

УДК 821.161.1

**В.Т. ЗАХАРОВА,**  
*доктор филологических наук,  
профессор кафедры русской и зарубежной филологии  
Нижегородского государственного педагогического университета  
имени Козьмы Минина (Российская Федерация)*

## **ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ПРОЗЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (ФУНКЦИИ ЭПИЧЕСКОГО ПАРАЛЛЕЛИЗМА)**

Статья посвящена проблеме эпического параллелизма как форме авторского присутствия в прозе Серебряного века на примере творчества М. Горького, Ив. Бунина, С. Сергеева-Ценского. Проза этих авторов являет собой пример развивающегося в начале XX века неореалистического художественного сознания, одной из заметных новаций которого была неведомая литературе ранее активность подтекстово-ассоциативной сферы повествования. Эпический параллелизм стал одним из способов ассоциированного выражения авторского отношения к изображаемому, причем выражения важнейших сущностных идей.

*Ключевые слова: неореализм, художественное сознание, эпический параллелизм, ассоциативность, подтекст, онтологическая поэтика, традиция, культурная топика.*

**П**роза Серебряного века обладает целым комплексом совершенно определенных примет художественной новизны, в числе которых одной из важнейших является неведомая литературе ранее активность подтекстово-ассоциативного уровня повествования. Этот уровень обладает в прозе А. Чехова, Ив. Бунина, М. Горького, Ив. Шмелева, Б. Зайцева и др. авторов огромным философско-эстетическим потенциалом, позволяя *выразить невыразимое*, приближая словесное искусство к музыкальному, апеллируя к утонченному эмоциональному восприятию произведения и, вместе с тем, интеллектуально-углубленному.

Функции природных образов в прозе Серебряного века в целом традиционны для русской литературы, но в традиционности их заключены необычайно многогранные аспекты новизны – в первую очередь, связанные с оригинальными попытками выражения авторской позиции. Обратимся к приему, обозначенному И.И. Ермаковым как «эпический параллелизм». Этот термин ученый в свое время применил к анализу эпопеи М. Шолохова «Тихий Дон»: «Сущность этого приема заключается в том, – пояснял И.И. Ермаков, – что здесь даются два формально самостоятельных образа, вне композиционно-синтаксической связи, но при «прозрачно»-смысловом их единстве. В эпическом параллелизме отсутствует форма сравнения, но сопоставляемые образы даны друг за другом: сперва разворачивается образ природы и вслед за ним дается сходная ситуация из области человеческой жизни как общественного содержания, так и личного, т. е. применительно к психологическому содержанию отдельного персонажа» [1, с. 38].

Полагаем, продуктивность этого термина дает возможность более широкого его применения. Так, в прозе Серебряного века можно обнаружить эпический параллелизм в творчестве разных художников, причем можно вести речь и о субпарадигмальной вариации этого приема: лиро-эпическом параллелизме.

Как представляется, в наиболее «чистом виде» эпический параллелизм выступает в ранней прозе М. Горького. Произведения рубежа XIX–XX веков свидетельствовали о фор-

мировани у молодого писателя художественного сознания, типологически родственного и другим ярким художникам этой эпохи – которое позднее обозначат как «неореализм» [2]. Активность внефабульной образности в его творчестве прежде всего касалась пространственных характеристик мира, – это наиболее характерная черта именно его стиля. В контексте данного материала обозначим следующее. У Горького как художника новой эпохи практически отсутствует пейзаж как фон, как зарисовка-сопровождение с нейтральной интонацией. Это всегда – именно *ассоциированное выражение авторского отношения к изображаемому*.

Уже повесть «Фома Гордеев» (1899) позволяет говорить об этом. Конечно, в первых опытах создания произведений более крупной эпической формы, такой как повесть, у Горького, как верно замечено, еще многое принадлежит к «неэффективному беседующему стилю» [3, с. 593]. Д. Святополк-Мирский, которому принадлежит это определение, с неореализмом динамику художественного сознания М. Горького, разумеется, не связывает: да и ни в каком из лагерей литературной критики это никогда не связывалось, применяемые шкалы оценок были другие. Между тем, введение его творчества в парадигму именно неореализма как определяющего, стилеобразующего (в широком смысле слова) типа художественного сознания эпохи многое объясняет в нем но-новому [4].

