

Оглавление

- Алтухова Т. В. Мотив любви в повести А. М. Ремизова «О Петре и Февронии Муромских»
- Андреева В. В. Текстология перевода повести Василя Быкова «Мертвым не больно»
- Артамонова В. В. Постмодернизм: критика изнутри (версия Т.Кибирова)
- Бокарев А. С. Б. Кенжеев против А. Цветкова: игра в эпигонство и освоение поэтики языковых девиаций
- Боскиеро М. Лев Лунц в контексте русской литературы конца 10-х гг.
- Бурков И. А. Субъектная организация книги Б. Пастернака «Темы и вариации»
- Вилков Д. В. Мифологема державной России в прозе русского зарубежья первой волны
- Власова Н. А. Событийность в повести А.Платонова «Сокровенный человек»
- Газихмаева С. С. Способы саморепрезентации в дневниках Марии Башкирцевой и Елизаветы Дьяконовой
- Головина Л. Г. Мифологическая структура цикла «В глубине Великого Кристалла» В.П. Крапивина
- Головкина В. С. К проблеме синтеза искусств в литературе: обновление языка литературы и живописи.
- Гончарова Ю. Н. Идея дома в лирике Г.Ф. Шпаликова
- Гордиенко А. М. Структурные элементы элегии в малой прозе эмиграции (на материале рассказов Галины Кузнецовой)
- Горницкая Л. И. Мифологема острова-рая в творчестве Г. Газданова
- Дворецкая И. А. Модели балтийского пространства в сознании И.В.Чиннова: отказ от истоков
- Дворкина А. И. Пьеса «Город на заре» под редакцией А. Н. Арбузова как идеальное воплощение соцреалистического канона
- Елагина О. Е. Анекдот в мемуарах Георгия Иванова
- Зотова Е.Л. О смысле заглавия романа Константина Вагинова «Труды и дни Свистонова»
- Ивашкина О. В. Художественный апофазис в творческом методе ОБЭРИУтов
- Кобзарь Е.Р. Приёмы поэтизации образа Лолиты: цветозвукосимволизация, ритмизация, анаграммирование
- Козлов И.В. Своеобразие русского научно-фантастического произведения 1920-х годов: герой, хронотоп, сюжет, повествование
- Кононова Н. Ю. Мотив как способ репрезентации «метафизического реализма» в ранних рассказах Ю. Мамлеева
- Кочеткова О. Сергеевна Младосимволистский миф об аргонавтах в сборнике Б.Поплавского «Флаги»
- Кривенко Д. А. Особенности интертекстуальных отношений в отечественной рок-поэзии
- Кучинко Т. Ю. Авторское редактирование как отражение развития творческого замысла и способов его реализации
- Лаццарин Ф. Драма души в сборниках 20-х годов Владимира Нарбута
- Ливская Е. В. Философия альтернативных миров в прозе С.Д. Кржижановского
- Магомедова М. В. Альтернативная религиозная концепция в аспекте неомифологизма (на материале романа Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик»)
- Маркина П. В. Об одной стратегии бытового поведения Ю. К. Олеси
- Меньщикова Т. С. А.С. Суворин и В.В. Розанов: к истории взаимоотношений
- Михайлова Е. С. Ирония и мифотворчество как способы построения реальности в новейших произведениях Виктора Пелевина
- Михалева Е. Н. Драматургические опыты Анны Ахматовой
- Муждаба А. Д. Синтетическая поэтика блокадных стихов Г.С.Гора.

- Назарова А.В. «Свое» и «чужое» слово в семейной хронике Е.Н. Чирикова «Отчий дом»
- Нижник А.В. Преломление стилевых исканий русской прозы начала XX века в романе Захара Прилепина «Санька»
- Николаева В.А. Литературная кинематографичность в поэзии ЛЕФа
- Новохацкая Ж.В. Функции орнитоморфных символов в фольклорно-мифологической картине мира В.С.Высоцкого
- Онипкина М.В. Русская женская лагерная проза: гендерный аспект, текст и гипертекст
- Петрова О. Ю. Ранняя проза А.И. Куприна: феномен самоубийства в аспекте теории суицидов Э. Дюркгейма
- Полина Л. В. Утопия как ведущий принцип организации пространства в лирике И. Жданова
- Пудова А. С. Ситуация преодоления границ в лирическом сборнике Б. Пастернака «Поверх барьеров»
- Расторгуева К. В. Смерть как объект комического в поэтике А. Платонова
- Рухлов А. В. Амбивалентность художественного сознания Леонида Губанова.
- Сафуанова А. И. Значение художественной детали в пьесе Евгения Шварца «Дракон»
- Симонова А. Н. Феномен А.Кабакова
- Скидина А. А. Поэтика цвета и света в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» и гоголевская традиция
- Смеянова А. И. Ершалаимские главы романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в восприятии литературной критики
- Соболева Я. И. «Монтажность» и «раскадровка» в романе Андрея Белого «Петербург»
- Соломахина Ю. О. Герой современной литературы
- Солонская М. М. «Параноидальная» поэтика в симфонии Андрея Белого «Возврат»
- Сонина Е. В. Жанровая специфика пьесы Е. Гришковца «Дредноуты»
- Терещенко К.В. Венедикт Ерофеев как психоделический революционер.
- Тростьянская Н. В. Жанровое своеобразие пьес Е.Л. Шварца «Гень» и «Дракон»
- Файнова Л. П. Архетипический мотив одержимости в русской поэзии Серебряного века
- Фомина Е. А. Своеобразие конфликта в ранней драматургии Н.В. Коляды (на материале пьес «Мурлин Мурло» и «Американка»)
- Хорькова М.В.а Пьеса Е. Шварца «Ундервуд» в контексте полемики о сказке конца 1920-х гг.
- Хохряков В. В. Ученик лицея в ряду драматургии Платонова
- Чупрова В. И. Маргинальное пространство в прозе Леонида Андреева
- Шарафудинова Ю.М. Графика в сновидчестве А. Ремизова (сборник «Мартын Задека»)
- Щербакова Т. В. Поэтика сборника Сергея Городецкого «Цветущий посох»
- Юдина Ю. А. О некоторых особенностях колористики в сборнике стихотворений «Метафоры» И.В.Чиннова.
- Яровенко Д. С. Сирано, говорящий по-русски (о переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» и ее рецепции в русской критике)

Мотив любви в повести А. М. Ремизова «О Петре и Февронии Муромских»

Алтухова Татьяна Владимировна

Соискатель, Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия

В творчестве А. М. Ремизова большое место занимают художественные пересказы древнерусских повестей, сказок, апокрифов. Писатель конспектировал древнерусские произведения и труды, посвященные им. Как отмечает А. М. Грачева, «интерес Ремизова к древнерусской литературе был настолько серьезен, что он непрерывно продолжал ее изучение» (Грачева: 71).

«Повесть о Петре и Февронии» входит в цикл «Легенды в веках», написанный Ремизовым в эмиграции в 1947-1957 гг. Пафос древнерусской повести связан с прославлением и освящением супружеской верности. «Пересказ» Ремизова находится в сложных связях со своим прототипом. Сам Ремизов так говорил о своей манере письма: «Я никогда не мог передать рассказанное слово в слово, я рассказываю по-своему, украшая уже этот скелет, так как для меня рассказанное уже было скелетом» [Кодрянская: 487]. В повести Ремизова появляется несколько оригинальных эпизодов, меняется форма повествования и трактовка персонажей. Центральному образу святой Февронии в древнерусской повести, по замечанию Д.С. Лихачева, присуща «необыкновенная «тишина», связанная с тем, что «ее любовь к князю Петру потому и непобедима внешне, что она побеждена внутренне ею самой, подчинена уму» (Лихачев). Древнерусская святая появляется уже победившей свои страсти. В повести же Ремизова раскрывается, как Феврония побеждает страсть, выступающую одним из метафизических проявлений любви, вся повесть становится не просто прославлением верной супружеской любви, но историей перерождения страстной земной любви в любовь истинную и становления героев, в процессе которого они становятся способными принять эту любовь.

Создавая свою версию повести о Петре и Февронии, автор стремится через очищение сюжета от искажений различных редакций создать такое произведение, которое будет полным и наиболее точным воспроизведением мифа об истинной любви, и таким образом призвать любовь в мир реальный, где повесть существует как текст.

В авторском мифе о «неразлучной любви» Ремизов использует мотивы языческого и христианского происхождения. Он переосмысливает их, наполняет новым содержанием, заставляя «подсвечивать» друг друга.

В повести появляются три «модификации» любви. Это любовь-страсть, истинная любовь и брак без любви как крайняя степень искаженности любовных отношений. Любовь в каждой своей разновидности существует не только как отношение между людьми, но и как определенная позиция героя по отношению к миру.

Страсть и истинная любовь – две основные ипостаси любви в повести – становятся для персонажей творческой надличностной силой, которая формирует жизненный путь и судьбу героев. Брак без Любви, представленный в поведении персонажей второго плана, является точкой отталкивания по отношению к истинной любви, этот принцип возникает как выражение уничтожения человеческих привязанностей, имитируемых поверхностными социальными связями (муж-жена).

Вся повесть строится на противопоставлении любви-страсти и истинной любви. На композиционном уровне это противопоставление поддерживается делением повести на части: первая и вторая части, посвященные этим сущностным проявлениям Любви, строятся по принципу зеркального отражения. Это связано с тем, что страсть и истинная любовь являются некими этапами развития любви как инвариантной категории. Между Февронией и Петром развивается то же самое чувство, что впервые возникает в повести между Змеем и Ольгой. Любовь в повести предстает как единое целое, проходящее определенные стадии развития (от страстной земной любви до любви небесной, которая и является, по замыслу автора, истинной). Переход же от одной стадии к другой возможен только через символическую смерть, сожжение, огненное очищение от всего ложного.

Истинная любовь и любовь-страсть в повести организуют определенные уровни бытия, в центре которых находятся Змей и Феврония, воплощающие эти силы. Петр и Ольга в повести пассивны: они воплощают в себе обобщенную судьбу человека, попавшего под влияние той или иной стихии, они меняются под влиянием своих возлюбленных, но сами мир не изменяют.

Ядром для всех образов Страсти становится языческая мифология. Страсть предстает перед читателями разрушительной силой, приходящей к человеку извне, она связана с ирреальным миром легенд и сказок. Змей появляется из рассказов Ласки, из былин приходит в Муром Агриков меч.

Однако, несмотря на свою разрушительную силу, любовь-страсть не имеет строго отрицательной оценки, так как появляется в повести как противовес браку без любви, который является крайней степенью искажения любовных отношений. Фигуры героев-выразителей сущности брака без любви, не обладая внутренним содержанием, слишком слабы, чтобы создать свой мир, они не способны «стягивать» вокруг себя отдельные элементы мироздания. Выстраивается иерархия ценностей, в самом низу которой находится бытовое начало (поэтому и любовь сравнивается сначала с ним), затем появляется страсть как преодоление быта, и венчает эту «лестницу» любовь, несущая в себе творческую силу.

Истинная любовь связана с исцеляющим, творческим началом. Феврония как выразитель сущности Любви наделена возможностью возвращать к жизни, творить чудеса. Истинной Любовью преодолевается и односторонность Любви-Страсти, и пустота Брака без Любви.

Таким образом, в повести Ремизова тема любви обретает новое звучание по сравнению с древнерусским произведением, писатель прослеживает всю историю становления идеальной любви и героев, ее воспринимающих, а сама повесть становится способом призвать любовь в реальный мир.

Литература

Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000.

Кодрянская Н. В. Алексей Ремизов. Париж, 1959.

Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси: <http://likhachev.lfond.spb.ru/Articles/-ch6.htm>.

Текстология перевода повести Василя Быкова «Мертвым не больно»

Андреева Валентина Валентиновна

Аспирантка Белорусского государственного технологического университета, Минск, Белоруссия

Текстология перевода — тема, достаточно глубоко исследованная для литературы средневековья и Библии, однако не полно разработанная в приложении к современной художественной литературе. Между тем для переводов характерны те же проблемы, что и для оригинальных текстов: атрибуция, датировка, точность и полнота текста, история текста и пр., но с поправкой на то, что необходимо исследовать тексты и оригинала, и перевода.

Изучение творчества Василя Быкова, ставшего классиком не только белорусской, но и всей советской литературы, интересно тем, что затрагивает два аспекта проблемы: и вопросы национальной текстологии, и особенности текстологии перевода. Это обусловлено тем, что переводы произведений Василя Владимировича на русский язык изданы большими тиражами на всей территории Советского Союза и стали основой для создания переводов на другие языки.

В рамках изучения текстологических проблем издания произведений белорусских писателей второй половины 20 века была исследована повесть В. Быкова «Мертвым не больно» (1964–1965). Она представляет особый интерес для литературоведения, поскольку является этапной в творчестве писателя. Именно в этой повести В. Быков

впервые пошел на открытый конфликт с тоталитарным советским режимом. Нас интересовал перевод повести на русский язык, поскольку «перевод может указать на такие особенности текста оригинала, которые в дошедших до нас рукописях отсутствуют» [Лихачев 2006: 101].

Повесть впервые была опубликована на белорусском языке в 1965 году («Маладосць», № 7, 8). В переводе на русский она вышла в 1966 году («Новый мир», №1, 2). В «Новом мире» указан переводчик — М. Горбачев, однако из воспоминаний В. Быкова известно, что перевод не удовлетворил редакцию журнала, и писателю пришлось самому исправлять его в соответствии с замечаниями редактора. Текст был переработан очень существенно.

В Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства хранится машинопись перевода повести (фонд 165, оп. 1, ед. хран. 29, 30, 31) с правками М. Горбачева и В. Быкова. На первой странице машинописи — надпись: «После Новомирский[.] Последний вариант[.] Экземпляр, тождест. «СП», «МГ»[.] 7/IV-66г. 8/IX-66 г.». Ниже — «Авторизованный перевод с белорусского Михаила Горбачева». На последнем листе машинописи — подпись В. Быкова с датой «16 апреля 1965 г.». Текст машинописи гораздо ближе к белорусскоязычному варианту повести, чем публикация в «Новом мире», и это, а также надписи на ее титуле свидетельствуют, что В. Быков остался недоволен «помощью» редактора и «новомирским» вариантом.

После выхода повести в «Новом мире» на автора обрушилась волна критики, из-за чего произведение на многие годы оказалось под запретом. В книжном издании повесть «Мертвым не больно» впервые вышла на языке оригинала в 1982 году, в 4-м томе Собрания сочинений в 4 томах. Перевод снова увидел свет в 1989 году в сборнике «В тумане». Текст издания 1989 года соответствует тексту указанной машинописи. Однако в книге указана дата написания произведения: «1964», что не соответствует действительности.

Все опубликованные тексты повести существенно испорчены цензурой. Сегодня встал вопрос о восстановлении авторского варианта повести В. Быкова «Мертвым не больно». Поскольку прямых указаний на то, какие из отрывков вычеркнуты по требованию цензуры, нет, большое значение имеет изучение текста перевода, авторизованного и правленного В. Быковым. Оригинальный текст и перевод читали разные цензоры (редакторы), потому во многих случаях купюры не дублируются: то, что вычеркнуто в оригинале, сохранено в переводе, и наоборот. То есть имеются довольно веские причины не считать все купюры авторскими, хотя они пассивно авторизованы самой публикацией. Перевод, созданный М. Горбачевым, лишен многих «острых» отрывков, в которых автор характеризует нравы советского общества, негативно отзываясь о «Смерше» и системе в целом. Вслед за А. Шагаловым необходимо задать вопрос: «Что же надо, чтобы читатель наконец получил *полного* В. Быкова?» [Шагалов 1989: 273]. Возможно, сопоставление оригинального текста и перевода позволить решить эту задачу.

Вопрос о снятии цензурных купюр сегодня очень актуален, поскольку перевод повести «Мертвым не больно» стал также явлением русской культуры и несколько раз за последние годы переиздавался (в серии «Красная книга русской прозы», 2000; в серии «Библиотека всемирной литературы», 2009; в серии «Русская классика 20 века», 2004, 2005, 2007). Во всех названных изданиях печатается текст 1989 года, за исключением некоторых изменений, внесенных редакцией. В частности, в тексте перевода главы повести обозначены арабскими цифрами, а в издании «Библиотеки всемирной литературы» — словами «Глава первая», «Глава вторая» и т. д.

Однако издатели проявили удивительный непрофессионализм: ни в одном из изданий последних лет не указано имя переводчика — более того, не указано даже, что повесть печатается в переводе, хотя абсолютно точно известно, что В. Быков не писал

повестей по-русски. Этим издатели не только нарушают авторские права переводчика, но и вводят читателя в заблуждение.

Кроме того во всех новых изданиях все так же некорректно указана дата написания повести: «1964» (за исключением тома «Библиотеки всемирной литературы»), где дата не указана вовсе), что еще раз свидетельствует о невнимании к вопросам текстологии переводов.

К сожалению, ограниченный объем не позволяет раскрыть все затронутые аспекты, привести примеры. Однако очевидно, что переводная классика требует такой же внимательной текстологической подготовки, как и оригинальная литература. Особым приемом для текстологической подготовки текстов второй половины 20 века может стать сопоставление оригинала и перевода с целью отделить цензурные вмешательства от авторской работы.

Литература

Лихачев Д. С. Текстология. М., 2006.

Шагалов А. Василь Быков: Повести о войне. М., 1989.

Постмодернизм: критика изнутри (версия Т. Кибирова)

Артамонова Вера Владимировна

Магистрантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Тимур Кибиров дебютировал в печати в конце 1980-х годов. Его поэзию относят к постмодернизму, соц-арту и концептуализму. Для Кибирова характерно пересмешничество, пародия, установка на скрытое и открытое цитирование как классической литературы, так и советских, идеологических или рекламных штампов.

