
«СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ» А.С. ПУШКИНА И «СТАРШИЙ СЫН» А.В. ВАМПИЛОВА В КОНТЕКСТЕ ПРИТЧИ О БЛУДНОМ СЫНЕ

К.А. Деменева

Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
Проспект Гагарина, 23, Нижний Новгород, Россия, 603950

В статье рассматривается вопрос о влиянии притчи о блудном сыне на такие произведения как «Станционный смотритель» А.С. Пушкина и «Старший сын» А.В. Вампилова. Благодаря связи с библейским сюжетом тексты, написанные в разные эпохи, сближаются, устанавливается стилистическая и идейная корреляция. В «Станционном смотрителе» притча становится фактором разрушения, навязанным сюжетом. В «Старшем сыне» герои разыгрывают притчу мистериальным образом, благодаря чему ее сюжет позволяет построить семейную идиллию.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, «Станционный смотритель», А.В. Вампилов, «Старший сын», притча о блудном сыне

Мысль о том, что для оценки явления культуры необходима временная дистанция, вполне очевидна. Но не вполне очевиден оптимальный размер этой дистанции, точнее, первое пороговое значение — временная точка перелома в восприятии явления вне контекста современности. Строго говоря, достаточно смены двух активных поколений, т.е. тридцатилетия, однако практика сегодняшнего дня показывает, что это далеко не все значимые произведения, созданные в 70—80-х гг. прошлого века, приобрели статус масштабных явлений культуры. В полной мере это относится к театру А.В. Вампилова, который не только представлял собой новый этап в развитии отечественной драматургии, но и послужил плодотворной средой для формирования современной манеры драматургического письма. Эта важнейшая черта стиля Вампилова-драматурга — разомкнутость, продуктивная недосказанность, приоритет насыщенной скрытым смыслом сюжетики над детализацией — сближает его с А.С. Пушкиным. Об этой близости не принято писать — во всяком случае внимание исследователей к данному вопросу специально не было обращено до сегодняшнего момента. И это опять же приводит к мысли о том, что, несмотря на масштаб такого явления, как театр Вампилова, его значение до конца не понято.

Естественно и логично протяжение прогрессивных, т.е. идущих вперед во времени связей: от уже имеющегося — к строящемуся. Даже самые незначительные в истории литературы тексты влияли на творчество крупных художников. Оценка значимости происходит тогда, когда произведение (или весь комплекс произведений) вписывается в широкий контекст и рассматривается в связке с важнейшими явлениями национальной и мировой культуры. У исследователя должно сложиться ощущение позволительности такого сравнения, его внутренней необходимости. Однако творчество Вампилова продолжает рассматриваться либо изолированно, в контексте общих этических проблем, либо в связи с поствампиловской драматургией. Отдельные статьи посвящены сопоставлению драматургической манеры Гоголя и Вампилова (это касается прежде всего «Провинциальных анекдотов», в которых есть прямые отсылки к «Ревизору»), но и здесь мы имеем не установление объема феномена культуры путем сравнительного анализа, а скорее поиск механизма возникновения в пьесе тех или иных структурных элементов. Гоголевский театр привлечен не как потен-

циально сравнимое по уровню явление, а как инструмент раскрытия авторской логики. При этом повторяющиеся из статьи в статью заявления о величине таланта Вампилова и его значении для отечественной культуры в целом выглядят чистой риторикой.

Приступая, хотя и весьма отдаленно и с известной долей неуверенности, к сравнению вампиловского и пушкинского стиля, мы принимаем во внимание, насколько разным потенциалом обладала лаконичность одного и другого. Исключительность творчества Пушкина, сама его фигура делала его произведения закрытыми для потенциальных учеников. С внешней точки зрения в его манере преобладала замыкающая цельность, хотя авторский посыл был пронизан потребностью в диалоге. Вампилов же, стремясь к цельности и мало задумываясь о реакции потенциального читателя, исподволь создавал диалогическое поле, открывшее дорогу для новой школы драматургического письма, порвавшей с советской этико-мелодраматической традицией. Умение Вампилова забывать о современности, видеть явления не в конкретике, а в масштабе делало его крайне необычным для своего времени художником. И это как ничто другое сближает его с национальным гением Пушкина.