В ракурсе наших размышлений о наличии и оригинальном функционировании эпического параллелизма в его произведениях заметим следующее. В начале повести «Фома Гордеев» дана прекрасная эпическая панорама великой русской реки: речь идет о плавании Фомы-ребенка вместе с отцом на его пароходе по Волге: «Быстро несется вниз по течению красивый и сильный “Ермак”, буксирный пароход купца Гордеева, и по оба бока его медленно движутся навстречу ему берега Волги, – левый, весь облитый солнцем, стелется вплоть до края небес, как пышный, зеленый ковер, а правый взмахнул к небу кручи свои, поросшие лесом, и замер в суровом покое.

Между ними величаво простерлась широкогрудая река; бесшумно, торжественно и неторопливо текут ее воды <...> На пологом склоне горного берега раскинуты зеленые ковры озими, бурые полосы земли под паром и черные – вспаханной под яровое. Птицы, маленькими точками, вьются над ними, ясно видны на голубом пологие неба; стадо пасется невдалеке, – издали оно кажется игрушечным; маленькая фигурка пастуха стоит, опираясь на падог, и смотрит на реку.

Всюду блеск, простор и свобода, весело зелены луга, ласково ясно голубое небо; в спокойном движении воды чувствуется сдержанная сила, в небе над нею сияет щедрое солнце мая, воздух напоен сладким запахом хвойных деревьев и свежей листвы...

На всем вокруг лежит отпечаток медлительности; все – и природа и люди – живет неуклюже, лениво, – но кажется, что за ленью притаилась огромная сила, – сила необоримая, но еще лишённая сознания, не создавшая себе ясных желаний и целей... И отсутствие сознания в этой полусонной жизни кладет на весь красивый простор ее тень грусти. Покорное терпение, молчаливое ожидание чего-то более живого слышатся даже в крике кукушки, прилетающей по ветру с берега на реку... Заунывные песни точно просят о помощи... Порой в них звучит удаль отчаяния... Река отвечает песням вздохами. И задумчиво качаются вершины деревьев... Тишина...» [5, т. IV, с. 30–32].

Горький создает в повести эффект «эпического параллелизма» относительно жизни природы и жизни целого «русского мира». При этом ему удается в великолепный пейзаж-панораму «вписать» свои представления о национальном характере русского народа и тем самым перевести повествование на онтологическое, бытийное русло, а не просто обрисовать место действия. Взгляд наблюдателя – дистанцированный, с парохода вдаль – обеспечивает впечатление независимой жизни природы, прекрасной в самой себе, и одновременно (что у Горького встречается нечасто), возникает *оттенок психологического параллелизма по сходству*: намечающий и предвещающий будущие душевные муки главного героя.

Подобный способ обозначения авторского присутствия через пространственные образы получил дальнейшее развитие в текстах Горького как доминантная черта его художественного стиля. Покажем на примере повестей «Детство» и «В людях» (1914–1915) функционирование эпического параллелизма с одновременным усложнением природных образов психологическим параллелизмом – по сходству и контрасту.

Уже в самом начале повести «Детство» возникает панорама прекрасного города, историческое бытие которого вписано в природную красоту великой русской реки. Он дан через восприятие бабушки, которая при виде Нижнего с парохода радостно кричала: «Гляди, гляди, как хорошо! Вот он, батюшка, Нижний-то! Вот он какой, Богов! Церкви-те, гляди-ка ты, летят будто!» [5, т. XV, с. 18]. Этот образ-интродукция вводит в произведение тему прекрасного, воспаряющего движения, полета, вольного простора, переводит повествование с житейского плана – в бытийный.