Несмотря на многочисленные публикации его произведений, вызывающих неизменный устойчивый интерес у читающей публики и у критиков (семь сборников стихов и около 100 публикаций в периодике и в коллективных сборниках), изучение творчества поэта до сих пор не вышло за рамки литературной критики. Сегодня, более чем через 20 лет после первой публикации Т.Кибирова, когда значимость и оригинальность поэта уже не вызывает сомнений, его творчество нуждается в серьезной литературоведческой интерпретации.

Важнейшим стилиобразующим фактором в творчестве Кибирова является интертекстуальность. Интертекстуальность – понятие постмодернистской текстологии, артикулирующее феномен взаимодействия текста с семиотической культурной средой в качестве интериоризации внешнего [Постмодернизм]. Помимо этого, есть еще множество формальных показателей, по которым, несомненно, поэзия Кибирова – чистый постмодернизм.

Творческая индивидуальность Кибирова строится на религиозной мировоззренческой платформе: именно к духовным ценностям христианства обращается поэт в сложных ситуациях – для самоопределения в условиях «кризиса авторской идентичности» конца 1980-х - начала 1990-х, при осмыслении постмодернизма. Если рассматривать в ценностном плане, творческая индивидуальность Кибирова опирается на культурные традиции, связь с которыми устанавливается за счет соотнесения себя с литературой прошлого и на гуманистических идеалах поэта.

По мнению А.Архангельского, хотя Кибирова принято считать постмодернистом, у него весь смысловой объем русской словесности, без деления на «чистое» и «нечистое», на «советское» и «несоветское»; все, что входило в читательский обиход 80-х годов XX столетия, подлежит переработке, дистанцированию, «снятию». С. Гандлевский считает, что Кибиров, приняв к сведению расхожую сейчас эстетику, следует ей только во внешних её проявлениях — в игре стилей, цитатности. Постмодернизм же Гандлевский понимает как эстетическую усталость, оскомины, прохладцу, что прямо противоположно поэтической горячности Кибирова. Многие авторы пытаются подражать Кибирову, неплохо подделывая броские приметы и манеры, но им, конечно, не воспроизвести того

подросткового пыла. А между тем, именно «неприличная» пылкость делает Кибирова Кибировым.

Стихи Кибирова вошли в учебник по русской литературе XX столетия. Его творчество постоянно приводят в пример, когда говорят о постмодернизме. Но относит ли сам Кибиров свое творчество к постмодернизму? В интервью в «Российской газете» он говорит: «Если постмодернизмом считать ясное сознание непосредственного присутствия в современной словесности и культуре вообще всей совокупности классических текстов, понимание неизбежности для современного литератора вступать с ними в какие-нибудь отношения - тогда я, как и всякий вменяемый писатель, конечно же, постмодернист. Если же под этим, надо сказать, порядком надоевшим словом подразумевается отрицание всякой иерархии, принципиальный релятивизм и т. д. - то я смею надеяться, что ко мне это не относится и никогда не относилось» [Российская газета].

Таким образом, мы приходим к выводу, что сам Кибиров постмодернистом себя не считает и к постмодернизму как направлению относится скептически. Об этом говорят и его стихотворения из цикла «Антологическое»: «Что «симулякр»? От симулякра слышу!» (1998), «Мы говорим не дискурс, а дискурс ...» (1998), резко критикующие постмодернизм.

Литература

Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А.Грицанов, М.А.Можейко, Минск, 2001.

Российская газета. Федеральный выпуск. № 4665 от 22 мая 2008.

Б. Кенжеев против А. Цветкова: игра в эпигонство и освоение поэтики языковых девиаций

Бокарев Алексей Сергеевич

Студент Ярославского государственного педагогического университета
имени К.Д.Ушинского, Ярославль, Россия

Поэтика Б. Кенжеева характеризуется тяготением к универсальности, «которое оборачивается множественностью одновременно существующих языков и масок» [Лебедушкина: 191]: кроме собственно поэта Б. Кенжеева выделяются его поэтические «двойники» – Ремонт Приборов и мальчик Теодор. В данной работе рассмотрена стратегия конструирования образа мальчика Теодора как заведомо фикциональной фигуры в современной русской поэзии на материале книги «Вдали мерцает город Галич».

Из предисловия к названной книге, написанного Кенжеевым, мы узнаем о мальчике гораздо больше, чем из его стихов: «С одной стороны, мальчик может целый день провалиться на диване с томиком Хармса, Асадова или Анненского. С другой стороны, сам он, по известным причинам психиатрического порядка, изъясняется с трудом, почти бессвязно, не умея – или не желая – сообщить окружающим своих безотчетных мыслей» [Кенжеев: 5]. Такое художественное решение не случайно: тем самым подчеркивается «обезличенность» поэзии Теодора, где основным способом репрезентации поэтического «я» становится апелляция к чужой поэтике. Наиболее четко прослеживаются в стихотворениях мальчика Теодора элементы поэтики А. Цветкова, что подчеркивается и единственным посвящением в книге – «Мэтру Цветкову». Работа с поэтикой Цветкова производится на двух уровнях: идейно-тематическом и формально-стилистическом.

На идейно-тематическом уровне происходит заимствование основных цветковских тем (смерти, распада, внутренней пустоты/бездуховности и т. д.) и центральной проблемы его лирики – отношений человека и природы. Лирический герой Цветкова ощущает разобщенность с природным миром, и стремление сблизиться с ним можно рассматривать как внутренний жест, организующий все творчество поэта. Однако процесс воссоединения с природой оказывается не столь простым: ему препятствуют различные факторы, обусловленные как сознанием самого лирического героя, так и законами природы. Это воспринимается им как личная трагедия. В лирике мальчика Теодора заданный Цветковым трагизм разобщенности человека и природы из личностной сферы переходит в область общечеловеческого, иными словами – «обезличивается»: «Человек

согрешил, утомился, привык, / что ему попираение прав? / Он, урча, поедает телячий язык, / предварительно кожу содрав. // <...> Он воздвиг Орлеан, Гуанчжоу и Брест, / он кривит окровавленный рот – / а телячий язык человека не ест, / даже если от голода мрет» [Кенжеев: 52]. И если в поэтической системе Цветкова эта разобщенность преодолима, пусть и за чертой физической жизни, то стихи мальчика Теодора такой возможности не обещают.

Формально-стилистический уровень связан с поэтическим языком лирики мальчика Теодора, который является едва ли не главным ее «персонажем». Способы работы с ним восходят к «Эдему» – центральному произведению лирики Цветкова. «Эдем» имеет в качестве основного сюжета постепенную духовную и умственную деградацию лирического героя, которая отражается на поэтическом языке книги: вполне традиционный в начале, он постепенно подвергается деструкции за счет введения различного рода неологизмов, аграмматизмов, разрушения фразеологических оборотов. Итогом этого процесса становится деформация его единиц до неузнаваемости («*из-на щемер словесной чаще / сетрине векслые борщи...*» [Цветков: 241]) и преобразование его в язык английский (авторский перевод раннего стихотворения «Оскудевает времени руда...»), своеобразная «эмиграция» в чужой язык. Стихи мальчика Теодора также изобилуют многообразием языковых девиаций, количество которых с каждой перевернутой страницей увеличивается, а степень аномальности возрастает. В начале книги мы находим лишь едва ощутимые сдвиги значения и ошибочную этимологизацию: «*Распушись, товарищ Пушкин! / Не ленись, товарищ Ленин! / Восставай, товарищ Сталин!*» [Кенжеев: 9]. Однако далее репертуар языковых мутаций расширяется. Приведем наиболее часто встречающиеся виды языковых аномалий: 1) Изменение категории рода существительных и прилагательных («*ноч кривой а реч прямой*» [Кенжеев: 27]); 2) Некорректное использование глагольных форм («*когда задаваешь вопросы*» [Там же: 31]); 3) Варьирование категории одушевленности / неодушевленности («*это люди которые я терплю*» [Там же: 42]); 4) Беспредложное управление там, где должно быть предложное («*путешествия разным дорогам*» [Там же: 38]); 5) Изменение фонетического облика слова в угоду рифме («*я иной подвергаюсь забаве / полюбил я другой дежавю / пеликана и ласточку славя / но душой ни за что не кривю*» [Там же: 38]). Но если в «Эдеме» деградация поэтической речи связана с особой философией языка Цветкова, которая состоит в невозможности фиксировать мир в слове и подчинена принципам сюжетно-композиционной структуры книги, то в стихах мальчика Теодора она выступает всего лишь следствием ущербности сознания пишущего, о которой нам напрямую заявляется в процитированном выше предисловии. Тем самым Кенжеев снижает значимость проблемы языка, характерную для поэтики Цветкова, переводя ее из идейно-философской плоскости в чисто стилистическую, формальную, несмотря на внешнее сходство приемов работы с языком.

Таким образом, стихи мальчика Теодора – это игра в эпигонство, попытка сконструировать образ современного «обезличенного» поэтического сознания путем сознательного копирования элементов чужой поэтики и частичного ее опрошения. Выбор же поэтики Цветкова не случаен: с одной стороны, она наиболее полно отражает все прогрессивные тенденции современной поэзии последних лет, с другой – возросшая популярность поэта обусловила появление большого числа эпигонов, в ряду которых, видимо, и мыслится Кенжеевым мальчик Теодор.

Литература

Кенжеев Б. Вдали мерцает город Галич. М., 2006.

Лебедушкина О. Поэт как Теодор // Дружба народов. 2007. № 11. С. 191–198.

Цветков А. Дивно молвить. СПб., 2001.

Лев Лунц в контексте русской литературы конца 2010-х гг.

Боскиеро Мануэль

Молодой ученый, Падуанский университет, Падуя, Италия

Своей литературной славой Лев Лунц обязан скорее своей деятельности в качестве ведущего представителя «Серрапионовых братьев» и, в частности, авторству так называемого манифеста группы «Почему мы “Серрапионовы братья”» (1922), нежели своим литературным произведениям. Не случайно, несмотря на то, что его имя присутствует во всех трудах по истории русской литературы, полное собрание его сочинений вышло в свет только в 2007 г. [Лунц]. Я считаю, что ответственность за то, что художественное наследие Лунца не получило должного внимания, падает на две главные критические позиции, выдвинутые по отношению к нему на протяжении XX-го в.: с одной стороны, на позицию критиков марксистской выдержки, которые еще с 20-х гг. подчеркивали не только у Лунца, но и у всей группы «Серрапионовых братьев» отсутствие основополагающего идеологического принципа и решительно это осуждали; с другой стороны, на позицию критиков другого толка, которые, в свою очередь, считали идеи Лунца важной осознанной позицией в защиту свободы выражения. Эти два противоположных суждения долгое время не позволяли правильно оценить не только творчество Лунца, но также его деятельность в рамках «Серрапионовых братьев».

Только начиная с 1990-х гг., благодаря нескольким научным трудам [Sałajczykowa; Ичин], а также публикациям новых архивных материалов, стало возможным придать исследованиям творчества Лунца значительный толчок в развитии. Тем не менее, если его драматургия сейчас кажется должным образом изученной, нельзя то же самое сказать о прозе и публицистике писателя. В частности, мне кажется, что еще не до конца был освещен историко-литературный контекст, в котором работал Лунц. В данной работе я бы хотел особо остановиться на его знаменитой статье «Почему мы «Серрапионовы братья» с целью подчеркнуть, откуда произрастают ее идеалы и эстетика, а также показать, что манифест Лунца нельзя интерпретировать как побег из идеологической современности, т. к. за фигурой *пустынника* Серрапиона скрывается не только фантастический мир Гофмана, но также и насыщенный и продуктивный диалог с наиболее значительными голосами конца 10-х гг., в первую очередь – со «Скифами», хотя сам Лунц в своей речи «На запад!» им противопоставился как представитель совсем иной культурной ориентации.

Сопоставив так называемые манифесты обеих групп, я полагаю, что в них имеются четыре главных точки соприкосновения:

1. Особенное понимание искусства, согласно которому искусство само приравнивается к жизни и так же, как и жизнь, не имеет никакой утилитарной цели.
2. Идея *братства* как основная идея, определяющая группу и, в то же время, отчуждающая ее от окружающего мира.
3. Убеждение, что *братство* и эстетическая сплоченность группы не влекут за собой омологацию разных ее членов, а, наоборот, приводят к свободному и плодотворному союзу разных между собой личностей.

В отношении пунктов 2 и 3 не будет лишним напомнить, что идея *братства*, которая вписывалась в общую тенденцию литературных групп организовываться в формах, схожих с организационными формами религиозных орденов или сект, была очень распространенной в 10-х гг.: на ней, например, настаивает сам Белый (ср. его «*Записки мечтателей*», 1919), на нее ссылается и протокол первого заседания совета *Вольной Философской Академии* (будущей *Вольфилы*) [Белоус: 55], в которой принимал участие тот же Белый, и собрания которой впоследствии посещал и Лунц.

4. Еще одной точкой соприкосновения между Лунцем и «Скифами», которая встречается, впрочем, в той же *Вольфиле* и, в более общем плане, представляет собой одну из неизменных черт русской литературы тех лет [ср. Кацис], является распространенное эсхатологическое восприятие современности, зачастую выражающееся в

палингенетическом напряжении, направленном на создание новой универсальной культуры.

На основе вышесказанного тот факт, что Лунц был человеком своего времени, кажется неоспоримым. И, тем не менее, я полагаю, что на широкой идеальной базе, которую он разделял со многими современными ему интеллектуалами, принадлежащими, однако, к предыдущему поколению, Лунц выработал свое личное видение, в котором видно существенное влияние теорий формалистов. Показательно, что идеологическим размышлениям и аллегорическим образам манифеста «Скифов» Лунц в своем манифесте «Почему мы «Серапионовы братья»» противопоставляет настойчивую ссылку на исключительно литературный, чисто повествовательный мир, к которому, впрочем, относит и само название «Серапионовы братья».

В этой связи особенное значение приобретает уже широко изученная связь между Л. Лунцем и Е. Замятиным, которую, однако, нельзя свести только лишь к перениманию Лунцем литературного опыта или к схожести выбранных писателями тем, а наоборот, необходимо отнести ее к осознанному и разделяемому обоими писателями выбору особого способа выражения, направленного на включение обсуждаемых в те годы философских тем в прочный повествовательный и стилиевой каркас. Не случайно, что в статье «О «родственников»...» (1923-24), оставшейся незавершенной, Лунц указывает роман Замятина «Мы» как единственный отечественный пример, которому должна следовать в своем развитии русская проза.

Предложенная здесь точка зрения, кроме предоставления более глубокого анализа связи Лунца с его временем, позволяет также лучше понять истинное содержание его творчества и разрешить некоторые из его кажущихся противоречий. В частности, его так называемые библейские рассказы вырисовывались бы теперь не как отклонение писателя от его эстетических убеждений, а, наоборот, как включение в литературный текст – как на тематическом, так и на стилистическом уровне – фундаментальных ядер, вокруг которых вращались культурные дебаты тех лет, прежде всего тема апокалипсиса, которая хоть и присутствует, как уже говорилось, у «Скифов» и Замятина, у Лунца обогащается прямой и плодотворной связью с библейским текстом и с еврейской культурой.

Литература

Белоус В., Вольфила: 1919-1924. М., 2005. Кн. 1.

Ичин К., Драмско стваралаштво Лава Лунца. Белград, 2002.

Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., 2000.

Лунц Л. Литературное Наследие. М., 2007.

Salajczykowa J. Twórczość literacka Lwa N. Łunca. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1990.

Субъектная организация книги Б.Л. Пастернака «Темы и вариации»

Бурков Игорь Александрович

Студент Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Проблема особого статуса лирического субъекта имеет первостепенное значение для описания поэтики Пастернака. Как показывает Вяч. Вс. Иванов, на формально-синтаксическом уровне «у поэта глагол и личные его формы как бы стремятся не иметь выраженного субъекта», а также широко используются бессубъектные, безличные, неопределенно-личные конструкции [Иванов: 167]. А. Синявский отмечает, что «У Пастернака <...> лирическая партия сравнительно редко ведется от первого лица» [Синявский: 19]. На наш взгляд, изображение лирического субъекта в книге «Темы и вариации» (1923) строится на двух основополагающих принципах.

Во-первых, *одно и то же «я» подается сразу в нескольких, сменяющих друг друга точках зрения*, одновременно изнутри и со стороны. Так, в цикле «Болезнь» номинации третьего лица «больной», «он» сменяются формой местоимения первого лица «я» («Больной следит» – «Он видит сон» – «Тогда-то я <...> встал»), а затем самостоятельным

наблюдателем и действующим лицом становится фуфайка больного («Ей помнятся лыжи») [Пастернак: 176–179].

Все возможные способы представления лирического субъекта совмещаются в цикле «Я их мог позабыть»: 1) Высказывание от своего имени («Я унизил себя до неверья»); 2) Обращение к себе на «ты», то есть диалог с самим собой («Мерещится... что ты – не ты»); 3) Внешняя по отношению к себе точка зрения («Как он даст / Звезде превысить досяганье»); 4) Осмысление себя в составе некоего множества, выраженного через местоимение «мы» или неопределенно личную форму глагола («Так начинают понимать», «О юные, – а нас?») [Там же: 187–189]. Такой же взгляд на себя, как на другого, пережившего второе рождение, непохожего на себя, отчетливо выражен в цикле «Весна».

Более того, полноправным носителем отдельной точки зрения оказывается сама природа, которая наблюдает, переживает, дает оценку наравне с лирическим героем. Образы парка и сада, природные стихии моря, дождя, метели становятся одушевленными субъектами, которые непосредственно участвуют в исторических событиях и вступают в диалогические отношения с человеком. В результате возникает *обратная перспектива*: не поэт так или иначе воспринимает мир, а, наоборот, мир выражает свое отношение к себе и поэту: «Снег припоминает мельком, мельком...» [Там же: 195].