Внимание Пушкина-драматурга редко сосредотачивалось на современности: для него драма как род литературы всегда была теснейшим образом связана с историей, которая в своей яркой событийности подготавливает рождение человека нового типа. Сквозь одно время у Пушкина всегда прорастает другое, нарождающееся, связанное с настоящим моментом внутренней логикой культурного развития и формирования актуальных ценностей. В своих драматических произведениях Вампилов ни разу не обращался непосредственно к историческим событиям, хотя в некоторых пьесах, в частности в «Старшем сыне», они и отражены как некоторые объяснительные силы сюжета (Сарафанов — воин-фронтовик, сменивший гаубицу на кларнет). Однако нельзя не отметить близость драматургического наследия Вампилова к малой прозе Пушкина. В критической литературе, а позднее и у исследователей появлялись намеки на внутреннюю связь «Старшего сына» и «Станционного смотрителя» (эта близость просматривается и в консонантизме, и в ритмике, и в одинаковой морфологической организации названий), хотя нигде она не была описана более-менее подробно. Но прежде чем приступить к сопоставлению пушкинского и вампиловского текста, необходимо указать на связующее их звено — притчу о блудном сыне, которая в обоих случаях является усилителем смысловой нагрузки. Именно по отношению к ней, в связи с ее входением в художественную структуру рождается конфликт культурных представлений и ценностных ориентаций.

Вопрос о соотношении притчи о блудном сыне и «Станционного смотрителя» рассмотрен в исследовательской литературе более чем подробно. Так, для М.О. Гершензона притча, переосмысленная в тексте повести в виде картинок и приличных к ним подписей, представляет собой «ходячую мораль», «благочестивый обман», подавляющую индивидуальность догму, губительную силу, которая мешает непосредственному восприятию реальности [1]. Позже данная трактовка не раз подвергалась критике в связи с тем, что и представления Вырина строятся не только на абстрактной книжности, и финальное благополучие Дуни мнимо и непрочно. Тем не менее именно разрыв между финалом притчи и финалом повести позволяет увидеть, как библейский сюжет, входя в новое художественное целое, трансформирует его и управляет вниманием читателя.

Уже давно отмечено, что в отличие от притчи авторское внимание в «Станционном смотрителе» сосредоточено на фигуре отца. Если в притче для отцовского дома вре-

мя останавливается — оно следует только за блудным сыном, в жизненном сюжете которого происходят изменения, то в повести существует время трех параллельных, связанных точечными сюжетными пересечениями миров — провинциальной станции, идиллический быт которой рушится, блестящего столичного Петербурга и внешнего мира рассказчика, который будто бы принадлежит к современности читателя. Жизнь Самсона Вырина рассказчик передает как реальность, к которой принадлежит и сам. Жизнь Дуни дана в основном в рассказе (отца, мальчика), она трансформируется из реальности в текст, так же как и притча, которая из текста превращается в ряд картинок с подписями. Этот взаимный переход одних форм существования образа в другие несколько теряется на фоне интересности мотивировок поведения отца и дочери, на чем и сосредоточены исследователи. Так, немецкий славист В. Шмид, анализируя действия Вырина, приходит к выводу, что притча о блудном сыне не имела, вопреки мнению Гершензона, гипнотического воздействия на сознание героя [2. С. 132]. Герой прекрасно понимал, хотя и не афишировал этого, несоответствие истории Дуни злоключениям блудного сына — об этом свидетельствует отказ от борьбы за дочь. Однако есть другая притча — притча о заблудшей овце, которая проясняет действия Вырина и его представления о Дуне. Шмид выдвигает версию о том, что станционного зрителя обуревали далеко не отцовские чувства, в его поведении просматривается логика влюбленного мужчины, который вынужден отказаться от своих притязаний, проиграв более сильному противнику, на стороне которого жизненная правда. Библейский текст в повести выступает прежде всего не как инструмент авторского воздействия на сознание читателя, а как средство скрытия персонажем своих истинных мотивов. В определенной мере Шмид возвращается к идее Гершензона, только подчеркивает осознанность использования закрепленных в культуре догм, губительным же здесь оказывается то, что персонаж ищет не выхода из ситуации, а лучшего ее объяснения. Для него действие оказывается менее ценным, чем интерпретация, физическая активность и борьба уступают место пассивной рефлексии и заикленности на нереализованном чувстве, которое и сводит в итоге Вырина в могилу. Хотя при всем это остается некоей тайной бездействие дочери на протяжении практически всей повести.