В повестях о становлении самосознания юного героя, прошедшего в детстве школу жизни, полную многих жестоких впечатлений, наиболее значимым оказывается архетипический мотив выхода на простор, имеющий глубокий символический смысл. В тексте повестей он реализован многомерно. При этом обнаруживается следующая закономерность: яркие пейзажные образы-картины, сопутствующие эпическому движению повествования, чаще всего призваны у Горького по контрасту выразить авторское восхищение гармоничной красотой мироздания и глубокое недоумение перед неумением людей соотносить с этой благословенной красотой свое нелепо-жестокое бытие. Этот субстанциональный конфликт и определяет основные интонации «авторского голоса» в горьковской прозе: «Утро такое милое, ясное, но мне... хочется уйти в поле, где никого нет, – я уже знаю, что люди, как всегда, запачкают светлый день» [5, т. XV, с. 434].

Что касается восприятия природного бытия главным героем повестей, то здесь у Горького постоянно «работает» прием психологического параллелизма по сходству: именно умение глубоко проникнуться сокровенной, живой, одухотворенной красотой мира природы помогает мальчику ощутить свою неслучайную связь с этим миром и – оторваться от жестокой бессмысленности окружающего быта, подняться над ним: «По дороге я смотрю с горы Кремля на Волгу, – издали, с горы, земля кажется огромной и обещает дать все, чего захочешь» [5, т. XV, с. 97]. Или: «Глядя, как течение Волги колеблет парчовую полосу света и, зарожденное где-то во тьме, исчезает в черной тени горного берега, – я чувствую, что мысль моя становится бодрее и острее. Легко думается о чем-то неуловимом словами, чуждом всему, что пережито днем... воображение шлет картины бесподобной красоты, и точно плывешь в мягком воздухе ночи вслед за рекою» [5, т. XV, с. 105]. Подобные примеры можно умножить, и их нельзя недооценить: психологический параллелизм у Горького оказывается утонченным «импрессионистическим психологизмом», которым сильна проза А. Чехова. Благодаря этому текст становится ассоциированно насыщенным, символически многогранным.

Зарисовки замечательных картин природы, в динамичной оттеночности являющих собой импрессионистическую живопись словом: летние, зимние, весенние краски рассвета и заката, утра, яркого полдня, ночи – по нашему убеждению, имплицитно содержат наиглавнейшие идеи автора: от чувства кровной сопричастности человека Божественному всеединству – рождение убежденности в предназначенности человеческого бытия для счастья и всеобъемлющей любви, преобразующей мир.

Проза Ив. Бунина, начиная с самых ранних произведений, обозначила особое отношение к пейзажу как форме проявления авторского отношения к миру. Повышенная смысловая емкость образов, «выведение» повествования на онтологический уровень – приметы бунинского стиля в природных зарисовках. Наиболее известные его произведения, шедевры прозы XX века, – рассказы «Эпитафия» (1900), «Антоновские яблоки» (1900), а также «Новая дорога» (1901), «Сосны» (1901), как и многие другие, – позволяют говорить о присутствии Бунина *лиро-эпическом параллелизме* как об одном из ведущих принципов формирования метатекста его прозы.

По жанру более похожая на поэму в прозе «Эпитафия» великолепна как лирическая песня-прощание с ушедшим миром гармонической патриархальной крестьянской цивилизации и как пророческое предупреждение о полной катастрофе крестьянского мира вследствие разрыва исконных связей мира людей с миром природы и верой предков. Отныне в произведениях Ив. Бунина природа займет полноправное место как равнодействующий ряду с другими образ, которому «передоверены» автором самые сокровенные его думы.

Лирическое начало в эпическом повествовании становится ведущим сюжетобразующим фактором и создает в произведениях Бунина особый жанровый синтез. Природное

и людское бытие настолько неразрывны в текстах Бунина, что их отдельное самостоятельное невозможно выделить. Отсюда – путь Бунина к феноменологическому эффекту «Жизни Арсеньева».

