

Протест Фомы столь же анархичен, сколь и бунтарство горьковских босяков. Но в этом романе, Горький, намного полнее и глубже показывает процесс «выламывания» человека из своего класса, из оков классовой морали. Если босяки Горького – это люди, уже выброшенные за борт той среды, к которой они когда – то принадлежали, то Фома, в начале романа полноправный представитель купеческого класса. А в романе отображается процесс его разрыва со своей социальной средой. Настолько сильным было уже настроение революционного брожения в народе, что оно проникало сквозь наслоения сословной морали и сословных предрассудков и вызывало в духовно чистых людях ненависть к собственной среде, сталкивая их. В зависимости от социальных и исторических условий времени, подобные

отщепенцы своего класса опускались на «дно жизни», гибли или примыкали к освободительному движению народа. В протесте Фомы Гордеева Горький не только показывает характерные черты распада буржуазно – классового сознания, но и разложение морали собственничества в обстановке созревания и проникновения революционных идей в народные массы. Фома тяготеет к этим массам, к среде рабочих, он с глубоким вниманием слушает разночинца Ежова, в котором пока нет ни твёрдости, ни закалки тех пролетарских революционеров, образы которых вскоре создаст Горький, но который уже выражает некоторые их мысли.

«Будущее принадлежит людям честного труда, – говорит Ежов. – Великая работа предстоит вам... Это вы должны создать новую культуру» [Горький 1950: 382].

У Горького признание бесплотности стихийного бунтарства сочетается с поисками носителей действенного социального протеста. Он изображает их в пролетарской среде. Изображенные в романе «Фома Гордеев» рабочие, ещё не вступили на путь революционной борьбы. Но о тяге рабочих к такой борьбе свидетельствует спор журналиста Ежова с рабочим Краснощёковым о «сознательном» и «стихийном» начале в рабочем движении [Милехина 2005: 112].

Основная трагедия бунтарского духа Фомы Гордеева вызвана непониманием путей борьбы с социальным злом. Неспособность смириться со злом и невозможность бороться с ним приводит к тому, что единственной надеждой для Фомы Гордеева становится стремление остаться человеком в любых обстоятельствах, даже тогда, когда это практически невозможно: *«Что вы сделали? Не жизнь вы сделали – тюрьму... Не порядок вы устроили – цепи на человека выковали... Душно, тесно, повернуться негде живой душе... Погибает человек!... Душегубы вы... Понимаете ли, что только терпением человеческим вы живы?»* [Горький 1950: 228].

Нельзя не сказать, что подобное трагическое противостояние отдельной личности существующему порядку характерно не только для русской ментальности в целом, но и для русской литературы, как выразителя этой ментальности.

Конец судьбы Фомы Гордеева как и конец романа – очень тяжелый. *«Он какой – то истёртый, измятый и полоумный бродит по улицам – над ним смеются люди, которых когда – то он так ненавидел»* [Горький 1950: 477]. В народе говорят, что если Бог решает кого – то наказать, то лишает его разума. Именно это и происходит с Фомой: *«Недавно Фома появился в городе. Почти всегда выпивши, он появляется то мрачный, то улыбающийся жалкой и грустной улыбкой блаженненького. Живёт он у крёстной сестры на дворе, во флигельке. Знающие его купцы и горожане часто смеются над ним. Фома очень редко подходит к зовущему его, он избегает людей и не любит говорить с ними. Но если он подойдёт, ему говорят: – Ну – ка, насчёт светопреставления скажи слово, а, пророк»* [Горький 1950: 488].

Характерны обстоятельства, при которых умерли Игнат Гордеев, Маякин, и «конец» Фомы, когда – то сильного, богатого и красивого человека. Их смерть носит отпечаток самодостаточности жизни – Фома же напротив пропал и для людей и для себя самого. За что же судьба так сурово обошлась с Фомой?

Не смотря на все пороки Игната и Маякина в них жила сила любви. Любви к делу, к детям, к жизни. У Фомы нет этой любви, как оживотворяющего начала в человеческой судьбе.

Таков печальный исход поисков смысла жизни и падение антагониста своего времени – Фомы Гордеева – одного из главных героев Максима Горького.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема денег, обогащения и его влияния на человека берет свое начало еще из древности. Актуальной она являлась во все времена в литературе каждой страны. В своей работе мы предлагаем рассмотреть, как преломляется эта тема в произведениях Ф.С. Фицджеральда и Максима Горького.