Во-вторых, все субъекты книги обнаруживают удивительное сходство между собой, накладываются друг на друга и размывают свои пространственно-временные границы. При этом сопоставление часто переходит в буквальное, синкретическое единство, создаваемое с помощью подмены собственных имен. Например, в цикле «Тема с вариациями» мотив родства Пушкина и его предка – сфинкса («стоит и видит в сфинксе <...> предка...») – переходит в их неразличение и сопряжение в единый образ («Прибой на сфинкса не жалеет свеч»), не имеющий четкой локализации [Там же: 170]. Одесское взморье и комната Пушкина совмещаются с пустыней Сахарой, 1820-е годы в России – с «эпохой Псамметтиха» в Египте (VII в. до н. э.).

Характерно, что лирический герой в своем поэтическом становлении заново переживает духовный опыт Пушкина и Фауста, как бы отождествляясь с ними. Сам образ Фауста, выражающий беспредельное стремление творческой личности к подлинному, активному, мужественному бытию, угадывается также в стихотворениях «Маргарита» и «Мефистофель», первоначально напечатанных под заглавием «Два стихотворения из «Фаустова цикла». А сквозь фигуру Шекспира в одноименном стихотворении просвечивают манера поведения и особенности характера Маяковского, в частности стремление эпатировать публику на выступлениях в литературных кафе, страсть к бильярду.

Не менее последовательно коррелируют друг с другом женские образы. Их объединяют не только отдельные детали (например, глаза как обжигающие светила: «Горячей, чем глазной Маргаритин белок...» [Там же: 166] – «Глубок / Месяц Земфирина ока: – / Жаркий бездонный белок» [Там же: 174]), но и общая тема обреченности женской судьбы в окружении фальшивой общественной морали и торжествующей мещанской посредственности. При этом гетевская Гретхен становится побежденной, взятой в плен амазонкой («Повалилась без сил амазонка в бору» [Там же: 166]).

Наконец, следует отметить *совмещение в одном образе разных периодов жизни субъекта*. Восприятие лирического героя-ребенка пересекается с его же «взрослой» точкой зрения («Та же нынче сказка, зимняя, мурлыкина» [Там же: 195]). Героиня подается одновременно как пятнадцатилетняя девочка (именно в этом возрасте Пастернак впервые увидел Елену Виноград на даче у Штихов) и умудренная опытом замужняя женщина («...и опять вам – пятнадцать, / и опять, – о, дитя, о, куда нам их деть?») [Там же: 193]).

В целом, книга «Темы и вариации» включает в себя два пересекающихся ряда субъектов-вариантов: 1) Фауст – Шекспир – Пушкин – Шопен – Маяковский – лирический

герой...инвариант «поэт»; 2) Маргарита – Земфира – Аталанта – лирическая героиня... инвариант «возлюбленная». Так осуществляется переход от индивидуального сознания, существующего в конкретно-исторических обстоятельствах, к универсальным мифологическим архетипам, которые воплощают вневременную, гармоническую жизнь вселенной. Автономные личности связаны отношениями сопричастности и общения; все вместе они соединяются с чем-то большим, чем они есть – с самим эйдосом «субъективности» в терминах феноменологии Г. Шпета или с «тройным субъектом в Боге» в терминах софиологии В. Соловьева. Поэтому общий принцип субъектной организации книги можно определить как *интерсубъектность или соборность*.

Литература

Иванов В.В. О теме женщины у Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып 1. М., 1992. С. 43–54.

Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003–2006. Т. 1.

Синявский А. Поэзия Пастернака // Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 9–62.

Мифологема державной России в прозе русского зарубежья первой волны

Вилков Дмитрий Владимирович

Аспирант Нижегородского государственного педагогического университета, Нижний Новгород, Россия

В восприятии писателей русской эмиграции первой волны истинная Россия погибла, и они, по глубокому наблюдению И.А. Есаулова, только после мировых катаклизмов, «на расстоянье», «смогли увидеть ту Россию, которая была ими (и нами) потеряна...поэтому теперь и извечная неустроенность...русской мирской жизни уже не представляется объектом сатирического осмеяния, но принимается, получает христианское оправдание — как богоданная «оболочка», сквозь которую можно и нужно узреть вечную и нетленную сущность России» [Есаулов: 253].

Учитывая особый тип «мифологизации целой исторической эпохи—дооктябрьской жизни России» [Анисимова, Захарова: 48], многомерно воплощенной в творчестве многих авторов русской эмиграции, сопоставление их произведений в избранном аспекте дает возможность выявить типологическое родство художественных исканий писателей, что, в свою очередь, способствует более целостному и глубокому постижению открытий литературы русского зарубежья.

Не затрагивая проблем теории мифа, оговоримся, что понимаем мифологему как модель неких сущностных представлений автора, конкретный и одновременно обобщенный образ, имеющий онтологическое значение, принимающий черты легендарности [Захарова: 530].

Мифологема державной России, будучи частью более широкого мифопоэтического комплекса «родина» [Захарова], функционирует не только на лексической поверхности текста, как, например, в романе И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» («И не один Ростовцев мог гордо побледнеть тогда, повторяя восклицание Никитина «Это ты, моя Русь державная!» -...слушая в соборе из громовых уст златовласого и златоризного диакона поминовение «...самодержавнейшего, великого государя нашего Александра...», почти с ужасом прозревая вдруг, над каким действительно необъятным царством всяческих стран, племен, народов...высится русская корона»[Бунин: 320]), но и активно участвует в формировании подтекстово-ассоциативного уровня произведений и реализуется с помощью внефабульных средств изобразительности, в том числе пространственно-временной образности. Именно в этом ярко проявляется важнейшая особенность неореалистической поэтики, обусловленная родственным типом художественного сознания писателей. Удивительную онтологическую смыслоемкость приобретает топос Кремля, сакральный центр русской государственности, определяющий глубокий смысл переживаемого юнкером Алексеем Александровым (роман А. Куприна «Юнкера»)

чувства соборного единения со всей Россией в эпизоде царского смотра «ровно в полдень в центре Кремля» в день праздника Казанской иконы Божьей Матери (в честь освобождения ополчением Москвы в 1612 г.). Перед нами—укорененный в «славном» прошлом идеал национального бытия, отмеченный гиперболичностью и художественно решенный в мажорной тональности: «Золото солнца расплескалось на соборных куполах...Наплывающее чудо, которое должно вскоре разрешиться бурным восторгом, это страстное напряжение души...Москва кричит и звонит от радости. Вся огромная, многолюдная, крепкая старая царица Москва. Звонят и Благовещенский, и Успенский соборы...и, кажется, загремел сам Царь-Колокол и загрохотала сама Царь-Пушка!» [Куприн: 58]. Сакральные черты приобретает мифологизированный образ Кремля и в «Лете Господнем» Шмелева: «Весь Кремль — золотисто-розовый, над снежной Москвой-рекой. Кажется мне, что там — Святое, и нет никого людей...Святые сидят в соборах. И спят цари». Отметим, что в процитированных текстах нашла отражение особая цветопись, характерная для неореалистической поэтики; доминантным здесь оказывается золотой цвет. В тетралогии Зайцева «Путешествие Глеба»: «[крест] свой же собственный Иван Великий, тонко возносящийся в Кремле, увенчанный золотым шлемом, надо всем господствует». В приведенных цитатах ярко проявляется значимая составляющая мифологемы державной России—православная традиция, ее рассмотрение которой может стать предметом отдельного исследования.

Важнейшим образом, концентрирующим мифологему державной России в произведениях писателей русского зарубежья, является образ царя, «вершинной, единственной точки той великой пирамиды, которая зовется Россией» [Куприн: 57]. Отметим, что в «Путешествии Глеба» образ царя мифологизируется посредством ассоциативной образности и темпорального синтеза, когда в призме будущих испытаний устанавливается место нового императора в историческом ряду русских царей: «в Архангельском соборе спят в каменных могилах те великие князья, цари, что созидали эту Русь. Цепь длинна! Завтра *последний из них*, совсем еще юный, *родившийся в день Иова Многострадального*, должен был въезжать в Москву для коронации» (курсив наш); «вдаль, к Мономаху, уходила вереница императоров, царей, князей». Отметим, что в рамках индивидуально-авторской мифологизации в книге Зайцева образ России приобретает черты библейской архетипики, например, в эпизоде переправы через реку Мокшу (паром – Ноев ковчег, который «несла в себе жизнь русская, сама тогдашняя Россия»).

Таким образом, при всех индивидуально-авторских различиях художественных решений писателей представляется оправданным исследование их произведений в призме мифологемы державной России, что позволяет типологически сблизить синтезированные жанровые модификации автобиографической прозы И. Бунина, А. Куприна, Б. Зайцева, И. Шмелева.

Литература

Анисимова М.С., Захарова В.Т. Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе русского зарубежья. Нижний Новгород, 2004.

Бунин И.А. Жизнь Арсеньева // Бунин И.А. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1988. Т. 3. С. 15-254.

Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.

Захарова В.Т. Образ храма в мифопоэтическом комплексе «родина» у писателей русского зарубежья // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. Арзамас, 2006.

Куприн А.И. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1964. Т. 8.

Событийность в повести А. Платонова «Сокровенный человек»

Власова Надежда Александровна

Молодой ученый, Воронежский военный авиационный инженерный университет,
Воронеж, Россия

Применение нарратологической категории «событие» к анализу произведений А. Платонова помогает пролить свет на особенности их сюжетной организации и в конечном итоге на комплекс значимых для автора идей. Мы рассматриваем событийность на материале повести «Сокровенный человек».

С опорой на подход, предложенный В. Шмидом [Шмид: 22-27], понятие «событие» употребляется в смысле лотмановских дефиниций, предусматривающих «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман: 282], «значимое отклонение от нормы» [Лотман: 282-283] или «пересечение запрещающей границы» [Лотман: 288]. Пересекаемая граница может быть как топографической, так и этической, психологической или познавательной. Таким образом, событие заключается в некоем отклонении от нормативного в данном мире, в нарушении одного из тех правил, соблюдение которых сохраняет порядок и устройство данного мира. Событие может считаться таковым, если оно удовлетворяет определенным требованиям. В. Шмид предлагает пять критериев событийности, важнейшими из которых являются релевантность изменения, то есть степень его значимости для данного художественного мира, и его непредсказуемость [Шмид: 23-25].

Мир, в котором существует герой повести А. Платонова «Сокровенный человек» Фома Пухов, изначально неблагополучен и нуждается в кардинальном переустройстве. Повесть открывается сценой у гроба жены Пухова, смерть которой Фома Егорович глубоко переживает. Последующие приключения героя определяются его стремлением найти спасение от гибельности мира. Таким спасением Пухову представляется революция, понимаемая им как событие не социально-политического, но прежде всего онтологического порядка. Недаром Фома Егорович постоянно ищет соответствия между революционным и религиозным. Установление такого соответствия и составляет сущность ожидаемого события в повести «Сокровенный человек». Однако всякий раз героя подстерегает разочарование.

Показательна в этом плане сцена крымского десанта, в котором участвует Пухов. Происходящее воспринимается красноармейцами и поначалу Фомой Егоровичем как жертвенная смерть, необходимая, чтобы состоялось возрождение. В первой части этого эпизода, в описании посадки на десантные суда, акцент сделан именно на второй составляющей, возрождении. Итог сцене подводит пуховское ощущение «неизвестного и опасного чуда» [Платонов: 122], которое в детстве Фома Егорович испытывал во время пасхальной заутрени. Однако в описании самого десанта уже доминирует смерть, причем не жертвенная, а грубо-телесная. Десант завершается гибелью одного из судов, «Марса». Близость смерти заставляет красноармейцев забыть о высокой миссии, к которой они себя готовили.

Только в конце повести Пухов, кажется, преодолел мучившее его сомнение в том, что «отчаянная природа перешла в людей и смелость революции» [Платонов: 167]. Однако воодушевление Пухова сталкивается с равнодушием машиниста, который «освидетельствовал» утро, как осматривают мертвое тело: «Революционное вполне» [Платонов: 168]. Очевидно, что Фоме Егоровичу придется начинать свой путь с самого начала.

Все повествование в «Сокровенном человеке» направлено на осуществление одного события: переживания революции как обновления мира, жертвенной смерти, за которой следует воскресение. Однако А. Платонов не изображает это событие завершенным, а проблематизирует его. Событийность в повести «Сокровенный человек» представлена в редуцированном виде. Специфика событийности определяет особенности сюжетной организации платоновского произведения, в котором можем выделить

экспозицию (смерть жены главного героя), завязку (сцена на вокзале в Лисках, где Пухов увидел объявление о наборе в «отряды технических сил» [Платонов: 110] и где впервые задумался о назначении революции) и кульминацию (последние страницы повести, где описывается то раннее утро, когда Фому Егоровича наконец оставила «душевная чужбина» [Платонов: 167]). Финал повести, как и ведущийся в произведении философско-культурный диалог, остается открытым. Редуцированная событийность в повести «Сокровенный человек» является проекцией мысли раннего А. Платонова о роли революционных изменений в истории. Эту мысль метафорически можно обозначить формулой «вера и сомнение».

Литература

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

Платонов А.П. Сокровенный человек // Платонов А.П. Че-Че-О. Повести. Рассказы. Из ранних сочинений. Воронеж, 1999.

Шмид В. Нарратология. М., 2008.

**Способы саморепрезентации
в дневниках Марии Башкирцевой и Елизаветы Дьяконовой**

Газихмаева Стелла Сайпудиновна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Дневники Марии Башкирцевой (1860-1884) и Елизаветы Дьяконовой (1874-1902) в определенном смысле уникальны. Эти женщины не были прославленными личностями, дневники которых раскрыли бы тайны их внутренней жизни и таким образом дополнили бы их уже сложившиеся образы. Они стали знаменитыми именно как авторы дневников, которые поэтому являются «самостоятельными» произведениями и могут восприниматься и оцениваться непосредственно по своим литературным достоинствам.

Долгое время автодокументальные жанры, включая дневники, относились к «срединной сфере» между искусством и жизнью, занимали маргинальное положение в литературе, где господствовал так называемый Великий канон. Многие исследователи подчеркивают, что из всех автодокументальных жанров дневник чаще всего связывался именно с женским творчеством. Еще в переписке Гете и Шиллера в качестве примера дилетантской литературы, противопоставлявшейся «истинной», приводились именно женские письма, дневники. Ф.Лежен в статье «“Я” молодых девушек» отмечал, что в течение долгого времени (вплоть до конца XIX в.) в Европе «ведение дневника было элементом воспитания молодых девушек» [Лежен: 21].

В Европе католическая церковь не одобряла практику ведения дневников среди девушек и даже считала ее опасной, ведь сосредоточенность на своих чувствах, мыслях может способствовать развитию тщеславия и гордыни. Поэтому появление дневника М. Башкирцевой, в котором как раз наблюдается культивация собственного «Я», вызвало возмущение в католической среде. В связи с этим проблема саморепрезентации, самопроявления автора в дневниковом тексте представляется наиболее актуальной в изучении женских дневников вообще и дневников М.К.Башкирцевой и Е.А. Дьяконовой в частности.

Говорить о дневнике Марии Башкирцевой довольно трудно. Во-первых, он до сих пор не издан полностью. Редактор первого, французского издания 1887 года, литератор Андре Терье скомпоновал лишь те записи, которые были предоставлены ему семьей Марии. «Дневник» был напечатан с купюрами и имел подзаголовок: «Избранные страницы». Во-вторых, слишком велик был резонанс, вызванный его появлением. Не соответствующий никаким традициям и нормам, он во многих отношениях опередил свою эпоху. Имя Марии Башкирцевой, русской эмигрантки, которая за неполные двадцать шесть лет успела прославиться как художница, стало знаковым для европейской культуры

конца XIX – начала XX в. Ее творчество привлекло внимание виднейших современников как во Франции, так и в России.

Дневник Е. Дьяконовой, три тома которого («Дневник одной из многих», «На высших женских курсах» и «Дневник русской женщины») вышли в 1904-1905 годах, в сравнении «Дневником» Башкирцевой, не стал феноменом элитарного искусства, не вызвал особого резонанса и не приобрел большой популярности, а среди тех, кто читал его, не было знаменитых критиков и выдающихся писателей, за исключением, пожалуй, В.Розанова, заявившего, что «это одна из прелестнейших книг русской литературы за весь XIX век» [Дьяконова: 473].

Для Дьяконовой дневник имел исключительно личное предназначение, она называла его «дорогим другом», с которым можно делиться своими переживаниями. Он стал для нее своего рода стимулятором энергии самосознания, пространством духовного уединения, а иногда просто регистратором чувств. Однако явная литературная обработка третьей части дневника – «Дневника русской женщины» – позволяет предположить, что Дьяконова все же хотела, чтобы ее дневник увидел свет. Это следует уже из формулировки его названия, претендующего на запечатление некоего характерного для самосознания русской женщины взгляда.

Дневник Дьяконовой напоминает традиционный «дневник воспитания». Он представляет собой духовную биографию девушки, историю формирования ее личности. Нравственная эволюция автора отражена в стиле записей. От простой фиксации событий, которая наличествует в детском дневнике Лизы, она приходит к почти художественному постижению явлений в «Дневнике русской женщины», в котором явно имеет место попытка типизации действительности.

В «Дневнике» Башкирцевой трудно проследить подобную эволюцию. Для нее ведение дневника не было способом самоопределения. Создается впечатление, что к моменту начала ведения «Дневника» Мария как личность уже полностью сформировалась. Повествование сосредоточено исключительно на анализе собственного «Я», его возвеличивании, а иногда и унижении, которое порой оборачивается самолюбованием.