Обращаясь к теме влияния притчи о блудном сыне на пушкинский текст, исследователи в большинстве случаев приходят к выводу, что в данном случае мы имеем дело не с осовремениванием библейского сюжета (что очевидно, ведь история Дуни не копирует историю блудного сына, скорее идет вразрез с ней), а с авторским способом повышения звучания повести, углубления смысла за счет обращения к культурообразующему тексту. Вводя в художественную реальность «Станционного зрителя» картинки на библейские темы, Пушкин предлагает читателю обратиться к теме греха, ответственности и покаяния, а также открывает путь, по которому пойдут множественные литературные ассоциации (например, Т.Г. Мальчукова подробно разбирает связь пушкинского текста с романами В. Скотта, пьесами Шекспира и т.д. [3]) Указание на библейский текст действительно является одним из мощных средств расширения пространства смысла, поскольку в Библии сосредоточен многовековой опыт человечества. История персонажа рассматривается не как личный сюжет, а как воплощение некоторого общего закона, согласно которому один эгоистический поступок ребенка, желающего вырваться из душного мира отцовского дома, приводит к разрушительным последствиям (для него самого — в притче, для отца — в повести). Кроме того, при сопоставлении художественной реальности «Станционного зрителя»

теля» и притчи выясняется, что богатство жизненных ситуаций не подверстывается под один-единственный, хотя и универсальный закон взаимодействия поколений. Прощение отцом ребенка может не успеть состояться, и покидание дома не всегда является началом порочного движения по порочному кругу. Отцам неведомы пути их детей, но для последних немаловажно понять в результате смысл и цену последствий собственных поступков — это, а не только своевременное возвращение также позволяет стать человеком. Об этом пишет Н.Н. Петрунина, подводя общий итог множественным интерпретациям «Станционного смотрителя» [4].

Так или иначе, пушкинисты, обращавшиеся к данной теме, отмечали сугубую важность притчи для интерпретации «Станционного смотрителя» (а также и всего цикла, о чем писал В.И. Тюпа). Данная повесть разительно отличается от остальных повестей Белкина: в ней идиллическая атмосфера не формируется, а разрушается, чтобы в финале, когда уже примирение и прощение невозможно, вывести звучание текста на драматическую высоту [5]. На наш взгляд, причина такого финала кроется именно в притче о блудном сыне, которая является в повести мощным сюжетообразующим фактором. Обратим внимание на то, каким образом притча входит в мир станционного смотрителя: она частично пересказывается титулярным советником А.Г.Н., который, рассматривая картинки на стене и читая подписи к ним, припоминает библейский сюжет. Здесь нет непосредственного восприятия текста Библии, он уже дан как часть культурного кода, как многократно усвоенная истина, которая переходит из одного типа реальности в другой, свободно меняя национальные и временные атрибуты (немецкий бургерский дух картинок, вечный колпак и шлафрок). Сюжет Библии пронизывает времена, создавая единое поле нравственного закона, в котором каждое поколение видит себя. Притча искусительна в том смысле, что при соприкосновении с ней человек бессознательно применяет эту историю к себе. Она провоцирует воспринимающее сознание — читателя, героя — на интерпретации. Так, молодой рассказчик не просто рассматривает картинки на стене, он вкладывает в них свой смысл: старик-отец в его восприятии «почтенный», младший сын — «беспокойный», поведение его «развратное», друзья — «ложные». Каждому персонажу на картине молодой человек дает эпитет, стремясь освоить историю блудного сына, индивидуализировать ее в своем духе. Логично предположить, что то же самое происходит и с Выриным, который повесил эти картинки на стену (следовательно, выбрал их из множества других) и наблюдает их каждый день. Притча, которая по отношению к целому тексту расширяет пространство смысла, по отношению к жизни конкретного героя уменьшает это пространство. В ней воплощена не филистерская философия, а некоторая модель культуры, которая провоцирует героя на заполнение ее одним единственным способом. Интерпретируя Библию, Самсон Вырин строит собственный жизненный сюжет, из которого не способен вырваться. Перед нами не только история несчастного отца, утратившего ребенка и неспособного его вернуть, но и история человека, полностью находящегося под прессом культуры, которая воплощаясь в виде картинок на стене и стихов (притча, таким образом, переосмыслена дважды), не дает прорваться к богатству непосредственной жизни. Герой становится заложником человеческого опыта и естественной способности людей видеть больше, чем есть на самом деле.

