МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

РЕСПУБЛИКАНСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ КАЗЕННОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ

ВОСТОЧНО-КАЗАХСТАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ВЫСШАЯ МАГИСТЕРСКАЯ ШКОЛА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

# Специальность: Русский язык и литература

Шифр: 0213

## ВАСИЛЬЕВА МАРИНА ГЕННАДЬЕВНА

### ТРАДИЦИИ Н.В.ГОГОЛЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М.А.БУЛГАКОВА

**(К ПРОБЛЕМЕ ПСИХОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА)**

## Магистерская работа на соискательство

академической степени

магистра филологии

# Научный руководитель П.Д.Поминов

Работа допускается к защите

«\_\_\_\_\_\_»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_2001г.

Зав. кафедрой В.В.Артамонова

Нормоконтролер О.А.Кувшинникова

## Усть-Каменогорск

2001

СОДЕРЖАНИЕ

Введение……………………………………………………………………………3

1 Проблемы психологии литературного творчества……………….……………5

* 1. Проблема гениальности………………………………………………………15
  2. Общие способности и креативность, личностные качества писателей……28
  3. Влияние религии на формирование творческих индивидуальностей Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова………………………………………………….48

1. Влияние творчества Н.В.Гоголя на творчество М.А.Булгакова как проблема литературных традиций…………………………………………………….….58

2.1 Гоголь как образец для творческого подражания М.А.Булгакова………….58

2.2 Гоголевские «корни» в творчестве М.А.Булгакова………………………….62

Заключение………………………………………………………………………….90

Список литературы…………………………………………………………………92

# ВВЕДЕНИЕ

В современном научном мире возникла тенденция интеграции наук. То же касается искусствоведения и психологии. С одной стороны, искусствоведение все больше и больше начинает нуждаться в психологических обоснованиях. С другой стороны, и психология, стремясь объяснить поведение в целом, не может не тяготеть к сложным проблемам эстетической реакции.

В качестве примера подобного сближения научных дисциплин можно привести развивающую психолингвистику, но, в то же время, практически отсутствуют взаимодополняющие исследования психологии с другой филологической наукой - литературоведением. Хотя, как верно отмечает Е.А Лапина (1983г.): «Проблемы художественного творчества включают важные и достаточно сложные аспекты: социально-исторические и личностные условия творчества, взаимодействие культурных традиций и новаторства, природу художественного таланта, взаимоотношения художника с обществом и др. Изучение этих и других не менее сложных вопросов, до сих пор мало изученных, есть та область, где содружество специалистов различных гуманитарных профессий (искусствоведов, философов, психологов, эстетиков) необходимо».

Объектом данного исследования является в большей степени психология литературного творчества, точнее творческой индивидуальности, писателей Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова. На наш взгляд, на современном этапе развития филологической науки мало заявлять об автобиографизме творчества того или иного писателя, сравнивать наличие в произведениях имен и событий, имевших место в жизни самого автора, необходимо выявлять те психологические особенности личности писателя, которые повлияли на формирование его творческой индивидуальности, и те причины (опять-таки психологические), которые приводят к отражению тех или иных биографических моментов жизни писателей в ряде произведений.

Тем самым, актуальность нашего исследования определяется новым витком спирали в развитии филологии - ее интеграции с психологией.

Цель данной работы – исследовать традиции Н.В.Гоголя в творчестве М.А.Булгакова с точки зрения психологии литературного творчества.

В работе мы обращаемся к следующим методам и приемам исследования: аналитическому, сравнительно-историческому, описательному, сопоставительному, контекстуальному и интертекстуальному рассмотрению, интерпритации.

Структура данной работы: она состоит из двух глав, разбитых в свою очередь на параграфы. Содержание первой главы посвящено проблемам психологии литературного творчества. Задачи, решаемые в этой части, это попытки анализа проблемы гениальности, таланта и развития способностей относительно личностей Н.В. Гоголя и М.А.Булгакова, и связанные с ними проблемы одаренности и особенности психологии писателей, как обязательные составные творческой деятельности. В итоге обосновывается возможность выявления общих психологических особенностей личности и творчества Н.В Гоголя и М.А. Булгакова.

Вторая глава представляет собой собственно филологические аспекты творчества писателей - исследование конкретных произведений - на уровне образов, поэтики, языка. Основная задача - выявить единые для Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова особенности творческой индивидуальности, отразившиеся в художественной манере, и предложить предполагаемую причину данного единства.

Методологическую и теоретическую основу исследования составляют труды психологов: Мэлхорнов [55], Л.П. Гримак [37],Н. Кузмина [49], А.Ю. Козыревой [46], Л.С. Выготского [25], А.Н. Лука [52;53], В. Дружинина [40], Э.А.Голубевой [34], Б.М. Теплова [71], Дж. Гилфорда [47], Г.Ю. Айзенка [6] и др., и литературоведческих исследований творчества Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова (работы М.Чудаковой [77], Б. Соколова [69], Я. Зунделовича [45], С. Петрова [58], Л. Жаравиной [75] и др.). Личностные черты психологии писателей прослеживались так же по воспоминаниям современников.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его концептуальных идей в практике вузовского обучения.

Работа апробирована в лекционном варианте (4 курс РО), в форме доклада на студенческой научной конференции (2000г.) и на конференции профессорско-преподавательского состава ВКГУ (2001г.). Опубликованы тезисы выступлений в сборнике трудов молодых ученых и статья в «Региональном вестнике Востока» №4, 2000г.

Объем работы составляет 100 страниц компьютерного набора, библиографический список – 82 наименования.

В заключении подводятся итоги работы, оговаривается возможность ее практического использования и намечаются пути дальнейшего исследования проблемы.

I ПРОБЛЕМЫ ПСИХОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Во введении мы заявили, что наше исследование носит интегриро­ванный психолого-литературоведческий характер. Теперь поясним, что мы под этим понимаем. Как справедливо заметил Б.Г.Ананьев (1982г.) "несмотря на огромную популярность искусства, оказалось, что психоло­гические закономерности его исследованы совершенно недостаточно." А "единственная отечественная работа в этой области "Психология искусства" Л.С.Выгодского - исследование, которое не раскрывает глубоко даже закономерности процесса литературного творчества." Исследователь отмечает, что Выгодский - прекрасный психолог, однако в названной работе он совершенно игнорирует личностный принцип при исследовании закономерностей психологии искусства. Между тем психологии не может быть без анализа личности творца. [ ,452] Для нас это является принципиально важным - раскрыть механизмы ста­новления личности человека-творца.

На наш взгляд, взаимосвязь этих двух наук - психологии и литературоведения - необходима при изучении двух гло­бальных проблем: психологии литературного творчества и восприятия художественного произведения читателем (зрителем). В данной работе мы затрагиваем только первую из них.

Психология творчества вообще, и психология литературного творчества в частности, охватывает широкий круг проблем: гениальности, художественных способностей, физиологию эмоционально-эстетических процессов, особенности личности творческих людей, роль бессознательного в творческом процессе, вдохновение и интуицию, креативность, воображение и многие другие. Мы в своей работе будем исследовать психологию литературного творчества на примере творческих индивидуальностей Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова и подробно остановимся только на нескольких из вышеперечисленных проблем: во-первых, на проблеме гениальности, во-вторых, рассмотрим взаимосвязь общих способностей, особенностей мышления, личных качеств, креативности двух писателей (их сходство и различие у Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова), в-третьих, исследуем влияние религии на психо-эмоциональное состояние писателей и их творчество.

Вначале обратимся к истории развития психологии творчества как особого научного направления. Психология творчества привлекала внимание мыслителей всех эпох мировой культуры и развивалась по разным направлениям. В философии проблемами творчества занимались Платон, Шопенгауэр, Мен ди Биран, Бергсон, Н.О.Лоский (для этого направления характерно сближение с гносеологией, главная задача - познание мира в процессе художественной интуиции). Раскрытием метафизической сущности процесса творчества в религиозно-этической интуиции занимались Ксенофан, Сократ, Платон, Аквинский, Августин, Шеллинг, В.С.Соловьев.

В психологии развивалось два направления, раскрывающих проблемы творчества: первое было связано с естествознанием и занималось рассмотрением проблем творческого воображения, интуитивного мышления, экстаза и вдохновения, объектизация образов, творчества первобытных народов, толпы, детей, изобретателей (эврилогия), особенностей бессознательного творчества (во сне) и т.п.

Второе направление было связано с психопатологией и рассматри­вало проблемы гениальности и помешательства, влияния наследственнос­ти, пола, суеверия и т.д. Исследователи этого направления - Ломброзо, Перти, Нордау, Барин, Тулуз, Перэ, В.М.Бехтерев, В.Ф.Чиж.

В эстетике определением метафизической сущности мира в процессе художественной интуиции интересовались Платон, Шиллер, Шопенгауэр, Шеллинг, Бергсон, Ницше и др. Они изучали вопросы художественной интуиции в музыке, архитектуре, живописи, танцах, вопросах зарожде­ния художественных образов, происхождения и строения художественных произведений, восприятия слушателя, зрителя.

В центре внимания истории и литературы оказались народная поэзии мифы и народные сказки, ритм в поэзии, литературные импровизации, психология читателя и зрителя. Представители этого направления психологии творчества: Дильтей, А.Потебня, А.Н.Веселовский, Н.Д.Овсяников-Куликовский и др.

За последние десятилетия появилось немало работ, посвященных психологии творчества. Но, к сожалению, среди авторов, изучающих данную проблему, практически не встречаются литературоведы. Рассмотрим некоторые направления современных исследований в названной области.

Первая работа, ставшая уже хрестоматийной, это «Психология искусства» Л.С.Выгодского (1986г.). Обратимся к той ее части, где дается оценка психоанализу.

Психоанализ является такой психологической системой, которая предметом своего изучения избрала бессознательную жизнь и ее прояв­ления. Для психоанализа было особенно важно попробовать применить свой метод к толкованию вопросов искусства. До сих пор психоанализ имел дело с двумя главными фактами проявления бессознательного - сновидением и неврозом. И первую, и вторую форму он понимал и толковал как извест­ный компромисс или конфликт между бессознательным и сознательным. Естественно было попытаться взглянуть и на искусство в свете этих двух основных форм проявления бессознательного. Психоаналитики (Ранк, Сакс, Фрейд) с этого и начали, утверждая, что искусство занимает среднее место между сновидением и неврозом и что в основе его лежит конфликт, который уже "презрел для сновидения, но еще не сделался патогенным". В нем так же, как и в этих двух формах, проявляется бессознательное, но только несколько иным способом, хотя оно совершенно той же природы. "Таким образом, художник в психологическом отношении стоит между сновидцем и невротиком; психологический процесс в них по существу одинаков, он только различен по степени..."[25,25]

И далее З.Фрейд делает вывод, что «самое существенное для понимания искусства в фантазиях заключается в том источнике, из которого они берутся. Нужно сказать, что фантазирует отнюдь не счастливый, а только неудовлет­воренный. Неудовлетворенные желания - побудительные стимулы фантазии. Каждая фантазия - это осуществление желания, корректив к неудовлетворяющей действительности». Поэтому Фрейд полагает, что в основе поэтического творчества, так же как в основе сна и фантазий, лежат неудовлетворенные желания, часто такие, "которых мы стыдимся, которые мы должны скрывать от самих себя и которые поэтому вытесня­ются в область бессознательного". [25,26]

"Таким образом, - по Фрейду, - художественное произведение для самого поэта является прямым средством удовлетворить неудовлетворенные и неосуще­ствленные желания, которые в действительной жизни не получили осуществления. Как это совершается, можно понять при помощи теории аффектов, развитой в психоанализе".[25,27] Согласно этой теории происходит следующий механизм: "художественное произведение вызывает наряду с сознательными аффектами также и бессознательные, гораздо большей интенсивности и часто противоположно окрашенные. Представления, с помощью которых это совершается, должны быть так избранны, чтобы у них наряду с сознательными ассоциациями были бы достаточные ассоциации с типичными бессознательными комплексами аффектов. Способность выполнить эту сложную задачу художественное произведение приобретает в силу того, что при своем возникновении оно играло в душевной жизни художника ту же роль, что для слушателя при репродукции, то есть давало возможность отвода и фантастического удовлетворения общих им бессознательных желаний".[25,28]

На этом основании целый ряд исследователей развивает теорию поэтического творчества, в которой сопоставляет художника с невро­тиком. Но заявляя это, психоаналитики ни в коей мере не хотят гения приравнять к сумасшедшему. "Вслед за Гейне они склонны думать, что поэзия есть болезнь человека, спор идет только о том, к какому типу душевной болезни следует приравнять поэта. Во всяком случае, все согласны с тем, что поэт в творчестве высвобождает свои бессознательные влечения при помощи механизма переноса или замещения, соединяя прежние аффекты с новыми представлениями".[25,28] В качестве примера можно привести знаменитое признание Гоголя, "который утверждал, что он избавляется от собственных недостатков и дурных влечений, наделяя ими героев и отщепляя таким образом в своих комических персонажах собственные пороки".[25,29]

Таким образом, "искусство оказывается чем-то вроде терапевти­ческого лечения для художника и для зрителя - средством уладить конфликт с бессознательным, не впадая в невроз". "Но так как психоаналитики склонны все влечения сводить к одному и Ранк даже берет эпиграфом к своему исследованию слова поэта Геббеля: "Удивительно, до какой степени можно свести все человеческие влечения к одному»; у них по необходимости вся поэзия сводится к сексуальным переживаниям, как лежащим в основе всякого поэтического творчества и восприятия; именно сексуальные влечения, по учению психоанализа, составляли основной резервуар бессознательного, и тот перевод фондов психической энергии, который совершается в искусстве, есть по преимуществу сублимация половой энергии, то есть отклонение ее от непосредственно сексуальных целей и превращение в творчество".[25,29]

Большим недостатком всех психоаналитических исследований Л.С.Выгодский называет их небрежное отношение к анализу формы, и единственное исследование, которое, по его мнению, избежало этого недостатка - это исследование З.Фрейда "Остроумие и его отношение к бессознательному", которое тоже исходит из сближения остроты со сновидением. При этом З.Фрейд отмечает, что при всем сходстве острота для психолога коренным образом отличается от сновидения. "Важнейшее отличие заключается в их социальном соотношении. Сновидение является совершенно асоциальным душевным продуктом; оно не может ничего сказать другому человеку... Острота является, наоборот, самым социальным из всех душевных механизмов, направленных на получение удовольствия".[73,162] "Этот тонкий точный анализ, - по мнению Л.С.Выгодского, - позволяет Фрейду не валить в одну кучу все решительно произведения искусства, но даже для таких трех близко стоящих форм, как остроумие, комизм и юмор, указать три совершенно разных источника удовольствия. Единствен­ной погрешность самого Фрейда является попытка толковать сновидения вымышленные, которые видят герои литературного произведения как действительные. В этом сказывается тот же наивный подход к произведению искусства, который обнаруживает исследователь, когда по "Скупому рыцарю" хочет изучить скупость действительную".[25,42]

В этом мы не можем ни согласиться с Л.С.Выгодским. Действи­тельно, основная ошибка не только 3.Фрейда, но и всех психологов, обращающихся к анализу текстов, это полное приравнивание ими художественного произведения с реальной писателю действительности, с имевшими место у него пережива­ниями, и то тождество, которые исследователи психологи видят между автором и главным героем произведения.

Следующая работа, на которой мы остановимся, это «Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество» В.В.Иванова (1994г.), в которой автор занимался исследованием функциональной асимметрии мозга. Его гипотеза заключается в допущении, что бессознательное связано прежде всего с правым полушарием, в норме немым. В частности было обращено внимание на возможность участия именно правого полу­шария в формировании сновидений. Кроме того, по мнению исследовате­ля, «осознанное понимание сферы пола, характерное для взрослого, относится к доминантному по речи (левому) полушарию».[62,46]

Применительно к анализу творческой личности и собственно творчества, эти открытия приобретают следующую интерпретацию: "правое полушарие отвечает за образность пушкинского "Я помню чудное мгновение", но не за известный левополушарный авторский прозаический комментарий к биографическому эпизоду, отраженному в этом стихотворении. Личная драма Блока, как и соотношение между разными жанрами стихов (возвышенных, обращенных к Софии, и непри­стойных) Владимира Соловьева, подлинники которых, как и писем, продиктованных им самому себе от имени Софии, написаны разными подчерками, возможно, разными руками, и это может объясняться тем же отличием образного (инфантильного или сублимированного надсексуального) содержания эмоций правого полушария и вербализуемой (в том числе в цинических или эротических высказываниях) половой активности левого полушария и контролируемых им подкорковых областей. Любовь и творчество в норме, как и бред, в патологии могут быть соотнесены именно с правым полушарием, а осознаваемый разумом секс - с левым. Левое и правое полушария противопоставлены и как системы управления, с одной стороны, положительными эмоциями (вплоть до эйфории), с другой стороны, депрессией и тенденцией к саморазрушению". [62,47]

"В гипотетической форме можно было бы предположить, что самоубийство (или близкие к этому формы поведения, например, провоцирующие дуэль у русских поэтов Х1Хв.) и фрейдовский "институт смерти" можно связать с правым полушарие (самоубийство - предельный случай, который с этой точки зрения можно описать как убийство правым полушарием левого)".[62,47]

Обращаясь к трактовке творческого процесса, В.В.Иванов говорит, что "цензура левого полушария в некоторых случаях должна быть снята (заторможена) для усиления или хотя бы для обеспечения творческой образной деятельности. С этим связано четкое отрицательное отношение к психоанализу крупных художников слова. Всем известны часто повторяющиеся нападки Набокова на венскую школу. Стоило бы посвятить особый психоаналитический этюд выяснению причин этой враждебности автора "Лолиты" (фрейдисткое истолкование которой естественно напрашивается) к Фрейду. Позволю себе привести один пример из собственных воспоминаний. Как-то я спросил А.Д.Ахматову, почему она так враждебна к психоанализу. На это она мне ответила, что если бы она прошла курс психоанализа, искусство для нее было бы невозможно..." "После того, как творческая образная функция правого полушария заторможена из-за включения психоаналитической вербали­зации, среди разных функций этого полушария побеждает депрессивная - деструктивная".[62,51]

"Среди примеров, иллюстрирующих взаимодополнительность психоаналитической вербализации и творческой образной переработки, цензурируемых левым полушарием... комплексов, приведу биографичес­кую предысторию "Степного волка" Германа Гессе... Гессе, несколько лет страдавший тяжелейшей депрессией, сразу после окончания первой войны начал проходить курс психоанализа. Его жизненная ситуация все отягощалась, облегчение не наступало, невроз усиливался. В трагической и художественно выкристаллизовавшейся форме этот круг депрессивных переживаний выражен у Гессе в позднее опубликованном стихотворении "Степной волк". Но только художественная сублимация в замечательном одноименном романе принесла Гессе освобождение от страданий. Тогда и возникает тот просветленный взгляд на мир, который присущ позднему Гессе. Творчество оказалось завершением процесса лечения, начатого психоанализом».[62,52]

Следующее исследование – Л.Салямон «О физиологии эмоционально-эстетических процессов» (1968г.). Исследователь поднимает важную для нас проблему соотношения физиологии и литературоведения (так как физиология является основой психологии для нас ее интеграция с литературой так же представляет интерес). Л.Салямон отмечает, что «физиологические и эстети­ческие явления упоминаются вместе, обычно для их противопоставления». И "порой высказываются опасения, что физиологический анализ худо­жественного творчества" либо "может "убить" самое искусство", либо "может привести к вульгарной биологизации гуманитарных наук". [62,215]

Говоря о необоснованности этих опасений, автор утверждает: «Никогда еще анализ явления не устранял самого явления. Исследование механизмов мышечного сокращения не отразилось на походке людей... Творчество не исчезнет от того, что его физиологические механизмы станут специалистам более понятны».[62,215 ]

Кроме того, Л.Салямон подчеркивает, что "физиология не имеет также претензий (и, конечно, возможностей) поглотить или подменить литературоведение". Это же мы можем сказать и в отношении психологии: используя ее данные, ее научные достижения, мы не стремимся заменить психологическим анализом литературоведческий анализ содержания произведений. Но без ее помощи мы не смогли бы полноценно раскрыть механизмы творческого процесса, сущность формирования личности писателя.

Последняя монография, к которой мы обратимся, это «Психофизиологические аспекты изучения творчества» В.С.Ротенберга (1982г.), где предлагается оригинальная трактовка творчеств. Исследователь считает, что «…творчество - это разновидность поисковой активности, под которой нами понимается активность, направленная на изменения ситуации или на изменение самого субъекта, его отношения к ситуации, при отсутствии определенного прогноза желательных результатов такой активности».[62,570]

По мнению автора, когда человек отказывается от поисковой активности в ситуации, которая его не удовлетворяет, он становится более уязвимым к вредным воздействиям, что может даже привести к его гибели. На основании этого В.С.Ротенберг делает вывод, что "с биологической точки зрения наличие или отсутствие поисковой активности более существенно, чем эмоциональная оценка ситуации".[62,571]

Далее исследователь говорит, что "творчество... одна из наиболее естественных форм реализации потребности в поиске. Разу­меется, мы учитываем существование наряду с ней других мотивов творчества - потребности в самоутверждении, признании со стороны других членов общества и т.д." И при этом "для людей творчески одаренных сам поиск нового... приносит гораздо большее удовлет­ворение, чем достигнутый результат и тем более - его материаль­ные плоды". [62,572]

В противовес сторонникам психоанализа В.С.Ротенберг утверждает, что "в процессе творчества, когда единственной целью и главной радостью является постижение или созидание, никакие неудачи не являются настолько психотравмирующими, чтобы заставить прекратить поиск, ибо отрицательный результат - это тоже результат, и он означает только, что необходимо расширить зону поиска. Нo если в это время в центре внимания оказываются собственные переживания, если неудачи воспринимаются не с точки зрения их значения для дальнейшей деятельности, а только как угроза престижу, тогда они становятся психотравмирующими и могут вести к внутреннему конфликту и активизации недостаточно изжитых комплексов".[62,573] Неврозы, которые отрицательно сказываются на творческой продуктивности, по мнению В.С.Ротенберга, также являются проявлением отказа от поиска.

Сравнивая свой подход к понятию творчества с психоаналитическим представлением о творчестве как о сублимации нереализованных потребностей, исследователь приходит к следующим выводам. "Если субъект вынужден отказаться от удовлетворения некоторых потребностей, если за счет этого зона поисковой активности поневоле оказывается суженной, то компенсаторно может усилиться поиск в творчестве. Нo в принципе не менее вероятна и другая возможность - вынужденный отказ от поиска способов удовлетворения важных потребностей может оказаться столь травмирующим, что поведение по типу отказа распространиться и на другие виды активности, в том числе и на творчество. С другой стороны, ориентация на творчество может быть воспитана с самых ранних лет и тогда совсем не обязательно сужение поля жизненной поисковой активности для того, чтобы субъект из всех форм самореализации выбрал именно творчество. Вот почему нет и не может быть однозначной связи между фрустацией и творческой активно­стью, и концепция сублимации не дает объяснения всем имеющимся фактам и не может считаться универсальной". [62,574]

Второй аспект, затрагиваемый В.С.Ротенбергом в работе -это роль межполушарной асимметрии, изучение которой он считает одним из наиболее перспективных направлений в исследовании психофи­зиологии творчества. «Можно сказать, что в основе любого творчества (и художествен­ного, и научного) лежат взаимодополняющие отношения между двумя типами мышления», (которые связаны с функциями левого и правого полушария). «Действительно, для творческого акта необходимо видеть действительность во всей ее сложности и многогранности, воспринимать ее такой, какая она есть, что и достигается благодаря возмож­ностям пространственно-образного мышления. Однако это только первый этап творческого процесса, этап инсайта. Для того чтобы результаты деятельности пространственно-образного мышления превратить из "вещи в себе" в вещь для нас, их необходимо проанализировать, критически оценить и организовать в некоторую систему. Этот этап уже не возможен без участия логико-вербального мышления. Оно обеспечивает направление творческой активности и ограничивает ее потенциальную хаотичность».[62,578]

"В. настоящее время имеются прямые доказательства решающего значения для творчества правополушарного мышления, создающего специфический пространственно-образный контекст. Показано, что при органическом поражении левого полушария мозга у художников и музыкантов практически не страдают их артистические способности, а иногда даже повышается уровень эстетической выразительности творчества".[62,580]

На этом этапе исследования В.С.Ротенберг делает вывод: "творческая деятельность, следовательно, является защитной для здоровья субъекта не только потому, что это оптимальный способ реализации поисковой активности, но и потому, что при этой деятельности создаются условия для наиболее полного использования особенностей правополушарного мышления".[62,586]

И еще один аспект, который затрагивает исследователь, это отношения между сновидением и творчеством. "Исследований, посвя­щенных влиянию быстрого сна и сновидений на процессы творчества, - отмечает автор, - относительно немного. Установлено, что у лиц с высоким творческим потенциалом в сновидениях более выражены первичные процессы мышления (т.е. более активно невербальное образное мышление) по сравнению с контролем".[62,588]

Теоретические аргументы этого вопроса сводятся к следующему. Выше уже говорилось, что образное мышление играет определенную роль на этапе созревания творческого решения и на этапе инсайта, "озарения". Но «заключительным этапом любого творческого акта является организация, критический анализ и приведение в упорядоченную систему результатов активности образного мышления. Без этого этапа творческий акт останется, что называется "вещью в себе", будет представлять хаотическое разнонаправленное движение отрывочных идей и образов и, соответственно, не будет иметь почти никакого социального значения. Для этого последнего этапа творчества решающим является взаимодействие вербального и невербального мышления.

В сновидениях нарушены условия для такого взаимодействия. Особенность сновидно измененного сознания заключается в его своеоб­разной диссоциации».[62,589]

«Признавая, что в сновидениях есть определенные предпосылки к творческому решению, - В.С.Ротенберг вынужден одновременно констатировать, - что эти предпосылки часто нейтрализуются другими свойствами сновидно измененного сознания. Следовательно, свершение творческого акта не может относиться к числу основных функций сновидения". [62,591]

Кроме того, В.С.Ротенберг считает, что «особенно велико значение сновидений при неврозах. В сновидениях осуществляется временное разрешение мотивационного конфликта. С этой целью сновидения активно используют все возможности образного мышления, и этому очень способствует отсутствие контроля со стороны вербального мышления и сознания. В то же время работа сновидений постоянно направляется второй функцией сознания - функцией видения себя как "субъекта-личности", которая в сновидениях остается сохран­ной. После успешного действия сновидений уменьшается невротическая тревога и соответственно восстанавливаются творческие возможности». [62,591]

"У сензитивных личностей, - по данным исследователя, - выявлена зависимость между образностью, подробностью, необычностью и эмоциональной насыщенностью сновидений, с одной стороны, и творческой продуктивностью - с другой. Высокая сензитивность (т.е. чувствительность ко всем изменениям среды) обеспечивает восприятие реальности во всей ее сложности и противоречивости. Это необходимая предпосылка успешного творчества, нo это же в принципе является предпосылкой для развития внутренних конфликтов, и если эти конфликты не удается разрешить с помощью механизмов психологической защиты, они могут препятствовать творчеству. Одним из важнейших механизмов психологической защиты является быстрый сон. Чем выше функциональные возможности образного мышления, тем успешнее творчество и тем богаче сновидения. Сновидения действи­тельно являются творческим актов, но с ограниченной задачей - образное мышление используется в них для решения мотивационного конфликта».[62,592]

Таким образом, и творческая продуктивность, и сновиденческая активность могут быть независимыми следствиями двух других феноменов - сензитивности и силы образного мышления. Но реальные отношения еще сложнее, ибо сновидения, способствуя восстановлению поисковой активности и устраняя невротическую тревогу, тем самым косвенно содействуют творческой продуктивности. И наконец, «состояние творческого подъема, близкого к инсайту или непосредственно следующего за ним, может на какое-то время уменьшить потребность в сновидениях за счет очень высокого уровня поисковой активности. В эти периоды сам творческий экстаз, счастливая поглощенность любимым делом полностью спасает от внутренних конфликтов».[62,593]

В конце работы В.С.Ротенберг говорит, что рассмотренные им проблемы далеки от окончательного решения, и совершенно верно указывает на целесообразность и практическую необходимость сопоставления приведенной теоретической модели с особенностями личности и процессом творчества у известных своими достижениями лиц (в нашем случае - с личностью и творчеством писателей).