Так, в «Соснах» бушующий, «поседевший от выюги лес», «сосны, которые высоко царят над всем окружающим», «радостные краски» афанасьевских морозов помогают прояснить авторскую философию бытия [6, т. I, с. 360]. Бунин, поэтично и одухотворенно рисуя картины русской зимы с ее непостижимыми контрастами, *через эти картины* и передает свои попытки постичь тайну мироздания, тайну цены человеческой жизни (ведь главное событие сюжета – это рассказ о смерти сотского Митрофана). И оказывается, что мир устроен удивительно целесообразно, а свидетельство тому – торжественно замершие после урагана сосны, «как хоругви» под голубым небом, и «большая, остро содрогающаяся изумрудом звезда», которая «кажется звездой у божьего трона, с высоты которого господь незримо присутствует над снежной лесной страной...» [6, т. I, с. 363]. Верно замечено, что «для Бунина единственное спасение человека в послушном следовании вечным и великим законам мира, и не в бунте против них, а в желаемом и естественном слиянии с ними» [7, с. 124].

Сосны – главный герой и еще одного удивительного рассказа-пророчества Ив. Бунина – «Новая дорога». Небольшой рассказ о поездке героя зимой по железной дороге из Петербурга домой, в провинцию, перерастает привычные жанровые рамки, как это часто бывает у Бунина, – в данном случае, путевого очерка. По сути, это лирико-философское эссе о судьбах родины. И квинтэссенцию рассуждений автора следует искать не только в прямых авторских характеристиках бытия, но и в сопутствующем им «сопровождении» дополнительными обертонами смысла, содержащимися в разворачивающихся по мере повествования картинах природы.

Это сопровождение – картины русского леса за окном вагона. В соответствии со «сверхзадачей» автора: под оболочкой обыденного, привычного обнаружить тайные, сокровенные устремления всеобщего российского бытия – эти картины даны в своей динамике. Поначалу это вполне мирные, тихие, бесконечные просторы, рождающие у героя ностальгическую радость: «Необыкновенно приятно смотреть на мелькающий в воздухе снег: настоящей Русью пахнет!» [6, т. I, с. 368]. «Настоящая Русь», по Бунину, – это всегда чувство кровной связи русской жизни с исторически-необозримой глубиной прошлого; чувство «смирненного» русского мира, хотя и бедного, но населенного людьми «с такими чистыми, почти детскими глазами» [6, т. I, с. 371]. Это восхищенное понимание ее богатства и величия: «Как прекрасна, как девственно богата эта страна! Какие величавые и мощные чащи стоят вокруг, тихо задремывая в эту теплую январскую ночь...» [6, т. I, с. 372]. Но произведение названо «Новая дорога», и именно она становится символом поджидающих русскую жизнь угрожающих перемен.

Интонация рассказа постепенно меняется, и это касается прежде всего пейзажных образов. Для Бунина подобная сопряженность органична: он признается, что с юности ощущал «всю красоту и всю печаль русского пейзажа, так нераздельно связанного с русской жизнью». [6, т. I, с. 370]. Новая дорога настораживает своей агрессивностью, враждебностью: «Бор... вырубает нещадно, *новая дорога идет как завоеватель*, решивший во что бы то ни стало расчистить лесные чащи, скрывающие жизнь в своей вековой тишине» [6, т. I, с. 369]. И как реакция на это – картина за окном поезда: «*Эти березы и сосны становятся все неприветливей; они хмурятся, собираясь толпами все плотнее и плотнее*». [6, т. I, с. 370]. А вскоре автор даже «предоставляет слово» русской природе в непосредственном «антропоморфическом пассаже»: «Новую дорогу мрачно обступили леса и как бы говорят ей:

– Иди, иди, мы расступаемся перед тобою. *Но неужели ты снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?*» [6, т. I, с. 370]. Ближе к финалу о новой дороге сказано: «Столетние сосны замыкают ее и, кажется, *не хотят пускать вперед поезд*» [6, т. I, с. 372].