Таким образом, в «Дневнике» Башкирцевой возникает интересный, сложный, но несколько одномерный образ автора. Для Дьяконовой же каждое событие окружающей действительности становилось импульсом для выстраивания своего «Я».

Дьяконова и Башкирцева имели разные интересы и взгляды на жизнь, следовали разным традициям, но они шли к одной цели – обретению независимости, получению профессии, завоеванию права самостоятельно определять жизненные приоритеты. Но Дьяконова при этом оставалась в рамках традиционных представлений о предназначении женщины: она мечтала стать учительницей в сельской школе и так служить Отечеству. Башкирцева в этом смысле была более дерзкой. Стать художницей, прославиться – подобные стремления молодой девушки расценивались как почти невыносимая претензия. Если в дневнике Дьяконовой представлен более скромный и сдержанный тип самопроявления, «опрокинутый» в XIX в., то в «Дневнике» Башкирцевой явлен феминистский дискурс XX в.

Девушкам не удалось полностью осуществить свои замыслы, они словно надорвались в своем желании самореализации. Елизавета Дьяконова и Мария Башкирцева умерли в молодом возрасте, и это кажется очень символичным.

Литература

Башкирцева Мария Дневник. М., 2003.

Дьяконова Е.А. Дневник русской женщины. М., 2004.

Лежен Ф. «Я» молодых девушек // Автобиографическая практика в России и во Франции. М., 2006.

**«Мифологическая» структура цикла
«В глубине Великого Кристалла» В.П. Крапивина**

Головина Любовь Геннадьевна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Политическая и историко-культурная ситуация в России на рубеже XIX-XX вв. и вплоть до начала 1920-х годов, для которой были характерны пересмотр ценностей, ломка авторитетов и отвержение традиций, заставила творческую элиту обратиться к мифу. Подобный интерес к устному наследию первобытного и древнего обществ был легко объясним. Во-первых, миф стоял вне традиций, в том числе литературных, т. к. являлся «первоисточником» литературы как таковой. Во-вторых, сознание человека, уставшего от политических и идеологических переворотов, требовало поиска того, что неподвластно переменам, непреходящего. Предлагаемая в мифе космогоническая модель, в которой зло обязательно уравновешивалось добром, а хаос – космосом и вечное их противостояние представало как гармоническое единство, удачно отвечало запросу о стабильности и неизменности. Бурный, полный войн и кровопролития XX век сохранил состояние «отрешенности» в сознании людей и к своему истечению. Духовный кризис и потеря ориентиров в современном мире заставляют человека снова и снова искать незыблемые основы в мифе. Это мироощущение, царящее в обществе, сумел почувствовать Владислав Крапивин. Его цикл «В глубине Великого Кристалла» служит подспорьем для тех, кто потерялся в изменившемся мире сам и потерял близких людей.

В основе цикла лежит космогонический миф, умело облаченный автором в научную теорию об особом мироустройстве. Крапивинская Вселенная представляет собой кристалл с множеством граней. Каждая из них являет собой целый мир, жизнь в котором протекает в своем собственном, отличном от других граней, измерении. Кристаллическая модель Вселенной позволила автору заняться на страницах своих произведений строительством такого дома, в котором никто не будет чувствовать себя одиноким, в котором не будет брошенных и беспризорных детей и который объединит всех людей на земле. Основными мифологемами цикла выступают семья и дом – они представляют собой тот фундамент, на котором держится крапивинская Вселенная. Включенность в спектр образов, создающих мифологему дома, как обозначающих предельно-конкретные предметы (окно, башня, Храм), так и носящих обобщенный характер (город, государство), подчеркивает детальную разработку автором всего семантического поля слова «дом». Многообразие вариантов реализации мифологемы дома демонстрирует многоуровневый подход автора к отображению проблемы социального разлада и семейной разобщенности.

Писатель синтезирует в цикле миф языческий и христианский, учитывая такую особенность русского сознания, как сосуществование и взаимопроникновение двух этих религиозных систем. Несмотря на то, что самой частой разновидностью мифологемы дома в цикле является образ Храма, его принадлежность к христианской конфессии не подчеркнута. Наоборот, храм, названный автором Храмом матери всех живущих, намеренно задан схематично. Тем самым он обретает свою универсальность. Мать, во имя которой назван Храм, это, в первую очередь, не Богородица, а собирательный образ женщины-матери, матери каждого человека. Однако христианский интертекст и сюжетные заимствования в цикле очевидны и многочисленны. Автор детально во многих произведениях цикла разрабатывает новозаветный сюжет о Христе и апостолах и, в частности, о предательстве Иуды. Христианскую триаду – Отец, Сын и святой Дух – напоминает и выстраиваемый Крапивиним треугольник действующих архетипических образов. Архетип Отца представлен образами Командоров – некогда живущих людей, которые видели свою миссию в защите детей. Образы Хранителей, по сути, представляются наместниками командоров, и выполняют сходные функции. Их можно сопоставить и с христианским святым духом, незримо присутствующим в жизни каждого человека и с ангелами-хранителями. И, наконец, завершающий образ сына в «Евангелии

от Крапивина» представлен архетипами ребенка и героя, синтезированными воплощенными в детях-койво, способных прорывать пространство и время. Архетип ребенка обусловлен их человеко-божественной сущностью и «заброшенностью», по выражению К.-Г. Юнга, означающей их одиночество в мире. Архетип героя, представленный койво, диктуется их миссией на благо всего человечества – объединением всех людей за счет преодоления времени и пространств. Добывание для людей «блага» в той или иной форме непосредственно отсылает к мифу о Прометее, подарившем людям огонь. Тем самым, образ ребенка-койво имеет амбивалентную структуру: с одной стороны, он воплощает в себе христианский образ Сына – Иисуса Христа, с другой – он также соотносим с языческими, или античными, архетипами. Также амбивалентной является сама философская основа цикла, а именно идея объединения людей, которую можно трактовать и как реализацию христианской категории соборности, и как «языческий» миф о вечном возвращении. Койво представлены как демиурги нового мироздания, их пространственно-временные перемещения «спаивают» мир в одно целое. Мирча Элиаде так поясняет мировоззрение, которым продиктована деятельность человека с мифическим мышлением: «<...> все действия человека <...> должны быть направлены на то, чтобы воспроизвести, повторить *акт творения*, тем самым «космизуя» пространство и изгоняя Хаос» [Элиаде: 36].

Наличие мифологем «дом» и «семья», а также «семейных» архетипов в фантастическом цикле Крапивина демонстрирует не только интерес к космогоническому мифу как таковому, но и нетипичное для детской литературы изображение социальных проблем посредством их мифологизации. Многообразие мифологических сюжетов и образов, привлечение широкого культурного пласта помогают автору заявить не только об извечности проблемы социального разлада и семейной разобщенности, отраженной в мифологии почти всех народов, но и выразить надежду на ее преодоление, достижение гармонии, без которой также не обходится ни один миф.

Литература

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Спб., 1998.

К проблеме синтеза искусств в литературе: обновление языка литературы и живописи

Головкина Варвара Сергеевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Эпоха русского авангарда – явление уникальное и весьма многоплановое – ознаменовала собой стремление к всеобщему обновлению.

К.С. Малевич и В.В. Кандинский – лидеры русского художественного авангарда и теоретики нового искусства. Знаменитый «Черный квадрат» стал символом супрематизма, который потряс основы реалистического, т. н. «фигуративного искусства» [Печенкин: 156], вызвав немало жарких споров. В итоге «квадрат» обернулся не черной дырой, а источником мощного обновления искусства XX в. В то же время с живописных «импровизаций» и «композиций» В.В. Кандинского, по признаниям ряда исследователей, началась история абстрактного искусства. Работа Кандинского «О духовном в искусстве» перевернула все устоявшиеся представления, став первым теоретическим обоснованием абстракционизма.

В литературе таким новатором выступает Евгений Замятин, наставник целой литературной группы молодых и очень одаренных петроградских писателей под названием «Серапионовы братья», – группы, выросшей на основе «Класса художественной прозы», которым и руководил писатель. Будущее литературы писатель видел в «синтетизме». Об этом он говорит в ряде своих статей. Замятинская концепция синтетизма раскрывается не только в статье «О синтетизме», но и в «критических» работах, вошедших в сборник «Лица». Представляется, что Замятину в динамику и

злободневность публицистики блестяще удалось вложить теоретико-философский и теоретико-культурный синтез.

«Триада бытия, философии, синтеза» [Замятин: 164], по мысли писателя, должна составить новое содержание и новую форму художественного творчества. Наиболее громко отголоски теории «синтеза искусств» и «синтетизма» в литературе звучат в статье «Новая русская проза» и «О литературе, революции, энтропии и прочем».

«Новое» искусство, с точки зрения и Замятина, и Кандинского, не подразумевает отказа от традиции, от завоеваний русской классической литературы и мировой живописи. В основе рассуждений Кандинского и Замятина о природе нового искусства лежит гегелевская мысль о всеобщем развитии по законам триады (тезис, антитезис, синтез).

У Замятина находим также и свойственный художественному авангарду подход к изображаемому предметному миру. С точки зрения Кандинского, всякое совершенное произведение искусства подчиняется некоему «закону конструкции» [Кандинский: 37], благодаря которому реципиент (зритель, читатель) может собрать воедино (сконструировать) художественное целое. По Замятину, синтетический образ создается с помощью выявления одной самой яркой черты. Таким образом, работы Кандинского и статьи Замятина сближает общая установка на сотворчество, на диалог с читателем (зрителем).

Если типологическое родство теоретических работ Кандинского и Замятина можно обнаружить на уровне ключевых идей, то «совпадения» между замятинскими работами и манифестами Малевича проявляются исключительно на уровне языковой фактуры. Очевидно сходство языка статей писателя и работ художника-авангардиста: краткий, лаконичный «как пощечина» [Малевич: 37], с четкими, рублеными фразами и «летучим» [Замятин: 177] синтаксисом, – это язык эпохи.

Литература

Замятин Е.И. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2004. Т. 3.

Кандинский В.В. Текст художника. Ступени. СПб., 2008.

Малевич К.С. Черный квадрат. СПб., 2008.

Печенкин И.Е. Русское искусство второй трети XIX – начала XX веков. М., 2009.

Идея дома в лирике Г.Ф. Шпаликова

Гончарова Юлия Николаевна

Соискатель, Ставропольский государственный университет, Ставрополь, Россия

Геннадий Федорович Шпаликов принадлежал к числу поэтов, чей талант раскрылся в особой культуре непродолжительного периода, названной "шестидесятничество". В период неформальности собственных поэтических концепций, на поэта огромное влияние оказала культура Серебряного века, так как 1960-е годы были примечательны не только новыми произведениями, но и впервые опубликованными старыми. Читатели получили возможность ознакомиться с творчеством М.И. Цветаевой, обострился интерес к фигуре Бориса Пастернака, хотя публиковали лишь его стихи. В процессе своего творческого развития Г.Ф. Шпаликов продолжил литературную традицию культуры Серебряного века и его последователей. Особое место в его произведениях занимает образ Дома.

В русской литературе дом всегда был ключевым, знаковым явлением. Дом является для человека сосредоточением жизни во всех ее проявлениях. Это не просто «строение для житья... в городе, жилое строенье» [Даль: 465], но и способ контакта человека с миром. Так, образ Дома есть смысловой и пространственно-энергетический центр, вокруг которого группируются и другие мифологемы и образы.

Несмотря на то, что Дом призван быть сосредоточением положительной энергии и уюта, иногда он выступает в качестве символа антидома, источника дискомфорта, разрушенного мира: мира человека, мира семьи. Первая утрата Дома для Г.Ф. Шпаликова произошла, когда его отец Федор Григорьевич Шпаликов, инженер-майор, погиб в Польше в 1945

году. Эти эмоциональные переживания поэт отразил в своем раннем стихотворении «Надоело» (1955). Автор не только раскрывает состояние души лирического героя («Кажется, вырос годами и телом,/ Здоровый парень с взлохмаченной головой,/ но сегодня вдруг захотелось/ Домой.») [Шпаликов: 17], но и указывает на разрыв с отчим домом, на прощание с детством и родителями («Ро-ди-те-ли.../ Грустные лица,/ Плач тягучий.../ Этому не случиться/ Ни в коем случае.») [Шпаликов: 17].

Творческий подъем 1960-х годов подтолкнул лирика к обретению дома вне замкнутого пространства. Новый образ жизни, новые отношения между людьми, единение со всем миром и включенность в мировое сообщество, все эти «вехи времени» оказали огромное влияние на выпускника ВГИКа. Наивный и опьяненный романтикой «оттепели» Г.Ф. Шпаликов этот стиль жизни выразил не только в киноискусстве («Мне двадцать лет», «Я шагаю по Москве»), но и в поэзии. («Я обожаю пропадать,/ В дома чужие попадать,/ С полужнакомыми сидеть,/ В их лица праздные глядеть.») [4]. В этот период творчества в стихотворениях поэта часто встречаются детали урбанистического пейзажа: московские улицы, аллеи, жилые дома, Арбат, подъезд, скамейка. («У подъезда на скамейке/ Человек сидит в пальто./ Человек он пожилой,/ На Арбате дом жилой.») [Шпаликов: 35]. Перемещения Шпаликова по Москве, от дома к дому, с улицы на улицу, от скамейки к скамейке отразились в его стихотворениях в образе дороги (пути). («Ах улицы, единственный приют/ Не для бездомных – для живущих в городе./ Мне улицы покоя не дают,/ Они мои товарищи и вороги./ Мне кажется – не я по ним иду,/ А, подчиняясь, двигаю ногами,/ А улицы ведут меня, ведут/ По заданой единожды программе.») [Шпаликов: 25]. Представить микрокосмос Шпаликова без образа дороги невозможно, так как путь – это та несущая образная конструкция, без которой и сам образ дома становится неполноценным, ущербным. Обретение дома предполагает собирание внешнего пространства в образные узлы, благодаря которым, пространство преобразуется, трансформируется во внутреннее, более комфортное и родное. Так возникает некий собирательный образ шпаликовского дома. («На скамейке аэродрома,-/ Я – дома./ Домодедово – тоже дом./ А чужие квартиры – лиры,/ И скамейки – они квартиры./ Замечательные притом.») [3]. Блуждая в этом «счастливом бездомье», поэт продолжает мечтать об идеальном доме: «на Арбате дом жилой», «с дворянскими колоннами старинные дома», как связь с предками, «а дома ждет невеста» и т.д. Эти мечты он может воплотить только в своих произведениях в новом образе летнего дождя. («Бывает все на свете хорошо,/ В чем дело сразу не поймешь,-/ А просто летний день прошел,/ Нормальный летний дождь.») [Шпаликов: 26]. Летний теплый дождь, чистая вода, влага, мокрые улицы, промокшие люди под дождем создают виртуальный Дом поэта, который спрячет, укроет, обогреет - дом, который и существует в памяти как образ, мягко обволакивающей и ласкающей среды. Так, в этом виртуально-идеальном образе, Дом становится окончательно своим, связывающим воедино внутреннее и внешнее пространства человека, семьи и сообщества.

В начале 70-х «счастливая бездомность» у Геннадия Федоровича трансформировалась в своего рода неопределенность художника, духовный кризис. («Мой дом родной – и не родной,/ Я узнаю твои приметы,/ Опять встают передо мной/ Твои заботы и предметы.») [Шпаликов: 68]. Он чувствует себя одиноким в квартире, с друзьями, с семьей. («Мой дом родной – и не родной,/ Родные, вы не обижайтесь/ И не спрашивать старайтесь,/ Не вы, не вы тому виной.») [Шпаликов: 68]. Идеальные представления о Доме отодвинулись еще дальше. Его микрокосмос стал заполняться антидомом, пустотой и тьмой квартир, где его никто не ждет. В его лирических произведениях этого периода усиливается мотив одиночества и странничества. Для Г.Ф. Шпаликова, как и для поэтов Серебряного века, эти мотивы связаны с переменой места, беспокойством, мотивом отрыва от родной почвы. Подобные концепты вбирает в себя и понятие «бездомья». Когда поэт стал лишним, ненужным, бездомным, приютила его любимая Москва, с ее беспредельными ночами, темными улицами и пустыми осенними

парками. («Когда повсюду свет погас,/ А я по городу кочую./ ... А мы ни в чем не виноваты,/ Мы постучались ночью к вам,/ Как те бездомные солдаты,/ Что ищут крова по дворам.») [Шпаликов: 92].

Воплощением идеи дома в творчестве Г.Ф. Шпаликова стали многочисленные художественные образы (Москва, улицы, аэродром, скамейки, чужие дома, летний дождь) и мотивы дороги, одиночества, странничества. Художественное наполнение и функционирование мотивов и образов в идее дома поэта связано и с мировоззрением Г.Ф. Шпаликова, и с мировоззрением эпохи, а также с эволюцией миропонимания в контексте творчества автора и эпохи.

Литература

Даль В.И. Словарь живого великорусского языка в 4-х т. М., 1995. Т. I.

Литера.ру: <http://www.litera.ru/>

Стихи-рус.ру: <http://www.stihi-rus.ru/>

Шпаликов Г. Стихи. Песни. Сценарии. Роман. Рассказы. Наброски. Дневники. Письма. Екатеринбург, 1999.