Завершая освещение истории изучаемого вопроса, можно сделать вывод, что круг проблем, охватываемый психологией литературного творчества, достаточно велик. Но, как мы видели, исследованиями в этом научном направлении занимались только специалисты психологи. Поэтому мы хотим уточнить, что наша цель – литературоведческое изучение психологии литературного творчества с дальнейшим практическим оформлением результатов исследования в качестве научно-методического комплеса и с использованием последнего при подготовке студентов-филологов к их профессиональной деятельности в качестве исследователей творчества писателей, литературных критиков. Необходимость подготовки подобного комплекса продиктована опытом наблюдений за теми сложностями, которые возникают у студентов при сопоставительном анализе продукта творчества (литературного произведения) и личности субъекта творчества (писателя). Выбор предметов исследования – проблема гениальности, креативность, личностные особенности писателей – отвечает поставленной цели.

1.1 Проблема гениальности

Первая проблема, которая встает перед исследователем психологии творчества – это проблема гениальности творца. Затронув же эту проблему нельзя не столкнуться с целым рядом вытекающих из нее: гений и наследственность, гений и невроз, способности, сопутствующие гениальности и мн. др. Большое количество исследователей из разных областей науки, в разные времена пытались, и до сих пор пытаются, найти объяснение редкому рождению гениальных людей, отыскать закономерности, причины, обуславливающие их появление. Мы в своей работе тоже обращаемся к изучению проблемы наследственности, развития способностей, гениальности, сопоставив биографические сведения и творческое своеобразие двух великих писателей Н.Гоголя и М.Булгакова.

Среди всех гипотез, призванных объяснить появление гения в искусстве его особой психофизической структурой, наибольшее удивление и наиболее оживленные споры вызвал взгляд на тесную причинную связь между высшими качествами духа и невропатическими предрасположениями в том виде, в каком он был высказан уже давно (но только частично) и в каком он был развит в новое время. Другими словами, гипотеза «гений и невроз».

Здесь можно вспомнить то обстоятельство, что в нерезко выраженной форме те или другие психопатические особенности присущи почти всем «нормальным» людям. Как правило, чем резче выражена индивидуальность, тем ярче становятся и свойственные ей психопатические черты. Неудивительно, что среди людей высокоодаренных, с богато развитой эмоциональной жизнью и легко возбудимой фантазией количество несомненных психопатов оказывается довольно значительным.

Чтобы правильно оценить такие факты, надо еще помнить, что в создании гениального произведения принимают участие два фактора: среда (эпоха) и творческая личность, что многие психопаты именно благодаря своим психопатическим особенностям должны быть гораздо более чуткими к запросам эпохи, чем так называемые «нормальные» люди. Историю интересуют только творения и, главным образом, те их элементы, которые имеют не личный, индивидуальный, а общий, непреходящий характер.

Творческая личность, отступая перед историей на задний план, по своей биологической ценности вовсе не должна иметь то же положительное значение, какое объективно принадлежит в соответствующей области ее творению.

По мнению выдающегося отечественного психиатра П.Б.Ганнушкина, уже само слово “личность” подчеркивает индивидуальное в противоположенной схеме (“норме”). Это индивидуальное и помогает раскрыться гениальности. А если бы на место гения претендовал человек с “идеально-нормальной” психикой, то вряд ли бы он дождался творческого озарения, ибо всегда действовал бы без предвзятости, и внутренние импульсы его деятельности постоянно регулировались бы внешними факторами. Реальное, действительное поведение одаренной личности свидетельствует о ее неповторимых особенностях и своеобразии.

В ситуациях объективно сложных заострение личностных особенностей может достичь критического напряжения, когда выявляется состояние, пограничное между нормой и патологией. Однако внешне у гения такие психические пики, как правило, могут быть незаметны или проявляться крайне редко, что связано с большими возможностями самокомпенсации. Напротив, творческие состояния с умственной перегрузкой у обычного человека приводят к дефициту компенсаторных ресурсов личности, а при частом повторении ситуации – к хронически протекающей психической дезадаптации или стрессу.

Если “полноценный” гений вписан в мир творчества всей своей устоявшейся структурой отношений, то одаренная личность, чей успех достигается ценой психического срыва, может при повторных творческих опытах не только утратить перспективу нормализации своего состояния, но и нажить в конце концов стойкое психическое или соматическое расстройство. Примером является судьба ряда высокоодаренных и талантливых людей, достигших ценой невероятного внутреннего напряжения вершин творческого вдохновения. Они оставили после себя гениальные вещи, но за ценой достижений стояли издержки в личной жизни, здоровье, общественном положении. Такие лица, которые самоотверженно «поверяли гармонию алгеброй» и время от времени вознаграждались встречей с чудом, составляют своеобразную группу талантов. Судьба их интересна и поучительна для опыта науки и жизни. Причем внимание привлекают не только примеры творческой самоотверженности, переходившей в самопожертвование, но и умение приспособить к идее свой жизненный уклад, и роковые ошибки, и вся та трепещущая аура притягательной энергии вокруг, которая неодолимо увлекала их в пламя.

Есть две противоположные точки зрения: талант — это максимальная сте­пень здоровья, талант — это болезнь. Традиционно последнюю точку зрения связывают с именем гениального Чезаре Ломброзо. Правда сам Ломброзо никогда не утверждал, что существует прямая зависимость гениальности и безумия, хотя и подбирал эмпирические примеры в пользу этой гипотезы: «Седина и облысение, худоба тела, а также плохая мускульная и половая деятельность, свойственная всем помешанным, очень часто встречается у великих мыслителей (...). Кроме того, мыслителям, наряду с помешанными, свойственны: постоянное переполнение мозга кровью (гиперемия), сильный жар в голове и охлаждение конечностей, склонность к острым болезням мозга и слабая чувствительность к голоду и холоду».[51,87]

Ломброзо характеризует гениев как людей одиноких, холодных, равнодуш­ных к семейным и общественным обязанностям. Среди них много наркоманов и пьяниц: Мюссе, Клейст, Сократ, Сенека, Гендель, По. Двадцатый век добавил в этот список множество имен, от Фолкнера и Есенина до Хендрикса и Моррисона.

Гениальные люди всегда болезненно чувствительны. У них наблюдаются рез­кие спады и подъемы активности. Они гиперчувствительны к социальному по­ощрению и наказанию и т. д. Ломброзо приводит любопытные данные: в попу­ляции евреев-ашкенази, живущих в Италии, больше душевнобольных, чем у ита­льянцев, но больше и талантливых людей (сам Ломброзо был итальянским евреем). Вывод, к которому он приходит, звучит следующим образом: гений и безумие могут совмещаться в одном человеке.

Список гениев, больных душевными заболеваниями, бесконечен. Эпилепсией болели Петрарка, Мольер, Флобер, Достоевский, не говоря уже об Александре Ма­кедонском, Наполеоне и Юлии Цезаре. Меланхолией болели Руссо, Шатобриан. Психопатами (по Кречмеру) были Жорж Санд, Микеланджело, Байрон, Гете и дру­гие. Галлюцинации были у Байрона, Гончарова и многих других. Количество пья­ниц, наркоманов и самоубийц среди творческой элиты не поддается подсчету.

Гипотеза «гений и безумие» возрождается и в наши дни (Д. Карлсон). Как это ни удивительно, согласующееся с современными пред­ставлениями о природе творчества, определение гениальности дал Ломброзо:

«Особенности гениальности по сравнению с талантом в том отношении, что она является чем-то бессознательным и проявляется неожиданно».[51,88]

Следовательно, гений по преимуществу творит бессознательно, точнее, через активность бессознательного творческого субъекта. Талант же творит рацио­нально, на основе продуманного плана. Гений по преимуществу — креатив, та­лант — интеллектуал, хотя и та и другая общие способности есть у обоих.

Что касается колебаний настроения, то еще Вильям Гирш (1895г.) отмечал их нали­чие у гениев, а многочисленные исследования выявили взаимосвязь креатизма с нейротизмом. Заметим, что нейротизм в меньшей мере определяется гено­типом, чем другие черты темперамента.

Выделяются и другие признаки гения, отличающие его от таланта: оригиналь­ность, универсальность, продолжительность творческого периода жизни.

Однако несомненно: в отличие от «просто креативов», «гений» обладает очень мощной активностью бессознательного и, как следствие (а может быть, это причина?), склонен к крайним эмоциональным состояниям.

Психологическая «формула гения» может выглядеть следующим образом:

Гений =(высокий интеллект + еще более высокая креативность)

активность психики [40,174]

Поскольку креативность преобладает над интеллектом, то и активность бессознательного преобладает над сознанием. Возможно, что действие разных факторов может привести к одному и тому же эффекту – гиперактивности головного мозга, что в сочетании с креативностью и интеллектом дает феномен гениальности. [40,174]

В основу своего представления о природе гениальности мы возьмем вывод российских ученых о направленности эмоционального фактора. Причем ими акцентируется внимание на роли не только нормальных, но и патологических эмоций.[81,10]

Высокий уровень мыслительных процессов у великих людей никаких сомнений не вызывает. Интерес представляют условия, дающие возможность проявляться гениальности и одаренности, - генетическая основа, поддержание баланса физиологического и психического равновесия, влияния патологических факторов, инерционные, продуктивные и деструктивные моменты в поле сознания и эмоциональной сфере, социальные условия.

В свое время был предложен термин «эвропатология» гениальной и одаренной личности, так как творческая продуктивность гения не укладывается в рамки представлений о нормальной психической деятельности. (Это не совсем верно).

Наоборот, все большее понимание получают мнения о качественно иной природе «нормы» гения, «нормы», которые толерантно дополняют элементы патологии. И выраженность в характеристике гениальной личности генетических, физиологических, психологических аномалий в самых причудливых комбинациях уже признается своего рода обязательным условием, без которого поток сознания не может преодолеть барьер обыденности.

Гениальная личность – источник и пример творческого энтузиазма.

Сегодня психологизм феноменального и высокопродуктивного творчества рассматривается как интегральное событие, необходимо включающие такие элементы активации, которые характеризуются симптомами психической аномальности в какой угодно форме.

Современная наука располагает обширными сведениями, позволяющими сделать вывод, что психопатологическая отягченность ближайших предков и родственников гениев – явление почти закономерное и здесь не может быть речи о случайности. Наоборот, проявление гениальности – результат обязательного скрещивания таких биологически родовых линий, из которых одна линия предков (например, отцовская) является носителем потенциальной одаренности, другая же линия (допусти, материнская) включает элементы психической аномальности.

Биогенетическая необходимость присутствия этих двух компонентов для выявления гениальной одаренности является настолько значимым условием, что приобретает характер биогенетического закона. Вне рамок этого закона не может быть выявлен гений, выдающийся талант или великий человек вообще.

Критерием гениальности для нас остается творческая положительная продуктивность, обогащающая человечество ценностями высокого морального порядка.

Попробуем применить данный биогенетический закон при анализе биографий Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова.

Н.В.ГОГОЛЬ

Отец – Василий Афанасьевич Гоголь, был, по словам А.С.Данилевского, человеком в высшей степени интересным, бесподобным рассказчиком и обладал несомненным эстетическим чутьем и литературным талантом. Он писал стихи, ему принадлежит авторство двух комедий, которые высоко ценил его гениальный сын и о которых тепло отзывались современники, подчеркивая детали колоритного бытоописания. Таким образом, генетическая линия отца Н.В.Гоголя – выразителя жизнерадостного и оптимистического литературного дилетантизма, является линией потенциальной талантливости.

Мать – Мария Ивановна Гоголь, по всем данным была душевнобольным. Об этом остались воспоминания А.С.Данилевского (приятеля Гоголя), а также Н.А.Трохимовского, близко знавшего семью великого писателя. Последний оставил даже письменное свидетельство («Русская старина», июль 1888г.) о том, что Мария Ивановна Гоголь была крайне впечатлительна и подозрительна. Бывали дни, недели, целые месяцы, когда впечатлительность М.И.Гоголь доходила до крайних пределов, достигала почти болезненного состояния.

Вполне вероятно, что ее подозрительность принимала подчас характер бредовых идей. Затем мы можем констатировать явно болезненные и легкомысленные поступки в практических делах. Так ее дочери указывали, что она покупала совершенно ненужные вещи (даже в кредит), которые потом приходилось отдавать обратно. В.И.Шенрок, биограф Н.В.Гоголя, говорил о ее «болезненной мечтательности и о странной задумчивости», продолжавшейся часами, причем выражение ее лица резко изменялось.

Известно также, что мать Н.В.Гоголя приписывала сыну весь технический прогресс, изобретение телеграфа, железных дорог и т.д. и не было никакой возможности разубедить ее в этом. Наконец, сам Н.В.Гоголь считал ее душевнобольной. В 1830г. он обиженно пишет матери: «Вы мне приписываете те сочинения, которых бы я никогда не признал своими…»[28,38] А в 1839г. делится с сестрой (Анной Васильевной): «Слава Богу, наша маменька физически здорова, я разумел душевную, умственную болезнь, о ней была речь».[28,174]

Известный отечественный психиатр профессор В.Ф.Чиж в своей капитальной монографии о болезни Н.В.Гоголя считает М.И.Гоголь также ненормальной. Кроме матери определенно выраженным психозом страдал и племянник Н.В.Гоголя Трушковский.

Таким образом, по материнской линии мы видим психопатический компонент. От скрещивания этой диссоциативной линии с отцовской возможны психические нарушения, которыми, как известно, страдал и сам великий писатель, и его родственники (племянник).

Но подобный взгляд на распределение психопатологии у родственников Н.В.Гоголя не единственный. В.Г.Короленко, также занимавшийся изучением «трагедии великого юмориста», придерживается иного мнения. Он считает, что резкая смена настроения в произведениях Гоголя и в его характере является «глубокой, прирожденной чертой», полученной писателем, наоборот, от отца. Исследователь приводит в качестве доказательства следующие биографические факты. Так «в одном письме к Д.П.Трощинскому сам Василий Афанасьевич объясняет свое отсутствие на службе… какими-то тягостными и продолжительными припадками. Отголоски этих жалоб звучали даже в письмах к невесте: «Милая Машенька, - слабость моего здоровья наводит страшное воображение, и лютое отчаяние терзает мое сердце».

[48,586-587]

С одной стороны, Василий Афанасьевич был «прекрасный рассказчик, гостей умел смешить анекдотами, легко подмечал смешные черты у людей», «легко сочинял стихи», «писал на малорусском языке комедии». С другой - веселые шутки сменяли припадки «странного воображения» и «лютого отчаяния». «Он был страшно мнителен», часто впадал в меланхолию и умер на сорок пятом году. Гоголь писал впоследствии, что отец его умер не от какой-нибудь определенной болезни, а только единственно «от страха смерти». [48,588]

М.А.БУЛГАКОВ

Что касается выявления психопатологической отягченности у родственников М.А.Булгакова, то здесь мы столкнулись с рядом трудностей. Как ни странно, но объективных сведений о родителях и предках Михаила Афанасьевича намного меньше, чем о тех же у Н.В.Гоголя (хотя последний жил столетием раньше). Сам Михаил Булгаков мало говорил и писал о своих родителях и дедах. В нашем распоряжении есть воспоминания младшей сестры Булгакова – Надежды Афанасьевны Земской. Но ее воспоминания, с одной стороны, глубоко субъективны, а с другой стороны, она не может хорошо помнить своего отца (он умер, когда Надежде Афанасьевне было всего 13 лет). Некоторые намеки о сложных взаимоотношениях между Михаилом Афанасьевичем и его матерью сделал российский исследователь – Б.Соколов [69,37]. Мы видим необходимость в более подробном изучении этого момента в биографии М.А.Булгакова, тем более, что здесь можно найти прямую взаимосвязь с некоторыми аспектами творчества писателя.

Вопрос о носителе потенциальной одаренности среди предков М.А.Булгакова у нас не вызывает сомнения. Им был, безусловно, отец писателя – Афанасий Иванович. Доктор богословия, ординарный профессор, автор нескольких исследовательских трудов, кроме древних языков знал немецкий, французский, английский; читал в подлинниках славянские книги и журналы. Афанасий Иванович, кроме того, был прекрасным человеком, «симпатичным, честным и высоконравственным». За 20 лет службы в Киевской духовной академии не имел размолвок ни со студентами, ни с коллегами-преподавателями. Влияние Афанасия Ивановича на старшего сына было очень большим, Михаил Афанасьевич питал, в свою очередь, к отцу преданную любовь и уважение, тяжело переживал его смерть.

Не так просто оценить отношения Михаила Афанасьевича к матери – Варваре Михайловне. По некоторым данным можно заключить, что Варвара Михайловна была женщиной сильной, считала свой авторитет для детей непререкаемым. Сам факт, что ей пришлось растить одной (она стала вдовой всего в 37 лет) семерых своих и троих детей родственников, говорит о многом в ее характере. Б.Соколов также отмечал, что Варвара Михайловна явно была натурой властной и сильной и, что со старшим сыном конфликты у нее возникали не раз. Очевидно, Михаил с ранних лет стремился к самоутверждению. С годами, особенно после пережитых Россией катаклизмов, Булгаков нередко терял веру в свои силы: он ощущал себя слабым, больным и неспособным сопротивляться обстоятельствам. Но на заре беспечальной юности казалось, что все по плечу, а наставления матери воспринимались как придирки, ограничения самостоятельности. Столкновения двух сильных натур были неизбежны. Несомненно, конфликты доставляли немало неприятных минут и Варваре Михайловне, и Михаилу.

Несмотря на явное желание идеализировать жизнь в своей семье, Надежда Афанасьевна (сестра М.А.Булгакова) также говорит о частых конфликтах между Михаилом Афанасьевичем и матерью. Ссоры учащаются после решения Булгакова жениться на Татьяне Лаппа. (Раннюю женитьбу Михаила Афанасьевича можно рассматривать и как яростное желание Булгакова выйти из-под влияния матери – уже через 3 года после смерти отца). Варвара Михайловна очень активно вмешивалась в строящиеся отношения сына и невестки. И даже после того, как родители Таси уже смирились с неизбежностью брака дочери, Варвара Михайловна все еще была против.

Еще большее отчуждение между матерью и сыном произошло после повторного замужества Варвары Михайловны. Иван Павлович Восресенский (отчим Михаила Афанасьевича) был давним другом семьи Булгаковых, и все дети Варвары Михайловны любили этого человека и были рады соединению его с матерью, все, кроме Михаила. Уход матери к Воскресенскому старший сын переживал очень болезненно. Вероятно, после смерти отца Булгаков ощущал себя старшим мужчиной в семье. Иван Павлович же, по мере сближения с матерью, грозил занять его место и, очевидно, вызывая симпатию младших братьев и сестер. Возможно, именно в этом крылась, по мнению Б.Соколова, главная причина неприятия Михаилом Воскресенского. [69,83]

Свидетельством отчужденности служат следующие факты. Первый – то, что мать ничего не знала о пристрастии сына к морфинизму, притом что отчим (будучи врачом) сыграл главную роль в излечении Михаила Афанасьевича. И второй – о том, что Варвара Михайловна стала Булгаковой-Воскресенской Михаилу стало известно лишь после посещения могилы матери, из надписи на памятнике.

Как мы уже говорили, сложные взаимоотношения с матерью сказались и на дальнейшей судьбе Булгакова и отразились в его творчестве. Следствием явилось отсутствие образа матери в произведениях Булгакова. Один единственный раз он встречается в романе «Белая гвардия». И то в романе похороны матери отнесены уже к 1918г., хотя в действительности они состоялись четырьмя годами позже. Отсутствие матери в «доме Турбиных» в романе Булгаков предпочел объяснить ее смертью, а не замужеством. Все женщины в произведениях Булгакова бездетны! Все дети, как в книгах, так и в жизни Булгакова – чужие. (Единственная беременность первой жены Булгакова завершилась абортом). Таковы последствия отношений между матерью и сыном Булгаковыми.

Мы не в коей мере не хотим свести данную установку Булгакова по отношению к родителям к проявлению у него Эдипова комплекса (согласно психоаналитической терминологии З.Фрейда). Но то, что под влиянием матери у Булгакова сформировалось патологическое восприятие материнства и отцовства, нам кажется очевидным.

Итак, можно констатировать, что для выявления феномена гениальной одаренности необходимо генетическое взаимодействие факторов кумулятивного свойства (накопление признаков талантливости) с диссоциативными звеньями (присутствие психопатологических моментов).

По поводу родового накопления особого свойства энергии, называемой одаренностью, следует признать, что наличие этой энергии есть лишь потенциальная возможность, которая еще не является самой гениальностью. Гениальность (или талантливость) представляет собой механизм выявления этой скрытой энергии. Для того чтобы возник такой механизм очевидности всплеска феноменальных способностей в органическом выражении, должны присутствовать кумулятивный фактор, созидающий соответствующую конституцию.

И тогда на сцену выступает второй родовой фактор – диссоциативный (в форме скрытой или явной психопатологии), изменяющий психическую структуру так, что появляются специфические условия, при которых возникает возможность выявления скрытой гениальности.

Симбиоз кумулятивных и диссоциативных компонентов в генетических линиях великих людей являются, как указывалось, биогенетическим законом гениальности, и реакций взаимодействия определенных «критических масс» творческой энергии с элементами психической аномалии есть следствие этого закона. Вот почему становится понятно, отчего у великих людей психопатическая отягченность достигает 100%, то есть является сплошной.

В данном аспекте следует подчеркнуть, что творчество гения связывает с творчеством душевнобольного одинаковая способность реагировать на определенное сочетание элементов кумулятивно-диссоциативного порядка в биогенетической основе. Разделяет же их громадная разница количественного выявления кумулятивной энергии одаренности: у гения эта энергия велика, в то время как у душевнобольного ее несравнимо меньше. Гений в процессе длительного генетического накопления располагает большими возможностями кумулировать одаренность, нежели душевнобольной. Поэтому в процессе проявления способностей огромный количественный «задел» творчества обеспечивает формирование качественных характеристик, отличающих талант. В творчестве душевнобольного этого качества нет в следствие того, что здесь проявление способностей происходит преждевременно.

Вместе с тем преждевременность «срыва» всегда угрожает и одаренной личности.

Мы рассмотрели биогенетический закон появления гениальности. Но что способствует проявлению гениальности, каков механизм этого проявления, пока остается неясным. Ученые называют в качестве необходимых диссоциативные симптомы эвроактивности (творческой активности) в интеллектуальной сфере. Примеры подобных симптомов: 1) эвроактивность во сне (А.Пушкин, Грибоедов), 2) эвроактивность при истерических припадках (Алексей Толстой).

Известно, что во время творческого порыва наступает обострение памяти и деятельности других сторон психики. Помимо эмоционального подъема, нормальных физиологических факторов в режиме крайних пределов к таким условиям следует относить и наличие патологических воздействий: эпилептических и истерических переживаний, физических и психических травм, маниакальных возбуждений, инфекционных и делириозных переживаний, токсических и наркоманических состояний.

Следующие симптомы: 3) эвроактивность в состоянии эпилептических переживаний отмечалась у Ф.Достоевского, 4) эвроактивность в состоянии алкогольного опьянения у Гофмана и Э.По, а в наркотическом сознании у Мопассана и М.А.Булгакова. По признанию Т.Н.Лаппа, Булгаков в 1913 году пробовал кокаин: «Надо попробовать. Давай попробуем»… У меня от кокаина появилось отвратительное чувство… Тошнить стало. Спрашиваю: «А ты как?» - «Да спать я хочу…» В общем, не понравилось нам».[69,86] Правда, при этом Татьяна Николаевна утверждала, что если у нее от кокаина началась рвота, то Михаил и после кокаина и после морфия чувствовал себя прекрасно. Сделав укол морфия, он говорил о своих ощущениях: «куда-то плывешь» и вообще считал их замечательными. Возможно, Булгаков имел какую-то врожденную предрасположенность к наркотикам, в отличие от жены, и это способствовало развитию болезни – наркомании М.А.Булгакова. Кроме того, Т.Н.Лаппа полагала, что в Никольском Булгаков стал писать только после начала драматической эпопеи с морфием. Такое суждение выглядит правдоподобным. На ранних стадиях пристрастие к морфию может стимулировать проявление творческих способностей человека, а разрушительное действие болезни начинает сказываться лишь позднее. Татьяна Николаевна так характеризовала состояние мужа после вспрыскивания морфия: «Очень такое спокойное состояние. Не то что бы сонное. Он даже пробовал писать в этом состоянии».[69,86]

Еще один пример диссоциативного симптома: 5) эвроактивность в аутистических переживаниях. Аутизм – своеобразное душевное состояние, когда человек вследствие психического расщепления личности оторван от реальной жизни настолько, что находится в противоречии с ней. И ни одно значительное открытие в науке или искусстве не обходилось и не обойдется без аутистических переживаний.

В ситуации, когда реальная действительность тяжела и несносна, пробуждается стремление поставить себя в более благоприятное положение, возникают аутистические образы и представления, мечты наяву, фантастические грезы. Так, Я.О.Зунделович считает, что в «Гоголе происходила борьба между рисовавшимися ему образами мира данного и мира должного. Гоголь-художник все время пытался примирить эти образы, и можно, следовательно, сказать, что направление его творчества «определялось борьбой в нем указанных начал», борьбой Гоголя «между «мечтой» и «существенностью» (действительностью)».[45,136]

Проявлением аутистических переживаний можно считать и весьма существенную особенность сознания Булгакова, которая всегда обнаруживалась в кризисные периоды его жизни. Если его глаза и ум подмечали с какой-то фактографической точностью реальные события, трагические приметы и детали времени, то внутреннее самоощущение, душевное состояние было связано с «картинами старого времени» [23,65], с прошлым: «Ах, отчего я опоздал родиться! Отчего я не родился сто лет назад».[Там же]. Именно прошлое спасало Булгакова от проблем настоящего времени, это прошлое было для него достаточно четко, и не случайно, скорее всего, было соотнесено с временем Гоголя.

Завершая краткий обзор воздействия диссоциативных симптомов на эвроактивность, следует отметить, что в большинстве случаев они играют роль агентов, пробуждающих творческий процесс, служат как бы его предвестниками.

Вместе с тем встречаются и так называемые постэвристические симптомы, которые проявляются в форме переживаний после завершения творческого приступа.

Известно, что многие творческие личности переживали после состояния повышенной творческой активности амнезию.

Многие гениальные и одаренные личности, напротив, переживали постэврестическое состояние как чувство счастья и высшего удовлетворения.

Если принять во внимание, что нарастание и упадок жизненных и творческих сил человека не идут плавно по прямой линии, а происходят скачками, со ступени на ступень, то можно понять процесс становления гения, талант которого нередко в драматической борьбе должен пробиться через несколько «оболочек».

А обстоятельства вполне могут быть таковы, что не исключалось их гибельное влияние на судьбу таланта. Нелепое и холодное изречение о гении, который «все побеждает», обычно произносят лишь те, кому чужды понятия о трудностях у великих людей. Хотя, как известно, знаменитости более тяжело переживают ухудшения жизненных реалий, их психика ранима и не всегда выдерживает колоссальное творческое напряжение.

Примеры аномальных отклонений в бесконечном ряду биопсихологических вариантов феноменальных личностей неисчислимы. Несмотря на деликатность проблемы, сегодня вряд ли встретится специалист, всерьез отрицающий нестандартность гения. Каждый великий человек никогда не был и не будет эталоном нормы в общепринятом медицинском представлении. Свои психические странности имели Пушкин и Лермонтов, Тургенев и Достоевский, Гоголь и Булгаков, Гете и Ньютон. Но между патологической инвариантностью и выраженной формой болезни нельзя ставить знак равенства.

О том, что психопатологическая напряженность обязательно присутствует у гения, свидетельствуют материалы о наследственности феноменальных лиц, о которых мы говорили выше. Как правило, у предков гениальной личности обнаруживается также и линия одаренности.

Поэтому, учитывая все разнообразия и крайности в многосложной биопсихологической мозаике гения, можно констатировать, что если вопрос о роли анатомо-физиологических нарушений остается спорным, то психические расстройства отражаются на личности и творчестве великих людей. Но отражаются не в значительной степени, иначе ни личности, ни творчества уже не будет, а прогрессирование начальной патологии с переходом в болезнь определяет соответствующий исход для творчества и жизнедеятельности гениальной или одаренной личности.

Еще в старину считали, что в каждом творческом акте есть доля безумия. О парадоксах такого рода говорил Аристотель, приводя примеры мизантропии, меланхолии и помешательства среди знаменитых поэтов, художников, политиков. По мнению Платона также, бред совсем не есть болезнь, а, напротив, величайшее из благ, даруемых нам богами.

Желание увидеть в болезни творческий момент подвигло многие школы исследователей на поиски каких-то закономерных связей и параллелей. Особенно категоричным, как мы уже видели, был Ломброзо, сделавший вывод об идентичности гения с безумием. Однако, в конце концов, такое мнение признали крайним, хотя связь одаренности с душевными заболеваниями – тема давняя и при каждом новом подходе к проблеме продолжает пробуждать интерес.