Сосны в тексте Бунина становятся символом живых, одушевленных, охранительных начал русской жизни, выполняют роль стражей, не пускающих разрушительные силы в заповедный мир величия и мощи родины. Трудно переоценить пророческий дар и мастер-

ство молодого писателя, на рубеже XIX–XX веков выведившего прозу на уровень онтологических обобщений такого масштаба.

И в рассказах с более камерным масштабом сюжетной коллизии: посвященных раздумьям о конкретных человеческих судьбах – именно лиро-эпический параллелизм становится у Бунина одним из доминантных средств выражения авторской оценки изображаемого. Примеров тому много. Один из самых, на наш взгляд, ярких – рассказ «Веселый двор» (1911). Образ главной героини этого произведения – старой крестьянки Анисьи – очень по-бунински раскрывает тему, значимую для писателя с юности – тему старости. Старость в художественном мире Бунина – это всегда некий метафизически важный статус. Через образы стариков писатель постигает многие важные для него проблемы нравственно-философского характера.

Главным событием в сюжете рассказа «Веселый двор» Бунин сделал путь старой, обессиленной Анисьи из деревни к сыну в лесную сторожку. Это описание пути старой крестьянки «меж колосьев и трав» насыщено символическим подтекстом, оно становится широким эпическим полотном и одновременно лирической элегией о жизни Анисьи. Бунин создает здесь сложный сплав психологического параллелизма: сама героиня ощущает свою отчужденность от окружающего ее прекрасного мира (она стесняется своей старости, своего горя, которые так «не идут» этой красоте). Но эффект повествования таков, что возникает представление совершенно обратное – о слиянности Анисьи с этим благословенным природным миром. Она – его неотъемлемая часть: Анисья, любующаяся горлинками, собирающая букет полевых цветов, и – как бы уже воспаряющая над этим миром, ибо этот последний путь ее по земле оказался путем к Богу: «Теперь она плыла, плыла, как тот стеклянный червячок, по воздуху» [6, т. II, с. 336].

И в итоге, уже в рамках бытийного, а не житейского измерения, Анисья воспринимается как самая прекрасная часть этого мира, вызывающая преклонение: «*Она шла и шла; межа, вся усыпанная белыми цветами, бежала ей под ноги, белые точки цветов дрожали*» [6, т. II, с. 336].

Обращение к дооктябрьской прозе Ив. Бунина убеждает: с самых первых шагов в литературе писатель органически ощущал неразрывную связь человеческого и природного бытия и был виртуозным мастером в передаче многогранности оттенков этой связи.

Оригинальным осмыслением такого рода соотносительности отличалось и творчество С.Н. Сергеева-Ценского. Его проза начала XX века отличалась ярким художественным своеобразием, связанным прежде всего с густой метафоричностью стиля, особой одухотворенностью образов природного мира. Это рассказы «Улыбки» (1909), «Движения» (1910), «Медвежонок» (1912), «Недра» (1913) и др.

В аспекте наших размышлений выделим поэму в прозе «Печаль полей» (1909). Поэтическое название ее настраивает читателя, с одной стороны, на элегический лад, с другой – задает повествовательный масштаб: некий эпический ракурс. И действительно, это произведение – интересный пример неореалистического художественного синтеза, когда воедино сливаются разнородные начала.

В поэме Ценского своеобразие этого синтеза видится в стремлении автора воспроизвести обобщенно-лирическое представление о жизни родной земли с ее прекрасными просторами и рассказать о судьбе своих героев, живущих на этой земле. Параллелизм, заявленный уже в заглавии, тоже носит спаянный, лиро-эпический характер. Индивидуально-авторская новизна подхода Ценского видится в следующем: «печаль полей» сопровождает людей в течение всей жизни, причем именно всеобщую жизнь людей и одновременно жизнь каждого человека с его неповторимой судьбой.