Структурные элементы элегии в малой прозе эмиграции (на материале рассказов Галины Кузнецовой)

Гордиенко Александра Михайловна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Недавнее переиздание прозы Галины Кузнецовой («Грасский дневник», сборник «Утро» и роман «Пролог») дают замечательный повод еще раз обратиться к небольшому, но чрезвычайно интересному наследию этой писательницы русского зарубежья. Проза Галины Кузнецовой очень показательна с точки зрения выражения настроений младшего поколения русской диаспоры за рубежом и, в частности, женской прозы. Долгое время Кузнецова воспринималась исключительно в русле взаимоотношений с И.Буниным, и восприятие исследователями определялось ее особой позицией при великом мэтре. Но лишь недавно исследовательница О.Р. Демидова обратила внимание на то, что такая ситуация чрезвычайно тяготила саму Кузнецову, и она стремилась обрести свой собственный голос в разнородном хоре голосов русской эмиграции.

Одной из главных особенностей кузнецовской прозы является то, что она соединяет в себе черты прозы и поэзии, что сказывается на ее жанровом составе и позволяет рассматривать некоторые рассказы как элегии в прозе. Как именно это выражается? Прежде всего, в ряде типических элегических мотивов и в особой организации повествования. К наиболее часто встречающимся у Кузнецовой элегическим мотивам можно отнести: мгновенность человеческого бытия, бессилие перед вечностью, траурную медитацию, воспоминания и идеализацию прошлого, уединение и неизбежное одиночество, преодоление смерти посредством рассказа или воспоминания. Отсутствие сюжетного разрешения, а иногда и интриги вообще, особый элегический хронотоп (соотношение времени человеческого с вечным, пространство странничества) и особая медитативная мелодика текста (ненавязчивая, но вполне различимая звукопись, рефреном звучащие слова-мотивы) подчеркивают родственность рассказов Галины Кузнецовой элегии.

Элегическая интонация вообще свойственна женской прозе русской эмиграции: ощущение безвозвратной утраты прошлого сопровождается осозанными или бессознательными попытками воскрешения утерянного рая при помощи воспоминания или воображения. Например, героиня романа «Тело» Екатерины Бакуниной изменяет своему мужу с вымышленными героями, придумывая романы, которых не было и никогда не будет. «Чуждая и томительная явь» настоящего контрастно противопоставлена картинам «подлинной действительности», существующей лишь в воображении героини. Для Галины Кузнецовой именно прошлое – такой спасательный круг.

Чтобы продемонстрировать то, как элегический тип выражения авторской эмоциональности становится определяющим в сюжете и форме рассказов Кузнецовой, выберем два текста: рассказы «Бахчисарай» и «Номер сорок три». В рассказе «Номер сорок три» бывший возлюбленный героини, на момент сюжетного действия уже погибший, Саша Рейснер ощущается ею как более чем живой. Она словно воскрешает его своими воспоминаниями о том, как он признавался в любви: она «так ясно почувствовала Сашино присутствие, что даже услышала звук его голоса, произносящего <...> имя со всем трепетом первой любви» [Кузнецова: 161]. Героиня едет навестить его могилу, а собирается как на свидание, с трепетом выбирая подходящее платье. Теперь ей особенно хочется нравиться ему. Но магия воскрешения разрушается контрастным несоответствием кладбища с безмянным бугорком, «как будто тут зарыли не человека, а какого-то зверька» тому, что нарисовало ее воображение. «Сладко-горестной беседы сердца живого с сердцем мертвым» не получилось. Смерть осмысливается как факт трагический, непреодолимый, но вместе с тем это избавление от «наших маленьких, бедных, хитроумных и бесплодных чувств». Сюжет рассказа по сути лишен событийной динамики, и финал не приводит к какому-либо сюжетному разрешению, что графически подчеркнуто многоточием в конце. Простое будничное посещение кинотеатра уже не вписывается в новую картину мира героини, в которой подобные действия и события выглядят искусственными и ненужными. Элегический хронотоп подчеркнут не только традиционным для элегии пространством кладбища, но и размышлениями героини о соотношении вечного времени с мимолетной человеческой жизнью.

Действия в рассказе «Бахчисарай» разворачиваются в двух как бы встроенных друг в друга пространствах: во внутреннем романтическом пространстве бахчисарайского дворца и в пространстве странничества, которым охвачен весь рассказ. В декорациях ханского дворца, благодаря живому воображению героини, появляются музыканты, залы наполняются людьми, одетыми в дорогие ткани и невероятной красоты драгоценности. Но сегодня этот дворец – покойник, и сторож над ним бесстрастно читает экскурсионную молитву. Второе пространство, пространство странничества, актуализируется с первых страниц рассказа: все события, охваченные на двенадцати страницах, – это эпизод из долгого пути молодой пары из Симферополя, и, судя по всему, пока неизвестно куда ведущего. В начале рассказа они сходят с поезда и в финале едва успевают вскочить в вагон следующего.

«Элегия фиксирует момент разрыва между двумя типами переживания времени – идиллическим и индивидуальным» [Тамарченко: 435]. Прощание с раем прошлого, будь то киевское детство с его первыми разочарованиями и потерями (в романе «Пролог»), или величие ханского дворца, или первая любовь юного Саши становится основным трагическим и элегическим настроением прозы Галины Кузнецовой. А незначительные события и эпизоды, которые составляют сюжетную канву рассказов, – толчками к размышлению о месте человека в бесконечном потоке времени и созданию второго, более реального мира воспоминаний – настоящего спасения от тягот эмигрантской жизни.

Литература

Демидова О.Р. «Оставить в мире память о себе!» // Кузнецова Г.Н. Пролог. СПб., 2007. С. 3-24.

Кузнецова Г.Н. Пролог. СПб., 2007.

Тамарченко Н.Д., Тюпа В.Н., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.

Мифологема острова-рая в творчестве Г. Газданова

Горницкая Любава Игоревна

Аспирантка Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия

Существование хронотопа острова в творчестве Г. Газданова обусловлено концепцией, репрезентированной в «Рассказах о свободном времени»: «<...>категория

времени <...> может быть изображена рядом концентрических кругов. Пространства, заключенные между каждой парой концентрических окружностей, могут трактоваться как пояса свободного времени» [Газданов 1996: III, 30]. Спиральная концепция времени маркирует выделение не географических, а метафизических хронотопов. Данное суждение генерирует инсталляцию в модель мира художественных произведений Газданова оригинальной вариации мифопоэтического хронотопа - метафизических островов. Газданов указывает на специфику субъективного восприятия категорий времени и пространства, заключающуюся в наложении и взаимозамещении, которые генерируют полный синкретизм этих категорий. В «Вечере у Клэр» нарратор рефлексивует данный феномен: «Я измерял тогда время расстоянием» [Газданов 1996: I, 89]. Слияние топологических и темпоральных характеристик придает всем объектам пространственного континуума свойство корреляции с вечным; макрокосм синкретизируется с микрокосмом, образуются хронотопические бинарные оппозиции зон фиксированного времени и зон с неопределенными временными дефинициями (России и Франции / дальних земель и Константинополя). Семантическое поле времени неотделимо в рецепции Газданова от семантики воды. В статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» писатель отображает свое представление о времени как воде: «Я привык представлять себе время как ряд водных пластов, тяжело проплывающих над теми холмами и долинами дна, где произошли великие кораблекрушения» [Газданов 1994: 82]. Символика времени и жизни как воды органично интегрируется в континуум художественного пространства, связывая общефилософскую категорию бытия и темпоральное понятие времени с пространственной топикой пути к острову.

В основе онтологии Газданова лежит мифологема острова-рая. Писатель ориентируется на христианскую мифологию. Руководствуясь эстетическими побуждениями, Газданов рефлексивует библейские архетипы и инсталлирует их инвариантную философскую семантику в структуру авторского неомифа. Существуют две описанных в Библии архетипа христианского рая: потерянный рай (Эдем, чудный сад в «Бытии») и обретенный рай (апокалипсический Град Божий из «Откровения Иоанна Богослова»). Оба эти инварианта рая присутствуют в произведениях Газданова и расположены на пространстве островов. Мифологема острова-рая формируется в произведениях Газданова комбинацией визуально и семантически репрезентативных архетипов обретенного и потерянного рая, устоявшихся в традиции мировой мифопоэтики, а именно Эдема и Града Божьего. Архетипы Эдема и Града Божьего не являются у Газданова взаимоисключающими. Часто они совмещаются и сосуществуют в рамках одного метафизического пространства (в рассказах «Бомбей», «Мэтр Рай», романах «Вечер у Клэр», «Полет» и т. д.).

Комбинация и интеграционное слияние двух темпорально взаимоисключающих вариантов рая – Эдема и Града Божьего - генерирована визионерской рецепцией реальности, характерной для Газданова. Сновидения, транс, деформации сознания – наиболее характерные обстоятельства которые либо предшествуют, либо при которых возникает в прозе Газданова комбинация Эдема и Града Божьего на острове. А.И. Сосланд сопоставляет литературный миф со сном и трансом: [Сосланд: 205]. Визионерство Газданова имеет двойную семантизацию мифопоэтического кода. На первом уровне погружение в визионерскую реальность оговорено сюжетно указанием на измененное состояние сознания персонажа. На втором уровне наррация уподобляется грезе, миф генерирует визионерский тип нарратива, который оправдывает сочетание несочетаемого. В условиях измененного состояния сознания персонажа, воплощаемого посредством визионерского художественного мышления автора, комбинация двух изначально несоотносимых архетипических образов представляется естественным следствием развития программируемых создателем поэтики и сюжетики. Таким образом, Град Божий и Эдем могут органически сосуществовать в рамках хронотопа острова. Временная же их антиномичность (рай потерянный и рай обретенный – будущее и прошлое в контексте

Библии), тяготеющая к ситуации семантического оксюморона, объяснима темпоральной концепцией сериальности. Согласно концепции Данна, время сериально и представлено как цепочка наблюдателей, каждый из которых имеет свое многомерное пространственное измерение, время предыдущего наблюдателя для него имеет пространственные характеристики. Наблюдатели могут сосуществовать в рамках одного сознания, когда оно находится в измененных состояниях сна и транса, причем хронотопическое пространство времени для всех наблюдателей кроме первого обратимо и позволяет одновременно совмещать настоящее, прошлое и будущее [Руднев: 30–31]. У Газданова перцептуальное время нарратора не совпадает с перцептуальным временем автора и перцептуальным временем других героев. Визионерская реальность мифопоэтического нарратива XX в, каким является проза Газданова, при применении концепции сериального времени Данна, оправданной двоичным семантическим кодом измененного состояния сознания персонажей (кодификация наблюдателей уровня 1) и художественного мышления нарратора (код наблюдателя уровня 2), обретает хронотопические характеристики, а слияние временных пластов позволяет поместить в визионерскую мифологическую реальность архетипические образы потерянного и обретенного рая одновременно.

Литература

Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Литературное обозрение. 1994. № 9–10. С. 78 – 83.

Газданов Г. Собр. соч: В 3 т. М., 1996.

Руднев В.П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000.

Сосланд А.И. Миф: чем он нас завораживает? // Труды «РАШ». 2007. Вып. 4 (Часть 2). С. 194–214.

Модели балтийского пространства в сознании И.В. Чиннова: отказ от истоков

Дворецкая Инна Андреевна

Аспирантка Даугавпилсского университета, Даугавпилс, Латвия

С балтийским пространством связан огромный пласт жизни И.В. Чиннова – первые 30 лет. На этот период приходится становление личности и начало литературной деятельности. Однако при изучении творчества Чиннова обращает на себя внимание несоответствие между объективной значимостью балтийского фактора и его ментальным отражением. В эго-текстах Чиннова заметна принципиальная коррекция общеэмигрантской традиции, актуализирующей мотив рода, поиска корней. Чиннов отказывается от обращения к истокам. Образ балтийского пространства у него многослоен, присутствует в нескольких ипостасях, но каждая модель содержит в себе тот или иной элемент самоотрицания. Складывается парадоксальная ситуация: балтийское пространство в большинстве случаев появляется для того, чтобы быть снятым.

Первая модель: литературная Рига как вычеркнутая часть творческой биографии. Рижский период сознательно и целенаправленно изымается из создаваемой Чинновым версии своей литературной биографии. Свою литературную «родословную» он возводил не к Риге, а к Серебряному веку, Петербургу. Причем тенденция эта весьма устойчива. Намечена она еще в ранних стихотворениях рижского (!) периода, где актуализировано российское пространство: «русская земля», «русские поля», «русские плоты на Волге» [Чиннов 1934: 23], а балтийское как литературный факт отсутствует. Точно такая же картина наблюдается в конце творческого пути, когда подводятся итоги – в мемуарных сегментах текстов разного рода.

Такие умолчания-уклонения объясняются координатами общеэмигрантской ментальной карты: Париж – центр, столица, все остальные города – провинция, в свою очередь – со своей иерархией центров и периферий. Литературная Рига в сознании Чиннова – типично провинциальный топос, окраина, на которой заканчивается высокая культура. Поэтому Чиннов последовательно дискредитирует свою рижскую литературную деятельность. В наиболее концентрированном виде это проявляется в автобиографии «О

себе», где Чиннов дважды, повтором отрицания, зачеркивает рижский литературный опыт в пользу парижского: начало карьеры – «не «Мансарда» (...), и, конечно (!), не «Даугава»», а «престижнейший» парижский журнал «Числа» [Чиннов 2002: 5].

Вторая модель: Рижское взморье как мир безвозвратно ушедшего детства, затонувшая «моя Атлантида». Здесь все ярко и неповторимо: «Это было счастье»; «ничего вкуснее я не ел никогда», Балтийское море, неизменно притягивающее, хотя есть моря ярче [Чиннов 2002: 86-87]. Но именно здесь с особым трагизмом осознается невозможность возвращения, равносильная и потому ничем не кончающаяся борьба памяти и забвения, возрождения и уничтожения. В мифе об Атлантиде реализуется, видимо, самый глубокий, болезненный пласт смыслов, связанных с балтийским пространством. Представления о нем как о потерянном рае глубоко спрятаны в сознании Чиннова и редко выходят наружу, получают словесное воплощение. Фрагмент о Рижском взморье занимает не больше страницы мемуаров и быстро обрывается, лишь изредка этот комплекс смыслов проявляется в стихах, с неизменной актуализацией драматизма столкновения памяти и забвения («Я все еще помню Балтийское море...», «Я помню телеги в полях предвечерних...»).

Третья модель: балтийские земли как пространство постоянного культурно-исторического маскарада. Мир разрушенных кровных связей, отсутствия родового гнезда. Примечательна сама недоовожденность этой модели – мемуарная попытка ее конструирования была Чинновым брошена.

В данном контексте смыслообразующей характеристикой пространства является его культурно-историческая пограничность. Балтия предстает своего рода нейтральной территорией без определенного исторического лица, где нет единой неизменной основы, а есть тотальный культурно-исторический релятивизм, одновременное присутствие в сознании различных, иногда прямо противоположных культурных кодов. Например, Юрьев-Дерпт-Дорпат-Тарту так и представлен в тексте мемуаров во всевозможных вариантах соединения этих номинаций.

Знаменательно, что в таком пограничном пространстве собираются люди с такой же «стертой», неопределенно-относительной национальной идентичностью – предки и родственники Чиннова. Практически все они – пришельцы в балтийском пространстве, люди со стороны и покинувшие родную сторону. Неопределенность пространства как будто притягивает не определившихся в истории людей. Историческая нестабильность является метафорой нестабильности, изменчивости человеческой судьбы. Та или иная историческая роль – достаточно случайная маска в исторической игре: так, один предок стал «опорой русского царя», другой оказался в том же Дерпте-Дорпате-Тарту, чтобы «готовить гибель проклятому царизму»; а третий защищает «упомянутые основы монархии» [Чиннов 2002: 79-80].

Четвертая модель: балтийские реалии как произведение искусства. Таков предложенный Чинновым выход из описанной исторической карусели – во вневременную красоту искусства. Непосредственно переживаемый внутренний опыт становится предметом отстраненного, внешнего любования. Например, благодаря описанию городов сквозь литературную призму – с помощью цитат из Пушкина, Кузмина, а также использованию деминутивных определений – «уютнейший», «аккуратнейший» «городок» [Чиннов 2002: 5] – создается особая камерность и художественно-совершенная упорядоченность, превращающая реальность в эстетический феномен, прекрасную миниатюру, которой приятно и удобно любоваться. Причем эстетические характеристики приобретают настолько самодовлеющий характер, что уже не важен сам описываемый предмет. Именно появление этой модели свидетельствует о существенной трансформации в сознании Чиннова – о превращении взгляда эмигранта, сохраняющего в себе ощущение кровного родства с покинутой родиной, во взгляд туриста, любующегося видами, с которыми нет никакой внутренней связи.

Чиннов И.В. Собр. соч.: В 2 т. М., 2002. Т. 2.

Чиннов И.В. Стихи // Числа. 1934. № 10. С. 20-34.

**Пьеса «Город на заре» под редакцией А. Н. Арбузова
как идеальное воплощение соцреалистического канона**

Дворкина Александра Игоревна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

В 1912 году у М Горького возникла идея создания коллективного театра. Суть этой идеи заключалась в том, что спектакль должен быть творением не только и не столько писателя, сколько творением актеров. Ведь в традиционном «авторском» варианте создания пьесы писатель навязывает актеру незнакомую ему историю жизни, и соответственно, характер, манеру поведения и др., что сообщает неестественность и неправдоподобность всему действию. Для того чтобы избежать этого и сделать театр по истине народным, актеры в труппе не должны быть профессионалами, а должны принадлежать к той среде, о которой идет речь в пьесе и, самое главное, свой текст они должны создавать сами. Автор в такой ситуации становится скорее редактором, который придумывает сюжет и сводит воедино предложенные актерами тексты. Эту идею Горький высказал К. Станиславскому (наиболее полно она сформулирована в письме Горького Станиславскому 12 (15) октября 1912 года), последний пытался реализовать ее в своей студии, но работа не была закончена, и результаты не были представлены на суд публики.