Наше мнение относительно клинического влияния на творчество однозначно: душевная болезнь в своем крайнем проявлении не может стимулировать положительного качества.

В случае с Н.В.Гоголем особенно четко прослеживается исход творческого потенциала при нарастании расстройств психического здоровья. Общая тенденция болезни – разрушение. Творческая активность в данных случаях уступает в борьбе, потому что выраженная психическая болезнь – это беда гения и «черная дыра» его творчества (более подробно мы это проследим в п.п. 1.3).

1.2 Общие способности и креативность, личностные качества писателей

Талантливые люди, гении веками воспринимались как подарок небес или бесчисленных богов. Отсюда возникали представления о предопределенном развитии, которые до сих пор еще не преодолены полностью и мешают сознательно развивать способности и таланты. Такое мышление отразилось в известной поговорке: "Талант всегда пробьется". Насколько она справедлива, настолько же не верна. На протяжении многих веков педагоги видят, что дети, не получившие должного обучения, воспитания, развития и любви, часто остаются на не соответствующем их возможностям уровне развития. После того как Чарльз Дарвин попытался доказать абсурдность веры в Адама и Еву, многие люди с помощью научных, эмпирически подтвержденных аргументов старались опровергнуть веру в божественное происхождение гения.

В 1859 г. вышло в свет произведение Ч. Дарвина "Происхождение видов". Ф. Гальтона (1822-1911) потрясла книга двоюродного брата и побудила к систематическому изучению причин гениальности. Через 10 лет он опубликовал результаты своих исследований - книгу "Гений и наследственность" (Лондон, 1869). Он исследовал 977 выдающихся людей из 3000 семей, чтобы доказать, что гениальность в природе самого человека, и обусловлена, прежде всего, наследственностью. В качестве доказательства Гальтон писал, что на "каждые десять знаменитых людей, которые вообще имеют выдающихся родственников, приходиться 3 или 4 выдающихся отца, 4 или 5 выдающихся братьев и 5 или 6 выдающихся сыновей". Но и для самого Гальтона было очевидно, что на результат влияют и многие другие условия.

Немецкий естествоиспытатель Вильгельм Оствальд пришел к совсем другому результату: "Как известно, в общем случае талант не наследуется. Братья и сестры выдающегося человека чаще всего не отличаются особыми способностями, его родители или дети тоже не бывают выдающимися". [55,69]

Оствальд не изолировал развитие выдающихся личностей от социальной среды. Он установил, что лишь ничтожная часть великих ученых "происходит из простонародья", что "в некоторой степени противоречит популярным представлениям о том, как гений из нищеты и ничтожества возносится к неслыханному блеску. И причина тут простая. Они слишком низко начинали, для того чтобы успеть достичь особенных высот. С одной стороны, им большей частью не хватает наследственного интеллектуального богатства, а там, где оно имеется (в удачных случаях оно накапливается за несколько поколений), трудно дается получение новых знаний, культурного фундамента ...","... и поэтому из них часто получаются лишь "подготовители", они часто становятся отцами великих и переживают в своих сыновьях счастье и успех, в котором им было отказано".[55,70]

Гипотеза Оствальда имеет своих сторонников до сих пор. Известный ученый, профессор, доктор Герма Кларе прослеживает у лауреатов Нобелевской премии постепенный подъем на протяжении нескольких поколений в следующей последовательности:

5-е поколение: рабочие, крестьяне, мелкие (несамостоятельные) ремесленники,

4-е поколение: самостоятельные ремесленники и крестьяне ,

3-е поколение: учителя, священники, другие профессии среднего уровня ,

2-е поколение: интеллектуальные профессии высшего уровня, высшее образование,

1-е поколение: профессора, медики, преподаватели вузов,

современное поколение: лауреаты ” Нобелевской премии”.

Но и это интересное предположение слишком односторонне подходит к проблеме гениальности.

На основе метода контент-анализа нами были исследованы письма, документы, воспоминания друзей, родственников, знакомых Гоголя и Булгакова и установлены основные черты характера, интересы, способности, особенности темперамента писателей. Эти данные позволяют рассмотреть обозначенные выше проблемы (таланта, способности, творческой одаренности) относительно психологических особенностей личности Гоголя и Булгакова.

Фактор наследственности на примере Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова мы уже рассматривали в п.п. 1.1. Здесь можно добавить, что полученные нами данные подтверждают и теорию Гальтона о том, что гениальность в природе самого человека и обусловлена наследственностью. Но мы не будем утверждать, что этот факт является первоочередным для происхождения гениальности и рассмотрим многие другие условия. Стоит только сказать, что эти данные, с другой стороны, подтверждают и теорию Германа Клара о роли социальной среды - оба писателя относились к высшим слоям общества.

Одаренность основывается на совокупности особых качеств личности. Это совокупность внутренних предпосылок, возникших и стабилизировавшихся в процессе индивидуального развития, и определяет успешность индивидуального развития личности в той или иной области. Эта систематически организованная структура индивидуальных качеств личности формируется в течение всей жизни человека и является тем самым продуктом взаимоотношений человека и окружающей среды. На эту структуру и сегодня еще не совсем ясно влияют врожденные дарования человека.

Совокупность врожденных способностей при условии их постоянной и упорной тренировке допускает развитее способности человека в различных направлениях. Но правомерно при этом, на наш взгляд, учесть существующее мнение о том, что на способности человека влияют род его деятельности и окружающая среда: относящиеся к процессу деятельности и формирующиеся в течение всей жизни умения, навыки, опытность, компетентность, жизненные позиции и цели, мотивы, интересы, склонности, отношение к работе, привычки, все, что человек делает, думает и чувствует. Развитее способностей зависит от соответствующего уровня развития индивидуальных качеств личности и от объективных условий, при которых протекает ее деятельность.

Таким образом, способности являются результатом индивидуального развития личности. Наиболее ясно они проявляются в непосредственной деятельности человека в той области, где он как раз и располагает этими способностями. Как правило, дарования человека основываются не только на его врожденных качествах.

Остановимся на выводах немецких ученых Мелхорнов - Герлинды и Ханса-Георга о необходимости развития способностей с раннего детства. [55,60-120]

Большинство известных людей, отличавшихся в различных областях науки и искусства, уже в раннем детстве получили очень основательное образование, которое много раньше, чем это принято тогда и сегодня, привело их к поступлению в университеты и другие высшие учебные заведения. Факты биографии Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова подтверждают это наблюдение. В девятилетнем возрасте Н.В. Гоголь поступил в высшее отделение Полтавского повитового училища, а через три года был принят в Нежинскую гимназию высших наук. М.А.Булгаков в 1909 г. окончил Киевскую первую гимназию, а в 1916 г. - Киевский университет по медицинскому факультету (год рождения 1891).

О нелегком и не сразу дающем желаемые результаты воспитании людей, известно немного. Занятия с раннего детства, раннее развитее умственных способностей, раннее воспитание способности сконцентрироваться на чем-либо - все это, в совокупности с великим искусством все время будить и поддерживать интерес ребенка к какому-либо виду деятельности, чтобы его развитие продолжалось все первые годы жизни до тех пор, пока ребенок сам не будет сознательно желать и стремится к этому развитию, и есть сформулированные в краткой форме основные моменты, которые мы постоянно встречаем в биографиях выдающихся ученых, деятелей искусств и изобретателей.

Выше уже высказывалось, что для формирования высокого уровня развития у всего населения общественные условия более значимы, чем педагогические, и что педагогические условия всегда должны рассматриваться в связи с общественными. Далее Мелхорны указывают на некоторые тенденции развития, которые возникли на основе изменившихся общественных условий и на некоторые назревшие проблемы.

Одна из основных рассматриваемых тенденций в развитии способностей - роль социального происхождения.

Изучения социальных условий жизни особо выдающихся деятелей искусства, ученых и инженеров свидетельствует о том, что в большинстве случаев они принадлежали к высшим социальным слоям современного им общества. Лишь небольшая их часть - дети рабочих и крестьян.

Но причина этих различий кроется в том, что в конкретных исторических условиях классового общества детям из высших социальных слоев, как правило, лучше удавалось выполнение задач, требовавших больших умственных затрат. И в условиях общественного разделения труда они выполняли те функции, для осуществления которых в большей степени были необходимы развитые умственные способности. Это не было случайностью и не было обусловлено генетически. Вся стратегия воспитания в родительском доме и специально созданная общественная система образования с ее конкретно-историческими различиями работали на достижение этой цели.

Следующий фактор, на котором стоит остановить внимание - это роль братьев и сестер. Начиная с Гальтона, все исследователи отмечали, что большинство выдающихся людей были первыми детьми в семье. Этот факт не может быть объяснен с помощью какой-либо генетической теории и обусловлен исключительно влиянием окружающей среды.

Французские ученые (Р. Гилле и др.) установили, при наличии в семье, например, семи детей коэффициент интеллектуальности их постоянно снижается и разница в этом коэффициенте между первым и седьмым ребенком составляет примерно 10 баллов. [55,70]

Для истолкования этих результатов разработали так называемую "конфлюэнц-модель". Она позволяет сделать вывод, что качество внимания, которое получает ребенок в процессе обучения с другими членами семьи, является важным фактором, позволяющим понять причину различий в коэффициентах интеллектуальности в многодетных семьях. Единственными членами семьи для первенца являются двое взрослых, уже достаточно зрелых людей. Влияние родителей на второго ребенка значительно ослаблено из-за присутствия первого, который неизбежно менее развит, чем его родители. Это значит, что общий возраст интеллекта семьи для второго ребенка ниже. [55,71]

Что касается исследуемых писателей, то и этот вывод Мелхорнова подтверждается - оба были первыми детьми в семье. Николай Васильевич Гоголь был старшим ребенком (1809 г.), далее шли: брат Иван (1810 г.), сестры - Марья (1811 г.), Анна (1821 г.), Елизавета (1823 г.), Ольга (1825 г.). Михаил Афанасьевич так же был в семье первенцем (всего у Булгаковых было семеро детей: четыре сестры и три брата).

На данном этапе нашего исследования можно подвести некоторые итоги: у обоих писателей были одинаковые предпосылки для проявления таланта и развития способностей.

Далее следует рассмотреть, какие физические предпосылки для творческого мышления и деятельности существовали у Н.В.Гоголя и М.А. Булгакова.

Процессы творческого мышления нельзя назвать ни редкими, ни случайными, ни недетерминированными. Это процессы, которые имеют собственные закономерности и могут быть поняты.

Мы рассмотрели источник творческого мышления, теперь перейдем к более сложным феноменам, таким, как интеллект и одаренность.

Интеллект человека формируется индивидуальной системой его умственных способностей. Эти способности возникают в ходе умственной деятельности. Скорость и качество развития способностей зависят от суммы уже имеющихся умственных способностей и их сочетания. Поэтому можно сказать, что уровень интеллекта определяется совокупностью способностей и, как следствие, их комплексной способностью к организации частичных функций процесса познания.

Творческое мышление и творческая деятельность должны таким образом рассматриваться в неразрывной взаимосвязи с интеллектом человека. Эта функция интеллекта. Подвижность и комбинационная способность являются важными признаками творческого мышления и деятельности.

Рассмотрим с этой точки зрения проблему способностей. Выше мы уже определили, что уровень интеллекта определяется совокупностью способностей. Обратимся к индивидуальной системе умственных способностей писателей Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова, которая была установлена на основе метода контент-анализа:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Способности | Н.В. Гоголя | М.А. Булгакова |
| 1 актерское мастерство  2 превосходное чтение  3 увлекательный рассказчик  4 перевоплощение  5 комичность  6 сатиричность  7 талант драматурга  8 богатая фантазия  9 лирический дар  10 умение "читать" в чужой душе  11 наблюдательность | М  М  М  М  М  М  М  М  2  2  2 | М  М  М  М  М  М  М  М  2  2  2 |

(М - на данную способность указывают многие,

2 - встречается в двух источниках).

Данная схема наглядно доказывает наличие сходных систем умственных способностей у Гоголя и Булгакова. Отсюда можно сделать вывод: так как интеллект человека, который формируется индивидуальной системой умственных способностей, находится в неразрывной взаимосвязи с творческим мышлением и творческой деятельностью, то, имея одинаковую комбинацию способностей писателей, следует ожидать и сходства в их творческом мышлении и творческой деятельности.

Мы изучили проблему развития общих способностей далее перейдем к проблеме собственно креативности.

В настоящее время существуют три теории творческих способностей.

Первая утверждает, что как таковых творческих, способностей нет. Интеллектуальная одарен­ность выступает в качестве необходимого, но недостаточного условия творче­ской активности личности. Главную роль в детерминации творческого поведе­ния играют мотивации, ценности, личностные черты (А. Танненбаум, А. Олох, Д. Б. Богоявленская, А. Маслоу и другие). К числу основных черт творческой личности эти исследователи относят когнитивную одаренность, чувствитель­ность к проблемам, независимость в неопределенных и сложных ситуациях.

Особняком стоит концепция Д. Б. Богоявленской, которая вводит понятие креативной активности личности, полагая, что она обусловлена определенной психической структурой, присущей креативному типу личности. Творчество, с точки зрения Д.Б.Богоявленской, является ситуативно нестимулированной активно­стью, проявляющейся в стремлении выйти за пределы заданной проблемы. Кре­ативный тип личности присущ всем новаторам, независимо от рода деятельности: летчикам-испытателям, художникам, музыкантам, изобретателям. [40,168]

Вторая теория: творческая способность (креативность) является самостоятель­ным фактором, независимым от интеллекта (Дж. Гилфорд, К. Тейлор, Г. Гру­бер, Я. А. Пономарев). В более «мягком» варианте эта теория гласит, что между уровнем интеллекта и уровнем креативности есть незначительная корреляция. Наиболее развитой концепцией является «теория интеллектуального порога» Э. П. Торренса: если IQ ниже 115-120, интеллект и креативность образуют еди­ный фактор, при IQ выше 120 творческая способность становится независимой величиной, то есть нет креативов с низким интеллектом, но есть интеллектуалы с низкой креативностью. [40,168]

Третья теория: высокий уровень развития интеллекта предполагает высокий уровень творческих способностей и наоборот. Творческого процесса как специфиче­ской формы психической активности нет. Эту точку зрения разделяли и разде­ляют практически все специалисты в области интеллекта (Д. Векслер, Р. Уайсберг, Г. Айзенк, Л. Термен, Р. Стернберг и другие).

Рассмотрим третью точку зрения. Айзенк, опираясь на значимые (но все же невысокие) корреляции между IQ и тестами Гилфорда на дивергентное мышление, высказал мнение, что креатив­ность есть компонент общей умственной одаренности. Уайсберг утверждает, что творческое мышление диагностируется по качеству продукта, а не по способу его получения. Всякий познавательный процесс, с его точки зрения, опирается на прошлые знания и влечет их преобразования в соответствии с требованиями задачи.[6,120]

В последнее время распространение получила концепция Стернберга. Со­гласно Стернбергу, интеллект участвует и в решении новых задач, и в автомати­зации действий. По отношению к внешнему миру интеллектуальное поведение может выражаться в адаптации, выборе типа внешней среды или ее преобразо­вании. Если человек реализует третий тип отношений, то при этом он проявит творческое поведение. [40,169]

Л.Терменом было проведено сравнение возрастных показателей приобретения знаний и навыков у знаменитых людей с аналогичными данными выборки обычных детей. Оказалось, что IQ знаменитостей значительно выше среднего (158,9). Отсюда ' Л. Термен сделал вывод, что гении — это те люди, которых еще в раннем детстве по данным тестирования можно отнести к категории высокоодаренных.[40,170]

Что касается творческих достижений, то результаты не так однозначны. Ни один ранний интеллектуал из выборки Термена не проявил себя как исключительно талантливый творец в области науки, литературы, искусства и т. д. Никто из них не внес существенного вклада в развитие мировой культуры.

Интересно, что у членов обследуемой группы в 1955 году доход был в 4 раза выше среднего дохода на душу населения в США. Практически все они добились высокого социального статуса. Таким образом, ранние интеллектуалы чрезвы­чайно успешно адаптировались в обществе. Интеллект не только не является препятствием, но служит необходимым условием достижения успеха в демок­ратическом обществе. Однако высокий (и даже сверхвысокий) уровень интеллекта не гарантирует творческих достижений. Можно быть интеллектуалом и не стать творцом.

Перейдем к рассмотрению одаренности Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова. Здесь мы так же можем предположить некоторое сходство, так как одаренность в общем виде, опять-таки, - специфическое проявление человеческого интеллекта и специфическая способность к творческим достижениям. Одаренность – это вид априорного преимущества в творческой деятельности. В имеющейся литературе называют следующие виды одаренности: математическая, естественнонаучная, техническая, языковая, художественная, организаторская, психомоторная (в том числе и спортивная). [55,66]

Проанализируем, какие виды одаренности имели место у Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова. Ссылаясь на исследуемые документы о жизни писателей можно сказать, что такие виды одаренности, как математическая, техническая, естественнонаучная, организаторская, психомоторная, не отмечались современниками Гоголя и Булгакова. Хотя нельзя не упомянуть, что некоторые способности, относящиеся к данным видам одаренности, у писателей все же были. Например, Булгаков был хорошим врачом, увлекался бабочками, ставил опыты, эксперименты - естественнонаучная область. Гоголь любил ботанику, занимался садоводством - также естественнонаучная область. Но при этом у обоих наблюдается ярко выраженная языковая и художественная одаренность - тот вид априорного преимущества в творческой деятельности, который логично было бы предполагать у писателей. Причем художественную одаренность Гоголя и Булгакова составляли разносторонние способности: оба прекрасно рисовали, разбирались в музыке, это кроме тех специально направленных способностей, о которых уже говорилось выше, и которые определили специфичность творческого мышления писателей.

Остановимся на слагаемых творческой одаренности, выделенных А.Н.Луком, относительно Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова и проследим проявление этих слагаемых в творческой деятельности писателей. [52,90-110]

Цельность восприятия (первое слагаемое творческой одаренности по А.Н.Луку) - этим термином обозначают способность воспринимать действительность целиком, не дробя ее. На эту способность указал И.П. Павлов, выделив два основных типа высшей корковой деятельности - художественный и мыслительный: "Жизнь отчетливо указала на две категории людей: художников и мыслителей. Между ними резкая разница. Одни - художники во всех родах: писателей, музыкантов, живописцев и т.д. - захватывают действительность целиком, сплошь, сполна, живую действительность, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие - мыслители - именно дробят ее и тем как бы умерщвляют ее, делая из нее какой-то временный скелет, а затем только постепенно как бы снова собирают ее части и стараются их таким образом оживить, что вполне им все-таки так и не удается".

Цельность восприятия - однозначно присуще и Гоголю и Булгакову, так как они оба по классификации Павлова относятся к "художникам" и, соответственно, воспринимают действительность целиком, сполна, без дробления.

Способность к мышлению, к генерированию идей неотделима от свойства человеческого ума, которое именуется фантазией или воображением. Сейчас принято различать три типа воображения.

Логическое воображение выводит будущее из настоящего с помощью логических преобразований. Критическое воображение ищет, что именно в современной технике, системе образов, общественной жизни и т.д. нуждается в изменении. Наконец, творческое воображение рождает принципиально новые идеи, а также представления, не имеющие пока прообразов в реальном мире, хотя и опирающиеся на элементы реальной действительности. Творческому воображению принадлежит решающая роль в развитии общества.

Человек моделирует в мозгу, т.е. мысленно создает цепь событий, объединенных причинной связью. При этом он использует прошлый опыт, ибо закономерности могут быть обнаружены лишь в повторяющихся явлениях. Таким путем предугадывается заключительное звено моделируемой цепи событий (предсказание будущего).

Второе слагаемое творческой одаренности - способность предвидения, связанная с фантазией или воображением - здесь нужно сказать, что для Гоголя и Булгакова одним из важнейших факторов творчества был "мощный лет фантазии", который в их поэтике отразился в сплетении реального и фантастики (вбирающей в себя элементы фантасмагории и мистики). Если конкретно обращаться к произведениям, то у Гоголя это прежде всего фантастика украинских и петербургских повестей, а у Булгакова - "Дьяволиада", "Собачье сердце", "Роковые яйца" и, конечно, "Мастер и Маргарита". А так как мы говорим о фантастике, то очевидно, что тут имеет место творческое воображение, рождающее новые идеи и представления на основе элементов реальной действительности.

Легкость формулирования необходима, чтобы облечь новую идею в слова. Отсюда третье слагаемое творческой одаренности - беглость речи. Отсутствие этого слагаемого у "художников слова" было бы абсурдным фактом, но для большей убедительности приведем доказательства из документов. Н.В.Гоголь "увлекательно рассказывал" (Иваницкий), "читал неподражаемо" (Панаев) с "чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и в то же время наивной искренностью" (Тургенев), "любил составлять куплеты и песни на общих знакомых" (Анненков) и при этом он "никогда не умел выдумывать" (Чернышевский), т.е. здесь имела место та легкость формулирования, которая по А.Н. Луку необходима для обличения новой идеи в слова. М.А. Булгаков тоже "был превосходным рассказчиком" (Земская), "читал блестяще: выразительно, но без актерской аффекции, к смешным местам подводил слушателей без нажима, почти серьезно - только глаза смеялись" (Л.Е. Белозерская-Булгакова) и, кроме того, "был неистощим в изобретательности сюжетов" (Е. Сидоров). [24,5]

Способность к доведению до конца является четвертым слагаемым творческой одаренности, под которым А.Н. Лук подразумевал способность к совершенствованию первоначального замысла. [52,97] Что касается Гоголя, то он был "взыскательным художником" (Аксаков С.Т.) и "переделывал" свои произведения по несколько раз (есть свидетельства о восьми переработках одного места в произведении). Михаил Афанасьевич Булгаков был "самый строгий критик своих произведений" (М. Яншин), "он из тех, кто долго и кропотливо возделывает свои замыслы в воображении..." (Левшин). То есть и это слагаемое творческой одаренности присуще Гоголю и Булгакову.

Следующее слагаемое - легкость ассоциирования и отдаленность ассоциируемых понятий, "смысловое расстояние" между ними. Эта способность проявляется, например, в синтезе острот. Еще А.С. Пушкин отметил, что именно в остроумии отчетливо прослеживаются "сближения понятий": "Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них новые и правильные заключения". [53,55]

Ассоциированные между собой образы и понятия - та конкретная форма, в которой они сохраняются в памяти. Мышление оперирует сведениями, предварительно организованными и упорядоченными (отчасти еще в процессе восприятия). Характер ассоциативных связей обусловливает, ограничивает и предопределяет ход мыслительного процесса, взаимодействуя с текущими восприятиями.

Легкость ассоциирования - последнее в этом ряду слагаемое одаренности. Эта способность проявляется, как нами не раз уже было отмечено, в синтезе острот, и мы остановимся на этой способности более подробно, так как остроумие, юмор являются, на наш взгляд, главной особенностью проявления личности и творческой одаренности Н.В. Гоголя и М.А.Булгакова в творческой деятельности.

Люди далеко не в одинаковой мере наделены способностью разрушить привычный автоматизм восприятия и разглядеть в "нормальных" поступках и взаимоотношениях людей нелепость и алогизм. Когда писателю удается разглядеть неожиданно нелепое и потому смешное в повседневном и давно примелькавшемся, то перед ним стоит еще задача донести это смешное до аудитории, заставить читателя также разглядеть и воспринять смешное.

Способность обнаруживать алогизмы и нелепости в окружающем вызывает удовольствие и помогает ориентироваться в мире, т.е. повышает приспособляемость к жизни в обществе. Но человек делает и следующий шаг самоотражения: ему приятно сознавать свою способность к обнаружению ошибок и нелепостей. Так создается одна из предпосылок формирования чувства юмора - вкус, желание, нацеленность ("установка") на отыскание нелепого и смешного в повседневном окружении.

"Противоположенная" способность - обнаруживать закономерности и связи в кажущемся хаосе и алогичности, т.е. там, где на первый взгляд таких связей нет, - есть предпосылка остроумия.

Чувство юмора обычно проявляется в умении отыскать смешную черточку там, где, казалось бы, нет ничего смешного.

Кроме того чувство юмора сочетается с самокритичным умом, с уверенностью в своих силах.

Другая предпосылка чувства юмора - способность видеть вещи под неожиданным углом зрения; эта же способность является составной частью творческого мышления.

Чувство юмора нередко сочетается с важной личностной особенностью - "раскованностью" мышления, легкостью ассоциирования без боязни нежелательных последствий. Стиль этот идет именно от внутренней раскрепощенности. Он требует и уверенности в себе, и чувства собственного достоинства, и просто умения говорить с кафедры. Но важна также способность перешагнуть через привычные рамки, сковывающие мысль, а эта способность не ограничивается одной лишь наукой. Это, скорее, свойство личности, а не только особенности мышления.

О соотношении чувства юмора и остроумия отмечал З.Фрейд, который говорил, что остроту создают (работа остроумия), а комическое находят (функция чувства юмора). И чувство юмора и остроумие связаны как с мышлением, так и с чувственной сферой психики. Но в остроумии эмоциональный компонент - лишь фон и побуждающий мотив, само "психическое действие" происходит в интеллектуальной сфере. А в структуре чувства юмора отношения обратные. "Психическое действие" развертывается в эмоциональной сфере и заключается в реверсировании, переходе отрицательных чувств в положительные. Мыслительные операции играют роль толчка, пусковой пружины этой реакции.

Чувство юмора рассматривается А.Н. Луком и как компонент национального характера. Исследователи творчества Н.В. Гоголя не раз объясняли особенности его юмора тем, что Гоголь вырос на Украине. Н.Г. Чернышевский писал: "В русском народе много встречается шутливых юмористов, но почти всегда их юмор едок, несмотря на свою веселость; юмор малороссов простодушнее". Эти же слова можно отнести к М.А. Булгакову-малороссу и его юмору. Здесь же мы можем найти секрет общности юмора произведений Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова.

Способность к отысканию и восприятию смешного несомненно служит одним из личностных показателей.

В качестве доказательства приведем некоторые приемы остроумия, которыми пользовались в равной мере в своих произведениях и Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков. Первый прием остроумия - ложное усиление - состоит в том, что заключительная часть высказывания по форме подтверждает или даже усиливает начальную, а по существу опровергает ее. Н.В.Гоголь так описывает лошадиного барышника на Сорочинской ярмарке: "Человек, взглянувший на него, уже готов был сознаться, что в этой чудной душе кипят достоинства великие, которым одна только награда есть на земле - виселица". [14,12] Тот же прием, использованный М.А. Булгаковым в "Беге": "Эх, Киев-город, красота, Марья Константиновна! Вот так Лавра пылает на горах, а Днепро, Днепро! Неописуемый воздух, неописуемый свет! Травы, сеном пахнет, склоны, долы, на Днепре черторой! И помню, какой славный бой под Киевом, прелестный бой! Тепло было, солнышко, тепло но не жарко, Марья Константиновна. И вши, конечно, были. Вошь - вот это насекомое!" [11,115]

Второй прием остроумия - доведение до абсурда. Иногда остроумные ответы строятся на доведении до абсурда мысли собеседника: вначале соглашаясь, затем краткой оговоркой уничтожают ее.

В "Мертвых душах" немало фраз вроде следующих: "Трактирный слуга был живым и вертлявым до такой степени, что нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо". [30,228] "Такой томный и длительный поцелуй, что в продолжение его можно было легко выкурить маленькую соломенную сигарку". [30,300] И булгаковские абсурды из "Зойкиной квартиры": "Не заплатит, я тебе говорю, у нее глаза некредитоспособные... Я по себе сужу, когда я пустой, я задумчив, одолевают мысли, на социализм тянет". [17,468]

"Манюшка. Ты с ножом? Говори прямо, если с ножом...

Гандзалин. Я с ножом. Предложение делать." [17,504]

И еще один прием остроумия - сравнение по неявному признаку, когда в непохожих и несравнимых предметах выделяется неожиданное свойство, которое позволяет провести сопоставление. Гоголевский Ноздрев покупая на ярмарке "хомутов, курительных свечек, платков для няньки, жеребца, изюму, серебряный рукомойник, голландского холста, крупчатой муки, табаку, пистолетов, селедок, картин, точильный инструмент, горшков, сапогов, фаянсовую посуду..." [30,198] Интересным сравнением является обращение булгаковского героя "Зойкиной квартиры" к китайцу:

"Давай, давай! Слушай ты, Сам-Пью-Чай, смотри мне в глаза!" [17,492]

Никто не рождается остроумным, и нигде не учат остроумию. Но у некоторых людей есть способность в устной речи и в художественной литературе выделять формы выражения мысли, которыми назвали приемами остроумия. Эта работа проводится подсознательно. Остроумие - свойство психики, иногда - талант. И этим талантом в равной степени обладают оба исследуемых нами писателя - Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков.