Ценский создает своеобразные картины-заставки, сопровождающие повествование, которые всегда у него лирически окрашены. Они и составляет сердцевину собственно-авторских представлений о мире: «Эта поля сковали для всех одну сплошную душу, и она прошла изгибами по всем, – у всех одна: яровое, озимое, толока, жук-кузька, засуха, град, баба, лошадь, праздники и посты, мир, тот свет, и надо всем эти распорядительный мозолистый неутомимый рабочий бог в небе... Поля мои! Это в детстве, что ли, зеленом апрельском детстве вы глядели на меня таким бездонным взором, кротким и строгим?» [8, т. I, с. 569].

Авторские описания природы всегда щедро живописны, это настоящий импрессионистический «язык красочных мазков»: «Снега лежали палевые, розовые, голубые» [8, т. I, с. 575]. «Вечерами трава вдоль дороги между хлебами становилась горячей, оранжево-красной, а белые гуси в ней синими, точно окунуло их в жидкую синьку». [8, т. I, с. 532]. «И еще в этот вечер облака на западе переливчато горели тремя цветами: пурпурным, оранжевым и палевым, а потом так нежно и тихо лиловели, синели, серели, все уходя от земли...» [8, т. I, с. 536].

Самоценная красота картин природы для С. Сергеева-Ценского несомненна, однако любовное живописание ее содержит, бесспорно, и решение «сверхзадачи» автора: сказать не только о вечной «печали полей», сопровождающей русскую жизнь, но и о неизбывной радости бытия, исходящей из несравненной красоты русской природы. Рождается некий художественный вариант «всеединства бытия»: у Ценского в едином неделимом потоке переплетаются индивидуальные судьбы людей, их общая историческая жизнь, одухотворенно воспринимаемая жизнь природы – в изначальной предназначенности к счастью.

Подводя итоги приведенных выше размышлений, можно заметить следующее. Актуализация внимания в прозе Серебряного века к внефабульной сфере в целом обусловила и «новую жизнь» древнерусской письменностью [9, с. 236]. Такой подход, по верному наблюдению ученого, позволит установить древнейшим способом сопоставления в художественном тексте бытия природы и человека. Считаем в этом плане методологически значимыми взгляды А.М. Панченко на искусство как на «эволюционирующую топикку», завещанную нам фольклором и, что, «может быть, национальная культура в своих основах не только дихотомична, но также единообразна? Быть может, существует некая обязательная и неотчуждаемая топика, имеющая отношение к тому, что принято называть национальным характером?» [9, с. 255]. Относительно искусства начала XX века А.М. Панченко был убежден, что «общие для «старинны» и «новизны» *loci communes* все же намечаются. Чрезвычайно важно, что в них нераздельно слиты аспект поэтический и аспект нравственный» [9, с. 260] (курсив мой – В.З.).

Полагаем, эти позиции глубоко соотносимы с пониманием непреходящего значения древнейшего способа наших предков передавать представления о мире и о себе через прием параллелизма между жизнью природы и человека. Тем более, что «живая жизнь» этого приема в истории русской словесности убеждает в его динамичных трансформациях именно на путях осмысления онтологических проблем бытия с обязательной для национального художественного сознания аксиологической составляющей. Примеры из литературы начала XX века, рассмотренные выше, доказывают это.

Можно привести показательные в этом плане параллели типологических линий развития национальной художественной традиции. В рамках данного материала лишь обозначим некоторые из них, осознавая самодостаточность и непроясненность этой темы.

Так, исследователями древнерусской литературы при изучении способов познания и отражения природы в древнерусских источниках делается оправданное предположение, что, к примеру, автор «Слова о погибели Русской земли» (XIII в.), прежде всего опиравшийся на принцип дедукции, присущий литературным описаниям XI – XIV вв., «рассчитывал на ассоциативное мышление читателя и хотел дать толчок его воображению, предполагая и вызывая с его стороны “внутреннее созерцание” всей территории Руси, а не конкретной местности.

Нет конкретной местности, нет и конкретного ее описания. Земля Русская одна, да не один пейзаж в ней. Поэтому автор и создал в своем сочинении ее обобщенный образ» [10, с. 36] (выделено автором).