Прежде чем обратиться непосредственно к теме губительного влияния денег на личность в романе «Великий Гэтсби», необходимо сказать о такой важной составляющей культуры, как «американская мечта», без которой невозможно рассмотрение образа главного героя и темы влияния денег на личность в данном романе. А.М. Зверев связывает понятие «американской мечты» с мечтой «о полном равенстве возможностей и безграничном просторе для личности» [Зверев 1982: 39]. Соответственно образ Джея Гэтсби – это образ человека, который положил все силы, чтобы воплотить «американскую мечту». Он создал для себя своеобразный свод правил и принципов, сменив даже имя, чтобы стать тем, кто сможет осуществить эту самую «мечту».

Именно на этот внутренний конфликт указывает А.М. Зверев, когда говорит о том, что в Гэтсби соединяются простота сердца и романтический отблеск «зеленого огонька», звезды «неимоверного будущего счастья», в которое он верит, и в то же время – расчетливость бизнесмена, который занимается незаконным делом и может сохранять невозмутимость, отдавая указания по работе филиалов своей «фирмы», отвлекаясь на это от самого волнительного момента в своей жизни, когда Дэйзи впервые приходит к нему в дом. Эти качества абсолютно противоречат друг другу, при этом являясь наиболее сильными в нем, и не могут не привести к той трагедии, которая по сути является закономерной. Это становится понятным, если проанализировать, какими способами он хотел добиться любви Дэйзи.

Полюбив ее, Гэтсби осознает, что их разделяет разница в материальном положении, что его бедность не позволяет ему войти в мир, в котором обитает Дэйзи. Тогда он решает, что он обязан сделать все, чтобы уничтожить эту разницу – и таким образом добиться расположения девушки, для которой материальное состояние имеет огромное значение. Об этом автор заявляет даже через такую мелочь, как описание ее голоса: *«Деньги звенели в этом голосе – вот что так пленяло в его бесконечных переливах, звон металла, победная песнь кимвал...»* [Фицджеральд 1990: 114].

Все, что делает Гэтсби, направлено на то, чтобы добиться внимания Дэйзи, и в погоне за этим он теряет представление о морали. Типичным представителем мира богатых людей является Том Бьюкенен. Его и Дэйзи автор описывает так: *«Они были беспечными существами, Том и Дэйзи, они ломали вещи и людей, а потом убегали и прятались за свои деньги, свою всепоглощающую беспечность или еще что – то, на чем держался их союз, предоставляя другим убирать за ними»* [Фицджеральд 1990: 168]. Входя в этот мир, Гэтсби не может не играть по его правилам.

Несмотря на то, что чувства Гэтсби искренни и чисты, его борьбу за Дэйзи невозможно назвать борьбой за любовь. Уместнее было бы назвать это «выкупом». Особенно ярко это иллюстрирует сцена, в которой Гэтсби показывает ей свой дом, чтобы впечатлить ее: *«Такие красивые сорочки, – плакала она, и мягкие складки ткани глушили ее голос. – Мне так грустно, ведь я никогда... никогда не видела таких красивых сорочек»* [Фицджеральд 1990: 89].

Гэтсби становится жертвой, заложником собственной мечты. Желая построить свое счастье на материальном благополучии, отдавая все силы, чтобы разбогатеть и обзавестись необходимыми связями, Гэтсби оказался в ловушке, потому что изначально избрал неправильную цель – Дэйзи изначально не подходила на роль идеала, к которому бы стоило стремиться

такому человеку, как Гэтсби. Его романтические порывы и чистота чувств разбились о стремление к накоплению, которое требовало, чтобы он пожертвовал своими моральными принципами и установками.

В центре романа «Фома Гордеев» Максима Горького находится купеческая среда. Через восприятие главного героя автор стремится проследить, как она влияет на его жизнь и образ мышления. Персонажами, которые пропагандируют торгашескую мораль являются Игнат Гордеев и Яков Маякин. Обоим богатство сделало черствыми и лишило их человечности.