Многие из исследователей сводят проблему человеческих способностей к проблеме творческой личности: не существует особых творческих способнос­тей, а есть личность, обладающая определенной мотивацией и чертами. Действи­тельно, если интеллектуальная одаренность не влияет непосредственно на творческие успехи человека, если в ходе развития креативности формирование определенной мотивации и личностных черт предшествует творческим проявлениям, то можно сделать вывод о существовании особого типа личности — «Человека творческого».

Психологи говорят, что своими знаниями об особенностях творческой личности они обязаны не столько своим усилиям, сколько работе литературоведов, историков науки и культуры, искусствоведов, которые так или иначе касались проблемы творческой личности, ибо нет творения без творца.

Творчество есть выход за пределы заданного (пастернаковское «поверх ба­рьеров»). Это лишь негативное определение творчества, но первое, что бросается в глаза, — сходство поведения творческой личности и человека с психическими нарушениями. Поведение того и другого отклоняется от стереотипного, обще­принятого.

Главное отличие творческой личности представители глубинной психологии и психоанализа (здесь их позиции сходятся) видят в специфической мотивации. Остановимся лишь вкратце на позициях ряда авторов, поскольку эти позиции отражены в многочисленных источниках. Отличие заключается только в том, какая мотивация лежит в основе твор­ческого поведения. 3. Фрейд считал творческую активность результатом субли­мации (смещения) полового влечения на другую сферу деятельности: в творче­ском продукте опредмечивается в социальноприемлемой форме сексуальная фантазия. А. Адлер считал творчество способом компенсации комплекса недостаточ­ности (неправильный перевод — неполноценности). Наибольшее внимание фе­номену творчества уделил К. Юнг, видевший в нем проявление архетипов коллективного бессознательного. Р. Ассаджиоли (отчасти вслед за А. Адлером) считал творчество процессом восхождения личности к «идеальному Я», способом ее самораскрытия. Психологи гуманистического направления (Г. Олпорт и А. Маслоу) считали, что первоначальный источник творчества — мотивация личностного роста, не подчиняющаяся гомеостатическому принципу удовольствия; по Маслоу — это потребность в самоактуализации, полной и свободной реализации своих способностей и жизненных возможностей. И так далее. [40,174]

Однако большинство авторов все же убеждены в том, что наличие всякой мотивации и личностной увлеченности является главным признаком творче­ской личности. К этому часто приплюсовывают такие особенности, как независи­мость и убежденность. Независимость, ориентация на личные ценности, а не на внешние оценки, пожалуй, может считаться главным личностным качеством креатива. Творческим людям присущи следующие личностные черты:

1) независимость — личностные стандарты важнее стандартов группы, не­ конформность оценок и суждений; 2) открытость ума — готовность поверить своим и чужим фантазиям, восприимчивость к новому и необычному; 3) высокая толерантность к неопределенным и неразрешимым ситуациям, конструктивная активность в этих ситуациях; 4) развитое эстетическое чувство, стремление к красоте. [40,175]

Часто в этом ряду упоминают особенности «Я»-концепции, которая характе­ризуется уверенностью в своих способностях и силой характера, и смешанные черты женственности и мужественности в поведении (их отмечают не только психоаналитики, но и генетики).

Наиболее противоречивы данные о психической эмоциональной уравнове­шенности. Хотя гуманистические психологи «во весь голос» утверждают, что творческие люди характеризуются эмоциональной и социальной зрелостью, вы­сокой адаптивностью, уравновешенностью, оптимизмом и т. п., но большинство экспериментальных результатов противоречит этому. Креативы долж­ны быть склонны к психофизиологическому истощению в ходе творческой активности, так как творческая мотивация работает по механизму положитель­ной обратной связи, а рациональный контроль эмоционального состояния при творческом процессе ослаблен. Следовательно, единственный ограничитель творчества — истощение психофизиологических ресурсов (ресурсов бессозна­тельного), что неизбежно приводит к крайним эмоциональным состояниям.

Исследования показали, что одаренные дети, чьи реальные достижения ниже их возможностей, переживают серьезные проблемы в личностной и эмоциональ­ной сфере, а также в сфере межличностных отношений. [40,175] То же относится и к детям с IQ выше 180 баллов. Аналогичные выводы о высокой тревожности и плохой адаптированности творческих людей к социальной среде приводятся в ряде других исследований. Такой специалист, как Ф. Баррон, утверждает, что, для того чтобы быть творче­ским, надо быть немного невротиком; следовательно, эмоциональные нарушения, искажающие «нормальное» видение мира, создают предпосылки для нового под­хода к действительности. [40,175] На взгляд Дружинина, наоборот, нейротичность есть побочный результат творческой активности.[40,176]

Сама творческая активность, связанная с изменением состояния сознания, психическим перенапряжением и истощением, вызывает нарушения психиче­ской регуляции и поведения. Талант, креативность — это не только большой дар, но и большое наказание.

Приведем результаты еще нескольких исследований, целью которых было выявление личностных особенностей творческих людей. Наиболее часто в научной литературе упоминаются такие черты творче­ских личностей, как независимость в суждениях, самоуважение, предпочтение сложных задач, развитое чувство прекрасного, склонность к риску, внутренняя мотивация, стремление к порядку.

К. Тейлор в результате многолетних исследований творчески одаренных детей пришел к выводу, что, на взгляд окружающих, они излишне независимы в суждениях, у них нет почтения к условностям и авторитетам, чрезвычайно развито чувство юмора и умение найти смешное в необычных ситуациях, они менее озабочены порядком и организацией работы, у них более темпераментная натура. [40,176]

Одно из наиболее основательных исследований по выявлению личностных черт творческих людей было проведено под руководством К. Тейлора и Р.Б.Кэттелла. Оно было посвящено изучению сходств и различий креативного поведения в науке, искусстве и практической деятельности. Креативы, по сравнению с некреативами, являются более отстраненными или сдержанными, они более интеллектуальны и способны к абстрактному мышлению, склонны к лидерству, более серьезны, являются более практичными или свободно трактующими правила , более социально смелы , более чувствительны обладают очень богатым воображением они либе­ральны и открыты опыту и самодостаточны .

Практически все исследователи отмечают существенные различия психоло­гических портретов ученых и деятелей искусств. Р. Сноу отмечает большой прагматизм ученых и склонность к эмоциональным формам самовыражения у литераторов. Ученые и инженеры более сдержанны, менее социально смелы, более тактичны и менее чувствительны, чем деятели искусства. В том случае, когда высокий интеллект сочетается с высоким уровнем креативности, творческий человек чаще всего хорошо адаптирован к среде, ак­тивен, эмоционально уравновешен, независим и пр. Наоборот, при сочетании креативности с невысоким интеллектом человек чаще всего невротичен, тре­вожен, плохо адаптирован к требованиям социального окружения. Сочетание интеллекта и креативности предрасполагает к выбору разных сфер социальной активности.[40,178]

Возможно, эта борьба и предопределяет особенности творческого пути: по­беда бессознательного начала означает торжество творчества и смерть. Творчество конечно во времени. Результаты десятков исследований, посвя­щенных анализу биографий ученых, композиторов, писателей, художников, свиде­тельствуют о том, что пик творческой активности человека приходится на период с 30 до 42-45 лет.

Особое внимание проблеме жизни творческого человека уделил в своей книге «Возвращенная молодость» великий русский писатель М. Зощенко ( ). Вос­пользуемся результатами его труда в дальнейшем изложении. [40,179] М.Зощенко делит всех творцов на две категории: 1) проживших недолгую, но эмоционально насыщенную жизнь и умерших до 45 лет и 2) «долгожителей». Он приводит обширный список представителей первой категории людей, за­кончивших жизнь в цветущем возрасте: Моцарт (36), Шуберт (31), Шопен (39), Мендельсон (37), Визе (37), Рафаэль (37), Ватто (37), Ван Гог (37). Корреджио (39). Эдгар По (40), Пушкин (37), Гоголь (42), Белинский (37), Добролюбов (27). Байрон (37), Рембо (37), Лермонтов (26), Надсон (24). Маяковский (37), Грибо­едов (34), Есенин (30), Гаршин (34), Джек Лондон (40), Блок (40), Мопассан (43), Чехов (43). Мусоргский (42), Скрябин (43), Ван Дейк (42), Бодлер (45) и так далее.

Почти все перечисленные композиторы, писатели, поэты, художники — при­надлежат к «эмоциональному типу», может быть, за исключением российских критиков — Добролюбова и Белинского. Зощенко ставит однозначный диагноз' их преждевременная смерть наступила от неумелого обращения с собой. Он пишет: «Даже смерть от эпидемического заболевания (Моцарта, Рафаэля и др.) не доказывает его случайности. Здоровый, нормальный организм оказал бы ус­тойчивое сопротивление для того, чтобы одержать победу над болезнью». [40,179] Зощенко разбирает ряд случаев гибели и самоубийств поэтов и приходит к выводу, что в каждом случае имело место следствие переутомления от твор­ческого процесса, неврастения и тяжелая жизнь. В частности, он указывает, что А.С.Пушкин за последние 1,5 года своей жизни сделал 3 вызова на дуэли: «настроение искало объект». По мнению Зощенко, здоровье поэта с 1833 года изменилось очень резко, поэт был крайне утомлен и сам искал смерти. Трагедия постоянной творческой активности — главная причина смерти Маяковского. По его собственным словам, в конце жизни голова его постоянно работала, усили­лась разбитость, появились головные боли и т. д.

Жизнь многих творцов продолжается и после того, как творческий источник иссякает. И Зощенко приводит еще один «мартиролог», список «мертвецов при жизни», разумеется — творческих мертве­цов. Глинка, Шуман, Фонвизин, Дэви, Либих, Буало, Томас Мур, Вордсворт, Коль-ридж, прожив долго, перестали творить еще в молодые годы. Творческий период, как правило, завершается длительным упадком сил и депрессией. Это касается как поэтов, так и ученых. Великий химик Либих к 30 годам испытал полный упадок сил, а в 40 лет окончил работу, как и Дэви (жил до 53 лет, творческую активность окончил в 33 года). Аналогично: поэты Кольдридж в 30 лет оставил поэзию по болезни, Вордсворт окончил творческую деятельность к 40 годам и так далее. Депрессия в 37 лет поразила Глинку, Фонвизина, Леонида Андреева.

Циклы творческой активности имеют глубокую психофизиологическую причину. И. Я. Перна, проанализировав биографии нескольких сот ученых, при­шел к выводу, что пик творческой активности, определенный по датам опублико­вания важнейших трудов, свершений, открытий и изобретений, приходится на 39 лет. После этой даты следует либо медленный, либо очень быстрый, «обваль­ный», спад творческой активности.

Возможно ли сочетание долгой жизни и творческого долголетия? По мнению Зощенко, и с ним трудно не согласиться, те люди, у которых творческая актив­ность сочетается с высоким уровнем интеллекта, рефлексии и саморегуляции, живут долго и продуктивно потому, что их жизнь подчинена ими же созданному строгому распорядку. Рецепт творческого долголетия — точность, порядок и организация. Для того чтобы максимально продлить творческую активность (нерегламентированную по своей природе), нужно максимально регламентиро­вать жизнедеятельность.

Может быть, парадокс ранней смерти многих творцов и заключается в отсутствии психологических предпосылок для саморегуляции. С годами твор­ческие и жизненные силы иссякают и для их восстановления и сохранения требуются внешние (регламент) и внутренние (саморегуляция) усилия.

Приводим, вслед за Зощенко, список творческих долгожителей (в скобках — число прожитых лет): Кант (81), Толстой (82), Галилей (79), Гоббс (92), Шеллинг (80), Пифагор (76), Сенека (70), Гете (82), Ньютон (84), Фарадей (77), Пастер (74), Гарвей (80), Дарвин (73), Спенсер (85), Смайлс (90), Платон (81), Сен-Симон (SO), Эдисон (82). Нетрудно заметить, что в списке преобладают великие философы, ученые-теоретики и создатели экспериментальных научных школ, а также писа­тели-интеллектуалы с философским складом ума. Мысль, а точнее — высокий интеллект, продлевает жизнь. Если жизнь не прерывает война или концлагерь.

Качественное снижение продуктивности предшествует количе­ственному спаду. И чем более ценен вклад творческой личности, тем выше вероятность, что творческий пик пришелся на молодой возраст.

Творческую продуктивность проявляют до глубокой старости люди, сохра­нившие свободомыслие, независимость взглядов, то есть качества, присущие юно­сти. Кроме того, творческие личности сохраняют высокую критичность по отно­шению к своим трудам. В структуре их способностей оптимально сочетаются способность к творчеству с рефлективным интеллектом.

Подведем итоги. Особенности взаимодействия сознания и бессознательного, (или субъекта сознательной деятельности и бессознательного творческого субъекта) определяют типологию творческих личностей и осо­бенности их жизненного пути. Доминирование креативности над рефлективным интеллектом может при­вести к творческому спаду и сокращению времени жизни. Время дороже денег, поскольку его дается человеку в обрез.

Иссле­дователи интеллекта давно пришли к выводу о слабой связи творческих способностей со способностями к обучению и интеллектом. Одним из первых на раз­личие творческой способности и интеллекта обратил внимание Терстоун. Он отметил, что в творческой активности важную роль играют такие факторы, как особенности темперамента, способность быстро усваивать и порождать идеи (а не критически относиться к ним), что творческие решения приходят в момент релаксации, рассеивания внимания, а не в момент, когда внимание сознательно "концентрируется на решении проблем.

Гилфорд выделил четыре основных параметра креативности: 1) оригиналь­ность — способность продуцировать отдаленные ассоциации, необычные ответы; 2) семантическая гибкость — способность выявить основное свойство объекта и предложить новый способ его использования; 3) образная адаптивная гибкость — способность изменить форму стимула таким образом, чтобы увидеть в нем новые признаки и возможности для использования; 4) семантическая спонтанная гибкость — способность продуцировать разнообразные идеи в нерегламентиро­ванной ситуации. Общий интеллект не включается в структуру креативности. Позже Гилфорд упоминает шесть параметров креативности: 1) способность к обнаружению и постановке проблем; 2) способность к генерированию большого числа идей; 3) гибкость — способность продуцировать разнообразные идеи; 4) оригинальность — способность отвечать на раздражители нестандартно; 5) способность усовершенствовать объект, добавляя детали; 6) способность ре­шать проблемы, т. е. способность к анализу и синтезу. [47,183]

Вернемся к психологическим предпосылкам творческого мышления и творческой деятельности у Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова. Мы указали, прежде всего, на гибкое, богатое комбинациями мышление, на умственную подвижность и определили отсюда интеллект и одаренность. Гибкость ума включает способность к вычленению существенных признаков из комплекса соподчиненных признаков и способность быстро перестраивать мышление. Творчески мыслящий человек должен владеть такими операциями, как комбинирование, варьирование, транспортирование, объединяемые обычно понятием "фантазия". Большое значение имеет способность включать в совершенно новые взаимосвязи уже известное содержание. Это требует не только гибкости ума, но одновременно и систематического образа мышления. Возможности решения проблемы должны систематически и концентрированно просматриваться. Необходимы для этого настойчивость и последовательность, что и даст возможность творческого решения.

Для творческих личностей характерно определенное "упрямство" мышления; они долго стоят на своих позициях, в то время как другие давно уже отказались или поменяли область деятельности и пути поиска решения. Они приходят к успеху, потому что верят в найденную идею. Это указывает на связанную со специфичной одаренностью мотивационную структуру их носителей. Важно, что любое творческое решение означает и преодоление противоречий (в содержании знаний, и вначале кажутся совершенно несовместимыми). Имелось ли "упрямство" мышления у Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова?

Обратимся к документам. Е.А. Земская, сестра М.А.Булгакова, пишет: "У Миши есть вера в свою правоту, а отсюда невозможность или нежелание понять окончательно другого и отнестись терпимо к его мнению". [44,71] Бескомпромиссность в суждениях у Булгакова отмечали и С.Пилявская, и Ф. Михальский. [44;256, 260]

Умственная деятельность возникает во взаимодействии познавательных процедур и статичного объема знаний. Гибкость мышления, способность комбинировать и образовывать аналогии формируется только у тех, кто располагает обширными и одновременно детальными знаниями. Творчески мыслящие личности уже в школьные годы и на уроках и вне их интенсивно занимались научными, техническими и социальными проблемами. И они учились не только потому, что это требовалось, но и потому, что были любознательны. Нередко они интересовались многими областями знаний, обладали потребностью в информации. Творчески мыслящим личностям присуща открытая позиция по отношению к окружающему миру, они не разучились удивляться происходящему в нем, они и тогда познают новое, когда это новое не сразу включается в имеющиеся представления. Они видят новые задачи, они осознают противоречия между новыми общественными требованиями и уже не соответствующими им способами производства и технологиями, между традиционными теоретическими позициями и более не соответствующими им эмпирическими результатами. Старые и известные схемы они ставят под вопрос и готовы отказаться от привычных способов мышления и труда. Поэтому им присущи наряду с гибкостью ума готовность к риску и мужество. Творческие личности отличаются и развитыми интересами, сильной мотивацией и высокой степенью понимания проблемы. Заметно, что психические предпосылки творческого мышления и деятельности касаются не только познавательной области, духовных способностей; они относятся во многом и к целенаправленности и характеру личности. Для поиска новых знаний и решений наряду с названными духовными предпосылками необходима и готовность к интенсивному и трудоемкому умственному труду. Трудные пути, которые существуют при решении сложных проблем, приходится преодолевать благодаря не только большой заинтересованности в работе, но и умению сконцентрироваться, выдержке. Новые знания или новые технологические решения часто встречают сопротивление. Необходимы большие усилия, а также готовность к борьбе, осторожность, способность завоевывать соратников и привлекать других людей. Важным базисом для этого могут быть здоровая самоуверенность и эмоциональная стабильность.

Другая предпосылка творческого мышления касается взаимодействия познавательных процедур и статичного объема знаний. Доказательство того, что Гоголь хорошо учился, мы можем найти в воспоминаниях И.С. Орлая. [31,41] Л.Я.Галинская писала о Булгакове: "... все поражались его начитанности, знанию литературы, музыки и пр." Земская, вспоминая о брате, говорила: " Он был человек всесторонне одаренный: рисовал, играл на рояле, карикатуры сочинял". [44,52] Многие, знавшие писателей, отмечали у них и такую черту творчески мыслящей личности, как любознательность. О том, что и Гоголь, и Булгаков интересовались многими областями знаний, мы уже говорили.

Следующей предпосылкой является готовность к риску и мужество. О том, что эти черты были присущи и Гоголю и Булгакову, сомневаться не приходится - за них говорят сами произведения. Чтобы написать и опубликовать в России после декабрьского восстания 1825 года " Ревизора", "Мертвые души", "Петербургские повести", Николаю Васильевичу необходимо было мужество и готовность к риску. Тоже касается и написания Булгаковым целого цикла сатирических произведений на советскую власть в годы сталинских репрессий.

Для поиска новых решений, как уже говорилось, необходима и готовность к трудоемкому умственному труду. В данном, рассматриваемом нами, случае писательская деятельность сама предполагает интенсивную работу ума, выдержку, умение сконцентрироваться. В противном, нам пришлось бы говорить о заурядных писателях, чье творчество не вызывает большого интереса и не стоит внимания.

Поэтому перейдем к следующей предпосылке - это необходимость творческой личности иметь здоровую самоуверенность. За фактами вновь обратимся к документам. О самоуверенности и предчувствии известности Н.В. Гоголь сам писал в "Авторской исповеди": "В те годы, когда я стал задумываться о моем будущем (а задумываться о будущем я начал рано, в те поры, когда все мои сверстники думали еще об играх), мысль о писателе мне никогда не всходила на ум, хотя мне всегда казалось, что я сделаюсь человеком известным, что меня ожидает просторный круг действий, и что я сделаю даже что-то для общего блага". [31,43] О той же черте у Булгакова писал Лакшин: "Булгаков смолоду смотрел на свою судьбу как на некую частицу истории.", и Земская: "Необузданная сатанинская гордость, поднимаемая сознанием собственной недюжинности..." [44,71]

Мы рассмотрели те психологические особенности личности Гоголя и Булгакова, которые характеризуют их как творчески мыслящих и действующих индивидуумов.

Если относительно ясным представляется, что интеллект и одаренность являются решающими для творческого мышления и творческой деятельности, то все много сложнее, когда в игру вступают вся личность целиком, ее направленность, черты характера и поведение. Недостаточно развивать умственные способности к творческим достижениям; одновременно надо воспитывать и личность.

Мы сознательно говорим о творческом мышлении и деятельности. В творческих процессах мышление и деятельность совпадают. Существуют периоды, в которых доминируют мыслительные процессы, в других - преобладает практическая деятельность. Мышление воздействует на деятельность, результаты практических действий вновь совершенствуют процесс мышления. Единство творческого мышления и деятельности является необходимой предпосылкой для творческих успехов.

Мы рассмотрели проблему таланта и развития способностей относительно Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова, выявив схожие предпосылки для проявления таланта обоих писателей в следствии «родственного» набора способностей. Следующим, логически вытекающим фактом было установление схожести творческого мышления у Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова, проявившегося в их творческой деятельности. Рассмотрев отдельные свойства личностей Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова, мы установили их прямую взаимосвязь с творческой одаренностью обоих.

Далее мы остановимся на еще одной проблеме психологии творчества и попробуем выявить какое влияние оказала религия на формирование творческих индивидуальностей Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова.

1.3 Влияние религии на формирование творческих индивидуальностей Гоголя и Булгакова

Любой исследователь творчества Гоголя неизбежно приходит к выводу о значительной разнице между произведениями /условно говоря/ "начала" и "конца" жизни. Современники Гоголя и многие советские критики видели причину этой перемены в оторванности Гоголя последних лет жизни от России, в прогрессирующем пагубном влиянии религии на ум и душевное состояние писателя. До сих пор объективно неисследованным остается значение христианства, религиозного мировоззрения на судьбу и творчество великого мастера.

Значительно отличаются в этом отношении выводы исследователей-пси­хологов и исследователей-литературоведов. Отмечая "несуразности" в произведениях последних лет жизни Гоголя литературоведы истолковывали их по-разному: болезненным состоянием духа /В.Майков/, долгим пребыванием за границей и оторванностью от русской жизни /Аксаковы/, изменой самому себе, своему искусству /Э.Губер/. Достаточно подробно проследил "историю душевной болезни" Гоголя В.Г.Короленко (1909г.). Его вывод о том, что "трагедия великого юмориста" заключалась в неспособности Гоголя победить свой угнетающий мистицизм и экзальтацию, очень убедителен. Но даже Короленко, очень точно определив причину угасания гоголевского таланта, сбивается на эмоциональные обвинения в том, что у писателя наблюдались "ошибки его мысли, преждевре­менно погубившие великий талант", что "он испугался "страшной правды" реальной действительности, от которой спрятался за собственный безоблачно нарисованный образ идиллической России во 2ом томе "Мертвых душ", что "под влиянием южных идей, развившихся в отдалении от жизни, он изменил собственному гению и ослабил полет творческого воображения, направляя его на ложный и органически чуждый ему путь». [48,641]

В действительности, причина творческой неудачи последних произведений Гоголя /"Выбранные места из переписки с друзьями", "Развязка "Ревизора", 2-ой том "Мертвых душ"/ в том, что автор находясь под влиянием болезни, решил объективировать свои субъективные представления о добре и зле, морали и нравственности, пороках общества, т.е. творческий акт был подменен интеллектуальными измышлениями, а продукт творчества /произве­дения/ стал хоть и художественным, но все же сводом правил поведения, соответствующих гоголевским идеалам. В результате происходит "ослабление внутренней самодостаточности героев, которая возводила даже Собакевича и Коробочку на уровень личности", "сужение смыслового поля произведения" /в «Развязке «Ревизора» и 2-ом томе «Мертвых душ»/. [75,166] Так авторский замысел низводится до морализаторской установки /однозначного действия/ вместо полноценной эстетической реакции читателя или зрителя /т.е. деятельности/.

С точки зрения психологов, случай с Гоголем - это пример /и далеко не единичный/, когда творческое состояние прерывается не просто периодом душевного надлома, а переходит в явное психическое расстройство. И наступает момент, когда гениальная личность перестает быть и личностью, и гением.

При оценке таких выраженных клинических ситуаций психиатров в одинаковой мере интересуют и результаты анализа преобразования психики и прогноз дальнейшей судьбы творчества именитых пациентов. Очень много ценного для научного поиска дает также характеристика творческих переживаний и содержание самих художественных произведений.

Так, болезнь Гоголя психиатр Н.Н.Баженов (1902г.) диагностировал, как маниакально-депрессивный психоз, а другой ученый – В.Чиж, как общее слабоумие. Ну, а диагноз "шизофрения" у великого писателя как бы и не подвергался сомнению. Опытные специалисты на примере последних литературных изысканий Гоголя продолжают убедительно доказывать, что к концу жизни "установочная" патология переросла в прогрессирующую болезнь.

Интерес представляют с этой точки зрения работы отечественного психиатра А.Н.Молохова, в которых приводятся подлинные фактологические материалы из истории болезни Гоголя.

Н.В. Гоголь умер в 1852 г. Его болезнь в то время не была правильно распознана, врачи ее неправильно лечили, а духовный его руководитель неправильно оценивал состояние больного. И больной умер от тяжелого истощения с бредом греховности, самоуничижения, а на высоте приступа с упорным отказом от пищи, полной двигательной и мыслительной заторможенностью и мутизмом /10 дней не говорил ни слова/. Сожжение второго тома "Мертвых душ" было также совершено во время приступа депрессии с болезненным сознанием своей виновности и греховности своего творчества. По своему складу характера Гоголь не был, конечно, гармоничным человеком: биографы говорят о странной смеси упрямства, дерзкой самонадеянности и самого уничиженного смирения при склонности к ипохондрическим переживаниям и странным выходкам еще во время учебы в лицее.

Первый приступ болезни Гоголь перенес в 1840г., в Риме. Он сознавал, что находился в необычном болезненном состоянии и писал в письмах о тяжести в груди, давлении, об остановившемся пищеварении /что типично для депрессии/, о болезненной тоске /"как смертный ужас"/, для которой нет основания. "Солнце, небо - все мне неприятно. Моя бедная душа ей здесь нет приюта. Я теперь гожусь больше для монастыря, чем для жизни светской". [28,198]

Противоположные состояния 5 марта 1841г. В письме к Аксакову: "Да, мой друг, я глубоко счастлив, я слышу и знаю дивные минуты, создание чудное творится и совершается в душе моей". 18 мая: "Труд мой велик, мой подвиг спасителен". [28,199]

Аксаков потом писал об этих периодах: "Гоголь в эти периоды впадал в противный тон самоуверенного наставника". [28,227] В состоянии патологической экзальтации появились мысли о его провиденциальном назначении.

В первых приступах еще сохранялась оценка своего состояния и поведения, Гоголь сам знал эти периоды возбуждения, наступавшие на выходе из депрессии на несколько недель, когда он не вполне владел своими чувствами и волей. В частности, в книге "Выбранные места из переписки с друзьями" он писал отцу Матфею /своему духовнику/, что он написал и выпустил эту книгу «слишком скоро после своего болез­ненного состояния, когда ни нервы, ни голова не пришли еще в нор­мальный порядок».

1842г. Новый приступ депрессии, и он пишет: "Мной овладела моя обыкновенная болезнь, во время которой я остаюсь в почти неподвижном состоянии в комнате иногда в продолжений 2-3 недель". "Голова моя одеревенела. Разорваны последние узы, связывающие меня со светом. Нет выше звания монаха" /письмо Прокоповичу/.

1846г., а состояние настолько тяжелое, что повеситься или утопиться кажется ему единственным выходом, как бы похожим на лекарство. "Молитесь, друг мой, да не оставит меня Бог в минуты скорби и уны­ния" /письмо к Языкову/.

Приступы учащаются и становятся тяжелеет в 1849г. – Жуковскому: "Если бы Вы знали, какие со мной странные происходят перевороты, как сильно все растерзано внутри меня. Боже, сколько я пережил, сколько перестрадал".

Последний приступ болезни /декабрь 1851 - февраль 1852г./, закончившийся смертью, протекал злокачественно, на фоне нарастающего аффекта с бредовыми идеями самообвинения и гибели. Слуга обращается к друзьям, так как опасается за его жизнь. 11-12 января он сжигает свою рукопись второго тома "Мертвых Душ". С этой ночи он 10 дней лежит в напряженной позе в постели и не с кем не говорит до самой смерти.