Позволим утверждать, что при всей изобразительной конкретности картин природы в творчестве представленных нами художников начала XX века именно установка на активность читателя в «расшифровке» «ассоциативного кода» текста предполагала адекватное прочтение последнего. А это значит – через то же «внутренне созерцание», что и его далекий предок, читатель Ив. Бунина, М. Горького, С. Сергеева-Ценского, Ив. Шмелева, Б. Зайцева воспринимал через пейзаж обобщенный образ всей России, – во всеединстве и многообразии ее природного и исторического бытия. Таким образом, возникал эф-

фект некоего глобального «философско-эпического параллелизма», – в множественных индивидуально-авторских модификациях.

В числе достижений в отражении природы в литературе конца XV – 30-х годов XVII вв. А.Н. Ужанков называет и такое: «Пейзаж не только передавал чувства человека, но и оказывал на них свое воздействие, влиял на поведение» [10, с. 66]. Несомненно, это достижение вошло «в плоть и кровь» последующего развития нашей словесности. Что же до избранных нами примеров, очевидно, насколько сфера природного в соотношении с людским бытием была необходима для этической оценки изображаемого, авторского стремления именно этой сфере передоверить выражение наиболее важных сущностных идей. Как верно замечено, «очевидный факт трансляции через века и тысячелетия знаний, сохраняющих свою онтологическую суть в разные эпохи, однако остается по-прежнему некой внутренней тайной искусства слова» [11, с. 117].

Полагаем, обозначенные в данном материале проблемы изучения онтологической поэтики XX века продуктивны для дальнейшего научного осмысления.

#### Список использованных источников

1. Ермаков И.И. Эпическое и трагическое в жанре «Тихого Дона» М. Шолохова / И.И. Ермаков // Ученые записки Горьковского государственного педагогического института им. М. Горького. – Горький: ГГПИ, 1950. – Т. XIV. Труды факультета языка и литературы. – С. 3–49.
2. Захарова В.Т. Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики: учебное пособие / В.Т. Захарова, Т.П. Комышкова. – Н. Новгород: НГПУ, 2012. – 234 с.
3. Мирский Д.С. История русской литературы с древнейших времен по 1925 г. / Д. Мирский. – Лондон: Overseas Publications Interchange, 1992. – 882 с.
4. Захарова В.Т. Проза М. Горького Серебряного века: монография / В.Т. Захарова. – Н. Новгород: НГПУ, 2008. – 116 с.
5. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. / М. Горький. – М.: Художественная литература, 1959.
6. Бунин И.А. Собрание сочинений: в 4-х т. / И.А. Бунин. – М.: Правда, 1988.
7. Мальцев Ю. Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне / Ю. Мальцев. – М.: Посев, 1994. – 432 с.
8. Сергеев-Ценский С. Собрание сочинений: в 12 т. / С. Сергеев-Ценский. – М.: Художественная литература, 1967.
9. Панченко А.М. О русской истории и культуре / А.М. Панченко. – СПб.: Азбука, 2000. – 464 с.
10. Ужанков А.Н. Эволюция пейзажа в русской литературе XI – первой трети XVIII вв. / А.Н. Ужанков // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. Коллективная монография. – М.: Наследие, 1995. – С. 19–89.
11. Кузьмина С. Русская литературная традиция и онтологическая поэтика в системе реализма и модернизма / С. Кузьмина // Problemy wspolczesnej komparatystyki. – Poznan: UAM, 2004. – Т.2. – С. 107–119.