В 1938 г. А. Арбузов и В. Плучек организовали молодежную театральную студию, которая в 1940 г. приобрела официальный статус и начала репетировать пьесу «Город на заре». В студии участвовали в основном молодые непрофессиональные актеры, что было принципиально для ее создателей. Идеологической основой существования студии была идея коллективного творчества, заимствованная, как сам Арбузов пишет в статье «Путь драматурга (четыре беседы с молодежью)» у Горького.

Как уже было сказано, пьеса «Город на заре» создавалась, в прямом смысле этого слова, коллективно. Каждый из актеров должен был представить себе, кого он хотел бы играть, затем – место и ситуацию, в которой он мог бы оказаться, на следующем этапе он должен был написать текст, который он хотел бы произносить и т.д. Каждый из этапов сопровождался репетицией, на которой актеры не просто произносили реплики, а импровизировали в поисках наиболее естественных для них слов. После репетиции уточненный текст фиксировался. Все утвержденные коллективом наработки соединяли в единое целое Арбузов, отвечавший за текст, и Плучек, бывший режиссером.

По форме и по содержанию, по всей своей сути, пьеса «Город на заре» соответствует соцреалистическому канону. Она рассказывает о юных комсомольцах, приехавших на Дальний Восток строить Комсомольск-на-Амуре, об их самопожертвовании и романтизме (пьеса имеет подзаголовок «романтическая хроника»). В ней главное действующее лицо – коллектив, есть герои и антигерои, любовь и смерть, благородство и подлость, иными словами, присутствуют все нравственные основы соцреалистического канона. Уникально «соцреалистична» и история создания «Города на заре» - в истории литературы социалистического реализма немного (или нет вообще?) произведений, которые были бы в действительности, по-настоящему, созданы коллективом, причем коллективом правильным с классовой точки зрения. Это уникальный случай. Но еще более уникально то, что постановка эта имела грандиозный успех. Нам кажется чрезвычайно важным то, что успех этот был естественным, т.е. он никак не подогревался официальными органами. Вот что рассказывает об этом Л. Лунгина: «Наконец спектакль пошел. И когда объявили первые представления, толпа стояла на улице. Это было невероятно важное театральное событие. Это был живой, исключительно жизненный спектакль. Слух о том, что ребята сами что-то создали, написали, сыграли, довели до конца, необычайно взволновал молодежь в Москве. Просто с бою врывались

туда. И были изумительно... живые спектакли – другого определения не найду. Там было сказано искренне, человеческое слово» [Дорман, 137]. Любопытно, что среди первых зрителей была и рафинированная публика в лице студентов ИФЛИ (к которым относилась и Л. Лунгина), склонных, насколько об этом можно судить сейчас, игнорировать типичные официозные соцреалистические произведения. Ифлийцам настолько понравилась живая (слово, которое постоянно сопровождало студию) атмосфера театра, что они стали «друзьями студии», как называли себя сами, или «опричника́ми», как называли их студийцы. Они посещали репетиции, давали советы, помогали решать не только творческие, но и организационные вопросы.

В 1956 году Арбузов опубликовал пьесу «Город на заре» под одной своей фамилией. В 1957 году пьеса была поставлена в Театре им. Вахтангова. На афише был указан один автор – А. Н. Арбузов. Из бывших студийцев упоминался только Вс. Багрицкий – автор песен. Вот что пишет об этом А. Галич в «Генеральной репетиции»: «... он не только в самом прямом значении этого слова обокрал павших и живых. <...> Уже зная все то, что знали мы в те годы, он снова позволил себе вытащить на сцену, попытаться выдать за истину ходульную романтику и чудовищную ложь...» [Галич, 258]. Пьеса 57-ого года не просто отличалась от пьесы 41-ого репликами, это было совершенно другое явление культуры. Актеры театра Вахтангова не принимали участия в ее создании, текст был статичным. Живительная атмосфера вокруг «Города на заре» так и осталась воспоминанием о предвоенной Московской театральной студии. Стоит ли говорить, что еще одного ошеломительного успеха не случилось.

История пьесы «Город на заре» не только интересна сама по себе, но и является уникальным примером, способным поколебать расхожее (и небезосновательное) представление об искусственности всех соцреалистических произведений. Хотя, возможно, «Город» - это одно из тех исключений, которые подтверждают правила.

Литература

Галич А. Генеральная репетиция. М., 1991.

Дорман О. Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. М., 2010.

Анекдот в мемуарной прозе Георгия Иванова

Елагина Ольга Евгеньевна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Ю.М. Лотман, рассматривая механизм создания биографии, отмечал, что «биография писателя складывается в борьбе послужного списка и анекдота» [Лотман: 109]. Эти слова как нельзя лучше характеризуют творческий метод Иванова-мемуариста.

На конструирование Г. Ивановым анекдотических текстов первой обратила внимание М.И. Цветаева, заявив, что при написании мемуаров автором руководил «соблазн анекдота, легкого успеха у тех, кто чтению стихов поэта предпочитает сплетню о нем» [Цветаева: 344]. Сам Иванов называл свои мемуары «полубеллетристическими фельетонами», употребляя слово «фельетон» именно в значении анекдота.

В мемуарах Иванова можно найти разные типы анекдотов: классический литературный анекдот; анекдот-афоризм, остроумное изречение великих; анекдот-казус, открывающий какую-то неожиданную особенность в жизни знаменитости. Например: «*Александр Александрович, нужна ли кода к сонету?*» – спросил я как-то. *К моему изумлению, Блок, знаменитый «мэтр», вообще не знал, что такое кода...* [Иванов: 160]; лингвистический анекдот, построенный на игре слов, омонимии, стилистической дифференциации лексики. Например: *Я разошелся с издателем. – И он ничего не издал? – Издал... вопль* [Иванов: 253];

Авторы словарных статей сходятся в определении анекдота, отмечая его сжатую форму, неожиданную концовку, а также ориентацию на ожидания массового читателя, на

его интерес к жизни знаменитостей. «Давая исход любопытству, возбужденному интересным историческим явлением или деятелем, «снижая» их путем острого вещественного приближения читателя к чему-то в известном смысле недоступному (напр. вследствие высокого социального положения лица) – анекдот <...> отличается занимательностью и неожиданностью материала» [Зунделович: 161]. Точно по такому же принципу «приближения недоступного» действует и Иванов: использует сниженную лексику по отношению к знаменитостям (*Ахматова немного поломалась* [Иванов: 242]; *дурак Нельдихен* [Иванов: 347]; *как рыба об лед бился Северянин* [Иванов: 301]) и приводит многочисленные пикантные подробности из их жизни.

Форма анекдота стереотипна: и устный, и литературный анекдот почти всегда строится по принципу двухчастности – в нем есть завязка и развязка, начало и конец. Двухчастную структуру мы видим и в современном анекдоте, и в литературном. Например, у Иванова: *Однажды он (Мандельштам – О.Е.) ехал с Гумилевым в «Гиперборей» на извозчике и вел какой-то литературный спор. В пылу спора Гумилев не заметил, что ядовитые реплики из-под баблыка становились все реже и короче. И вдруг... на колени Гумилеву падает совсем бесчувственный Мандельштам. Споря, он замерз. И его долго растирали, тормошили и отпаивали...* – пока Нарбут не догадался *поднести к его носу трехрублевку* [Иванов: 224]. Завязка (попытки разморозить Мандельштама) разрешается неожиданной развязкой (трехрублевкой).

Зачин анекдота вводит слушателя в план содержания, сообщает тему, создает известное напряжение ожидания: «Возвращается муж из командировки...», или у Иванова: «Однажды Пронин, встав утром, решил, что сегодня его именины» [Иванов: 44]. Зачин может быть и развернутым. Но развязка, независимо от продолжительности всего произведения, – неожиданной и парадоксальной, что и делает анекдот смешным. Например, анекдот Иванова про меценатов, в котором описан процесс обработки богатого эстета: *Долгие вечера проводились в разговорах об искусстве... Эстет явно сочувствовал и склонялся... «Вот они, деньги», – даже заявил он, хлопнув себя по карману. Гумилев повел наконец охмелевшего мецената под ручку укладывать спать. «Слушай, Сергей, – сказал ему Гумилев, прощаясь. – Ты помнишь наш сегодняшний разговор?» – «Помню», – вяло ответил тот... «Так ты дашь деньги?» – поставил Гумилев вопрос ребром. «Ничего я не дам», – выговорил меценат с большой твердостью, засыпая. И действительно, ничего не дал* [Иванов: 255].

Литературный анекдот как случай «из жизни великих» вырос из слухов и сплетней. В мемуарах Иванова эта доверительно-сплетническая интонация, характерная для анекдота, слышна очень отчетливо. Автор как бы уподобляется рассказчику анекдота с его установкой на пересказывание: *прошел слух, что Нарбут убит* [Иванов: 117]; *об Ахматовой... в литературных кругах ходили слухи* [Иванов: 647]; *вдруг все как-то сразу узнали...* [Иванов: 116]; *Пильняк рассказывал...* [Иванов: 166] и другие подобные «говаривали», «кто-то рассказал». Автор предстает беспристрастным компилятором, скриптором молвы, который просто рассказывает «случаи». Таким образом, именно анекдот, с его установкой на слух, то есть нечто общеизвестное, и выполняет в мемуарах Иванова роль документа. С другой стороны, ориентированный на ожидание массового читателя, анекдот снимает «глянец» с биографий знаменитостей, отделяя курьезный литературный быт от серьезной литературы, мифотворчество от творчества, которое и было для Иванова единственно важным.

Литература

Зунделович Я. Анекдот: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le1/le1-1611.htm>.

Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1993. Т.3.

Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 683. Тарту, 1986.

Цветашева М.И. История одного посвящения // Мандельштам О. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 15-38.

О смысле заглавия романа Константина Вагинова «Труды и дни Свистонова»

Зотова Елена Леонидовна

Аспирантка Иллинойского университета, Чикаго, Соединенные Штаты Америки

Происхождение заголовка романа Константина Константиновича Вагинова «Труды и дни Свистонова» имеет тройную подоплеку. Наиболее очевидна аллюзия к поэме Гесиода «Труды и дни». Однако для того, чтобы полнее проникнуть в смысл вагиновской пародийной отсылки к древнегреческому автору, необходимо принять во внимание два других, менее очевидных источника заглавия. Один из них – это предполагаемое название так никогда и не написанной книги Павла Николаевича Лукницкого «Труды и дни Николая Гумилева», которая могла бы стать первой биографией великого поэта Серебряного века, если бы замысел Лукницкого был воплощен в жизнь. Второй, более спорный и все же, несомненно, имеющий отношение к нашей теме источник – высказывание Михаила Михайловича Бахтина о героическом аспекте биографического жанра в ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности»: «...Органическое ощущение себя в героизированном человечестве истории... укоренение и осознание, осмысливание своих в нем трудов и дней – таков героический момент биографической ценности» [Бахтин: 220].

В контексте вагиновского творчества все три источника связаны между собой темой зависти и ее осмысления писателем в рамках предложенной Бахтиным в двадцатых годах прошлого века художественно-философской концепции *вживания*: «Первый момент эстетической деятельности – вживание: [автор] должен пережить – увидеть и узнать – то, что... переживает [его будущий герой], стать на его место, как бы совпасть с ним...» [Там же: 106]. Свидетельство современника Вагинова, Николая Чуковского, что фигура Лукницкого послужила прототипом сатирического образа Миши Котикова в предшествующем романе Вагинова «Козлиная песнь» [Чуковский: 107], позволяет предположить, что Вагинов ассоциировал в сознании заголовки поэмы Гесиода, неоконченный труд жизни Лукницкого и мимолетную аллюзию Бахтина к «Трудам и дням», посвященным белой и черной зависти: «Зависть питает гончар к гончару и к плотнику плотник; нищему нищий, певцу же певец соревнуют усердно» [Гесиод: 25-26]. Тогда заглавие романа «Труды и дни Свистонова» служит своеобразным тематическим звеном, объединяющим обе части диалогии Вагинова в одно целое.

По-своему трагическая судьба Лукницкого, разрывавшегося между искренней преданностью памяти Гумилева и не менее искренним стремлением любой ценой вписаться в советскую действительность, быть полезным своей стране так, как она того требовала, встает со страниц воспоминаний вдовы Лукницкого, Веры Константиновны Лукницкой, «Перед тобой Земля». Мемуары эти негласно полемизируют с порою трогательно смешным, а порою – откровенно пугающим образом Котикова из «Козлиной песни». Начав со скрупулезного изучения подробностей жизни и творчества некоего поэта Заэвфратского, в котором угадывается, в частности, Гумилев, Миша незаметно для самого себя превращается из биографа покойного поэта в его эпигона, а также соперника не только на литературном, но и на любовном поприще [Вагинов: 46-52]. Самое же страшное заключается в том, что переход от любви к соперничеству с мертвым и, в конечном счете, доносительству на живых Миша совершает как бы в результате «вживания» в предмет своего интереса [Там же: 125-128, 133]. Так тема зависти рапсода к рапсоду, затронутая Гесиодом в «Трудах и днях», соединяется, через цитату о «трудах и днях» биографа, с теорией вживания, развиваемой в «Авторе и герое...» Бахтиным.

Как ни смешон графоман Котиков в своих наивных и неумелых попытках «вжиться» в Заэвфратского, его художественная неудача сама по себе еще не дискредитирует идеи вживания, а только намекает на сходство между процессом вживания и механизмом зависти; сочетание того и другого делает котиковых идеальными кандидатами в доносчики в глазах ОГПУ. Однако и более одаренные персонажи-писатели

Вагинова не в силах преодолеть первой стадии эстетической деятельности по Бахтину. Собирает безвкусицы Костя Ротиков оказывается жертвой своего хобби [Там же: 108]; Свистонов – пленником собственного «романа с ключом» [Там же: 234]. Но если в «Трудах и днях Свистонова» писатель сравнивается с «Вергилием среди дачников» [Там же: 167], Костя Ротиков из «Козлиной песни», эстетически смакующий речевые погрешности знакомых наравне с нравственными изъятиями, больше напоминает незадачливого современника римского поэта, собиравшего, согласно Сергею Аверинцеву, «погрешности Вергилия против латинского языка и хорошего слога» [Аверинцев: 20].

Ссылки на Вергилия пронизывают оба обсуждаемых здесь романа Вагинова, тогда как более или менее прямая ссылка на Гесиода появляется лишь во второй части диалогии, несмотря на то, что подспудно тема «трудоу и дней» разрабатывается уже в «Козлиной песни». Чем это объяснить? По-видимому, вынося не проявленную в первом романе аллюзию в заголовок второго, Константин Вагинов объявлял о продолжении неоконченного спора с Михаилом Бахтиным о вживании, профессиональной зависти литераторов и связанной с этим проблеме соотношения жизни с искусством. «Благовоспитанные молодые люди» не зря «поднесли друг другу зажженные спички» на богатом литературными ассоциациями Невском проспекте [Вагинов: 19]: Миша и Костя дали друг другу прикурить не только в прямом, но и в переносном смысле.

Несмотря на разногласия в частности, Вагинов был готов, по призыву Бахтина в программной работе «Искусство и ответственность», «отвечать своею жизнью» за все, что он «пережил и понял в искусстве» [Бахтин: 5]. Отсюда «труды», то есть литература, и «дни», то есть жизнь. А Свистонов? Эта фамилия заслуживает отдельного разговора.

Литература

Аверинцев С.С. Две тысячи лет с Вергилием. М., 1996.

Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1.

Вагинов К. К. Полн. собр. соч. в прозе. М., 1999.

Гесиод. Труды и дни: http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0300.shtml.

Чуковский Н.К. Из воспоминаний // Wiener Slawistischer Almanach. 1989. № 24. С. 97-114.

Художественный апофазис в творческом методе ОБЭРИУтов

Ивашкина Ольга Вадимовна

Аспирантка Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия

Статья посвящена апофатическому методу в творчестве Д. Хармса и А.И. Введенского, проявляющемуся в продуктивном отрицании явлений и предметов, имеющих симулякрную природу. Речь пойдет об отрицании / разрушении на разных уровнях: сюжетном, нарративном и собственно языковом; разрушении, целью которого является высветление подлинной нерушимой сути изображаемого.

Предпринята попытка доказать парадоксальную конструктивность языковой и сюжетной деструкции в художественных системах Д. Хармса и А. Введенского. Апофатический метод работает здесь в виде многоступенчато возводимых «нет», разноуровневых отрицаний, необходимых для высветления конечного «да», появления Смысла после зачеркивания множества смыслов.

Поэтическая практика ОБЭРИУтов основана на многократном обнулении известных логических связей (сюжетных, языковых), на выдвигании читателя в художественное Ничто, которое открывается впускающим простором. Апофазис, как богословский метод отрицания, реализуется в художественном мире поэтов группы ОБЭРИУ, как уже было сказано выше, в виде разрушений на нескольких уровнях: внутрисюжетном (внезапные смерти героев, цепочки смертей, потери героями вещей, исчезновения самих героев, - цикл «Случаи» Д. Хармса); повествовательный (уничтожение наррации и текста как такового - к примеру, история о рыжем человеке, у которого ни глаз, ни ушей, ни его самого не было); и собственно языковой (разрушение устойчивых словесных связей, лексическое и синтаксическое «ничтожение»).

Мортальность сюжетная перемежается с редукцией наррации в текстах Д. Хармса: повествование завершается часто не за счет внутренних ресурсов сказавшего себя текста, но с помощью безапелляционно поставляемого всевластного «все» («Случай с Петраковым», «Встреча»), либо же через произвольное обрывание текстовых сегментов (как это происходит в вертикально пронумерованных «Пяти неоконченных повествованиях»).

То же мы видим и на уровне темпоральной организации произведений: модель времени в них четко энтропийная, фиксирующая распад системы.