Итак, даже при отсутствии истерии болезни и компетентного врачебного описания из этих потрясающих по наблюдательности и художественной точности самоописаний специалисты делают выводы о сущности болезни писателя, о ее развитии, ставят точный диагноз. Нам из этих выводов важен следующий момент. Поведение врачей и духовника в отношении патологических состояний Гоголя было ошибочным.

При таких состояниях - обязанность духовника вовремя распознать аффективные корни депрессии и маний, вовремя рекомендовать обратится к врачу за помощью и помочь бороться во время депрессии с унынием, с греховными мыслями о самоубийстве, с безнадежностью, "мирской печалью", с тоской, которая "производит смерть", а во время экзальтации - помочь бороться с горделивыми мыслями, переоценкой своих возможностей, которые непосредственно смыкаются с состоянием прелести.

В религиозных переживаниях Гоголя были, особенно в первых приступах и даже до 1848г., элементы борьбы с болезнью, сопротивления, молитвенного призвания помощи Божьей и просьб к ближним о помощи в борьбе с мятежными мыслями, суевериями, пустыми приметами и малодушными предчувствиями. В дальнейших приступах, и особенно в последнем, было уже полное господство бреда греховности, самоуничижения, потери веры в возможность прощения, то есть все то, что западными психологами религии расценивается как "ложная мистика", продиктованная болезнью.

Духовник не понимал, что имеет дело далеко не с обычным покаянием, "печалью о грехах" здорового человека, которая в общей диалектике здорового покаяния заканчивается радостью прощения.

У Гоголя была депрессия витальная, от природных биологических процессов, «по естеству», печаль не та, которая от Бога и "которая производит неизменное покаяние ко спасению", а "печаль мирская, которая производит смерть" /по ап. Павлу/. Поэтому вместо ободрения и призыва к самопроверке, вместо разъяснения больному, что он впал в болезнь, которая имеет естественное биологическое происхождение, что эту болезнь надо принять и с терпением нести, как человек переносит тиф и воспаление легких или туберкулез, духовник советовал бросить все и идти в монастырь, а во время последнего приступа привел Гоголя в ужас угрозами загробной кары, так что Гоголь прервал его словами: "Довольно! Оставьте! Не могу больше слушать! Слишком страшно! " [81,205]

В случаях неврозных психических конфликтов психолог в целях исцеления сможет прибегать к помощи психического облегчения в смысле исповеди. Предписав больному исповедаться, можно надеяться, что припадки наверное пройдут, если он попадет на хорошего духовника. От этого зависит очень многое. Если духовник окажется врачом души /что к несчастью, не всегда бывает/, если он сумеет читать в сердце больного, успокаивающее слово облегчит его душу и смягчит конфликт. /В случае же с Гоголем мы имеем пример плохого духовника/. Если же он сгустит краски, если он нарисует перед ним картину ужаса, станет грозить адом и наказанием, он ухудшит болезнь и настолько обострит конфликт, что сделает его почти неизлечимым. И именно это и произошло с Гоголем. Причины болезни /и как следствие у Гоголя изменения личности и творчества/ кроются в ложном понимании греха и добродетели.

Лучшее лекарство для всех душевных болезней есть радость в каждой форме, в каждом виде. Гоголь в конце жизни был лишен этого лекарства, он утратил и творческую свободу и то легкое жизнерадостное искрящееся веселье и юмор чтения, которыми писатель владел до начала болезни.

Следует отметить еще один существенный для нас момент, иллюстри­рующий проявление болезненного состояния Гоголя в его произведениях. По мнению известного отечественного невропатолога Г.И.Россолимо, черт, дьявол, демон - образы, преследующие душевнобольных, встречаются в творчестве людей, страдающих нервными расстройствами. [81,163]

С этой точки зрения посмотрим на демонические образы в произве­дениях Гоголя. Условно их можно разделить на два типа: к первому относятся почти безобидные черти-неудачники, не причиняющие большого вреда человеку, комически описанные Гоголем. К этому типу относится черт из "Сорочинской ярмарки" - владелец красной свитки, которого выгнали из пекла и он с горя начал пьянствовать; обаятельный черт из "Ночи перед Рождеством", который "спереди совершенно немец..., но зато сзади настоящий губернский стряпчий в мундире" – в общем мелкая нечисть с мелкими пакостями, которую с легкостью может одолеть твердый духом христианин.

Второй тип гоголевских демонических образов - это наводящие ужас злобные представители ада, чаще дьявол в человеческом облике, которые посягают на души людей, завладевают их разумом. Этот тип у Гоголя очень многочисленен. Его представители: цыган из "Сорочинской ярмарки", "в смуглых чертах которого было что-то злобное, язвительное, низкое и вместе высокомерное", Басаврюк из "Вечеров накануне Ивана Купала", который с "бесовской усмешкой" играет чувствами людей, умело пользуясь их низменными желаниями; это колдун из "Страшной мести", огромное количество жуткой нечисти в "Вие" и, наконец, ростовщик в повести "Портрет", чья дьявольская власть продолжает калечить судьбы людей и после его смерти. Этот образ возникает у Гоголя и в "Выбранных местах из переписки с друзьями": "Диавол выступил уже без маски в мир... непонятной тоской уже загорелась земля".

Существование этих двух типов у Гоголя объясняется Рассолимо в зависимости от психологического состояния автора: "Гоголь в гипоманиакальном состоянии - и весел его черт. Меняется душевное настроение Гоголя - и в "Вие" уже не черт, а грозный дух Земли. Сам гениальный писатель выстаивает на коленях целые дни, вымаливая прощение у грозного Бога". [81,163]

У Гоголя силы Зла персонифицированы - это черт, ведьма, колдун, дьявол в образе человека. Но нет ни одного персонифицированного представителя сил Добра. Дьявольской силе противостоит лишь сила молитвы, благочестия, обращения к Богу, канонические религиозные образы. Эта особенность гоголевского творчества позволила некоторым исследователям сделать вывод о том, что его фантастика - это фантастика злого.

С точки зрения психологии, данный факт можно объяснить тем, что больной любит изображать религиозное. Очевидно, то темное, непонятное, что с ним творится, его пугает и он интуитивно испытывает стремление укрепиться в мистике. Изображение религиозных тем всегда наивно, исполнено робко, почти по-детски. Христос - слабый, астеничный, часто инфантильный, с копьем и с царской шапкой на голове. Или, Христос - нежный, бледный, с судорожно сжатыми и изогнутыми руками, с огромным тяжелым крестом в руках. Кругом для усиления эффекта, фигурирует церковная утварь, кресты, храмы. Вообще их творчество подкупает своей скромностью, оттенком слабости. Ирреальный мир ближе больному.

Единственный божественный образ в произведениях Гоголя - это младенец-Иисус в повести «Портрет». Конечно же его нельзя назвать инфантильным или астеничным, потому что это не взрослый Христос, но здесь описаны именно нежные смиренные, кроткие лики святых фигур и пораженные божественным чудом цари - вот те символы, привнесенные Гоголем в картину, которой предстояло противостоять могущественному Злу, таким образом, и в этом произведении дьявольское намного ближе к реальному, чем божественное, которое остается лишь окутанной тайной аллегорией.

Подведем итоги нашего исследования прогрессирующего влияния болезненной "ложной мистики" на психику гениального писателя и ее отражения в его произведениях. Психологи делают выводы: пример гибели великого Гоголя, страдавшего душевным расстройством - пример проявления пассивного отношения к гению, результат трагической несостоятельности в соприкосновении науки со сложным явлением гениальности. [81,402] Мы, в свою очередь, можем добавить, что пример ошибочной оценки критикой последних произведений Гоголя - это пример непонимания одного простого закона психологии творчества, точно определенного еще Н.Бердяевым: "сознание греховности, исключительная отдача себя этому сознанию и бесконечное углубление в него приводят к подавленности и к ослаблению жизненной силы. Переживание греховности может превратиться в бесконечное сгущение тьмы. Переживание греховности, понятое как единственное и всеобъемлющее начало духовной жизни, не может привести к творческому подъему и озарению", " сознание греховности должно переходить в сознание творческого подъема, иначе человек опускается вниз". [9,212]

Рассмотрим далее какое влияние оказала религия на судьбу М.Булгакова, какой след оставила в его творчестве. Оговоримся сразу, что у Булгакова не было той патологической связи с религиозным мировоззрением, которое мы наблюдали у Гоголя. Но христианство так или иначе оказало значительное влияние на становление мировоззрения писателя. Да и не могло не оказать – Булгаков с детства получил глубокое религиозное образование. Его дед – сельский священник, отец – выдающийся выпускник Орловской духовной семинарии, окончил Киевскую духовную академию, имел степень магистра богословия, затем доктора богословия. Афанасием Ивановичем были написаны «Очерки истории методизма», исследование «Французское духовенство в конце 18в. (в период революции)», статья «Современное франкмасонство».

Большой авторитет отца, глубокая к нему любовь позволяют предположить, что именно от отца идет интерес М.Булгакова к истории вообще и к истории христианства в частности. А исследования масонства отца можно сопоставить с «масонским следом» в «Мастере и Маргарите», с развившимся интересом у будущего писателя к демонологии и мистическому, с появлением у него образа Воланда, одного из самых загадочных и обаятельных дьяволов в истории мировой литературы. Опыт отца способствовал пробуждению у Булгакова жажды духовного познания в сочетании с научным подходом к постижению истины. Как подтверждение – высшая оценка в аттестате зрелости по закону Божьему (и это при том, что высших оценок Булгаков удостоился только по двум предметам).

Но отношение Булгакова к религиозным вопросам в течение жизни менялось несколько раз, причем радикальным образом. Булгаков колебался между верой и неверием. В молодости он слишком поспешно «разобрался» с религией и чересчур демонстративно проповедовал атеизм. Но последнее его произведение – доказательство того, что писатель далеко не безвозвратно расстался с клерикальными вопросами и совсем не однозначно решил для себя проблему веры.

Б.Соколов также отмечал, что Булгаков всю свою жизнь несколько раз менял свое отношение к религии, вере. Но исследователь не увидел закономерности в этих переменах. Для нас они являются очевидными: первый поворот в сторону неверия у Булгакова произошел в молодости, под влиянием модных идей Ницше, для него это была форма самоутверждения, - порыв юношеского максимализма, отрицания старых идей.

В 1913г. М.А.Булгакова увлек атеизм Ницше. Он решительно не принимал Толстого-проповедника, с порога отвергал «непротивление злу насилием», называл учение это характерным словечком «юродивость». Будущий писатель явно предпочитал «делание хотя бы зла во имя талантливости». Пример демонстративного протеста Булгакова со слов Т.Н.Лаппа: «Мать Михаила велела нам говеть перед свадьбой. У Булгаковых последняя неделя перед Пасхой всегда был пост, а мы с Михаилом ходили в ресторан…» [69,37]

Потрясенный событиями революции, ощутив свою бессильность противостоять этой всеуничтожающей мощи, Булгаков обращается к вере как к последней надежде. 1923г. – свое писательское призвание Михаил Афанасьевич теперь ощущал как предназначение свыше (к счастью это ощущение не достигло уровня Гоголевской экзальтации). Его мысль о Боге: «Может быть сильным и смелым он не нужен, но таким, как я, жить с мыслью о нем легче. Нездоровье мое осложненное, затяжное. Весь я разбит. Оно может помешать работать, вот почему я боюсь его, вот почему я надеюсь на Бога». Булгаков также тяжело переживал антирелигиозную кампанию начала 20-х гг. Она, очевидно, стала одним из побудительных мотивов работы над романом о Христе и дьяволе. «…Иисуса Христа изображают в виде негодяя и мошенника, именно его. Этому преступлению нет цены» (1925г.).

Дальнейшие жизненные неурядицы вновь пошатнули булгаковский ориентир на Бога, и в 20-е гг. он пишет серию повестей, впоследствии объединенных в сборник «Дьяволиада» (можно допустить, что веру в Бога у Булгакова подорвала капитуляция церкви). Советские люди изгнали из своих душ Бога, советской страной управляет могучая дьявольская сила – таков приговор Булгакова, такой лейтмотив сборника.

Не исключено, что потрясения конца 20-х гг, Великий перелом, запрет всех пьес отвратили Булгакова от Бога. В 1929г. он пишет повесть «Тайному другу», где именно дьявол спасает героя от самоубийства.

В 30-е гг. Булгаков начинает писать роман «Мастер и Маргарита». Какое настроение преобладает у писателя в этот период, каково его душевное и физическое состояние?

К началу 30-х гг. у Булгакова уже очень основательно расшатана нервная система, он ощущает себя слабым и нерешительным. 1936г. – подавленное состояние, усилилась боязнь ходить по улицам одному, хотя внешне он старается ее скрыть (его провожают в театр даже днем). В 1936-1937гг. в «Записках покойника» у М.А.Булгакова вновь появляется сцена самоубийства героя, и вновь спасителем выступает дьявол: «Я приложил дуло к виску, неверным пальцем нашарил собачку. В это же время снизу послышались очень знакомые мне звуки, сипло заиграл оркестр… «Батюшки! «Фауст»! – подумал я. - …подожду выхода Мефистофеля. В последний раз. Больше никогда не услышу»… Тут грохот… Дверь распахнулась, и я окоченел на полу от ужаса. Это был он, без всяких сомнений… передо мною стоял Мефистофель». [3,544-545]

1939г. – резь в глазах – признак начавшегося нефросклероза. Булгаков предчувствует смерть: «покойником пахнет». Февраль 1940г. – писатель окончательно ослеп. Болезнь писателя прогрессирует и как следствие – появление образа Воланда в «Мастере и Маргарите» (не надеясь на Бога, Булгаков обращается к Дьяволу).

В 1940-м, незадолго до смерти, писатель размышлял о «вечных вопросах» в беседах со своим другом С.А.Ермолинским. Со слов последнего мы знаем, что автор «Мастера и Маргариты» отвергает церковную веру, загробную жизнь и мистику. Посмертное воздаяние заботит его лишь в виде непреходящей славы. Булгаков, почти все произведения которого при жизни так и не были опубликованы, боялся, что после смерти его может ждать забвение, что им написанное так и не дойдет до людей.

Сомнения Булгакова приводят к тому, что в «Мастере и Маргарите» писатель решает вопрос, волновавший его с юности: Бог ли Христос или только человек? В романе проповедь Иешуа о добрых людях приводит Пилата сперва к казни проповедника, а затем к убийству доносчика Иуды. У Булгакова Иешуа принимают за безумца, а не носителя света жизни. Единственный убежденный проповедью Иешуа в романе – это Левий Матвей, который бросил свою должность сборщика податей и проклял деньги. Однако сам Булгаков фанатизму единственного ученика Иешуа явно не сочувствует, а писательская современность в романе – это Москва, где Бог умер (по Ницше). Доказательством подобного булгаковского отношения может служить и факт иерархического приравнивания Иешуа-Иисуса Воланду в романе: Булгаков заставляет в финале Левия Матвея явиться посланцем от Иешуа к Воланду и просить последнего наградить Мастера покоем. Хотя это равенство явно формальное – с точки зрения художественной выразительности и силы образ Иешуа бледнее образа Князя Тьмы, что прямо указывает на личные симпатии писателя.

Булгаков, под влиянием Ницше качнувшийся к неверию, после революции вновь вернувшийся к Богу, а в конце жизни опять отрицавший церковь, старцев, очевидно, считал фанатиками и в возрождение, через их подвижничество, христианского идеала не верил.

Таким образом, развитие дьявольской тематики в творчестве Булгакова от собирательного в «Дьяволиаде» до персонифицированного образа повелителя сил Зла в «Мастере и Маргарите» также подтверждает теорию Россолимо о прямой связи психического состояния писателя с тенденцией обращения к демонической тематике в своих произведениях (усиливается болезненное состояние М.А.Булгакова – ярче, жизненнее становится образ Сатаны).

Верил ли писатель, и если верил, то во что? Вопрос этот во многом остается открытым и сегодня. В 1967г. Е.С.Булгакова так отвечала на него: «Верил ли он? Верил но, конечно, не по-церковному, а по-своему. Во всяком случае, в последнее время, когда болел, верил – за это я могу поручиться». Булгаков, возможно, верил в Судьбу или Рок, но христианином уже явно не был. Об этом свидетельствует и изложенная в последнем булгаковском романе история Иешуа и Пилата, весьма далекая от канонических Евангелий, а сам Га-Ноцри наделен только человеческими, а не божественными чертами (даже чудесное исцеление Пилата находит свое рациональное объяснение).

И как точно заметил Н.К.Гаврюшин: «Совершенно правомерно сравнение художественных приемов… Булгакова и Гоголя…, но считать писателя продолжателем той же духовной традиции, к которой принадлежал… автор «Рассуждений о Божественной Литургии» (т.е. Н.В.Гоголь), можно только по недоразумению… Основательно увязнув в сетях гностических построений, обессилев от литературной травли и тягот быта, Мастер вполне готов был подать руку Сатане – и увидеть в нем Спасителя». [26,34] И этот момент – как раз то, что отличает двух писателей.

# 2 ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА Н.В. ГОГОЛЯ НА ТВОРЧЕСТВО М.А. БУЛГАКОВА КАК ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

2.1 Гоголь как образец для творческого подражания Булгакова

Уже довольно долгое время литературоведы пытаются выявить причины преемственности литературных традиций, но однозначного решения этой проблемы не найдено. Для нас важно то, что данная связь реально ощутима – М.Шолохов писал: «Мы все связаны преемственностью художественного мышления и литературными традициями». [79,322–323]

На наш взгляд, причины преемственности литературных традиций можно найти именно в «художественном мышлении», т.е. в психологии самого писателя, отражающейся в психологии его творчества, его природе, генетике. И именно отсюда можно в творческой индивидуальности писателя «опознать» приметы его родословной, его национальных, культурных корней.

Проблему традиций Н.В.Гоголя в творчестве М.А.Булгакова в исследуемом нами аспекте можно смело назвать неисследованной. Некоторым критикам произведений М.А.Булгакова бросались в глаза явные приметы гоголевского творчества и даже личности самого Н.В.Гоголя. В качестве примера можно назвать имена следующих исследователей: В.Г.Боборыкин, З.Г.Галинская, М.Чудакова. Мы же решили раскрыть проблему традиций Н.В.Гоголя в творчестве М.А.Булгакова в новом ключе, точнее через психологическую гипотезу подражания.

Гипотеза о том, что подражание является основным механизмом формирования креативности, подразумевает, что для развития творческих способностей ребенка необходимо, чтобы был творческий человек, с которым бы ребенок себя идентифицировал. В качестве образца для ребенка могут выступать не родители, а «идеальный герой», обладающий творческими чертами в большей мере, чем родители. Идентификация и подражание креативному образцу выступают как формирующие воздействия на становление творческой личности.

Опираясь на биографические данные, мы можем предположить, что подобным творческим образцом для М.А.Булгакова был Н.В.Гоголь. Об этом свидетельствуют данные П.С.Попова, первого биографа М.А.Булгакова: «Михаил Афанасьевич с младенческих лет отдавался чтению и писательству. Первый рассказ «Похождение Светлана» был им написан, когда автору исполнилось всего семь лет. Девяти лет Булгаков зачитывался Гоголем, - писателем, которого он неизменно ставил себе за образец и… любил наибольше из всех классиков русской литературы».

Далее в гипотезе подражания указывается, что среди прочих факторов, во второй фазе развития креативности (подростковый и юношеский возраст) особо значимую роль играет профессиональный образец – личность профессионала, на которую ориентируется креатив. Но главное, что юноша определяет для себя «идеальный образец» творца, которому он стремится подражать (вплоть до отождествления). Здесь в качестве доказательства можно привести свидетельство сестры М.А.Булгакова Н.А.Земской, которая утверждала, что будущий писатель любил многих авторов, но «обожаемым» оставался Н.В.Гоголь.

Вторая фаза заканчиватся отрицанием собственной подражательной продукции и отрицательным отношением к бывшему идеалу (но, думается, этот последний момент не является абсолютно обязательным). Индивид либо задерживается на фазе подражания навсегда, либо переходит к оригинальному творчеству.

Фаза подражания может затянуться, но она неизбежно присутствует при становлении писателя. Подражание необходимо для овладения культурно закрепленным способом творческой деятельности.

Используя биографический метод исследования при анализе проявления способности к литературному творчеству, Е.А.Корсунский (1993г.) пришел к следующим выводам: подражание, конечно, является психологическим механизмом присвоения способностей (вторичной креативности), но базируется на изначально развитом воображении, речевых способностях и чувстве формы. [40,232]

Подражание как бы возводит индивида на последнюю ступеньку развития социокультурной среды, достигнутую людьми: дальше идет только неизвестное. Индивид должен и может шагнуть в неизвестное, лишь оттолкнувшись от предшествующей ступени развития культуры. Неслучайно заметил Ян Парандовский (1990): “Абсолютная творческая самобытность – миф и напоминает греческие сказания о людях, не имевших родителей и выросших из-под земли” (“Алхимия слова”).

Очевидно, подражателями остаются те, кто подражают плохо. Для того, чтобы выйти на уровень творческих достижений, нужно, чтобы творчество стало личностным актом, чтобы потенциальный творец вжился в образ другого творца (образец), и это эмоциональное приятие другой личности в качестве образца является необходимым условием преодоления подражания и выхода на путь самостоятельного творчества. Условием перехода от подражания к самостоятельному творчеству является личностная идентификация с образцом творческого поведения.

Применительно к М.А.Булгакову точными являются оценки Б.Соколова: «…есть очень точная формула булгаковского творчества – его жизненным опытом становилось то, что он читал. Даже события реальной жизни, совершавшиеся на его глазах, Булгаков впоследствии пропускал сквозь призму литературной традиции, а старые литературные образы преображались и начинали новую жизнь в булгаковских произведениях, освещенные новым светом его гения». [69,52] И большую часть этих традиционных литературных образов произведений М.А.Булгакова на наш взгляд составляют именно гоголевские образы.

Мы, как исследователи булгаковской прозы, беремся утверждать, что именно Н.В.Гоголь был для М.А.Булгакова тем “идеальным образцом” профессионала, который необходим любому творчески одаренному человеку для подражания на начальной стадии становления своего собственного творческого потенциала.

Действительно, Гоголь - мыслитель, Гоголь - художник играет основную роль в формировании и эволюции Булгакова, он живет в письмах писателя, беседах с близкими, друзьями.

Вся проза Булгакова заставляет вспоминать гоголевскую формулу: "человек такое дивное существо, что никогда не может исчислить вдруг всех его достоинств, и чем более всматриваешься, тем более является новых особенностей, и описание их было бы бесконечно".

В письмах Булгаков называет Гоголя "хорошо знакомым человеком" и "великим учителем".

Булгаков придерживался трех важных, по его мнению, факторов творчества:

- уважение к слову, как первооснове литературы, к простоте языка;

- совершенно необходимое требование к автору - любить своих героев, интересоваться ими;

- "мощный лет фантазии".

Можно ли здесь усмотреть результат пристального внимания к поэтике Гоголя? Думается, да. Гоголь не однажды возвращался к мысли о простоте языка как необходимейшем условии высокого ("Истинно высокое одето величественной простотой"...), интерес Гоголя к его героям, любование ими (начиная с «Вечеров»), не вызывают сомнения, а без «мощного лета фантазии» не было бы и самого Гоголя.

Отношение к великому русскому писателю не было у Булгакова однозначным. Его волновали различные стороны гоголевского наследия. Определить характер и масштаб воздействия Гоголя на Булгакова, значит понять многое в видении Булгаковым окружающей его действительности, уяснить некоторые существенные черты его творчества. Гоголь для Булгакова - "факт личной биографии". Гоголь оставался для него писателем современным и злободневным, Булгаков чувствовал в нем своего союзника в борьбе с пошлостью, мещанской ограниченностью, с возродившейся из праха старого мира бюрократической рутиной.

"Из писателей предпочитаю Гоголя, с моей точки зрения, никто не может с ним сравняться..." Так отвечал М.А. Булгаков на вопрос своего друга и будущего биографа Павла Сергеевича Попова. Эти чувства М.А.Булгаков пронес через всю свою жизнь, через все свои произведения. И даже в последние годы жизни, когда Михаил Афанасьевич ощущает себя затравленным, психически нездоровым, и начинает писать одно за другим письма в адрес советского правительства с просьбой разрешить ему выезд за границу, даже в этот тяжелый для себя момент М.А.Булгаков обращается к Гоголю и использует в одном из подобных писем ряд фрагментов из гоголевской «Авторской исповеди» (развернутый эпиграф): "Чем далее, тем более усиливалось во мне желание быть писателем современным. Но я видел в то же время, что изображая современность, нельзя находиться в то высоко настроенном и спокойном состоянии, какое необходимо для произведения большого и стройного труда.

Настоящее слишком живо, слишком шевелит, слишком раздражает; перо писателя нечувствительно переходит в сатиру.

... Мне всегда казалось, что в жизни моей мне предстоит какое-то большое самопожертвование, и что именно для службы моей отчизне я должен буду воспитываться где-то вдали от нее.

... Я знал только то, что еду вовсе не затем, чтобы наслаждаться чужими краями, но скорей, чтобы натерпеться, точно как бы предчувствовал, что узнаю цену России только вне России и добуду любовь к ней вдали от нее". И сразу вслед за эпиграфом начиналось письмо: "Я горячо прошу Вас ходатайствовать за меня перед Правительством СССР о направлении меня в заграничный отпуск на время с 1 июля по 1 октября 1931 года". [23,21]

Не ограничиваясь одними биографическими фактами, мы в качестве доказательства нашей гипотезы обратимся непосредственно к творчеству М.А.Булгакова и тем его «корням» которые идут, на наш взгляд, непосредственно от Н.В.Гоголя.

2.2 Гоголевские «корни» в творчестве Булгакова

Обратимся непосредственно к булгаковскому творчеству и попытаемся выявить те элементы поэтики, стиля, языка, которые М.А.Булгаков заимствовал у своего учителя, то есть то, что мы назвали гоголевскими «корнями». Первые же из известных нам произведений Булгакова показывают, что это предпочтение Гоголя не было независимым от собственной его творческой работы - напротив, в ней-то настойчивей всего оно и утверждалось, становилось фактом литературным. Его ранние повести и рассказы открыто ориентированы на Гоголя.

Эта работа, прошедшая много этапов, стала неотторжимой частью творческой жизни Булгакова и отразилась в его последних романах.

В первое десятилетие творчества Булгакова увлекала фантастика украинских и петербургских повестей Гоголя, присущий ему романтический и реалистический гротеск. В 1922-1924 годах, работая в редакции газеты "Накануне", Булгаков выступает как бытописатель Москвы. Из номера в номер с продолжением печатались очерки и фельетоны, где ирония и сарказм нередко уступали место лирике и оптимизму.

В сентябре 1922 года в "Накануне" Булгаков опубликовал рассказ "Похождения Чичикова". Родился рассказ как острая непосредственная реакция писателя на странные, с его точки зрения, для революционной страны контрасты: с одной стороны, вконец обнищавший, истерзанный недавней войной и только что пережитым голодом трудовой люд, в том числе и трудовая интеллигенция, с другой - непманы, сытые, довольные жизнью, частью, быть может, и нужные республике деловые люди, а частью явные мошенники и проходимцы.

Контраст этот Булгаков видел не извне, не со стороны, а изнутри, из собственного голодного и холодного быта. Так он и построил рассказ.

«Похождения Чичикова» сразу же трактуют действительность через характерную метафору: "Диковинный сон... Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью: "Мертвые души", шутник сатана открыл дверь. Зашевелилось мертвое царство и потянулась из него бесконечная вереница. И двинулась вся ватага на Советскую Русь, и произошли в ней тогда изумительные происшествия". [21,99]

В рассказе угадывается восторг Булгакова перед яркостью характеров, созданных Гоголем, сочностью языка, который Булгаковым мастерски "обыгран": «Чичиков ругательски ругал Гоголя:

- Чтоб ему набежало, дьявольскому сыну, под обоими глазами по пузырю в копну величиной! Испакостил, изгадил репутацию так, что некуда носа показать. Ведь ежели узнают, что я - Чичиков, натурально, в два счета выкинут, к чертовой материю Да еще хорошо, как только выкинут, а то еще, храни бог, на Лубянке насидишься. А все Гоголь, чтоб ни ему, ни его родне...»