Игната Гордеева уважали за его положение, но называли «шалым» за то, что в периоды, когда он не был полностью вовлечен в работу, его могла охватить похоть и стремление к разврату, кутежам и пьянству, а когда оно ослабевало, он раскаивался и по несколько часов мог выстаивать перед иконами, замаливая свои грехи. С появлением сына он стал прививать ему принципы, которыми руководствовался в своей жизни и сам: *«Ежели видишь – сильный, способный к делу человек, – пожалей, помоги ему. А ежели который слабый, к делу не склонен – плюнь на него, пройди мимо»* [Горький 1950: 24], *«Учиться надо от самой жизни. Книга – вещь мертвая. А жизнь, чуть ты по ней неверно шагнул, тысячью голосов заорет на тебя, да еще и ударит, с ног собьет»* [Горький 1950: 31]. За ним Фома и повторял: *«Я и без науки на своем месте буду. Пусть голодные учатся, мне не надо»* [Горький 1950: 39].

Все это не могло не оказать влияние на Фому, но в то же время в нем все еще было сильно сомнение. Да и сам Игнат замечал не раз в сыне нечто детское, наивное, «какую – то пелену на глазах у него», которая напоминала ему о его матери.

Яков Маякин также воспитывал в Фоме качества, которые, как он считал, были бы полезны в купеческом деле. Он убежден в том, что

значимость купцов определяется тем, что они – самые богатые люди в государстве и, следовательно, на них оно и держится. С Игнатом его роднит стремление к наживе, которое невозможно остановить ничем, даже преступлением.

Сомнения в этой морали и невозможность найти себя замечает в Фоме не только отец. Ананий Щуров так говорит ему: *«В твои годы Игнат ясен был, как стекло. А на тебя гляжу – не вижу – что ты? И сам ты, парень, этого не знаешь, оттого и пропадешь»* [Горький 1950: 95]. Его раздвоенность замечает и Александра: *«Тяжелый у тебя характер. Скучный. Ровно ты от двух отцов родился»* [Горький 1950: 127].

Но у Фомы не хватает силы духа на то, чтобы побороть купеческую алчную мораль и подняться выше личного протеста. В определенный момент он даже готов отдать дело Маякину, только бы оно перестало давить на него и требовать подчинения заповедям, которые навязывали ему он и Игнат.

Рассорившись с Маякиным, Фома решает пойти по пути своего отца и искать свободы и покоя в разврате и пьянстве, но не находит его и там. Его пугал и злил образ мира, в котором людьми управляют деньги и в котором из – за денег люди готовы пойти на что угодно. Вот как он говорит об этом: *«Деньги? Много их у меня!.. Задушить могу ими до смерти, засыпать тебя с головой... Обман один – дела эти все... Вижу я дельцов – ну что же? Нарочно это они кружатся в делах, для того, чтобы самих себя не видать было... Прячутся, дьяволы... Ну – ка освободи их, от суеты этой, – что будет? Как слепые, начнут соваться туда и сюда... с ума посходят! Ты думаешь, есть дело – так будет от него человеку счастье? Нет, врешь! Тут – не все еще!.. Река течет, чтобы по ней ездили, дерево растет для пользы, собака – дом стережет... всему на свете можно найти оправдание! А люди – как тараканы – совсем лишние на земле... Все для них, а они для чего? В чем их оправдание?»* [Горький 1950: 134].

В конце концов на торжественном обеде у купца Кононова в ответ на речь Маякина о величии купеческого сословия он высказал то, что все это время в нем боролось, чтобы окончательно порвать с ним: *«Не жизнь вы сделали – тюрьму. Не порядок вы устроили – цепи на человека выковали. Душно, тесно, повернуться негде живой душе. Понимаете ли, что только терпением человеческим вы живы?»* [Горький 1950: 199].

В последний раз автор изображает Фому так: *«Недавно Фома явился на улицах города. Он какой – то истертый, измятый и полоумный. Почти всегда выпивши, он появляется – то мрачный, с нахмуренными бровями и с опущенной на грудь головой, то улыбающийся жалкой и грустной улыбкой блаженненького. Иногда он буйнит, но это редко случается. Живет он у сестры на дворе, во флигельке...»* [Горький 1950: 208]. Как писал сам Горький о Фоме Гордееве, *«он не понимает, чего они хотят, не верит в их слова и чувствует, что они и сами не верят себе и ничего не понимают»* [Боцяновский]. При этом, по словам Вл. Боцяновского, хотя Фома часто выступает в роли обличителя, это не главная его цель. Он обличает лишь потому, что не может не обличать, когда сталкивается с проявлением пошлости или фальши.