Жизнь как поле свободно возникающих и реализующихся вариантов судьбы хаотична, она угроза для простого сознания. Культурный код — в данном случае библейский текст — сдерживает рост этих вариантов, позволяет не просто ждать случая, а

вычитывать в жизни как в тексте необходимые или знакомые сюжеты. Для Самсона Вырина внешний мир слишком велик, он сосредотачивается на своей идиллической станции как на островке благополучия, в котором все находится на своих местах, все функции исполняются, роли замещаемы (место покойницы-жены занимает ее точная копия — дочь, вместо одних постояльцев приезжают другие, точно такие же). Когда в его жизнь начинают вторгаться новые, неизвестные сюжеты — бегство дочери, ее непонятная жизнь в столице — Вырин сталкивается с необходимостью осмысления этого в рамках уже имеющегося жизненного, в том числе книжного опыта. Он не прикладывает сюжет притчи как шаблон к своей жизни — это довольно сложно и требует большой степени абстрагирования от деталей, которыми живет стационарный зритель. Поэтому он разбивает жизненный сценарий на роли и реплики, ассоциируя себя то с всепрощающим отцом, то с добрым пастырем, а Дуню — то с блудным сыном, то с заблудшей овечкой. Только так хаотическая жизнь приводится в порядок, поддается осознанию и хотя бы частичному приятию. Судьба отдельного человека попадает во власть культуры, которая оказывается для него неприподъемным грузом. Вместо того чтобы жить, Вырин вынужден переживать и многократно интерпретировать случившиеся события, и именно это останавливает его время. Отец блудного сына на картинах стабилен, он существует вне времени или скорее в обход него, как и в притче — вспомним хотя бы неизменный колпак и шлафрок. Это подчеркнуто и статичностью самих картинок (в отличие от динамики текста), которые представляют художественную реальность в виде застывших фрагментов, в которых сюжет уже разрешен и все необходимые позы приняты. В «Стационарном зрителе» время подчиняется культурной доминанте: в начале мы видим замкнутую от внешнего мира идиллию отца и дочери, где время движется не прогрессивно, а циклически — от одного постояльца к другому, различиями между которыми можно пренебречь. Но время стабильно только в восприятии Вырина: его дочь растет, становясь из девочки девушкой, чего отец старается не замечать. Кроме того, как выясняется, не все постояльцы одинаковы, и один из них входит на станцию, чтобы навсегда разрушить мир стационарного зрителя. Если в культуре — так, как она дана Вырину — стабильность является ключевым моментом, в жизни превалирует изменчивость и текучесть. Гибкое сознание Дуни откликается на эту изменчивость, но ее отец не способен перебороть сформировавшийся его личность код и выйти из дурной бесконечности, поданной под маской прекрасной в своей неизменности идиллии. В жизнь Вырина вторгается динамика, но эта динамика разрушения, утраты цельности. Герой не видит себя в движении, а это означает для него одно — скорую смерть. Из мира вечного блаженства, застывшего семейного счастья он переходит в мир тлена, повторяя сюжет блудного сына в обратном направлении. Если тот, уйдя из прочного отцовского мира, символически умирает, а возвращаясь, воскресает, то стационарный зритель идет от жизни к смерти без всякой надежды воскреснуть. Не желая движения, Самсон Вырин все же вовлекается в него, и эта пассивность приводит к печальному результату. Он не хозяин собственного времени, поэтому он становится заложником времени внешнего и жертвой подавляющей индивидуальности сознания культуры.

В этом всем нам видится следующая закономерность: текст притчи, становясь объектом культурного восприятия, приобретает не позитивные, а негативные черты. Он сужает поле жизненных вариантов героя, вовлекая его в круг культурной рефлексии, останавливая его личное время. От притчи, выговоренной столь наглядно —

в виде картинок и подписей, — невозможно уйти, спрятаться, она становится доминантой хронотопа, приковывает к себе взгляд. И хотя Пушкин далек от того, чтобы демонизировать притчу, для современного читателя культура, воплощенная в ней, может показаться до некоторой степени монструозной. Простой человек не выдерживает ее диктата и гибнет, так и не поняв, что с ним происходит и как вырваться из этого круга. Попытки вернуть прошлое оборачиваются ничем, и прорваться в будущее не дано.