Булгаков строит фельетон, раскрывая знакомые уже качества гоголевских героев в новой обстановке. Он рисует сатирическую картину "деятельности" частных предпринимателей, обкрадывающих молодое государство, только становящееся на ноги после гражданской войны. Писатель создает комические ситуации, вызванные новыми сокращенными названиями учреждений, к которым еще не привыкли москвичи, да и сам автор относится с некоторым сомнением. Так, Чичиков берет в аренду предприятие "Пампуш на Твербуле" и наживает на нем миллиарды. Впоследствии выяснилось, что такого предприятия не существовало, а аббревиатура означает "Памятник Пушкину на Тверском бульваре".

В финале рассказа автор-рассказчик все-таки вмешивается в действие: когда кинулись, наконец, искать Чичикова, он решительно предлагает: "Поручите мне".

"Поколебались. Потом красным чернилом:

"Поручить".

Тут я и начал (в жизни не видел приятнее сна!).

Полетели со всех сторон ко мне 35 тысяч мотоциклистов:

- Не угодно ли чего?

А я им:

Ничего не угодно. Не отрывайтесь от ваших дел. Я сам справлюсь. Единолично.

Набрал воздуху и гаркнул так, что дрогнули стекла:

-Подать мне сюда Ляпкина-Тяпкина! Срочно! По телефону подать.

- Так что подать невозможно... Телефон сломался.

- А-а! Сломался! Провод оборвался? Так чтоб он даром не мотался, повесить на нем того, кто докладывает!!

Батюшки! Что тут началось!

- Помилуйте-с... что вы-с... Сию... хе-хе... минутку... Эй! Мастеров! Проволоки! Сейчас починят!

В два счета починили и подали.

И я рявкнул дальше:

- Тяпкин? М-мерзавец! Ляпкин? Взять его, прохвоста! Подать мне списки! Что? Не готовы? Приготовить в пять минут, или вы сами очутитесь в списках покойников! Э-э-э-то кто?! Жена Манилова-регистраторша? В шею! Улинька Бетрищева- машинистка ? В шею! Собакевич? Взять его! У вас служит негодяй Мурзофейкин? Шулер Утешительный? Взять!! И того, кто их назначил, - тоже. Схватить его! И его! И этого! И того! Фетинью вон! Поэта Тряпичкина, Селифана и Петрушку в учетное отделение! Ноздрева в подвал... В минуту! В секунду!! Кто подписал ведомость? Подать его, каналью!! Со дна моря достать!!

Гром пошел по пеклу...

- Вот черт налетел! И откуда такого достали?!

А я:

- Чичикова мне сюда!!

- Н...н...невозможно сыскать. Они скрылись...

- Ах, скрылись? Чудесно! Так вы сядете на его место.

- Помил...

- Молчать!!

- Сию минуточку... Сию... Повремените секундочку. Ищут-с.

И через два мгновенья нашли!

И напрасно Чичиков валялся у меня в ногах и рвал на себе волосы и френч и уверял, что у него нетрудоспособная мать.

- Мать?! - гремел я, - мать?.. Где миллиарды? Где народные деньги?! Вор!! Врезать его, мерзавца! У него бриллианты в животе!

Вскрыли его. Тут они.

- Все?

- Все-с.

- Камень на шею и в прорубь!

И стало тихо и чисто.

И я по телефону:

- Чисто.

А мне в ответ:

- Спасибо. Просите чего хотите.

Так я и взметнулся около телефона. И чуть было не выложил в трубку все сметные предположения, которые давно уже терзали меня:

"Брюки... Фунт сахару... лампу в 25 свечей..."

Но, вдруг вспомнил, что порядочный литератор должен быть бескорыстен, увял и пробормотал в трубку:

- Ничего, кроме сочинений Гоголя в переплете, каковые сочинения мной недавно проданы на толчке.

И... бац! У меня на столе золотообрезный Гоголь!

Обрадовался я Николаю Васильевичу, который не раз утешал меня в хмурые бессонные ночи, до того, что рявкнул:

- Ура!

И...

Э П И Л О Г

...конечно, проснулся. И ничего: ни Чичикова, ни Ноздрева и, главное, ни Гоголя...

"Э-хе-хе", - подумал я себе и стал одеваться, и вновь пошла передо мной по-будничному щеголять жизнь". [13,390-412]

Это последнее звучит как крик души автора: смотрите мол, чичиковы и собакевичи, селифаны и петрушки расползаются по Советской Руси. И нет еще на них Гоголей, а если и есть, то сидят они пока без штанов, перебиваются с хлеба на квас, и не удержать им в руках очистительного оружия сатиры. Булгаков решительно и ядовито заговорил об уродствах нового быта.

Приемы реалистического гротеска Гоголя реализованы и в описании головокружительной карьеры Чичикова, и в том, как описана сцена его разоблачения.

Несомненно, у Гоголя брал Булгаков первые уроки гротеска, которые он не забывал и в ходе работы над "Дьяволиадой". Чтобы это утверждение не оставалось голословным, разберемся в сущности гоголевского гротеска.

Под гротеском в широком смысле следует понимать такую направленность действий и положений, при которых утрируется какое-нибудь явление путем перемещения плоскостей, в которых это явление обычно строится.

Получающееся, таким образом воспроизведение известного явления «остранняет» его в сторону или комедийной плоскости, или, наоборот, трагической углубленности. Почему начинающая развертываться тема Гоголя вылилась в форму именно комедийного гротеска? В своей авторской исповеди Гоголь писал: «Причина той веселости, которую заметили в первых сочинениях моих, - заключалось в некоторой душевной потребности. На меня приходили припадки тоски, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать… Молодость, во время которой не приходят на ум никакие вопросы, подталкивала… Вот происхождение первых моих произведений…» [28,136]

Итак, по словам Гоголя, в период написания «Вечеров на хуторе…» им руководило желание заглушить тоску. Но от чего же тоска, как не вследствие отсутствия выхода из сковывающей данности! А выход надо найти, и он может быть в трех направлениях: или озарение данности (действительности) светом должного, или бегство от нее в должное, или, наконец такое искажение ее, когда она перестает быть привычной, разрушение и воссоздание ее по своей воле. В этом последнем случае мы и имеем бегство в гротеск. Понятно, что его и использовал Гоголь. Действительно, должного в данном он еще видеть не мог; спасение в мечте было не возможно для него по его натуре; поэтому Гоголь берет жизнь как гротеск и притом комедийный.

Можно сделать вывод: причины появления гротеска в творчестве и Гоголя и Булгакова вызваны проблемами внутреннего порядка, «душевными потребностями» - тоской, желанием выйти из ограничивающей невыносимой действительности. Тоже у Булгакова в «Похождении Чичикова» - комедийный гротеск сменяется грустью, тоской по неустроенному быту: «чуть было не выложил в трубку все сметные предположения, которые давно уже терзали меня», «увял и пробормотал», «хмурые бессонные ночи».

Рассматривая сюжет «Сорочинской ярмарки» следует отметить, что рассказы мужика и кума представляют основную часть «Вечеров…», и поскольку в остальном фабула дает реалистические моменты, - сплетение фантастического и реального, с перевесом в сторону первого создает гротеск на смещение планов.

То же сплетение фантастического («оживление» гоголевских героев) и реалистического (действительность советской Москвы) с гротескным смещением планов мы находим в булгаковском рассказе «Похождение Чичикова».

Сравним внешние, сюжетно-композиционные детали «Сорочинской ярмарки» и «Похождения Чичикова». У Гоголя можно отметить прежде всего внешний гротескный момент – разделение на 13 глав («чертово число»), которое вкупе с образом цыгана, наделенного дьявольскими характеристиками

(о чем мы уже говорили выше), свидетельствует о вмешательстве черта. У Булгакова также рассказ начинается с общей гротескной установки: повествование отталкивается от описания «царства теней» и проделки «шутника сатаны».

Я.О.Зунделович обращает внимание на значение эпиграфов в «Сорочинской ярмарке», которое, по его мнению, большей частью оценочного характера, и которые, с одной стороны, выдают установку автора, а с другой, контрастируют с содержанием глав (например, эпиграф к 10-й главе: «Цур тоби, сатаныньско наваждение», снабжен примечанием «из малороссийской комедии», но события, описанные в этой главе вовсе не смешны), что является обусловленным общим комедийно-гротескным замыслом повести. [45,137]

Проанализируем эпиграф к «Похождению Чичикова». Булгаков использует отрывок из поэмы Гоголя «Мертвые души» без прямого указания на это произведение: «- Держи, держи, дурак! – кричал Чичиков Селифану. – Вот я тебя палашом! – кричал скакавший навстречу фельдъегерь, с усами в аршин. – Не видишь, леший дери твою душу, казенный экипаж». Цель эпиграфа – читательское узнавание, реминисценция гоголевской поэмы, гоголевских героев; намек на еще одно начало еще одной авантюры. И между тем булгаковский эпиграф также создает контраст, необходимый гротеску – контраст с реальной действительностью, с бедами самого автора, высказанными в конце рассказа.

Примечательно, что и «Сорочинская ярмарка» для Гоголя, и «Похождение Чичикова» для Булгакова – были первыми, так сказать, «ученическими» произведениями. В последующих произведениях у обоих писателей характер гротеска меняется. В «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» Гоголя и «Дьяволиаде» Булгакова исчезает тот фантастический план, на различных взаимоотношениях которого с реалистическим планом были построены анализируемые выше произведения. В этих повестях уже только один план – бытовой, реалистический, и гротеск развивается на материале конкретной действительности. И эта задача намного сложнее, так как «при построении реалистического гротеска надо, с одной стороны, делать лишь легкие сдвиги в плане данности, чтобы реальное оставалось реальным, а сдругой – из таких легких сдвигов должна в результате получиться острая по смещению явлений картина данного».[45,141] По мнению Я.О.Зунделовича, в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» Гоголю было еще не под силу справиться с таким заданием, и «законченный реалистичекий гротеск он дал лишь позднее в «Носе» или в «Женитьбе». [45,142]

В повести же реальный гротеск достигается постепенным сгущением несамостоятельности и детской робости Шпоньки до момента его разговора с теткой о женитьбе и последующим у него состоянием потрясения, представляющимся для него вполне естественным (т.е. реальностью такого состояния для Шпоньки), несмотря на нереальность такого состояния вообще. Реальными также для Шпоньки вследствие сгущенности отдельных сдвигов, произведенных автором, являются эти прямо детские, невероятные в устах 40-летнего человека, слова: «Я еще никогда не был женат. Я совершенно не знаю, что с нею [с женою] делать».

Что касается Булгакова, то, работая над реалистическим гротеском в «Дьяволиаде», он проявляет высоко развитую писательскую интуицию – обращается именно к гоголевскому «Носу», где этот принцип (как мы уже отмечали) получил у Н.В.Гоголя наилучшее, отработанное воплощение. В повести «Нос» впервые Гоголем элемент нереального вносится в реальную жизнь, абсолютизируя одну из ее граней. Нос в вицмундире, олицетворяющий неподвластную человеку силу российской бюрократической машины, - черт, нечистая сила. Существование же реального и нереального мира, двоемирие, которое восходит к романтизму – всегда притягивало и восхищало Булгакова.

Еще в момент исчезновения Лито Булгакову вспомнилось именно гоголевское "необычайное происшествие": "Марта 25 числа случилось в Петербурге..." ("Нос"). Тогда это было воспоминание по ассоциации. Там пропал у человека нос, и никто не нашел это событие странным и необычным. Тут исчез целый отдел учреждения, и на окружающих это происшествие тоже не произвело никакого впечатления.

В первых главах "Дьяволиады" эта перекличка с рассказом Гоголя продолжена автором.

Гоголевских персонажей нисколько не удивляло то, что в мундире статского советника разгуливал по Петербургу обыкновенный чиновничий нос. В этом и состояла сатирическая соль рассказа. Героев "Дьяволиады" оставляют безучастными не только подобные, но и еще более удивительные явления.

В одном из отделов на глазах Короткова секретарь выползает... из письменного стола своего начальника:

"И тотчас из ясеневого ящика выглянула причесанная, светлая, как лен, голова и синие бегающие глаза. За ними изогнулась, как змеиная, шея, хрустнул крахмальный воротничок, показался пиджак, руки, брюки, и через секунду законченный секретарь, с писком "Доброе утро", вылез на красное сукно. Он встряхнулся, как выкупавшийся пес, соскочил, заправил поглубже манжеты, вынул из карманчика патентованное перо и в ту же минуту застрочил.

Коротков отшатнулся, протянул руку и жалобно сказал синему:

- Смотрите , смотрите, он вылез из стола. Что же это такое?..

- Естественно, вылез, - ответил синий, - не лежать же ему весь день. Пора. Время. Хронометраж.

- Но как? Как? - зазвенел Коротков.

- Ах ты, господи, - взволновался синий, - не задерживайте, товарищ". [13,24]

В другом отделе, куда Коротков возвращается, чтобы уточнить детали, он застает заведующего, с которым только что беседовал, на... пьедестале: "Хозяин стоял без уха и носа, и левая рука у него была отломана". [13,26]

Родословная этих гротескных фигур, несомненно, идет от гоголевских персонажей. И то, что они вписаны в реалистическую картину, - тоже от Гоголя. Но идея, которая заключена в этом сочетании гротескных характеров с типичными обстоятельствами, у Булгакова звучит определенней. А суть ее такова: опасно не столько существование бюрократов и бездеятельных, и чересчур деятельных, сколько то, что люди привыкают к системе отношений, которые бюрократами насаждаются, и начинают считать их естественными, какие бы фантастически уродливые формы они порою ни принимали.

Разрушение строя жизни воспринимается как дьявольское нашествие. "Дьяволиада" - это гениальный булгаковский образ, суть которого - в утрате человеком самого себя. Люди распадаются на осколки, расщепляется человеческое сознание, возникают и начинают управлять человеком чуждые голоса. Самым печальным открытием становится утраченная человеческая цельность, равность человека самому себе.

Не лица, а маски; "двойники", "копии", а не "подлинники", призраки и бесы, а не люди. Старый мир рухнул, и в его развалинах закопошились вначале "гоголевские" хари, а затем и вполне "советская" новорожденная нечисть. Это - мир непрерывных изменений; идет неостановимое и принудительное расщепление человека на бессмысленные, по крайней мере, самому человеку неясные роли и "назначения", - вплоть до выдающегося превращения-символа в "Собачьем сердце": Шарик Шариков. Словом, "закружили бесы разны".

"Мутировавшему" времени соответствуют и люди - мутанты. Они выныривают из "новой" мутной волны, живут призрачной, но бешено энергичной жизнью, в калейдоскопе бесовских представлений, сатанинского мелькания людей, лиц, вещей, событий. И разве не то же ощущение мутации окружающего владело Гоголем и воплотилось в образах Плюшкина, Собакевича, Носа-чиновника.

В продолжение этой темы Булгаков обращается к еще одному гоголевскому образу – образу «заколдованного места», который писатель использует для обличения советской действительности.

У Гоголя – это место, где «шельмовский сатана» посмеялся над дедом Максимом, заманив его кладом, который впоследствии оказался «сором, дрязгом». Булгаковское «заколдованное место» – это современный кооперативный ларек, также привлекавший сомнительными благами: «кого бы ни посадили в него работать, обязательно через два месяца растрата и суд». Как гоголевский дед необъяснимым образом оказывается посреди поля, топнув или ударив в «проклятом месте» своего баштана, так и булгаковские заведующие ларьком «совершенно невероятно» как оказывались на скамье подсудимых. И, что больше всего поражало в этом «членов правления ТПО»: «На кого ни посмотришь – светлая личность, хороший честный гражданин, а как сядет за прилавок – моментально мордой в грязь». [14,221] В итоге у Булгакова получился еще один фельетон, созданный с помощью Гоголя.

Но на этом работа с гротеском у М.А.Булгакова не заканчивается. В «Беге» писателю удалось убедительно слить воедино гротеск и трагедию, жанр высокий и жанр низкий. Фантасмагоричные тараканьи бега или сцена у Корзухина трагического начала отнюдь не снижают: «…созданный воображением автора тараканий тотализатор как олицетворение тщетности надежд убежать от родины и от самого себя». [69,246]

В последнее время критики литературы часто используют термин «ремэйк» (remake – (англ.) переделка) для обозначения нового, на их взгляд, приема, присущего литературе постмодернизма. Мы, в свою очередь, хотим заметить, что все выше проанализированные произведения М.А.Булгакова – инсценировка «Мертвых душ», рассказ «Похождение Чичикова», фельетон «Заколдованное место» - также можно отнести к ремэйкам гоголевских произведений. Все они отвечают определению ремэйка, данного Г.Л.Нефагиной: «В русской литературе ремэйки основываются на классических произведениях. Ремэйк не пародирует первичное произведение и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием. При этом постоянно идет оглядка на классический образец: повторяются основные сюжетные узлы и ходы, почти не изменяются типы характеров, но другими оказываются социально-политические условия, иными внешние обстоятельства. Происходит сопоставление духовной жизни разных времен». [56,197] Один из уровней ремэйка, называемый Нефагиной Г.Л. – изображение жизни героя в современных обстоятельствах – как раз то, что мы наблюдали в «Похождении Чичикова». Это же можно отнести и к образу «заколдованного места», обыгранного Булгаковым в современных ему социально-политических условиях.

Ведущая тема творчества М.А.Булгакова 20-х гг. – осмысление трагедии революционной и братоубийственной борьбы. Главная книга этого периода - "Белая гвардия". Основной ее язык - литературный, в котором часто непосредственно слышится голос автора - речь русского интеллигента, воспитанного на русской классической литературе (в романе упоминается Гоголь).

В стилистике "Белой гвардии" ощутимо "присутствие" Гоголя. Здесь мы встречаем пример шутливого подражания стилю "Вечеров" и "Миргорода" с их повторами, восклицаниями, гиперболами:

"Глубокой ночью угольная тьма залегла на террасах лучшего места в мире - Владимирской горки...

Ни одна душа в Городе, ни одна нога не беспокоила зимою многоэтажного массива. Кто пойдет на Горку ночью, да еще в такое время? Да страшно там просто! И храбрый человек не пойдет. Да и делать там нечего... Ну, понятное дело, ни один человек и не потащится сюда. Даже самый отважный. Незачем, самое главное". [12,105]

В романе встречается еще одно упоминание о Гоголе: второстепенный герой романа Шполянский пишет научный труд "Интуитивное у Гоголя".

Дважды в "Белой гвардии" промелькнул образ ведьмы. Примечательно, что это не присущий русскому фольклору образ древней, горбатой старухи, бабы-яги, но - как у Гоголя в "Вие" и "Майской ночи" - красивая молодая женщина. Молодая жена сотника («Майская ночь, или утопленница») «хороша была», «румяна и бела»; «только так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула», а вскоре и догадалась, «что мачеха ее ведьма». Не теряет своего очарования и сама утопленница: «длинные ресницы ее были полуопущены на глаза. Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца; но как чудна, как прекрасна!» [29,45] Хороша была и ведьма в «Вие», представшая перед восхищенным семинаристом: «перед ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармоничной красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови-ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницыб упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста-рубины, готовые усмехнуться…» [29,59]

У Булгакова Лисовичу 30-летняя цветущая Явдоха "вдруг во тьме почему-то представилась голой, как ведьма на горе". Николка видит труп женщины в морге: "Она показалась страшно красивой, как ведьма..."[12,64]

Красивая, как ведьма... Этот образ получил развитие в "Мастере и Маргарите". «Процесс» превращения Маргариты в ведьму происходил следующим образом: «Ощипанные по краям в ниточку пинцетом брови сгустились и черными ровными дугами легли над зазеленевшими глазами. Тонкая вертикальная морщинка, перерезавшая переносицу... бесследно пропала. Исчезли и желтенькие тени у висков, и две чуть заметные сеточки у наружных углов глаз. Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась. На тридцатилетнюю Маргариту из зеркала глядела от природы кудрявая черноволосая женщина лет двадцати, безудержно хохочущая...» [20,224]

Заметны в романе переклички с некоторыми элементами поэтики Гоголя. Видение таинственного в самом заурядном и банальном предмете или существе (например телефон, таинственно вмешивающийся в судьбы людей, молочница Явдоха - то "знамение", то "ведьма на горе"), фразы с неожиданным и несогласованными семантически сопоставлениями, поражающие логической несовместимостью: "инженер и трус, буржуй и несимпатичный", "чтобы там ни было, а немцы - штука серьезная. Похожи на навозных жуков".

В.В. Виноградов отметил, что Гоголь развил приемы "вещных символов", выступающих как определение лиц ("Шинель"). Деталь костюма играет важную роль и в стилистике Булгакова. Она способна совершенно изменить облик человека: "Николка сбросил свою папаху и эту фуражку надел. Она оказалась ему мала и придала ему гадкий, залихватский и гражданский вид. Какой-то босяк, выгнанный из гимназии". [12,167]

Развитие этого приема в поэтике Гоголя было "метонимическое замещение лица названием одежды: герой совсем скрывался за характеризующей его внешней частью костюма. Булгаков использует и этот прием: "...козий мех пошатываясь, пешком отправился к себе на Подол". [12,97]

Но это – только детали перекличек с поэтикой и личностью Гоголя. Главное – то, что «Белая гвардия» для Булгакова - это опыт написания исторического романа, который можно сопоставить с гоголевским «Тарасом Бульбой». Примечательно, что и «Белая гвардия» и «Тарас Бульба» были единственными историческими романами в творчестве Гоголя и Булгакова, и оба посвящены Украине.

«Тарас Бульба» для Гоголя – значительное событие в его творчестве: переход от романтизма «Вечеров…» к реализму «Петербургских повестей». Роман стал переходным звеном от поэтизации исторических преданий украинской старины через художественное воплощение истории Украины XV-XVII в.в. к отображению насущных социальных проблем России 1 половины XIXв.

Доказательством переходности романа является присутствие в нем романтических черт: противопоставление свободы, воли человека тем роковым оковам, в которых он находился в действительности, и чисто романтическое возвеличивание музыки и поэзии, в которых человек как бы находит себя, воплощая свою свободолюбивую сущность. Романтизм проявляется и в пейзажных, и в портретных характеристиках, и особенно в изображении любовной страсти. Глубокое же понимание Гоголем истории и задач ее реалистического отображения проявилось в разработанности образа Тараса Бульбы как выразителя национальных народных черт, в органическом сочетании бытовых деталей с изображением героической борьбы запорожцев.

«Тарас Бульба» Гоголя и «Белая гвардия» Булгакова принадлежат к числу тех немногих в мировой литературе повествовательных произведений исторического жанра, в которых нашли свое отражение не столько определенное историческое событие, сколько содержание целой эпохи в жизни народа, столкновение общественных укладов, стоящих на разных ступенях социально-политического, культурного и нравственного развития.

Гоголю, как это отметил еще Белинский, достаточно было на одном-двух эпизодах осветить типические стороны национально-освободительной борьбы украинского народа, чтобы дать целостное представление о ее богатом по внутренней силе и драматизму, но в известной степени повторяющемся по своим жизненным формам историческом содержании. Гоголь сумел возвыситься до всемирно-исторической точки зрения, чтобы увидеть судьбу целой нации в критическую эпоху ее истории.

Национальную трагедию начала нового века сумел передать и М.А.Булгаков через судьбу одного Города. Несколько живых зарисовок хаоса, разрухи, анархии, происходящих в растерянном Городе и их отражение в глазах, лицах, душах из последних сил держащихся друг за друга Турбиных приобрели под пером писателя масштабы всеобщего зловещего бедствия, которое не под силу остановить никому.

В отличие от древних эпопей, например «Иллиады» Гомера, в которой центр изображения – само историческое событие, Гоголь в своей повести прослеживает и судьбу частного человека в исторических событиях, раскрывает историю в ее «домашнем», по выражению Пушкина, облике. Элементы историко-бытового романа наблюдаются и в «Белой гвардии» Булгаков, где в центре всемирной истории раскрывается участь всего одного Дома, одной семьи Турбиных.

Отличительная черта «Тараса Бульбы» в том, что Гоголь не идеализирует Запорожскую Сечь, не допускает никаких улучшений или облагораживания «грубых» явлений истории в дидактических целях, как это делали в своих романах Булгарин и Загоскин. Своеобразный общественный и культурно-бытовой уклад Запорожской Сечи содержал в себе противоречивые – положительные и отрицательные стороны, освещенные в повести достаточно реалистично.

Булгаков в «Белой гвардии» также не идеализирует прошлую жизнь, подвергшуюся разрушению. Главное в романе – растерянность человека перед неспособностью противостоять грубой ломке всей жизни, былых идеалов, уничтожению дотла, «до основания».

Сопоставимы в этом плане разгул в Запорожской Сечи, описанный Н.В.Гоголем, с разгулом в революционном Киеве М.А.Булгакова. Гоголевская сечь представляла собой «необыкновенное явление»: «Это было какое-то беспрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой… Всякий приходящий сюда позабывал и бросал все, что дотоле его занимало. Он, можно сказать, плевал на свое прошедшее и беззаботно предавался воле и товариществу таких же, как сам, гуляк, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства…Они сами собою кинули отцов и матерей и бежали из родительских домов; …здесь были те, у которых уже моталась около шеи веревка и которые вместо бледной смерти увидели жизнь – и жизнь во всем разгуле…» [29,192]

Спустя 400 лет, «в зиму 1918 года», Украина представляла собой не лучшее явление: «…Город жил странною, неестественной жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в двадцатом столетии. Свои давнишние исконные жители жались и продолжали сжиматься дальше, волею-неволею впуская новых пришельцев, устремившихся на Город…Извозчики целыми днями таскали седоков из ресторана в ресторан, и по ночам в кабаре играла струнная музыка, и в табачном дыму светились неземной красотой лица белых, истощенных, закокаиненных проституток». [12,58]

Изложение событий в повести «Тарас Бульба» ведется в строго объективной форме, но Гоголь считает себя в праве делать там, где это кажется ему необходимым, свои авторские замечания. Он их делает в форме исторических афоризмов или философской сентенции, нигде, однако, не допуская и тени сентиментально-дидактического нравоучительного тона по отношению к истории. Так, Тарас Бульба, не смотря на свое упрямство и тяжелый характер, был для Гоголя «необыкновенным явлением русской силы», которое «вышибло из народной груди огниво бед», а сами казаки – это русский характер, получивший здесь «могучий, широкий размах, дюжую наружность».

Объективно старается излагать историю и М.А.Булгаков, не боясь в годы уже установившейся советской власти писать, что в 18-ом году большевиков ненавидели, «но не ненавистью в упор, когда ненавидящий хочет идти драться и убивать, а ненавистью трусливой, шипящей, из-за угла, из темноты»; и о том, что большинство «мечтали о Франции, о Париже, тосковали при мысли, что попасть туда очень трудно, почти невозможно». Писатель честно хочет разобраться, что произошло в это страшное для народа время, кто был прав, а кто нет, и каких последствий следует ждать.

Свое авторское отношение и Гоголь и Булгаков проявляют в лирическом пафосе, проникающем в произведения, то восторженном, то грустном. Гражданская патетика «Тараса Бульбы» сменяется критикой и иронией, а эпически-былинная концовка повести – грустным возгласом, завершающим весь сборник: «Скучно на этом свете, господа!» Дух народного героизма противостоял у Гоголя и пошлости помещичьего быта, и мещанским прихотям новых буржуа.

Как мы видели, в исторических романах Н.В.Гоголя и М.А.Булгакова можно найти много общего, но существенная разница заключается в восприятии истории обоими писателями. Для Гоголя, описываемые им события – «далекая старина», которая и близка сердцу любящего свою родину человека, но не настолько, чтобы чувствовать ее остро. Для Булгакова же это не просто история – это жизнь его самого, его близких и родных, история, которую он сам пережил, прочувствовал.

Сам М.А.Булгаков из старой «нормальной» жизни вынес чистый и светлый образ России – теплого и доброго общего дома, просторного, деловитого и дружного. Образ ностальгический и невозвратный. Образ войны и революции, увы, обнаружил неосновательность романтических упований. Россия в реальной жизни не сумела устоять перед напором чудовищных сил исторического взрыва. А обитатели этого «дома», утратив привычный образ жизни, растерянно и ошеломленно засуетились, с удивлением обнаружив вокруг себя и – главное – в себе самих непостижимую и неподконтрольную разуму, здравому смыслу стихию странностей. Резко и катастрофически сломленный порядок жизни не укладывается в «нормальное разумение».

Данная автобиографичность является положительным моментом в «Днях Турбиных», так как именно совмещение автобиографических мотивов с сильной личностью, как бы выражающей программу одной из сторон в гражданской войне, достигает наибольшего художественного эффекта в романе.