Обращение к аналогии с богословским апофатическим методом мотивировано также и следующим наблюдением: проводимые поэтом разрушения имеют неструктивный характер, через сведение всего к Ничто открывается Нечто (стихотворение «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия»). В эту же схему вписывается излюбленный Хармсом прием введения в повествование эффекта «вдруг-событие»: алогизм и абсурдность, продуцируемые такими сюжетными скачками, служат апофатическому утверждению (разрушается линейная логика, линейное время и обретается вневременность, внелогичность, - иными словами, бессмертие).

Сюжет с движением героя к смерти, подобно механизму негативной трансценденции, коннотируется положительно: смерть = остановка во времени = остановка, которая выводит субъект за границы временных отношений, за которыми обретается вечность.

«Смерть сюжета, ресемантизация письма возвращает слову его сакральность» [Рымарь: 205]. Через обнуление повествовательных векторов высветляет себя «суровый хармсовский Бог» [Липовецкий: 124]. Таким образом, в негативной апофатической форме происходит здесь утверждение реальности ин-финитума. После прохождения этапа распада обретается подлинная сущность предметов.

В художественном мире А.И. Введенского обнуление («движение начнет дробиться, оно придет почти к нулю» [Введенский: 76]) так же не означает конца. Смерть здесь несет с собой превращение мира («Кругом возможно Бог»), подлинная сущность героев обретается лишь в момент смерти, а в опыте Ничто персонажи Введенского получают возможность встать в отношение к сущему, а значит, и к самим себе. Они охотятся за смертью («Суд ушел», «Ответ богов», «Битва»), либо же являют себя уже соединенными с нею («Кругом возможно Бог», «Факт, теория, Бог»), но в любом случае через встречу с Ничто происходит здесь встреча с сущим.

Это особый тип поиска – поиск подлинности по принципу «наоборот» (чистая апофатика): проходя через цепь отрицаний, то, что остается в итоге, идентифицируется с «Я». Только после констатации «конца конца концу» люди находят на горе Бога (стихотворение «Святой и его подчиненные»), а удаляющий время мертвый господин («Кругом возможно Бог») освобождает мир от конечности, делая чудо бессмертия возможным.

Подобно тому, как А.И. Введенский выстраивает положительную мортальность внутри сюжета, Д. Хармс достигает воплощения идеи бессмертия через разрушение текста как такового, путем обнуления повествовательных векторов.

Таким образом, обе эти художественные системы сориентированы на утверждение ин-финитума через цепь отрицаний; обе они выстраивают многоуровневый апофазис, высветляя несомненную подлинность сущего.

Литература

Введенский А.И. Полное собрание сочинений: В 2 т. М., 1993.

Липовецкий М. Аллегория письма: «Случай» Хармса (1993-1939) // Новое литературное обозрение. 2003, № 5. С. 198-203.

Рымарь А. Иероглифическая символизация в поэтике Д. Хармса и А. Введенского // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции. СПб., 2005. С. 76–80.

Приемы поэтизации образа Лолиты: цветозвукосимволизация, ритмизация, анаграммирование

Кобзарь Елена Рашитовна

Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

В романе В. Набокова «Лолита» предметом рефлексии повествователя стало не только изображаемое, но и «изображающее». Отсюда тенденция автора к дополнительной кодировке и семантизации языковых единиц, к поиску разнообразных способов визуального изображения тайной мечты. Авторская интенция проявляется не в прямых высказываниях повествователя или в общей логике сюжета, а в лабиринте сплетающихся лирическую ткань произведения кодов: цветочно-цветовом, ритмико-мелодическом и звукосемантическом.

Цветочно-цветовой код, являясь синтезом зрительных и осмических образов романа, репрезентируется символикой «девы-розы» и цветочной свиты нимфеток классного списка. Культ флоризма, отмеченный французским исследователем Н.Букс в романе «Машенька», (а нам представляется доказательно применимым и к «Лолите»), адресует читателя к ветхозаветным текстам «Песни Песней», вслед за концепцией Я.Погребной, – к неомифологическому пласту, а также к общекультурному пониманию архетипа розы как символа колдовской природы героини. Ипостаси Лолиты – сакрализованная, мифическо-нимическая и демоническая – обнаруживаются и в цветовых штрихах к портрету: дымчато-розовые как воплощение химерических мечтаний, радужные как спектральное преломление «света души» сквозь призму «магического кристалла», и наконец золотисто-рыжие – «отсветы адского пламени», «огня чресел». Такая поэтическая гиперчувствительность, способная воссоздать колористический калейдоскоп, редуцируется с исчезновением Лолиты, повергая героя в состояние «беспрсветного отчаяния», апокалиптической слепоты.

Многоликий образ Лолиты начертан в ритмико-мелодическом коде как антифония античной пасторальной мелодики (случайно ли Гумберт был рожден «внучкой двух Дорсетских пасторов, экспертов по замысловатым предметам: палеопедологии и Эоловым арфам»? [Набоков: 16]) и «какофонии джаза, фольклорных кадрилией». Таким образом, нарратор проводит «нотную черту» между воспетым идиллическим обликом нимфетки и пошлыми штампами, оскверняющими этот облик. Нет ни тени классического в «сказочно-странной грации» Лолиты – танец ее движений, преисполненный «дункановской пластики», напоминает, скорее, эвритмическую мистерию, нежели балет, и лишь вальсовое звучание ее имени гармонизирует ритмический орнамент текста.

Литература

Набоков В. Лолита. СПб., 2009.

Своеобразие русского научно-фантастического произведения 1920-х годов: герой, хронотоп, сюжет, повествование

Козлов Илья Владимирович

Молодой ученый, Уральский государственный университет, Екатеринбург, Россия

В научно-фантастическом произведении ясно ощутима граница между реальным и фантастическим. Научно-фантастическое произведение построено на «фантастическом допущении» (Г. Уэллс).

В произведениях в жанре мифа, сказки, фэнтэзи граница между реальным и фантастическим не ощущается. Любое событие (превращение, полет и др.), свойство характера (необыкновенная сила, мудрость, способность предвидения и т.д.) не воспринимается героями и читателем как нечто удивительное, требующее правдоподобного (научного) объяснения, сближающего с «обыденной» реальностью, узаконивающее удивительное в реальности. В научной фантастике эта граница ясно различима за счет наличия в нем «фантастического допущения», создающегося

несколькими способами (А. Бритиков): с помощью интуиции (стихийной догадки), экстраполяции (мысленного продолжения какой-либо тенденции в будущее), аналогии (прогноза на основе исторических параллелей).

«Фантастическое допущение» может проявить себя в различных компонентах художественного произведения.

I. Герой. Герой может приобретать фантастические способности. Сам список фантастических способностей может быть расширен; важно отметить основное свойство героя научно-фантастического произведения: «обычный» характер героя показан в контексте необычных обстоятельств, что в свою очередь служит необычному развитию характера в развитии сюжета:

– способность части тела жить отдельно от целого (А. Беляев, «Голова профессора Доуэля»);

– необыкновенная работа мозга (А. Беляев, «Человек, который не спит»);

– «чтение мыслей» (М. Гирели, «Преступление Звездочетова»);

– воскресение мертвых (В. Брюсов, «Теургический институт»);

– создание сверхчеловека, его бунт против создателя (А. Толстой, «Бунт машин», М. Булгаков, «Собачье сердце»);

– полное изменение внешности (А. Шишко, «Конец здравого смысла»).

Герой может изобрести (или получить) прибор, который расширит его возможности или изменит его характер:

– изобретение новых транспортных средств, например, реактивного двигателя (К. Циолковский, «Вне Земли»);

– изобретение нового оружия (А. Толстой, «Гиперболоид инженера Гарина», В. Гончаров, «Долина смерти», А. Беляев, «Властелин мира»).

Научно-фантастическое произведение обладает устойчивым «набором» героев, возможно говорить об «амплуа» героев.

1. Ученый-изобретатель: Флиднер (В. Орловский, «Бунт атомов»); Франсуа Роша (П. Инфантьев, «На другой планете»); Томас Хэд, инженер Комов (Н. Комаров, «Холодный город»); инженер Грибов (В. Язвицкий, «Остров Тасмир»).

2. Изобретатель – герой-практик, находящий применение изобретению: Доктор Скальпель – Николка (В. Гончаров, «Век гигантов»); математик Николай Краснов – студент Шведов (Л. Афанасьев, «Путешествие на Марс»).

3. Герой-«профан», неосторожно использующий опасное изобретение (дьякон в романе В. Гончарова «Долина смерти»).

II. Художественное пространство.

Пространство в научно-фантастическом произведении может претерпевать фантастические изменения:

1. вызванные человеком:

– деление ядра атома и последующее «деление материи» Вселенной (В. Орловский, «Бунт атомов»);

– превращение планеты в гигантский космический корабль для путешествия в космосе (Грааль Арельский, «К новому Солнцу»);

– создание идеального, утопического общества (в настоящем, будущем, на другой планете) (А. Богданов, «Красная звезда», В. Язвицкий, «Остров Тасмир», В. Никольский, «Через тысячу лет»);

2. произошедшие помимо воли человека:

– замедление скорости света (А. Беляев, «Светопреставление»);

– извержение вулкана (А. Беляев, «Последний человек из Атлантиды»);

– «глобальное потепление» (Н. Комаров, «Холодный город»);

– столкновение с кометой (О. Сенковский, «Ученое путешествие на Медвежий остров», В. Брюсов, «Мир семи поколений»).

Художественное время.

Человек получает возможность путешествовать во времени, управлять временем (В. Никольский, «Через тысячу лет»).

III. Сюжет научно-фантастического произведения.

Возможно применение автором одной из следующих сюжетных схем:

1. Нарушение равновесия в мире, вызванное человеком (*открытие*) – польза и бедствия (*последствия открытия*) – а) восстановление равновесия (*контр-открытие*) или б) катастрофа. (А. Беляев, «Вечный хлеб», М. Булгаков, «Роковые яйца», В. Никольский, «Антибеллум» и «Лучи жизни», В. Орловский, «Бунт атомов»).

2. Обозначение цели (*открытие*: идея, новый прибор и т.д., требующие проверки) – попытки достижения цели (*путешествие*) – итог путешествия (*возвращение*). (В. Итин, «Страна Гонгури», В. Обручев, «Плутония»)

3. Опасность или необъяснимый факт (*необыкновенное событие*) – попытки избавиться от опасности или исследовать необъяснимое (*открытие*) – а) избавление от опасности или понимание необъяснимого (*удача*) и б) катастрофа. (Грааль Арельский, «Повести о Марсе», А. Беляев, «Последний человек из Атлантиды»).

IV. Повествование.

В научно-фантастическом произведении возможно несколько типов организации повествования.

1. «Научное», теоретически обоснованное повествование о «фантастическом допущении» (К. Циолковский, «Грезы о Земле и небе», Н. Комаров, «Холодный город»). «Твердая» научная фантастика.

2. Увлекательное повествование о необыкновенных событиях (Л. Афанасьев, «Путешествие на Марс», С. Григорьев, «Гибель Британии», С. Горбатов, «Последний рейс Лунного Колумба», М. Шагинян, «Месс-Менд»).

3. Философское размышление, вызванное «фантастическим допущением» (А. Толстой, «Аэлита», А. Платонов, «Эфирный тракт»).

4. Повествование-«обзор» достижений науки и техники в будущем (А. Беляев, «Борьба в эфире», Я. Окунев, «Грядущий мир», В. Никольский, «Через тысячу лет»).

5. Юмористическое повествование о фантастических событиях (И. Ильф, Е. Петров, «Светлая личность», Вс. Иванов, В. Шкловский, «Иприт»).

Мотив как способ репрезентации «метафизического реализма» в ранних рассказах Ю.В. Мамлеева

Кононова Надежда Юрьевна

Аспирантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

В метафизической концепции, представленной в философском трактате «Судьба Бытия», Ю.В. Мамлеев уделяет особое внимание проблеме взаимодействия метафизики и литературы. Называя совокупность тех вопросов и проблем бытия, которые решаются с позиции их метафизического осмысления «метафизическими реалиями», Ю.В. Мамлеев актуализирует три способа репрезентации метафизики в художественной литературе. Это, во-первых, изображение «метафизической ситуации», т. е. описание конкретных бытовых ситуаций как нереальных (скрытых, запредельных). Во-вторых, изображение «метафизических существ», что с одной стороны, проявляется в демонстрации внутренней сущности человека, а с другой, – в образах героев-медиаторов между реальностью и потусторонностью и даже в образах животных, показанных как некие высшие «существа», наделенные метафизическим знанием. В-третьих, описание «метафизических категорий», т. е. введение в текст художественного произведения самих метафизических понятий.

Анализ основных способов репрезентации метафизического сознания писателя в его художественных произведениях показал, что исследование ранних рассказов Ю.В. Мамлеева в контексте мотивного анализа является одним из наиболее результативных, так как мотив – это базовый, фундаментальный компонент художественного произведения, в котором концентрируются все остальные его смыслы.

Интерпретация ранних рассказов Ю.В. Мамлеева позволяет выделить ряд основных метафизических мотивов, направленных на постижение «метафизической ситуации», «метафизического существа» и «метафизических категорий».

Мотив быта / Бытия реализуется через топографические образы, среди которых выделяются образы дома и коммунальной квартиры, которые становятся прямым воплощением внутренней сущности героев. «Шизофренические углы и провалы» дома демонстрируют «маниакальность» героя, заикленного на идее «выживания» через насыщение плоти («Только бы выжить»). «Ровенько-тупой дом-коробочка» становится прообразом героя, достигшего счастья за счет сдачи одного и того же экзамена в течение нескольких лет («Борец за счастье»).

Мотивы телесности и сумасшествия в ранних рассказах писателя выполняют функцию дешифровки метафизической сущности человека, проявляющейся во внешнем и внутреннем планах изображения героев.

Репрезентация человека как существа земного реализуется через мотив телесности. Знаковыми в ранних рассказах писателя становятся образы горла (средоточие личности героя в этом органе влечет за собой потерю связей с реальным миром – «Хозяин своего горла»); ноги (потеря этой части тела становится аналогом потери смысла жизни и, в конце концов, ведет к смерти – «Нога»); живота (символическое значение этого «средоточия жизни» становится единственным способом удержать жизнь – «Гроб», «Неприятная история»).

Мотив сумасшествия направлен на постижение метафизического начала человека через изображение бреда, галлюцинаций, маниакальных пристрастий героев ранних рассказов писателя. «Приобщение» героев к невидимому, высшему Бытию проявляется в их сумасшествии: галлюцинации ведут к осознанию своего величия, но не на земле, а в Небытии («Главный»); «нормальность» человека становится признаком его душевного помешательства («Душевнобольные будущего»); маниакальные мысли о своем существовании приводят к исчезновению себя и окружающего мира («Улет»); раздвоение личности становится шагом к постижению себя и Абсолюта («Живая смерть»).

Образы животных и нечистой силы направлены на репрезентацию «метафизического существа». Через образы животных писатель раскрывает символику невидимого мира. Например, собака, изображенная как медиатор между земным миром и божеством, воплощенном в образе Собаки № 1, становится творцом новой реальности, в которой вопросы о смысле бытия решаются с точки зрения законов жизни этого животного («Дневник собаки-философа»).

Изображение оборотня и упыря направлено на постижение мира реального и потустороннего. Оборотень-лисица становится учителем, наделяющим мужчин новыми знаниями о невидимом мире («Учитель»); через образ упыря показаны взгляды человека на возможные теории существования мира («Упырь-психопат»).

Характеристика нечеловеческих образов, таким образом, направлена на поиск «мистической ауры», которая есть у каждого живого существа.

Мотивы смерти, любви, зла раскрывают смысл «метафизических категорий».

Анализ характера функционирования мотива Танатоса показывает, что ужас смерти может быть преодолен смехом. Смех становится спасительным моментом на пути к встрече с неизвестным и неизбежным финалом жизни («Выпадение», «Щекотун», «Удовлетворюсь»).

Мотив любви во всей своей полноте реализуется через взаимосвязь с мотивом смерти. Мотивная диада Эрос / Танатос становится коррелятом развития темы любви в рассказах Ю. Мамлеева 1960-1974 годов. Эротизм в рассказах писателя носит сакральный характер, который с большей полнотой раскрывается именно через призму смерти («Жених», «Искатели», «Отношения между полами», «Любовная история»).

Эстетическое наполнение категории зла в рассказах писателя-метафизика реализуется как возможный способ духовного преобразования. Метафизический характер

зло приобретает в момент падения, отвержения Творца («Крыса»). Зло осмысливается как испытание веры, как главный момент в духовном становлении человека.

Выделенные мотивы функционируют на всех структурно-композиционных уровнях ранних рассказов Ю.В. Мамлеева: мотивы «метафизической ситуации» проявляются на уровне хронотопа, мотивы «метафизического существа» выявляют особенности персонажной системы, «метафизические категории» способствуют раскрытию контекстуального смысла ранних рассказов писателя.

Такая «всеохватывающая» мотивная организация рассказов Ю.В. Мамлеева 1960-1974 гг. позволяет, на наш взгляд, говорить о системе метафизических мотивов.

Младосимволистский миф об аргонавтах в сборнике Б.Ю. Поплавского «Флаги»

Кочеткова Ольга Сергеевна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Обращение Б.Ю. Поплавского в сборнике «Флаги» к сюрреализму было воспринято многими современниками как свидетельство принадлежности русскоязычного поэта к западноевропейской поэтической традиции. Однако последующие исследования творчества Поплавского стали красноречивым опровержением данного заблуждения. Так, говоря о своеобразном характере сюрреализма Б.Ю. Поплавского, А.И. Чагин подчеркнул, что природу сюрреалистических образов в творчестве поэта «вряд ли можно объяснить исключительно французским влиянием» [Чагин: 192]. Хотелось бы добавить, что интерес к сюрреализму русского монпарнасца во многом видится как логическое следствие переосмысления им творчества русских младосимволистов.