В «Старшем сыне» мы видим обратную ситуацию: дети не покидают дом, а приходят в него и, соответственно, идиллия не разрушается, а строится в процессе сюжетного движения. Уход одного из члена семьи оборачивается драмой разрушенной жизни, это так или иначе потеря духовной, семейной цельности. Появление новых членов семьи — это другой, лучший этап жизни, приближающий существование к ожидаемому идеалу. В отличие от «Станционного смотрителя», в пьесе Вампилова нет упоминаний притчи о блудном сыне, хотя есть намек на нее в реплике Бусыгина о страждущем брате. Тем не менее, дух притчи, ее характер, взаимодействие основных фигур входят в художественную ткань комедии непосредственно из самой культуры. По сути дела, рассказывание притчи может осуществляться следующими способами: в Библии она дана из уст Христа, т.е. непосредственно от авторского лица. В культуре она дается в виде библейского текста, прочитываемого лично или услышанного в церкви, например, в неделю о блудном сыне. В «Станционном смотрителе» она приходит к героям уже через толщу многократных переложений и интерпретаций, отягощенная, набравшая культурный вес. Чем дольше она рассказывается, тем тяжелее ее восприятие, поскольку перед нами не просто рассказ, а воплощение в сюжете времени, нравственных заповедей, ценностей многих поколений. Справиться с этим не всем под силу. И тем удивительней легкость, с которой герои «Старшего сына» играют в притчу. Они не помнят о ней, как будто находятся у начала времен, когда она совершалась. Это совмещение библейского прошлого и современности придает комедии смысловой объем, не утяжеляя ее и не снимая комедийного тона. Ведь комедия в чистом виде имеет дело не с массой конкретных временных, социальных деталей, а с большими смысловыми блоками, которые лишь задают общие рамки интерпретации. «Старший сын» уподобляется библейскому тексту, который свободен от вековой цивилизационной нагруженности в момент своего создания.

Как и в притче, в поле зрения пьесы находятся две ключевых фигуры — отец и сын, и ни на одном из них не стоит особого акцента, важны именно их отношения, в которые не дано вмешаться никому (в «Станционном смотрителе», как мы помним, на первом плане фигура отца, а дочь находится на периферии рассказа, хотя все действия и совершаются по поводу нее — она важнейший, но украденный смысл жизни отца). Бусыгин разыгрывает сцену возвращения в дом блудного сына, а Сарафанов-старший, подчиняясь не выговоренному, но известному сюжету, логика которого подсказана культурой, принимает его как родного. Социальный опыт, который воплощают фигуры Соседа и Кудимова, дает рациональный вариант объяснения — здесь имеет место обман, но духовный опыт, равный по сути библейской мудрости, говорит, что возможно обретение того, кто был мертв (или не существовал вообще) и вернулся-воскрес. Это нарушение логики привычного поведения персонажами свидетельствует о том, что ими движет нечто иное, скрытое и более могущественное, чем личный опыт. Сюжет притчи, не входя в текст непосредственно, оставаясь в подсознании, моделирует новую реальность, для которой возможен положительный, более того,

идиллический финал. Отказываясь от негативного опыта в пользу непосредственно-го приятия жизни, герои действуют в библейской логике — так, будто предшествующая культура и человеческий опыт не имеют решающего значения. В притче поведение отца, принимающего сына без упреков, неожиданно для самого сына, его брата и слушателей: именно так раскрывается смысл немотивированно добрых и лучших решений. Отец доверяет не опыту человечества, который предписывает наказание, а своей собственной любви к несчастному ребенку, который раскаянием искупил грех. В той же логике действует и Сарафанов, который с легкостью верит в невероятную историю и считает ее в финале более реальной, чем истинное положение вещей, поскольку правда любви сильнее правды жизни.