Замечено, что сон как средство развертывания сюжета был излюбленным приемом Гоголя в первый период его творчества и вводился так, что сновидения первоначально воспринимались читателем как реальные факты, и лишь когда у него возникало ожидание близкого конца, автор неожиданно возвращал героя от сна к действительности. Так кошмар Шпоньки (когда он видит одну жену, и другую, и третью, с лицами гусынь, жену в кармане и шляпе, когда тетка представляется колокольней, а он сам себе колоколом и т.д.), на котором повесть и обрывается – попытка создать сдвиг данности при помощи сна. Подобный сдвиг необходим для построения реалистического гротеска, чтобы получить острую по смещению явлений картину данного.

С той же целью использует прием сна Булгаков для построения реалистического гротеска в «Похождении Чичикова», (рассказе, который с самого начала заявлен автором как «диковинный сон»). Попытка создать сдвиг данности (и совмещение реальности и вымысла) при помощи сна – ход наиболее доступный: ведь искажение данности в сознании спящего есть самое обычное явление.

В орбиту сновиденческих драм Гоголя окажется втянутой и "Ревизор", самим автором позднее истолкованный как психодрама на мотив "сон разума рождает чудовищ".

В мироощущении и творчестве Булгакова также большую роль играли сны. Вообще «Сон в творчестве Булгакова» – тема, требующая глубокого подробного анализа. Мы в своей работе только приведем некоторые примеры, отвечающие нашим целям.

Показательным для творчества М.А.Булгакова является полусон-полуявь с исчезновением Лито в «Записках на манжетах», начало и конец которого для героя ознаменовали отрывки из «Носа» Гоголя (взятые соответственно из начала и конца повести): «Во тьме над дверью, ведущей в соседнюю, освещенную, комнату, загорелась огненная надпись, как в кинематографе: «1836 марта 25-го числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие. Цирюльник Иван Яковлевич…» [15,36], и вторая «Огненная надпись: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия: вдруг тот самый нос, который разъезжал в чине статского советника и наделал столько шуму в городе, очутился, как ни в чем не бывало, вновь на своем месте…» [15,58] Все это доказывает, что герой «Записок на манжетах» чувствует связь своего ощущения кошмара на яву с подобными ощущениями у несчастного коллежского асессора Ковалева, потерявшего свой нос.

«Богат» снами и булгаковский «Театральный роман» (или «Записки покойника», 1936-1937гг.). Первый «грустный сон» навел Максудова на мысль о написании романа: «Мне снился родной город, снег, зима, гражданская война… Во сне прошла передо мною беззвучная вьюга, а затем появился старенький рояль и возле него – люди, которых нет уж на свете. Во сне меня поразило мое одиночество, мне стало жаль себя…» [16,537] (эта зарисовка – еще одно доказательство прямой связи романа Максудова с романом «Белая гвардия» самого Булгакова, то, о чем мы уже говорили выше). Когда роман Максудова был закончен, он «заснул впервые… за всю зиму – сном без сновидений». [16,538]

Последующие сны на яву продемонстрировали Максудову, как из его романа очень просто получается пьеса: «…из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе». Другие сны были провидческими для героя. В первом он видит себя правителем с кинжалом на поясе, «которого явно боялись придворные, стоящие у дверей»; проснувшись Максудов получает конверт из театра о репетиции «Черного снега», репетиции, о которой герой уже и не мечтал.

Вся последующая жизнь Максудова сосредоточилась только на долгожданной постановке пьесы, и даже сны были переполнены декорациями, лесами, «на которых актеры рассыпались, как штукатурки»; пьеса снилась то «снятой с репертуара», то «провалившейся», то «имеющей огромный успех». Все эти сны стали предвестниками проволочек с постановкой пьесы, а последний сон открыто предсказывает несбыточность мечты Максудова увидеть свое произведение идущим на сцене независимого театра: «наичаще снился вариант: автор, идя на генеральную забыл надеть брюки. Первые шаги по улице он делал смущенно, в какой-то надежде, что удастся проскочить незамеченным, и даже приготовлял оправдание для прохожих… Но чем дальше, тем хуже становилось, и бедный автор понимал, что на генеральную опоздал…» [16,664]

В гоголевской манере строит Булгаков и сон Алексея Турбина ("Белая гвардия"), сон, в котором дана развернутая экспозиция событий немецкой оккупации 1918 года на Украине.

Интерес Булгакова к Гоголю приобретает новое качество в 30-е годы, когда Булгакова особенно занимает проблема "писатель и общество". Героями трех романов становятся писатели. Его волнует судьба писателя-сатирика, тема эта генетически связана с творчеством Гоголя.

Гоголь для Булгакова - национальная гордость русского народа, его величие, его духовная сила. Булгаков словно бы постоянно сверялся с мыслью Гоголя, с его взглядом на вещи, особенно на характеры. Булгакова глубоко волновали драматические коллизии жизни великого русского художника.

Именно в это период перед Булгаковым неожиданно, в силу внешних обстоятельств, встала задача сценической интерпретации "Мертвых душ", но решалась она писателем так, словно он всю жизнь готовился к этой работе.

"...Здравствуйте, Николай Васильевич, не сердитесь, я Ваши Мертвые души в пьесу превратил. Правда, она мало похожа на ту, которая идет в театре, и даже совсем не похожа, но все-таки это я постарался", - Михаил Булгаков из письма В. Вересаеву.

1930 год - исходной мыслью Булгакова было: "Мертвые души" инсценировать нельзя". Нельзя, пользуясь сложившимся опытом, приспособить лироэпический повествовательный текст нуждам зрелищного искусства. Надо писать полноценную пьесу по мотивам гоголевской поэмы, но и по законам драматургии.

Работа началась с того, что прежде всего, "разнес всю поэму по камням. Буквально в клочья". Стремясь выстроить сквозное драматическое действие, связывая его не столько с авантюрным сюжетом поэмы, сколько с образом мыслей "Первого в пьесе" (ипостась самого Гоголя), которому доверялись все важнейшие гоголевские суждения о жизни, обобщения и лирические комментарии, Булгаков нарушил начальный сюжетный порядок смены эпизодов, смонтировал речевую характеристику героев из их собственной и авторской речи, в ряде случаев вложил слова одного персонажа в уста другому. При этом, разумеется, строго соблюдалась общая гоголевская мысль и "дух" (стиль) гоголевского творчества.

Главной особенностью пьесы было то, что ее центральным действующим лицом стал не ловкий приобретатель Чичиков, а печальный лирик Гоголь, персонифицированный в образе Первого. Исходная мысль Булгакова была простой и дерзкой: Гоголь писал поэму в Риме, видел родину издалека и в резком контрасте с яркими итальянскими впечатлениями. Этот контраст должен был ожить в драматическом конфликте, создать фон главного содержания, именно того, которое исторгло когда-то из груди первого слушателя поэмы гротескное: "Боже, как грустна наша Россия!" И поэтому первый набросок будущей пьесы Булгакова: "Человек пишет в Италии! В Риме (?!) Гитары. Солнце. Макароны." - это, конечно, не реалии сюжета, - это своего рода код настроения, шифр гоголевской фантасмагории или, как называет ее Булгаков, "гоголианы". [38,105]

В действии драмы и без Чтеца должен был воплотиться дух гоголевского творчества, где так чудно переплелись патетика и задушевный лиризм, глубокая грусть и раскованный смех. Избранный драматургом стиль гротеска, который чаще всего обслуживает вид трагикомедии, делал произведение Булгакова родственным смеющемуся "сквозь слезы" Гоголю.

В тексте "Мертвых душ" есть и перефразированные отрывки из "Невского проспекта" ("Но как только сумерки упадут на дома и улицы и будочник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь..." и др.). А восклицания "О, Рим!", которым перемежаются абзацы, соответствуют тем восклицаниям, которые разбросаны по многим письмам Гоголя: "Боже, боже, боже! О мой Рим. Прекрасный мой, чудесный Рим" (письмо к Плетневу от 27сентября 1839г. из Москвы); "О, Рим мой, о мой Рим! - Ничего я не в силах сказать... Но если б меня туда перенесло теперь, боже, как бы освежилась душа моя! Но как, где найти средства!" (письмо Жуковскому в январе 1840г. из Москвы). Монолог формируется, таким образом, из разных произведений, с переменою третьего лица на первое, с синтаксическими упрощениями, с включениями небольших частей собственного текста и т.д. Это лишний раз доказывает близость поэтики Гоголя Булгакову.

Кроме этой работы "с Гоголем", Булгаков-драматург сделал весомый и оригинальный взнос в новую сферу драматургии - киносценарии, написав один за другим в 30-е годы два киносценария по мотивам гоголевских "Мертвых душ" и "Ревизора". Но ни тот, ни другой до экрана не дошли.

В начале (1920-е гг.) и в конце (1936-1937гг.) своего творческого пути М.А.Булгаков обращается к жанру записок, который использовал в свое время и Н.В.Гоголь, жанру дневниковой исповеди. В «Записках сумасшедшего» Гоголя сознание героя туманится, речь сбивается, мысли путаются по нарастающей к концу произведения, и происходит это из-за пустой бессловесной 42-летней жизни «маленького человека» – титулярного советника, обязанность которого - чинить перья директору! Булгаковские «Записки на манжетах» с самого начала строятся из сбивчивых мыслей, «тумана», «жара» в голове героя и окружающей действительности. И если причина подобного состояния и объясняется Булгаковым – тиф, то она явно не исчерпывающая и лежит гораздо глубже: герой бежит в бессознательное от жизни, от «ненавистного Тифлиса», от «проклятых кавказских гор». Обоих героев роднит оторванность от людей (одиночество при большом окружении), тоска: «Я забился в свой любимый угол, темный угол, за реквизиторской». [15,43]

«Записки покойника», «Записки на манжетах» и «Записки сумасшедшего» кроме общности жанра объединяет схожесть душевного состояния героя-повествователя. Гоголевский мелкий чиновник постепенно сходит с ума и мнит себя Фердинандом VIII – королем Испании, автор-герой «Записок на манжетах» прячется в бессознательное состояние (болезнь, сон) от изнуряющей новой действительности, Максудов же с самого начала своих записок покойника объявляет: «Я вообще человек странный и людей немного боюсь». И выход, который находят герои, чтобы порвать с неустраивающей их жизнью самый крайний: для одного – это сумасшедший дом, для другого – побег из Тифлиса, для третьего – самоубийство.

Для передачи чувств героя «Записок покойника» в момент решения покончить свою жизнь самоубийством М.А.Булгаков использует сильный гоголевский образ смерти, воплощенный в серой кошечке Пульхерии Ивановны из «Старосветских помещиков». У Н.В.Гоголя серая беглянка появляется «худая, тощая» перед хозяйкой на несколько мгновений и затем исчезает уже навсегда, оставив Пульхерию Ивановну с ясной уверенностью: «Это смерть моя приходила за мной!»

Для Максудова «дымчатый тощий зверь», некогда «подобранный в воротах», был таким же единственным живым существом, которого «интересовала» судьба хозяина. Кошка защищает героя от «жалкого страха смерти», вызванного приступами неврастении, своим тихим мяуканьем и встревоженным взглядом. С ее же смертью Максудов связывает свои ощущения безысходности, тщетности надежд, мысль о самоубийстве.

Но «Записки на манжетах» и «Записки покойника» М.А.Булгакова близки и другому произведению Гоголя – «Театральному разъезду».

Первая проблема, которую ставит Гоголь в «Театральном разъезде» – это проблема «писатель и общество». Но намного глубже здесь звучит проблема восприятия художественного произведения, проблема автор и его читатель, зритель, вопрос, актуальный по сей день в нашей науке. «Театральный разъезд» – наглядное доказательство того, насколько разным может быть прочтение одного текста. Гоголь хотел решить для себя вопрос – почему не принят, не понят был его «Ревизор». На его взгляд «естественным чутьем», чувствованием произведения обладает простой человек из народа («двое в армяках» в «Театральном разъезде»), потому что «он не отуманен теориями и мыслями, надерганными из книг, а черплет их из самой природы человека». Те же, для кого писалась комедия – образованные люди, чиновники, правители, в чьих руках судьбы народные, чья обязанность, по Гоголю, честно служить на своем месте – они не восприняли призыв писателя, «не услышали могучей силы честного, благородного смеха». Лишний раз убеждается Гоголь: единичны «высоко самоотверженные» чиновники в России, да и те «забились в глушь», еще реже встречаются государственные мужи с благородными стремлениями; и с горечью писатель восклицает: «Боже! сколько приходит ежедневно людей, для которых нет вовсе высокого в мире! Все, что ни творилось вдохновением, для них пустяки и побасенки; созданья Шекспира для них побасенки; святые движения души – для них побасенки». [30,325]

Свои «Записки покойника» Булгаков начинает тем же приемом, который использует Гоголь в «Театральном разъезде»: отказ от авторства при явной, прослеживающейся в произведении автобиографичности. В примечании Гоголь пишет: «Само собой разумеется, что автор пьесы лицо идеальное. В нем изображено положение комика в обществе, комика, избравшего предметом осмеяние злоупотребление в кругу различных сословий и должностей.» Но ни у кого из читателей не вызывает сомнения, что мысли Автора пьесы – это мысли самого Гоголя и речь идет о его комедии «Ревизор». Также и М.А.Булгаков с первых строк романа спешит оговориться: «Предупреждаю читателей, что к сочинению этих записок я не имею никакого отношения и достались при весьма странных и печальных обстоятельствах». И опять- таки слишком многое в личности и судьбе вымышленного Максудова указывает на самого Булгакова. Приведем наиболее яркие и бесспорные примеры.

Начнем с того, что герой характеризуется как страдающий неврастенией и «страхом смерти» - об обострении этой болезни у Булгакова к концу 30-х гг. (время написания романа) мы уже говорили выше, так же как о неоднократных попытках самоубийства. Горькие слова Максудова: «Сколько раз в жизни мне приходилось слышать слова «интеллигент» по своему адресу», вызывают в памяти воспоминания Н.А.Земской по поводу закрепившегося за маленькими Булгаковыми звания «интеллигентских детей». [44,693] Практически идентичным является и творческий путь Максудова – от написания романа, переработки его в пьесу, до отношений с театром и лично с Иваном Васильевичем – напоминающий тот период биографии Булгакова, который связан с созданием романа «Белая гвардия», сочинением по нему «Дней Турбиных», тяжелыми взаимоотношениями со МХАТом и К.С.Станиславским, долгой, мучительной проволочкой постановки пьесы. То, что под максудовским «Черным снегом» Булгаков подразумевал свою «Белую гвардию», сомнения не вызывает, достаточно следующей зарисовки из романа в романе: «… зачем на страницах наступает зимняя ночь над Днепром, зачем выступают лошадиные морды, а над ними лица людей в папахах. И вижу я острые шашки, и слышу я душу терзающий свист.

Вот бежит, задыхаясь, человечек. Сквозь табачный дым я слежу за ним, я напрягаю зрение и вижу: сверкнуло сзади человечка, выстрел, он, охнув, падает навзничь, как будто острым ножом его спереди ударили в сердце. Он неподвижно лежит, и от головы растекается черная лужица. А в высоте луна, а в дали цепочкой грустные, красноватые огоньки в селении».[3, 569]

И дальше: «Я вижу вечер горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста». Вдруг «Фауст» смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей гитарой…» Не остается ни тени сомнения, что здесь перед нами дорогой Булгакову Дом – Дом Турбиных, за стенами которого кипят революционные бури. Хронология событий Булгаковым также сохранена. Как и пьеса Максудова, «Дни Турбиных» были поставлены через год после опубликования романа. В том же году, позднее, ставится «Зойкина квартира» М.А.Булгакова – и ее корни можно найти в «Записках покойника»: «Однако из-под полу по вечерам доносился вальс, один и тот же…, и вальс этот порождал картинки в коробочке, довольно странные и редкие. Так, например, мне казалось, что внизу притон курильщиков опиума, и даже складывалось нечто, что я развязно мысленно называл – «третьим действием». Именно сизый дым, женщина с асимметричным лицом, какой-то фрачник, отравленный дымом, и подкрадывающийся к нему с финским отточенным ножом человек с лимонным лицом и раскосыми глазами. Удар ножом, поток крови. Бред, как видите!» [ 3,659]

Дальнейшие переклички «Записок покойника» («Театрального романа») с «Театральным разъездом» также четко прослеживаются. Автор пьесы у Гоголя прячется в сенях, чтобы услышать отзывы о своем произведении. Первые же разговоры, которые удается ему подслушать у выходящих из театра зрителей вообще не имеют отношения к его пьесе: «прилично одетые» господа обсуждают между собой прелести молоденькой актрисы, новый ресторан, работу портного, который «претесно сделал панталоны» и т.д. На конкретный вопрос о комедии последовал невнятный ответ: «Да, конечно, нельзя сказать, чтоб не было того… в своем роде… Ну конечно, кто ж против этого и стоит, чтоб опять не было и… где ж, так сказать… а впрочем… (Утвердительно сжимая губами) Да, да».

Те же невнятные характеристики своего романа услышал и Максудов, при этом «жены… осовели от чтения», «журналисты ничего не сказали, но сочувственно кивнули, выпили», а «дамы не кивали, не говорили, начисто отказались от купленного специально для них портвейна и выпили водки». [16,539] Не на высоте оказались и литераторы в обоих произведениях. Подслушивая, как гоголевский Автор, Максудов в реакции «друзей»-писателей на афишу своим именем обнаружил только обидную зависть и злость: «Вдруг Ликоспастов стал бледен и как-то сразу постарел. На лице его выразился неподдельный ужас. Агапенов прочитал, сказал: «Гм…» Толстый неизвестный заморгал глазами…» [16,587]

Проблема судьбы талантливого писателя в Советской стране не раз поднималась Булгаковым. Михаил Афанасьевич, выбрав для себя путь творчества, часто задавался вопросом: «Как существовать при помощи литературы» в новообразовавшемся государстве? Этот вопрос он решал всю жизнь, пытаясь найти ответ на него в своих произведениях: «Записках на манжетах», «Богеме», «Записках покойника», «Мастере и Маргарите».

Очень ярко изобразил Булгаков писательский мир уже в раннем произведении «Записках на манжетах». Галерею открывает поэтесса : «Черный берет. Юбка на боку застегнута, и чулки винтом. Стихи принесла.

Та, та, там, там.

В сердце бьется динамо-снаряд.

Та, та, там.» [15,38]

Затем идет цех местных поэтов: «юноша в синих студенческих брюках; да, с динамо-снарядом в сердце, дремучий старик, на шестидесятом году начавший писать стихи, и еще несколько человек». Потом был еще один – «явление из Тифлиса»: «молодой человек, весь поломанный и развинченный, со старушечьим морщинистым лицом, приехал и отрекомендовался: дебошир в поэзии. Привез маленькую книжечку, похожую на прейскурант вин. В книжечке – его стихи:

Ландыш. Рифма: гадыш.

С ума сойду я, вот что!..» [15,39]

Как ни абсурдно, именно такие бесталанные личности неплохо себя чувствовали в литературе, а талантливые писатели, чтобы прожить, должны были сочинять «революционные пьесы из туземной жизни»: «Через семь дней трехактная пьеса была готова. Когда я перечитал ее у себя, в нетопленой комнате, ночью, я, не стыжусь признаться, заплакал! В смысле бездарности это было нечто совершенно особенное, потрясающее». Получив за это сочинение 200 тысяч, сгорая от стыда за него, автор бежит, бежит домой: «…Вы, беллетристы, драматурги в Париже, в Берлине, попробуйте1 Попробуйте, потехи ради, написать что-нибудь хуже! Будьте вы так способны, как Куприн, Бунин или Горький, вам это не удастся. Рекорд побил я. В коллективном творчестве. Писали же втроем: я, помощник поверенного и голодуха. В 21-м году, в его начале…» [15,46-47]

В "Жизни господина де Мольера" и "Театральном романе" у Булгакова появляется столь любимый Гоголем читатель-собеседник. Рисуя портрет молодого Мольера, Булгаков замечает: "О, поверьте мне, при этих условиях у него будет трудная жизнь, и он наживет себе много врагов!" В "Театральном романе" автор прямо обращается к аудитории: "Ничего нет хуже, товарищи, чем малодушие и неуверенность в себе".

В "Театральном романе" автор делает отступление, напоминающее гоголевские лирические с их точностью наблюдения и социального анализа. Причем в отступлении о "молодых людях" Булгаков не маскирует их родословной от мастерски описанных Гоголем офицеров, представляющих в Петербурге какой-то средний класс общества: "Они любят потолковать о литературе... Они не пропускают ни одной публичной лекции, будь она о бухгалтерии или даже о лесоводстве. В театре, какая бы ни была пьеса, вы всегда найдете одного из них..."

Сравним у Булгакова: "Существуют такие молодые люди, и вы их, конечно, встречали в Москве. Эти молодые люди бывают в редакциях журналов в момент выхода номера, но они не писатели. Они видны бывают на всех генеральных репетициях, во всех театрах, хотя они не актеры, они бывают на выставках художников, но сами не пишут. Оперных примадонн они называют по имени и отчеству, по имени же и отчеству называют лиц, занимающих ответственные должности, хотя с ними лично и незнакомы. В Большом театре на премьере они, протискиваясь между седьмым и восьмым рядами, машут ручкой кому-то в бельэтаже, в "Метрополе" они сидят за столиком у самого фонтана, и разноцветные лампочки освещают их штаны с раструбами". [3,565]

Булгаков был мастером сатирического портрета, но при этом он напоминает об истинном назначении писателя: после сатирической или комической картины следуют горькие слова лирического героя, заставляющие читателя задуматься, смех сменяется состраданием к герою, а затем чувством протеста. В целом "Театральный роман" производит впечатление поэтическое. Здесь продолжено присущее Гоголю двойное осмысление действительности: комическое и высоко лирическое.

"Театральный роман" изображает два мира - театральный и литературный. "Театральный разъезд" Гоголя посвящен этой же теме. Оба художника, преданные литературе и высоко оценивающие роль Театра, откликнулись на глубоко пережитое: Гоголь - на постановку "Ревизора", Булгаков - на затянувшуюся на несколько лет и затем признанную в печати неудачной постановку "Мольера".

В "Театральном романе" слово Гоголя вливается (то усиливаясь, то затихая) в воспроизводимую Булгаковым иную, отделенную от гоголевского мира, реальность как равноправное с авторским. Автор романа ведет диалог со своим собратом, приглашая помериться и жизненным материалом, и ухваткою в его освоении, - диалог, заключающий в себе и акт уважения "учителю", и почтительный, но не смиренный вызов.

Если вспомнить "бормотание" булгаковского героя, заболевшего после вечеринки ("Я вчера видел новый мир, и этот мир был мне противен. Я в него не пойду. Он - чужой мир. Отвратительный мир! Надо держать это в полном секрете, тсс!"), то представляется еще один, более плоский, но несомненно также присутствующий в тексте аспект того широкого включения гоголевского материала, которое мы наблюдали. Гоголь становится единственным союзником рассказчика в его столкновении с "отвратительным миром". Он незримо укрывает его "своей чугунной шинелью, под которой не так слышен шум и веселье все шире и шире идущего "пира". Осваивая этот "чужой мир" гоголевским словом Максудов находит в себе силы противостоять ему.

Еще в ранней прозе русская литература предстает как внутренняя опора героя в его сопротивлению алкоголизму. Она является как знак нормы, помогающий опознать нарушение этой нормы, осознать его и противопоставить ему некие ценности, и эта функция ее очевидна и в "Театральном романе".

Свободная разработка гоголевского слова в романе сложно соединила в себе самоутверждение автора-рассказчика и утверждение им непрерывности традиции русской литературы. "Классические" гоголевские приемы, сделаны достоянием современности, полемически выдвинуты вперед - как не оттесненные и не превзойденные тою современной прозой, которую читает Максудов, думая о своем втором романе и желая узнать, "о чем они (современники) пишут, как они пишут, в чем волшебный секрет этого ремесла". И этот мотив начинает служить как бы ключом к расшифровке значения сильного гоголевского элемента в "Театральном романе". Ничего не разъясняя, Булгаков самим способом рассказа указывает на того, кто стал не только для его героя, но и для него самого живым ориентиром в работе над тем романом, который начат был четыре года спустя после завершения первого ("Белой гвардии"), а закончен лишь перед самой смертью.

Не нужно доказывать, какое огромное впечатление оказали на Булгакова "мощный лет фантазии" Гоголя и интерес к персонажам, им изображенным.

Булгаков обратился к наиболее фантастической из петербургских повестей Гоголя, чтобы передать атмосферу учрежденческого быта Москвы 20-х годов. Так "Нос" промелькнул в первых произведениях Булгакова («Записки на манжетах», «Дьяволиада»).

В последнем творении, романе "Мастер и Маргарита", значительная часть эпилога варьирует концовку "Носа": нелепые слухи, распространяемые в обеих столицах, критическое отношение к ним "почтенных и благонамеренных людей" в повести - и "наиболее развитых и культурных людей" в романе; опыты магнетизма в "Носе" - и шайка гипнотизеров и чревовещателей в "Мастере и Маргарите"; и, наконец, любопытство толпы обывателей, стекающихся к магазину Юнкера поглазеть на нос, претворившееся у Булгакова в волнение многочисленных охотников за котами (толпа в театре).

Лень ума, отсутствие воображения, живучесть предрассудков - вот что иронически высмеял в эпилоге Булгаков, вот для чего он обратился к повести Гоголя.

В "Мастере и Маргарите" вновь возникает лицо "хорошо знакомого" Булгакову человека. Портрет Мастера дан скупо: "С балкона осторожно заглядывал в комнату бритый темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос человек примерно лет тридцати восьми". [20,131-132]

Портрет этот сразу вызывает в памяти лицо Гоголя (портрет Н.В.Гоголя кисти Э.А. Дмитриева-Мамонова 40-х годов).

Мастер - историк по образованию. Случай освободил его от службы, и тут он выяснил, что истинное счастье для него - писать роман. Мастер - человек склонный к одиночеству. Он душевно заболевает. Все это напоминает Гоголя. А кроме того, сожжение Гоголем и Мастером рукописи. Описание ухода Мастера в больницу схоже с визитом Гоголя к больнице, описанное его современником.

В последнем романе «Мертвые души» в образе Чичикова у Гоголя звучит тема продажи души дьяволу; Булгаков сталкивает своих персонажей с самим сатаной.

Антитеза добра и зла - вот где главная общность несхожих сюжетов. Но единство состоит и в способах художественной трактовки происходящего с людьми. Постоянная смена психологического и фантастического в романе прекрасно отвечает законам художественного реализма. И оказывается, что Булгаков - наследник Гоголя не только в силу своего тяготения к фантасмагоричности сцен, к изображению мироздания как деформированного бытия, необузданной стихии.

В объяснении невероятной жестокости прокуратора Пилата по отношению к Иешуа Булгаков следует за Гоголем. Спор римского прокуратора Иудеи и бродячего проповедника по поводу того, будет царство истины или нет, порой обнаруживает если не равенство, какое-то странное интеллектуальное сходство палача и жертвы. Минутами кажется, что первый не совершит злодеяния над беззащитным упрямцем.

Образ Пилата демонстрирует внутреннее борение личности, и потому он по своему драматичен. Но в человеке сталкиваются неравные начала: сильная воля и власть обстоятельств. Иешуа духовно преодолел последнее, Пилату это не дано. Как человек он не одобряет смертный приговор, как прокуратор обязан его подписать человеку, открывшему ему свою дерзкую утопию: настанет конец императорского владычества, кесаревой власти.

Вот вечная тема мировой литературы и вот суть художественного реализма. Вспомним: совсем на ином жизненном материале Гоголь решает эту тему в полном соответствии с принципами реализма. Высокопоставленное лицо из "Шинели" своим бессердечием губит маленького человека. В авторской трактовке жестокого поступка - был хорошим человеком, да стал генералом - выражена сущность реалистического анализа человеческих поступков, виден суд реализма над скверными социальными метаморфозами личности.

Но почему же именно Воланду автор предоставил право казнить и миловать? Что это - самоискупление зла?

Здесь, может быть, более всего Булгаков выступает последователем Гоголя. Конечно, образные, сюжетные и стилевые переклички с классиком прошлого очевидны. Как не вспомнить, увидев сцены с летающими по небу людьми и говорящего кота, сказочные эпизоды в гоголевских "Вечерах" и повесть "Нос".

Булгаков продолжает традицию гротескного реализма и в деэстетизации изображаемого мира. Она объясняет весь стиль романа, всю чертовщину, балаганную бестолковщину и ирреальность поступков Коровьева, Азазелло.