#### References

1. Ermakov, I.I. *Jepicheskoe i tragicheskoe v zhanre "Tihogo Dona M. Sholohova"* [Epic and tragical in a genre of "Silent Don" by M. Sholokhov]. *Uchenye zapiski Gor'kovskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta im. M. Gor'kogo* [Scientific notes of Gorki state pedagogical college named by M. Gorky]. Gor'kij, GGPI Publ., 1950, vol. XIV. *Trudy fakul'teta jazyka i literatury* [Works of faculty of language and the literature], pp. 3-49.
2. Zaharova, V.T., Komyschkova, T.P. *Neorealizm v russkoj proze XX veka: tipologija hudozhestvennogo soznaniya v aspekte istoricheskoy pojetiki: uchebnoe posobie* [Neo-realism in Russian prose of the XXth century: typology of art consciousness in aspect of historical poetics: the manual]. N. Novgorod, NGPU Publ., 2012, 234 p.
3. Mirskij, D.S. *Istorija russkoj literatury s drevnejshih vremen po 1925 g.* [History of the Russian Literature since the most ancient times on 1925]. London, Overseas Publications Interchange Publ., 1992, 882 p.

4. Zaharova, V.T. *Proza M. Gor'kogo Serebrjanogo veka: monografija* [M. Gorky's prose of Silver age: the monography]. N. Novgorod, NGPU Publ., 2008, 116 p.
5. Gor'kij, M. *Sobranie sochinenij: v 30 t.* [The complete edition: in 30 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaja literature Publ., 1959.
6. Bunin, I.A. *Sobranie sochinenij: v 4-h t.* [The complete edition: in 4 vol.]. Moscow, Pravda Publ., 1988.
7. Mal'cev, Ju. *Ivan Bunin. Frankfurt-na-Majne* [Ivan Bunin. Frankfurt-on Mine]. Moscow, Posev Publ., 1994, 432 p.
8. Sergeev-Censkij, S. *Sobranie sochinenij: v 12 t.* [The complete edition: in 12 vol.]. Moscow, Hudozhestvennaja literature Publ., 1967.
9. Panchenko, A.M. *O russkoj istorii i kul'ture* [About Russian history and culture]. Saint-Petersburg, Azbuka Publ., 2000, 464 p.
10. Uzhankov, A.N. *Jevoljucija pejzazha v russkoj literature XI – pervoj treti HVIII vv.* [Evolution of a landscape in the Russian Literature of the XIth – first third of the XVIIIth centuries]. *Drevnerusskaja literatura: Izobrazhenie prirody i cheloveka. Kollektivnaja monografija* [The old Russian Literature: the image of the nature and the person. The collective monography]. Moscow, Nasledie Publ., 1995, pp. 19-89.
11. Kuz'mina, S. *Russkaja literaturnaja tradicija i ontologicheskaja poetika v sisteme realizma i modernizma* [Russian literary tradition and ontologic poetics in system of realism and a modernism]. *Problemy vsopolczesnej komparatystyki* [Problems of modern comparative studies]. Poznan UAM Publ., 2004, vol. 2, pp. 107-119.

Статтю присвячено проблемі епічного паралелізму як формі авторської присутності у прозі Срібного віку на прикладі творчості М. Горького, І. Буніна, С. Сергєєва-Ценського. Проза цих авторів являє собою приклад неореалістичної художньої свідомості, що розвивалася на початку ХХ століття. Однією з помітних новацій неореалістичної художньої свідомості була невідома літературі раніше активність підтекстово-асоціативної сфери оповіді. Епічний паралелізм став одним із засобів асоційованого вираження авторського ставлення до зображуваного, притому вираження найважливіших сутнісних ідей.

*Ключові слова:* неореалізм, художня свідомість, епічний паралелізм, асоціативність, підтекст, онтологічна поетика, традиція, культурна топіка.

Article is devoted a problem of epic parallelism as a form of the author's presence in prose of the Silver age as an example of creativity by M. Gorky, Iv. Bunin, S. Sergeev-Tsensky. The prose of these authors is an example of developing in the early twentieth century, the neorealist artistic consciousness, one of the notable innovations which were unknown to literature activity podtekstom associative sphere of the narrative. Epic parallelism has become one of the ways associated expression of the author's relationship to the represented, and, the most important expression of the essential ideas.

*Key words:* neo-realism, an artistic consciousness, of epic parallelism, associative, implication, ontological poetics, tradition, cultural topic.

Одержано 7.11.2016.