Этот герой как *«представитель беспокойного человека из класса купцов – миллионеров»* [Боцяновский], понимает, что именно его положение и состояние, которое было накоплено его отцом, требует от него ответственности и принятия тех «заповедей», по которым жили Игнат Гордеев и Яков Маякин. Он не принимает этого, но в нем нет жизненной силы, которая бы позволила ему найти свое место в жизни, отрекшись от такой философии.

Таким образом, даже обладая настоящей надеждой на возможность счастья, какая была у Гэтсби, или пониманием ложности и истинности

моральных ценностей, которое было у Фомы Гордеева, героям не удастся противостоять губительному влиянию денег, которое приводит к деградации личности в буржуазном обществе и в конце концов уничтожает их.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аллен У. Традиция и мечта: – М.: Прогресс, 1970 – 434 с.
2. Боборыкин П.Д. Василий Тёркин: – М.: Художественная литература, 1895 – 278 с.
3. Боборыкин П.Д. Воспоминания. В 2 – х т.: – М.: Художественная литература, 1965.
4. Боцяновский Вл. В погоне за смыслом жизни. [Электронный ресурс] // URL: [http://gorkiy – lit.ru/gorkiy/about/bocyanovskij – v – pogone.htm](http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/about/bocyanovskij-v-pogone.htm)
5. Бухарев В.М., Аккуратов В.С. От неприятия скопидомства до борьбы с «контрреволюцией быта» // Отечественная история. – 2002. – №1. – С. 163.
6. Габлина Т. О талантливейшем переводчике Норе Галь. [Электронный ресурс] // URL: [http://world.lib.ru/g/gablina_t/gabtravel – 93.shtml](http://world.lib.ru/g/gablina_t/gabtravel-93.shtml)
7. Гачев Г. Национальные образы мира: – М.: Советский писатель, 1988 – 395 с.
8. Гёссе Г. Степной волк: – М.: АСТ, 2014 – 326 с.
9. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX – первой половины XX века: – М.: Юрайт, 2014. – 629 с.
10. Голенпольский Т.Г., Шестаков В.П. «Американская трагедия» [Электронный ресурс] // URL: [http://fitzgerald.narod.ru/critics – rus/golenpolski – sh..](http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/golenpolski-sh..)
11. Гончаров И. Обрыв: – М.: Астрель, 2017 – 699 с.
12. Горбунов А.Н. Романы Скотта Фицджеральда: – М.: Художественная литература, 1974 – 322 с.
13. Горький М. Собрание сочинений. в 30 – ти томах. Т. 4. Фома Гордеев. Рассказы, очерки, наброски, стихи 1897 – 1899.: – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1950.
14. Груздев И. Горький: – М.: Молодая гвардия, 1960 – 417 с.

15. Джойс Дж Улисс: – М.: Эксмо, 2013 – 928 с.
16. Драйзер Т. Американская трагедия. Часть I: – М.: Правда, 1987 – 512 с.
17. Елизарова М. Е. История зарубежной литературы XIX века: – М.: Просвещение, 1972 – 425с.
18. Засурский Я.Н. Теодор Драйзер: – М.: Издательство московского университета, 1977. – 320с.
19. Зверев А. Ненаступившее утро // Зверев А. Американский роман 20 – 30 – х годов. – М.: Худож. Лит., 1982. – С.35 – 54.
20. Зверев А.М. Американский роман 20 – 30 – х годов. – М.: Наука, 1982. – 219 с.
21. Зверев А.М. "Американская трагедия" и "американская мечта" (К проблеме национального идейно – художественного своеобразия литературы США) // Литература США XX века. Опыт типологического исследования. – М.: Наука, 1978. – С.134 – 208.
22. Зверев А.М. Литература США XX века. Опыт типологического исследования: – М.: Наука, 1978 – 554 с.
23. Кашин В.М. Портреты российских предпринимателей второй половины XIX в. // Традиции и опыт российского предпринимательства: история и современность. – 1997. – № 5 – С. 17.
24. Левандовская А.А. Русский предприниматель в зеркале художественной литературы // Книжное обозрение «Ex libris НГ». – 2000. – №45 – С. 30.
25. Левандовская А.А., Левандовский А.А. «Тёмное царство»: Купец – предприниматель и его литературные образы // Отечественная история. – 2002. – №1. – С. 146 – 159.
26. Лоуренс Д. Любовник леди Чаттерлей: – М.: Эксмо, 2017 – 384 с.
27. Луков Л.Д. Русская литература: А.М. Горький: – М.: АСТ, 2008 – 212 с.
28. Льюис Л. Бэббит: – М.: Антология, 2005 – 352 с.