В главе "Нехорошая квартира" широко используется эффект контраста, свойственный поэтике Гоголя: лексика интеллигенции ("симпатичнейший", "благодарствуйте", "помилуйте") и вульгаризмы ("шляется", "сволочь, склочник, приспособленец и подхалим"). Использован и гоголевский эстетический принцип: чем смешнее, тем страшнее и чем страшнее, тем смешнее: "...Степа разлепил склеенные веки и увидел, что отражается в трюмо в виде человека с торчащими в разные стороны волосами, с опухшей, покрытою черной щетиною физиономией, с заплывшими глазами, в грязной сорочке с воротником и галстуком, в кальсонах и в носках" и т.п.

Игра с тайной в инфернальных романах - залог сюжетного развития. И можно было бы усмотреть в этом симптомы приключенческой облегченности, если бы не философский подтекст, который проглядывает сквозь недоговоренности. В сущности, каждый инфернальный сюжет - как в гоголевском "Портрете" - это трагическая попытка человека объясниться с судьбой, со своим будущим, с великой загадкой, простирающейся перед всеми нами. Или, попросту, дополнение к афоризму: "Человек предполагает, а Бог располагает", - если бы один только Бог.

Признак "прозаического" ("шагреневого") сатаны - это тайна. Проведена - резким росчерком авторской фантазии - граница между видимым и невидимым, дозволенным и недозволенным, гибельным и интеллигибельным. Что здесь - то дано нам в ощущении. А что ТАМ - тайна, неизвестность, окантованная эластичными линиями, которые могут отступать вглубь, поддаваясь натиску человеческого любопытства, но никогда не размыкаются.

Повторяемость фигуры, олицетворяющей нечистую силу - свидетельство тенденции: так утверждается жанр реалистической чертовщины. И к реалистическим коррективам надо отнести портреты гоголевской кисти. У Булгакова реалистичность чертовщины достигается за счет иронии, а та - за счет пародийных мотивов (погоня за Воландом у Патриарших).

Важнейшая цель и дело Гоголя как писателя - размышляя над несовершенствами жизни, смеяться. Сказанное о Гоголе вполне применимо к Булгакову: его сатира - это юмор (Белинский усматривал у Гоголя именно юмор, а не сатиру). Не в том нынешнем понимании, которое низводит высокую смеховую категорию до ступени зубоскальства на последних страницах ведомственного журнала. Нет, юмор у Булгакова достаточно значителен, резок, трагедийно подтекстован и мотивирован, чтобы соревноваться с сатирой гоголевского толка. Одновременно он окрашен тонами легкой комедийности. И одновременно этот юмор - солидного философского ранга, прямой наследник мировой иронии романтиков.

Динамика, статика, юмор посредством слова обретают тот синтез, который мы называем искусством, волшебством.

Булгаковское волшебство наглядно различимо, например, когда позицию слова, долженствующего назвать действие занимает слово, дающее живой образ этого действия. Пример из романа: "Поэт... стал что-то бормотать, ныть, глодая самого себя". Нужно ли что-нибудь добавлять к этому "глодая", чтобы объяснить читателю угнетенно-критичную, до самоуничижения, обиду Рюхина? Глаголы особенно эффективно работают (и даже бесчинствуют в своем трудовом раже) на метафорическом поприще: "... на поэта неудержимо наваливался день". Исполнены гротесковой экспрессии картины скандалов, погонь, нападений, перенасыщенные выражениями атакующими, агрессивными и, напротив, оборонительными, взывающими о пощаде. Концентрация этой конфликтной лексики может достигать поистине батальных уровней: "Внимательно прицелившись, Маргарита ударила по клавишам рояля, и по всей квартире пронесся первый жалобный вой. Исступленно кричал ни в чем не повинный беккеровский кабинетный инструмент. Клавиши в нем проваливались, костяные накладки летели во все стороны. Инструмент гудел, выл, хрипел, звенел..." Двусмыслицы повествователь применяет с тактом, чтобы истинному ценителю они были видны, а профана благополучно миновали. Искусство, коим блистательно владел Гоголь. Из булгаковских двусмыслиц приведем следующую: "... С крыш хлестало мимо труб, из подворотней бежали пенные потоки. Все живое с м ы л о с ь с Садовой, и спасти Ивана Савельевича было некому. Прыгая в мутных реках и освещаясь молниями, бандиты доволокли полуживого администратора до дома 302-бис..." [20,114]

В романе "Мастер и Маргарита" уже нельзя увидеть следов прямого воздействия одного какого-либо гоголевского произведения. Творчество Булгакова вообще так глубоко погружено в мир Гоголя, что многие из его героев и сама художественная их связь в пределах романа или повести не могут быть поняты вне гоголевского контекста. И более всего это относится к последнему роману Булгакова, основывавшемуся помимо исторического и евангельского материала, на большом количестве литературных источников и организованном между двумя главнейшими полюсами притяжения и отталкивания – интертекстуальной историей доктора Фауста в ее литературных и народных интерпретациях и всей творческой работой Гоголя, включая сюда не одни только художественные произведения, но и статьи его и письма.

Так, Коровьев в совокупности разнообразных, мерцающих его обликов не может быть понят вне гоголевской концепции черта, высказанной в наиболее пространном письме к С.Т. Аксакову от 14 мая 1844 года: "Итак, ваше волнение есть просто дело чорта. Вы эту скотину бейте по морде и не смущайтесь ничем. Он - точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. Пыль запустит всем, распечет и раскричится. Стоит только немножко струсить и податься назад - тут-то он и пойдет храбриться. А как только наступишь на него, он и хвост подожмет. Мы сами делаем из него великана; а на самом деле он чорт знает что". [32,156] Гоголевские реминисценции присутствуют в разговоре Коровьева с Никанором Ивановичем: "Эх, Никанор Иванович! - задушевно воскликнул неизвестный. - Что такое официальное лицо или не официальное? Все это зависит от того, с какой точки зрения смотреть на предмет. Все это, Никанор Иванович, зыбко и условно. Сегодня я неофициальное лицо, а завтра, глядишь, официальное! А бывает и наоборот, и еще как бывает!" Живая актуальность этих слов не мешает увидеть в них, что весь разговор Никанора Ивановича с Коровьевым строится таким же образом, как один из разговоров Чичикова с Ноздревым: "Нет, скажи на прямик, ты не хочешь играть? - говорил Ноздрев, подступая еще ближе" и т.п.

В "Мастере и Маргарите" возросло влияние "серьезных" повестей Гоголя, "Вия" и "Страшной мести", - в облике Геллы, в той сцене, когда Варенуха "Римского едва насмерть с Геллой не уходил": "вытянула, сколько могла, руку, ногтями начала царапать верхний шпингалет и потрясать раму" ("Вий": "Он слышал, как бились крыльями в стекла церковных окон и в железные рамы, как царапали с визгом ногтями по железу и как несметная сила громила в двери и хотела вломиться").

В полете Маргариты очевидна связь с ночным полетом ведьмы с ее кавалером в "Ночи перед рождеством", но там же и влияние "Страшной мести", уже совершенно преобладающее в двух последних главах романа, в последнем полете Мастера. "После этого раза два или три она видела под собою тускло отсвечивающие какие-то сабли, лежащие в открытых черных футлярах, и сообразила, что это реки". Ср. В знаменитом описании Днепра: "Нежась и прижимаясь ближе к берегам от ночного холода, дает он по себе серебряную струю; и она вспыхивает как полоса дамасской сабли; а он, синий, снова заснул".

В ранних повестях Булгакова "серьезная", лирическая струя гоголевской прозы является редко, нешироко. В романе же лирический конец "Записок сумасшедшего" служит едва ли не одним из истоков описания последнего полета Мастера: "...взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает в дали; лес несется с темными струями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия, вон и русские избы виднеют... ему нет места на свете! Его гонят!" [30,159]

В последней главе романа исчезает смешное и остается только серьезное. Перемена эта подспудна - она обнажена и в преображении героев, происходящем на глазах читателя. Гоголевский смех уходит со страниц романа, уступая место гоголевскому мистическому лиризму.

Один из ранних героев Булгакова (Коротков, «Дьяволиада») сходит с ума, увидев действительность отстраненным, непонимающим взглядом - как герой гоголевских "Записок сумасшедшего", почувствовавший приближение истины, но не имеющий сил разгадать ее до конца. Но далее в гоголевскую тему маленького человека Булгаков вводит тему самоутверждения автора. В "Театральном романе" и последних редакциях "Мастера и Маргариты" две эти ипостаси сошлись в одном лице, и вторая в раннем повествовании "от первого лица" остающаяся во многом загадочной, оказалась теперь расшифрованной: у Максудова, как и у Мастера, самосознание великого писателя, и именно оно определяет их отношения с действительностью - духовную победу над ней через физическую гибель. Мастер сходит с ума - но у с п е в написать роман, успев запечатлеть угаданную им истину ("О, как я все угадал!"), повторяя тем самым уже не судьбу героев Гоголя, а судьбу самого творца этих героев.

В 1940 году через несколько месяцев после смерти Булгакова его друг П. С. Попов написал: "Жизнелюбивый и обуреваемый припадками глубокой меланхолии при мысли о предстоящей кончине, он, уже лишенный зрения, бесстрашно просил ему читать о последних жутких днях и часах Гоголя". [42,59]

Особенностью булгаковского языка называют культуру «устно ориентированной» письменной речи, идущую от постоянства блестящих рассказов-«розыгрышей», которые известны по воспоминаниям мемуаристов как черта личности художника, владевшего бесценным импровизационным талантом. «Отсюда идут не только разговорные обороты, элементы прослушивающихся «диалогов» в монологических словесных композициях, не только обращения (к читателю, к предполагаемому «собеседнику»), не только пластическая простота фразировки, относительная невеликость и конструктивная «необремененность» предложения, а и своеобразные устные ритмы («каденции»), эхо-формы».[36,52]

Но бесспорно «дисциплинирующим» творческий процесс фактором было и присутствие в сознании художника многосоставной гоголевской повествующей речи, знание которой у Булгакова было абсолютным. Один из мемуаристов рассказал, как писатель поставил сотрудникам массовой газеты в качестве образца «гоголевскую фразу в двести слов: «…это тоже идеал, причем идеал бесспорный, только с другого полюса». Это утверждение базировалось на собственном опыте М.А.Булгакова и являлось «обязательством» перед собственным стилем. [72;135]

Булгакову близки такие черты и особенности пафоса и поэтики прозы Гоголя, как двойное осмысление действительности (комическое и высоколирическое), редкий дар конкретности, "зрительности" изображения, сплетение реального и фантастики (вбирающей в себя элементы фантасмагории и мистики), особый юмор («смех сквозь слезы»), комедийные диалоги. Традиционность сюжетов, во-первых, сближает "Мертвые души" и "Мастера и Маргариту", во-вторых, «Записки сумасшедшего» с «Записками на манжетах» и «Записками покойника». Кроме того, М.М.Булгаков обращается к гоголевским принципам развития приема гротеска, появление которого в творчестве обоих писателей, как мы видели, было вызвано проблемами внутреннего характера.

В некоторых своих произведениях М.А.Булгаков обращается к личности Н.В.Гоголя, иногда выводя ее на первый план, - это «Мертвые души», «Похождения Чичикова», «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита». Многие книги Булгакова поднимают те же темы, проблемы, к которым в свое время обращался и Гоголь: проблема писатель и общество, тема истории Украины, проблема Добра и Зла (дьявольского и божественного), проблема «маленького человека» и др. И, наоборот, у изучаемых писателей мы обнаружили отсутствие темы детства (причины были проанализированы выше), что является достаточно редким у русских писателей.

Соотнесенность своих произведений с гоголевскими М.А.Булгаков часто подчеркивает прямыми цитатами (как в эпиграфе, так и в тексте) – «Похождения Чичикова», «Записки на манжетах»; а также аллюзиями, заимствованиями на уровне сюжета, системы персонажей, образов и т.д. – «Заколдованное место», «Дьяволиада», «Похождения Чичикова», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита».

От Н.В.Гоголя идет способность М.А.Булгакова видеть таинственное в заурядном и банальном, у него же Булгаков учился развивать прием «вещных символов» как определение лиц, из этого источника появляется в творчестве М.А.Булгакова фразы с неожиданными и семантически несогласованными сопоставлениями, логически не совместимые.

В итоге при восприятии даже у непрофессионального читателя (не филолога) создается удивительное, подсознательное ощущение близости произведений Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова, понимание того единого внутреннего психологизма, которым веет от них, и которое идет именно от "родства душ" писателей.

Причина такой глубокой связи произведений М.А.Булгакова с гоголевским творчеством можно найти в одном из положений психологии литературного творчества – в гипотезе подражания, о которой мы уже говорили в начале данной главы. На наш взгляд, анализ использования гоголевских традиций в творчестве Булгакова убедительно доказывает, что в период ученичества Н.В.Гоголь был выбран Михаилом Афанасьевичем в качестве образца творческой личности, образца для подражания.

Вопрос, почему именно на Н.В.Гоголе остановил свой выбор М.А.Булгаков, скорее всего навсегда останется загадкой. Можно предположить, что Булгаков чувствовал что-то родственное в произведениях Николая Васильевича. «Родство» же это, на наш взгляд, кроется в трагическом начале творчества обоих писателей, которое, в свою очередь, является следствием трагических судеб Николая Васильевича и Михаила Афанасьевича.

О сущности подобного трагического начала в творчестве говорит А.Ю. Козырева, отталкивающаяся от гегелевской концепции трагической вины:

"Благоразумный человек, действуя по здравому смыслу, руководствуется устоявшимися предрассудками своего времени. Трагический герой действует свободно, сам выбирает направления и цели действий. И в этом смысле его активность, его собственный характер есть причина его гибели. Трагическая развязка внутренне заложена в самой личности, он сам несет в себе свою гибель, на нем лежит трагическая вина". [26,299] В доказательство следует только вспомнить и сравнить трагические личности "Петербургских повестей" Гоголя и "Дьяволиады" Булгакова.

В трагедии характер героя приходит во взаимодействие с общемировыми обстоятельствами. Существуют эпохи, когда история "выходит из берегов". В нашем случае это "декабристская" эпоха Н.В.Гоголя и великая революционно-переломная эпоха М.А. Булгакова. Счастлив поэт, в такой век коснувшийся пером своих современников: он неизбежно прикоснется к истории, в творчестве великого художника неизбежно отразятся хотя бы некоторые из существенных сторон глубинного процесса. В такую эпоху большое искусство становится зеркалом истории.

В реалистическом искусстве Гоголя собственно нетрагический характер стал героем трагических ситуаций. 19 век сделал трагедию "обыкновенной историей". Трагедия как жанр фактически исчезает, так как герой искусства стал отчужденным "частным и частичным" (Гегель) человеком. Однако трагический элемент проник во все роды и жанры литературы, отражая нетерпимость разлада человека и общества то, что мы наблюдаем у Гоголя.

Для того, чтобы мучительный трагизм перестал быть постоянным спутником жизни, общество должно стать человечным, должно быть найдено гармоническое единство личности и общества. Можно предугадать, что таков был высший смысл концепции трагического в искусстве М.А.Булгакова. Поиск утраченного Дома и смысла жизни - пафос булгаковской трагедийной темы.

От трагедий в собственной судьбе к трагическому началу в творчестве - вот возможный ключ к причине зеркальности творческих индивидуальностей Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подобный подход к биографии и творчеству писателя, т.е. подход, при котором находятся психологические предпосылки появления в стиле, поэтике писателя определенных черт, открывает широкие возможности для исследования, как творчества Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова, так и других писателей - в этом смысле психологические открытия в области филологии еще предстоят.

В данной работе мы обратились к психологическим особенностям личностей Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова, которые имели непосредственное влияние на творческую деятельность писателей. Такой взгляд позволяет рассматривать филосовско-эстетические концепции писателя с точки зрения их "происхождения" в мировоззрении, в мышлении личности автора. Мы рассмотрели проблему гениальности, таланта и развития способностей относительно Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова, выявили схожие предпосылки для проявления таланта обоих писателей вследствие "родственного" набора способностей. Следующим, логически вытекающим фактом, было установление схожести творческого мышления у Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова, проявившегося в их творческой деятельности. Рассмотрев отдельные свойства личностей Гоголя и Булгакова, мы установили их прямую взаимосвязь с творческой одаренностью обоих.

Далее представив полную биографическую картину судеб

Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова, мы позволили себе предположить, что зеркальность художественно-стилевой манеры писателей происходит вследствие того, что Н.В.Гоголь был сознательно выбран М.А.Булгаковым как образец для творческого подражания. Не ограничиваясь только биографическими данными, для подтверждения данной гипотезы мы обратились к сопоставительному анализу творчества писателей, к отысканию гоголевских традиций в произведениях М.А.Булгакова. И здесь мы пришли к выводу, что М.А.Булгаков действительно является продолжателем традиций Н.В.Гоголя в литературном творчестве. Нами были обнаружены заимствования на уровне сюжетов, образов, системы персонажей, языка, определены близкие обоим писателям черты и особенности пафоса и поэтики.

Но мы ни в коей мере не утверждаем, что интертекстуальность произведений М.А.Булгакова ограничивается лишь гоголевским творчеством. Были еще тысячи и тысячи книг, прочитанных Булгаковым и преобразованных его гением в романах и пьесах, рассказах и фельетонах. И не следует забывать, что преломление чужих литературных образов часто помогает понять взгляды самого писателя.

Одна из основных целей нашей работы была представить проблему неполноты в литературоведческой науке психологических исследований и обоснований некоторых фактов психологии писателей и психологии их творчества.

В качестве доказательства актуальности подобного подхода изучения биографий и творчества писателей приведем высказывание именитого психолога по этому вопросу - К.Г. Юнга:

"Без особых доказательств очевидно, что психология - в своем качестве науки о душевных процессах - может быть поставлена в связь с литературоведением. Ведь материнское лоно всех наук, как и любого произведения искусства - душа. Поэтому наука о душе, казалось бы, должна быть в состоянии описать и объяснить в их соотнесенности два предмета: психологическую структуру произведения искусства, с одной стороны, и психологические предпосылки художественно-продуктивного индивида. В первом случае объектом психологического анализа и истолкования служит конкретное произведение искусства, во втором же - творчески одаренный человек в форме своей неповторимой индивидуальности". [66,103]

Далее Юнг К.Г. категорично высказывает свое мнение: "Личная психология творца объясняет, конечно, многое в его произведении, но только не само это произведение. Если же она могла бы объяснить это последнее, то его якобы творческие черты разоблачили бы себя как простой симптом, что не принесло бы произведению ни выгод, ни чести.

...Все психологические процессы, протекающие в процессах сознания, еще могут оказаться каузально объяснимыми; но творческое начало, коренящееся в необозримости бессознательного, вечно будет оставаться закрытым для человеческого познания. Оно всегда будет поддаваться лишь описанию в своих внешних проявлениях, угадывающееся, но неуловимое. Искусствоведение и психология будут зависеть друг от друга, и принцип одной из этих наук не сможет упразднить принцип другой. Принцип психологии - представить данный психологический материал как нечто выводимое из каузальных предпосылок; принцип искусствоведения - рассматривать психическое как непосредственно существующее, идет ли дело о произведении или творчестве. Оба принципа сохраняют силу, несмотря на свою относительность". [66,103-104]

Мнение К.Юнга и других знаменитых психологов, к чьим исследованиям мы обращались в начале работы, показывает их глубокий интерес к вопросу психологии творчества. Литературоведам, в свою очередь, остается добавить свои знания, свой опыт и обогатить данную область научных знаний своими исследованиями и выводами.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Акимов В.М. Свет художника или М. Булгаков против

Дьяволиады. - М., 1988. - 176с.

1. Ананьев Б.Г. Задачи психологии искусства// Сб. Художественное творчество. – Л., 1982. –С. 236-242.
2. Антология сатиры и юмора России ХХ века. Михаил Булгаков. Том 10. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 736 с.
3. Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 70г.
4. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. – 295с.
5. Айзенк Г.Ю. Интеллект: новый взгляд // Вопросы психологии. 1995. №1. С. 111-131.
6. Баженов. Болезнь и смерть Гоголя// Русская мысль, февр. 1902г.
7. Белозерская-Булгакова Л.Е. Воспоминания. - М.: Худож. Лит.,

1990. - 224с.

1. Бердяев Н.А. Мир творчества. «Смысл творчества» и переживание творческого экстаза // Самопознание. – М.: Книга, 1991. – С. 207-224.
2. Боборыкин В.Г. Михаил Булгаков. - М.: Просвещение, 1991. -206с.
3. Булгаков М.А. Бег. - М.: Сов. Писатель, 1991. – 115с.
4. Булгаков М.А. Белая гвардия. – Минск, 1988. – 270с.
5. Булгаков М.А. Дьяволиада. - М.: ДЭМ, 1991. - 272с.
6. Булгаков М.А. Заколдованное место. – М.: Эксмо-пресс, 2000.
7. Булгаков М.А. Записки на манжетах. – М.: Эксмо-пресс, 2000. - 38с.
8. Булгаков М.А. Записки покойника. – М.: Эксмо-пресс, 2000. – 154с.

17 Булгаков М.А. Зойкина квартира. - М.: Сов. Писатель, 1991. - 134с.

18 Булгаков М.А. Иван Васильевич. - М.: Сов. Писатель, 1991. – 60с.

19 Булгаков М.А. Избранное. - М.: Худож. Лит., 1988. - 480с.

20 Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. - М.: Худож. Лит., 1990. - 380с.

21 Булгаков М.А. Похождения Чичикова. – М.: Эксмо-пресс, 2000.

22 Булгакова Е. Дневник Елены Булгаковой. - М.: Изд-во "Кн.

Палата", 1990. - 400с.

23 Вахитова Т.М. Письма М.Булгакова правительству как

литературный факт// Творчество Михаила Булгакова. Книга 3. –

СПб.: «Наука», 1995. – С. 5 – 25.

24 Воспоминания о Михаиле Булгакове/Сост. Е.С. Булгакова,

С.А.Ляндрес. - М.: Сов. писатель, 1988. - 525с.

25 Выгодский Л. С. Психология искусства. - М.: Педагогика,

1991. - 320с.

26 ГаврюшинН.К. Нравственный идеал и литургическая символика

в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита»// Творчество

Михаила Булгакова. Книга 3. – СПб.: «Наука», 1995. – С. 25-35.

27 Галинская Л.Я. Загадки известных книг. - М., 1986. – 70с.

28 Гиппиус В.В. ГОГОЛЬ. Воспоминания, письма, дневники. –

М.: «Аграф», 1999. – 464 с.

29 Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. - Алма-Ата:

Жазуши, 1984. - 480с.

30 Гоголь Н.В. Повести. Драматические произведения. - Л.:

Худож. Лит., 1983. - 328с.

31 Гоголь в воспоминаниях современников. - М.: Гослитиздат,

1952. - 718с.

32 Н. В. Гоголь в портретах, иллюстрациях, документах/Сост.

А.М. Гордин. - М-Л.: Учпедгиз, 1953. - 394с.

33 Гоголь Н.В. в русской критике. Сб. Статей. - М.:

Гослитиздат, 1953. - 651с.

34 Голубева Э.А. Способности и индивидуальность. – М.: Прометей,

1993.

35 Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке. М., 1991. – 369с.

36 Горелов А.А. Устно-повествовательное начало в прозе Михаила

Булгакова// Творчество Михаила Булгакова. Книга 3. – СПб.:

«Наука», 1995. – С. 50-62.

37 Гримак Л.П. Резервы человеческой психики. - М.: Политиздат,

1989. – 226с.

38 Гудкова В. Время и театр Михаила Булгакова. - М.: Сов.

Россия, 1988. - 172с.

39 Д Израэли И. История гения. – Дубна: Междунар. Университет

природы, общества и человека «Дубна», 2000г. – 366 с.

40 Дружинин В.Н. Психология общих способностей. – СПб.: Изд-во

«Питер», 2000. – 368с.

41 Ермилов В.В. Гений Гоголя. - М., 1959. - 200с.

42 Егоров Б.Ф. М.А. Булгаков - переводчик Гоголя. - Л., 1978. - 270с.

43 Замятин Е.И. Психология творчества // Сб. Художественное

творчество и психология. – М., 1991 – С.158-162.

44 Земская Е.А. Из семейного архива. – М.: ЭКСМО-пресс, 2000.

45 Зунделович Я.О. Поэтика гротеска (к вопросу о характере

гоголевского творчества)// Русская литература ХХ в. Вып. 2. –

Екатеринбург, 1995. – С.135-143.

46 Козырева А.Ю. Лекции по педагогике и психологии

творчества. - Пенза: Научно-метод. Центр, 1994. - 344с.

47 Концепция креативности Дж.Гилфорда и Э.П.Торренса //

В.Н.Дружинин. Психология общих способностей. – СПб.: Питер,

2000. – С. 183-188.

48 Короленко В.Г. Трагедия великого юмориста // Собр. Соч. в 5т.

Т 3. Л., 90г. С. 586-642.

49 Кузьмин Н. Психология. - М.: Педагогика, 1990. - 286с.

50 Лакшин В. Мир Михаила Булгакова. – М.: ЭКСМО-пресс, 2000.

51 Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. – М., 1995. – 102с.

52 Лук А.Н. Мышление и творчество. - М.: Политиздат, 1976. - 144с.

53 Лук А.Н. Психология творчества. - М.: Наука, 1978. - 127с.

54 Мацкин А. На темы Гоголя. Театральные очерки. - М.:

Сов. Писатель, 1984. - 212с.

55 Мэлхорн Герлинда и Ханс-Георг. Гениями не рождаются. -

М.: Наука, 1989. - 194с.

56 Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80х-нач.90х гг.

ХХв. – Минск: Издат центр «Экономпресс», 1998. – 288с.

57 Палиевский П.В. Пути реализма. - М.: Современник, 1974. - 197с.

58 Петров С. Русский исторический роман XIXв.// «Тарас Бульба»

Н.В.Гоголя. – М.: Худ. Лит-ра, 1964. – С. 217-278.

59 Подколзин Б. Михаил Булгаков: прорыв сквозь смуту

//Нева, 1984. - 7. - С.197-203.

60 Пономарев Я.А. Психология творчества. - М.: Наука, 1976.

61 Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Лабиринт, 1999. –

285с.

62 Психология художественного творчества /Сост. К.В.Сельченок. –

Минск: Харвест, 1999. – 752с.

63 Резерв успеха - творчество/Под ред. Г. Нойнера, В.

Калвейта, Х. Клейна. - М.: Педагогика, 1989. - 120с.

64 Рождественская Н.В. Проблемы и поиски в изучении

художественных способностей// Сб. Художественное творчество. –

Л., 1983. С.105-122.

65 Рудницкий К.Я. "Мертвые души" МХАТ. Театральные

страницы. - М.: Искусство, 1979. - 248с.

66 Самосознание европейской культуры 20 века //Юнг К.Г.

Психология и поэтическое творчество/. - М.: Политиздат,

1991. - С.103-108.

67 Сидоров Е. М.А. Булгаков //Булгаков М.А. Избранное/. -

М.: Худож. Лит., 1988. - С.3-16.

68 Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном

театре. - М.: Искусство, 1986. - 383с.

69 Соколов Б.В. Три жизни Михаила Булгакова. – М., 1999.

70 Страхов И.В. Психология литературного творчества. М.,1998.

71 Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. – М., 1961.

72 Творчество Михаила Булгакова /исследования, материалы,

библиография/. – СПб.: «Наука», 1995. – 366 с.

73 Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.,

1998г. – 320с.

74 Химич В.В. «Зеркальность» как принцип отражения и

пересоздания реальности в творчестве М.Булгакова// Русская

литература ХХ в. Вып. 2. – Екатеринбург, 1995. – С. 53-68.

75 Христианство и русская литература// Л.В.Жаравина. Гоголь

между христианством и позитивизмом. – СПб.: Наука, 1999. –

С.164-212.

76 Чеботарева В.А. О гоголевских традициях в прозе М.

Булгакова //Русская литература. 1984. 1. - С.167-179.

77 Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. - М.:

Книга, 1988, - 450с.

78 Чудакова М.О. Булгаков и Гоголь //Русская речь. 1979. -

№2. - С.38-48. № 3. - С.55-59.

79 Шолохов М. Собр. Соч. В 8т. - М.: Правда, 1980. - Т.8. -

С.322-323.

80 В.Штекель. Причины нервности // З.Фрейд. Остроумие и его

отношение к бессознательному/. – СПб-М., 1998г. – С.284-318.

81 Экспедиция в гениальность (Колупаев Г.П., Клюжев В.М.,

Лакосина Н.Д., Журавлев Г.П. – академики Рос. Ак. Естеств.

Наук). М., 1999.

82 Яновская Л. Елена Булгакова, ее дневники, ее

воспоминания //Дневник Елены Булгаковой/. - М.: Кн.

палата, 1990. - С.5-31.