Таким образом, притча, прямо входящая в текст произведения, оказывается губительной для героя, поскольку провоцирует его не на активный, а на рефлексивный тип поведения, заставляя примерять те или иные культурные роли, интерпретировать случившееся по сложившимся моделям, а не стремиться увидеть в жизни уникальность судеб, их независимость. Максимализм Вырина происходит из полярности церковных представлений: или безгрешная жизнь, идиллия, рай, или грехопадение, ад, разрушение, смерть. Среднего пути не дано, опыт культуры и социума пересиливает голос сердца. В «Старшем сыне» притча разыгрывается мистериально, она определяет логику поведения персонажей, и, тем не менее, нигде текстово не обнаруживает себя. Это позволяет героям не только прийти к счастливому финалу, как в самой притче, но и прорваться к высокому смыслу, заложенному в ней. Оперирова не массой конкретных деталей, а крупными смысловыми блоками, Вампилов создает пьесу, действие которой могло происходить в любое время — в наше или в библейское. Она выходит из-под гнета культуры, который не позволяет идиллии — идеально простому счастливому существованию — реализоваться в конкретной точке бытия. Чем больше смыслов, тем меньше счастья — это общая логика двух рассматриваемых текстов. Пушкина в «Повестях Белкина» привлекали игры с культурным кодом, возможность прочитывания сквозь один сюжет множества других и беспомощность человека перед вторжением в жизнь этих сюжетов. Вампилов сосредотачивает свое внимание только на одном сюжете и показывает, что его воплощение еще возможно и что непосредственность восприятия этой истории еще не утрачена. Она снова дана от первого лица, как в Библии, и это позволяет сделать культуре новый вдох. Именно эта способность увидеть новое и воплотить его в самых простых и доступных формах роднит Вампилова с Пушкиным.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Гершензон М.О.* «Станционный смотритель» // Гершензон М.О. *Мудрость Пушкина*. — Томск: Водолей, 1997. — С. 94—98.
- [2] *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». — СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1996. — 371 с.
- [3] *Мальчукова Т.Г.* О сочетании античной и христианской традиций в лирике А.С. Пушкина 1820—1830-х гг. [Электронный ресурс] // Петрозаводский университет. Кафедра русской литературы и журналистики [Официальный сайт]. — URL: <http://philolog.petrstu.ru/journal/konf/1994/07-malchukova.htm> (дата обращения: 01.02.2015).
- [4] *Петрунина Н.Н.* О повести «Станционный смотритель» // Пушкин. Исследования и материалы: сб. науч. тр. Т. 12. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. — С. 78—103.
- [5] *Тюпа В.И.* Притча о блудном сыне в контексте «Повестей Белкина» как художественного целого // Болдинские чтения. — Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1984. С. 67—81.

LITERATURA

- [1] *Gershenson M.O.* «Stacionnyj smotritel'» // Gershenson M.O. *Mudrost' Pushkina*. — Tomsk: Vodolej, 1997. — S. 94—98.
- [2] *Shmid V.* Proza Pushkina v pojeticheskom prochtenii: «Povesti Belkina». — SPb: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1996. — 371 s.
- [3] *Mal'chukova T.G.* O sochetanii antichnoj i hristianskoj tradicij v lirike A.S. Pushkina 1820—1830-h gg. [Jelektronnyj resurs] // Petrozavodskij universitet. Kafedra ruskoj literatury i zhurnalistiki [Oficial'nyj sajt]. — URL: <http://philolog.petsu.ru/journal/konf/1994/07-malchukova.htm> (data obrashhenija: 01.02.2015).
- [4] *Petrulina N.N.* O povesti «Stacionnyj smotritel'» // Pushkin. Issledovanija i materialy: sb. nauch. tr. T. 12. — L.: Nauka. Leningr. otd-nie, 1986. — S. 78—103.
- [5] *Tjupa V.I.* Pritcha o bludnom syne v kontekste «Povestej Belkina» kak hudozhestvennogo celogo // Boldinskie chtenija. — Gor'kij: Volgo-Vjat. kn. izd-vo, 1984. S. 67—81.

«THE STATION MASTER» BY PUSHKIN A.S. AND «THE ELDEST SON» BY VAMPILOV A.V. IN THE CONTEXT OF THE PARABLE ABOUT THE PRODIGAL SON

K.A. Demeneva

Lobachevsky State University of Nizhni Novgorod
Prospekt Gagarina 23, Nizhny Novgorod, Russia 603950

In the article the question about influence of the Parable of the Prodigal Son upon A.S. Pushkin's «The Station Agent» and A.V. Vampilov's «The elder son» is considered. Due to the connection with the Bible plot these text however written in the different epochs get close; the correlations between the stylistic systems and between the ideas are set. The Parable in «The Station Agent» becomes a destroying factor, an imposed plot. The characters in «The elder son» play the Parable in a mysterious way, and due to that its plot makes the family idyll possible.

Key words: A.S. Pushkin, «The Station Agent», A.V. Vampilov, «The elder son», Parable of the Prodigal Son