29. М. Горький в воспоминаниях современников: – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955 – 478 с.
30. Мамин – Сибиряк Д.Н. Собрание сочинений. В 8 – ми томах. Т. 7. Хлеб.: – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956.
31. Мендельсон М. «Второе зрение» Скотта Фицджеральда: – М.: Вопросы литературы, 1965 – 102 с.
32. Милехина Т.А. Образ предпринимателя в русской словесности // Вестник ОГУ. – 2005. – №11. – С. 108 – 114.
33. Михальская Н.П. Зарубежная литература. XX век: – М.: Дрофа, 2003 – 252 с.
34. Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. В 3 – х томах: – М.: Изд – во иностранной литературы, 1962.
35. Перхавко В.Б. История русского купечества: – М.: Вече, 2008 – 512 с.
36. Плавильщиков П.А. Собрание драматических сочинений: – СПб.: Гиперион, 2002 – 640 с.
37. Салтыков – Щедрин М.Е. Собрание сочинений. В 10 томах. Т. 1. Губернские очерки: – М.: Правда, 1988.
38. Толмачёв В.М. Типология модернизма в Западной Европе и США: культурологический аспект: – М.: Юрайт, 1990 – 112 с.
39. Толстой Л.Н. Анна Каренина: – М.: Вече, 2018 – 800 с.
40. Фицджеральд Скотт Ф. Великий Гэтсби / Пер. с англ. Е. Калашниковой: – М.: Зарубежная литература, 1965 – 310 с.
41. Фицджеральд Ф.С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. пер. – А. Зверев: – М.: Правда, 1990 – 570 с.
42. Форд Г. Моя жизнь и работа: – М.: АСТ, 2014 – 352 с.
43. Хемингуэй Э. Избранное / сост. Б. Грибанова: – М.: Просвещение, 1984 – 304 с.

44. Чехов А.П. Собрание сочинений. В 12 – ти томах. Т. 8. Повести и рассказы 1895 – 1903 г.: – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956.
45. Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина): – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998 – 323 с.
46. Шер Н.И. Алексей Максимович Горький. Рассказы о русских писателях: – М.: Министерство просвещения РСФСР, 1960 – 317 с.
47. Alain LeRoy Locke The Negro in America: – Chicago: American Library Association, 1933 – 213 p.
48. Alain LeRoy Locke The New Negro: – New York: Albert and Charles Boni, 1925 – 117 p.
49. Fitzgerald F. Scott. A Critical Reception: – N.Y.: New Haven, 1978 – 158 p.
50. Fitzgerald Scott F. The Great Gatsby: – Kiev, 1973 – 307 p.
51. Fitzgerald Scott F. This Side of Paradise: – N.Y.: New Haven, 1920 – 120 p.
52. Griswold A.W. The American Cult of Success: – N.Y.: American Library Association, 1933 – 252 p.
53. H. L. Mencken The American language: – N.Y.: Alfred a Knoff, 1919 – 375 p.
54. Jean Toomer Cane: – New York: Boni and Liveright, 1923 – 317 p.
55. Kazin A. On native grounds: – N.Y.: New Haven, 1942 – 301 p.
56. Konovalova Zh. The «American Dream» and Its Interpretation in American Nonfiction // Interliteraria 13, Vol.2 Contemporary Fate of Great Cultural and Literary Myths. – 2008. – P. 97 – 108.
57. Miziner A. The Far Side of Paradise. – N.Y.: Alfred a Knoff 1951 – 217 p.
58. S. W. Finkelstein Jazz, a People's Music: – N. Y.: The Citadel Press, 1948 – 298 p.
59. Stanley T. Williams The American Spirit in Letters: – N.Y.: New Haven, 1926 – 329 p.