Первообразом избираемых Поплавским мифологических и ставших легендарными сюжетов, связанных с плаванием и альтернативных путешествию Одиссея (образы рыцарей Грааля, Тристана, Гамлета, Христофора Колумба и т. д.), является имеющий непосредственное отношение к теме изгнания миф об аргонавтах, отправляющихся в вынужденное странствие в поисках Золотого руна – бессмертия. Небольшой эпизод этого мифа обращен к образу поэта – Орфея (именно он сопровождает друзей-аргонавтов), песня которого позволяет пережившим гибель (момент инициации) найти обратный путь. Однако аргонавты так и не обретают дома в том смысле, в котором Одиссей его никогда не терял.

В культуре серебряного века вторая часть рассматриваемого мифа была менее значимой. «Золотое руно» и «Вечная Жена» ждут путешественников впереди. Поиски младосимволистов, говоря языком мифа, были устремлены к тому моменту будущего, когда любовь далекой Девы позволит герою, обманув смерть, получить чаемое золотое руно, а значит – пересоздать мир (ср.: цикл «Ее прибытие» А.Блока). Основная коллизия лирического сюжета в данном случае была связана с тем, что лирический герой принадлежал земному миру, в то время как Дева и руно – небесному (вспомним блоковское «Я – одинокий сын земли, / Ты – лучезарное виденье» [Блок: 41]). Поплавский как будто продолжает младосимволистский текст. Помимо его непосредственного знакомства с творчеством и эпистолярно-критическим наследием поэтов-предшественников, обращения к нему в своих дневниках и статьях; кроме воспринятой традиции житнетворчества (ср.: особое бытовое повседневное поведение русских «аргонавтов» и отзывы-воспоминания современников Поплавского о нем); помимо понимания эмиграции как разлуки с любимой Россией (ср. восприятие А. Белым истории русской поэзии как воплощения потенциалов к раскрытию «лика» «Жены, облеченной в Солнце», на что в свое время обратил внимание А.В. Лавров); кроме стремления Поплавского выстроить сборник как единую книгу и сопроводить более 30 из 71 стихотворения посвящениями (ср.: аналогичная традиция А.Белого как «ритуал» приобщения адресатов к кругу «аргонавтов»), – важным представляется выбор «русским

Рембо» характерных для младосимволистов тем, образов, мотивов, цветовой символики, наконец, введение их «чужого слова» в текст собственных произведений.

Поплавского интересует обратный путь аргонавтов. Возлюбленная, образ которой неотделим от мотива спасения (преображения) героя, в его варианте сюжета оказывается мертвой, как и сам герой. В мире русского монпарнасца сфера земли как таковая отсутствует, главный конфликт перемещается в пространство неба, которое двоице (собственно небо и мир - «под землей» / «под водой»). Речь идет о контаминации двух мифов, связанных с образом Орфея: путешествие-погружение (нисхождение) в ад за возлюбленной Эвридикой (жизнь-умирание, песня-забвение) и возвращение аргонавтов с золотым руном к родным берегам сквозь пение сладкоголосых сирен (преображение-воскресение, песня-память). Эти два сюжета и определяют основные темы, образы и мотивы творчества Поплавского.

Для русских символистов одним из важнейших вопросов стало соотношение реального и реальнейшего. Звучащий в их стихотворениях призыв устремиться к Солнцу заключал в себе чаяние Вечности, Красоты и Бессмертия. Хрестоматийным комментарием к младосимволистской эстетико-мировоззренческой программе можно считать письмо А. Белого В. Брюсову от 17 апреля 1903 года, в котором Белый, объясняя значение корабля Арго, пишет о Степане Разине, нарисовавшем перед палачами на стене тюрьмы лодочку – свое спасение. Крылатый корабль (птица), поднимающийся ввысь, становится символом души, отправляющейся из земного мира в сферу мистического в поисках Идеала. Установка младосимволистов на преобразование действительности подразумевала взаимопроницаемость временного (исторического) и вечного, страдания лирического героя были обусловлены недоступностью или изменой «далекого», иного.

Для Б.Ю. Поплавского же существует лишь сфера мистического, представляющая собой царство вечности и «одномоментного» времени. Душа-корабль поэта-эмигранта, не знающего «землю», «застревает» между небом и отражающей водной поверхностью, погружается в «антимир» в поисках Идеала. Это стремление вниз (под землю), на дно, с которым связано разоблачение призрачного мира (отсюда появление шокирующих сюрреалистических образов фантастической повседневности, которая как будто сняла с себя маску «внешнего» благообразия), становится своеобразным способом утверждения подлинника.

Поплавский так же, как младосимволисты, жаждет «воскресения» мира, его преобразования в вечности, однако Жена Россия для него остается «в круге зари». «Мы заговорим с народом тогда, когда он захочет нас слушать» [Поплавский: 295], – писал поэт в статье «Человек и его знакомые». Его корабль – это мистический дирижабль (летающая рыба), закрытый и молчаливый для обитателей «антимира», вынужденный одиноко скитаться в inferнальном пространстве.

Литература

Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 2009. Т. 1.

Поплавский Б.Ю. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996.

Чагин А.И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М., 2008.

Особенности интертекстуальных отношений в отечественной рок-поэзии

Кривенко Дарья Андреевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Несмотря на отсутствие официального статуса направления современной литературы, отечественная рок-поэзия является одним из объектов литературоведческого исследования. В настоящее время перед академической наукой стоит серьезная задача: определить, какое место занимает поэзия русского рока в текущем литературном процессе, в каком отношении к отечественной литературной традиции она находится, а также выявить, по каким конструктивным принципам строится рок-текст. Одним из наиболее продуктивных подходов к анализу и интерпретации конкретных текстов, к пониманию

общих художественных установок русской рок-поэзии в целом является интертекстуальный подход.

В современной науке категория интертекстуальности активно разрабатывается лингвистами, однако изначально воспринималась исключительно как литературоведческая. Этот феномен вмещает в себя не только факт заимствования элементов существующих текстов, но и наличие общего единого текстового пространства, поэтому наряду с собственно интертекстуальностью необходимо выделять и другие типы взаимодействия текстов. В связи с этим наиболее подробно представляется классификация интертекстуальных проявлений, предложенная Н.Л. Фатеевой [Фатеева]. Факт соприсутствия в одном тексте двух или более других при данном подходе рассматривается на разных уровнях отношений.

1. Собственно интертекстуальность, образующая конструкции «текст в тексте», представлена центонными текстами, а также цитатами и аллюзиями (с атрибуцией и без). Примеров прямой цитации как воспроизведения двух или более компонентов текста-источника в российской рок-лирике достаточно. Причем в качестве цитируемых обычно используются философские и художественные тексты других национальных культур (как правило, восточных), также рок-тексты других авторов, но чаще всего классические тексты русской художественной литературы и православной культуры. Например, известное стихотворение В.В. Маяковского «Лиличке! (Вместо письма)» целиком было положено на музыку А. Васильевым, как и «Я всегда твердил, что судьба - игра» И.А. Бродского послужило текстом композиции Д. Арбениной «Я сижу у окна».

Обращение к прошлым ценностям в рок-тексте – достаточно распространенное явление и зачастую представляет собой попытку найти какую-то духовную опору. Так, в рок-стихотворении М. Науменко «Свет» эту функцию выполняет молитвенное слово: *Когда в сером небе над полем кричит воронье, / Я шепчу: «Да святится имя твое, да святится имя твое!»*

Одно из самых распространенных проявлений интертекстуальности в лирике отечественного рока представляет аллюзия, которая, заимствуя лишь определенный элемент текста-источника, «не восстанавливает хорошо известный образ, а извлекает из него дополнительную информацию» [Гальперин: 110]. Например, хемингуэевский образ колокола у Васильева: *Что за прекрасный вид! / Колокол все звонит... По ком?..* А также у Б.Гребенщикова: *Ну а мы уходим в боги - / Так пускай звенит по нам, / Словно месса по убогим, / Колокольчик на штанах...*

Еще одно из проявлений собственно интертекстуальности – центонный текст как последовательно проведенный принцип монтажа цитат, создающий внешнее впечатление литературной игры. Например, стихотворение «Не позволяй душе лениться» Башлачева: *Его пример - другим наука. / Век при дворе. И сам немного царь. / Так, черт возьми, всегда к твоим услугам / Аптека, улица, фонарь.*

2. Паратекстуальность в рамках данной работы рассматривается как своеобразие эпиграфов и заглавий композиций, содержащих в своем составе интертекст. Так, у группы «Би-2» название композиции «И корабль плывет» заимствованно у Федерико Феллини – фильм «И корабль плывет» (1983). Название саундтрека к российскому кинофильму «Брат-2», ими же написанного, взято у Г.Г. Маркеса (повесть «Полковнику никто не пишет»).

3. Метатекст предназначен прежде всего для характеристики текста-источника и представляется обычно в виде вариации на его тему, своего рода «дописывания» или языковой игры. Этот прием рок-поэты очень часто используют как воспроизведение классических образов в нехарактерном для них, как правило, модернизированном контексте, хотя смысловая наполненность самого образа при этом сохраняется. Например, у Бориса Гребенщикова («Юрьев день») героини Пушкина и Блока наделяются откровенно сниженной характеристикой: *Незнакомка с Татьяной торгуют собой... Благодаря за право на труд...*

4. Прием гипертекстуальности как осмеяния или пародирования одним текстом другого также не остался без внимания отечественных рок-поэтов. Например, Ю. Шевчук написал пародию «Памятник Пушкину» на А. Макаревича и его песню «Марионетки»: *А на скамейке рядом молодой / Лохматый тип цитирует куплет / О том, что куклы так похожи на людей, ха-ха!*

5. Архитекстуальность как жанровая связь текстов – явление нечастое в рок-поэзии, однако и здесь есть о чем говорить (например, «Сказка» А. Васильева).

На первый взгляд, такое явление, как интертекст, связано с тем, что современный автор утрачивает свою оригинальность. Но с другой стороны, индивидуальность автора проявляется в усвоении и интерпретации опыта. Являясь законной наследницей традиций русского поэтического слова, отечественная рок-поэзия служит ярким тому доказательством, а интертекст при этом становится средством поэтической реализации сложного отношения современного поэта к классической традиции.

Литература

Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и межтекстовых связей в художественном тексте // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. № 5. С. 15-28.

Авторское редактирование как отражение развития творческого замысла и способов его реализации

Кучинко Татьяна Юрьевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

В нашей работе предпринята попытка сопоставительного филологического анализа различных редакций текстов некоторых стихотворений А.А. Ахматовой.

Окончательный текст стихотворения «Пахнет гарью. Четыре недели...» расширен по сравнению с первоначальным за счёт увеличения монолога одноногого прохожего, ставшего центром произведения. Обилие старославянизмов в добавленной строфе приближает образ прохожего к образу пророчащего юродивого, что отвечает религиозным мотивам стихотворения, по-новому зазвучавшим в окончательной редакции. О важности для автора образа расстилающей плат Богородицы свидетельствует не только сохранение его в окончательной версии, но и вынесение в сильную позицию текста – финал. Но теперь образ Богородицы связан не только с судьбой лирической героини – Богородица предстает защитницей Руси. Из интимно-личностного стихотворение становится патриотическим. Это придаёт новое звучание важным для автора идеям вечности страданий и защиты людей божественными силами.

При перестройке стихотворения «Сказал, что у меня соперниц нет...» из речи мужчины в речь женщины система образов выстраивается сложнее и глубже: первые четыре стиха передают слова мужчины, направлены на раскрытие его характера; заключительные строки, передающие понимание женщины, раскрывают образы обоих героев.

По сравнению с текстом ранней версии окончательный текст выглядит не столь завершённым. Это связано с тем, что добавленная строка вывела движение лирического сюжета на новый виток. Лирическая героиня осознает всю сложность отношений с любимым, сложность понимания любви, и диалог между героями не заканчивается. Характерно, что только в окончательной редакции в художественный мир произведения входит произошедший за его границами диалог, что придаёт стихотворению особый драматизм.

При редактировании цикла «Городу Пушкина» поэт основное внимание сосредотачивал на построении пространственно-временных образов, расширении интертекстуальных связей. С одной стороны, автор усиливает оппозицию прошлого и настоящего, подчеркивая трагедию потери. С другой стороны, за счет углубления

пушкинских реминисценций, композиционного кольца, выстроенного в результате циклизации, поэт подчёркивает идею преемственности, наследования культуры, которую дал России Пушкин, над которой не властны время и смерть.

В ходе работы над стихотворением «Музыка» поэт стремился представить музыку яркой и всеильной, передать ее огромную роль в судьбе человека. В разрез с авторским замыслом идет подцензурная версия произведения, где образ музыки утрачивает свою исключительность, сила искусства показана только в допустимых рамках.

При анализе редакций «Приморского сонета» видно, что тезис и антитезис были ясны с самого начала, лишь оттачивалось выражение мотива близкой смерти, наряду с отсутствием мрачного настроения. Большим изменениям подвергся синтез. В первых двух версиях он осуществлён через своеобразный возврат к юности лирической героини. В окончательной версии аллюзия, вводимая образом *царскосельского пруда*, более широка. Теперь это и возврат к молодости героини, и ощущение связи с вечной историей и культурой Царского Села.

Совмещение пространственных образов кладбища и аллеи у царскосельского пруда ведёт к совмещению различных временных пластов и синтезу идей смерти и вечности.

Сопоставив ряд стихотворений А. Ахматовой с их редакциями, мы не только проследили тончайшую работу поэта над словом, но и выявили ряд общих, проявляющихся при работе поэта над произведением закономерностей.

Среди производимых Ахматовой изменений нет замен, обусловленных исключительно версификацией. Это в очередной раз подтверждает высочайшую степень поэтического мастерства, свидетельствует о значимости каждого слова.

Замены, на которые решается автор, касаются самых разных уровней произведения: от перестройки рифм и перемен в звукописи до изменения композиции и способов организации художественного времени. Можно проследить немало изменений, свидетельствующих о стремлении автора к простоте, ясности строя произведения.

Очень большое внимание поэт уделяет композиции: ярче выстраивает оппозиции, использует возможности сильных позиций текста, делает различные акценты. При работе над образным рядом произведений поэт стремится к все большей стройности, упорядочиванию его, подчинению единой задаче, идее.

Ярко проявляется многократно отмечаемое исследователями внимание к фонетическому облику произведения. При сопоставлении редакций заметно стремление поэта не только к благозвучию, но и к поддержке движения лирического сюжета при помощи звукописи.

Лексические замены очень многообразны. Стоит особо отметить тонкую игру с сочетанием выразительных и изобразительных средств. Важны и те замены, при помощи которых поэт конкретизирует тот или иной образ, не сужая его значения, т.к. они отражают наиболее общие закономерности, выявляющиеся при сопоставлении редакций. Эти изменения способствуют прояснению формы ради точности передачи идеи, при этом определенное упрощение формы не ведёт к упрощению содержания, а позволяет сделать его не только глубже, но и тоньше. Поэт стремится не называть те или иные чувства, состояния, а передавать их иными, более тонкими средствами.

В ряде произведений можно проследить, как интимно-личностное звучание перерастает в более широкое, как чувства лирической героини оказываются связаны с чувствами других людей, их судьбой, судьбой страны.

Как правило, замысел, основные идеи были ясны поэту с самого начала (особенно в поздний период). Правки ведут к постепенному облечению мыслей во все более чёткую форму. Даже при значительных трансформациях первоначального замысла, ключевые моменты сохраняются, также отражая то, чем руководствовался автор, создавая произведение. Анализ разных редакций произведений позволяет глубже понять художественный мир поэта.

Драма души в сборниках 20-х годов Владимира Нарбута

Лаццарин Франческа

Аспирантка Падуанского университета, Падуя, Италия

В течение двух последних десятилетий литературная критика начала переоценивать творчество некоторых писателей 20-х годов, игравших в свое время важную культурную роль и затонувших потом в потоке забытых авторов. Это случилось и с творчеством Владимира Нарбута (1888–1938), которому с 2003 по 2009 г. был посвящен ряд трудов.

Жизнь В. Нарбута протекала в роковое время русской истории: поэт родился на Украине и учился в Петербурге, где он выступал со своими первыми стихами, принимая участие в заседаниях «Цеха поэтов». До сих пор литературоведы чаще всего обращались как раз к «акмеистическому» сборнику «Аллилуйя» (1912). В данном сообщении нам хотелось остановиться на более поздних, ещё мало изученных, сборниках поэта, «Плоть» (1920), «Александра Павловна» (1922) и «Казненный Серафим» (1923), которые, частично написанные до войны, были опубликованы только на рубеже Серебряного века и периода НЭПа.

Когда грянула Октябрьская революция, Нарбут объявил себя большевиком и начал активно заниматься политической и издательской деятельностью: во время Гражданской войны он руководил журналами в разных городах, в том числе и в Одессе. Там он оказал значительное влияние на молодых тамошних писателей. Между прочим, он был близким другом Э. Багрицкого и Ю. Олеси (три поэта женились на трех сестрах Суок). Имея превосходные организаторские способности, В. Нарбут использовал такие средства пропаганды, как пестрые плакаты с четверостишиями авангардного вкуса и т. п. В одесском зале депеш он организовывал не только политические встречи, но и поэтические вечера. Именно там он читал вслух свои стихи, которые, несмотря на его активность в качестве «красного» редактора, были проникнуты лиризмом.

Каждая из книг 20-х годов представляет собой целое произведение: «Плоть» состоит из 20 стихотворений-картин; в «Александре Павловне» можно выделить главы, образующие своеобразный «роман в стихах»; «Казненный Серафим» представляет собой «лирическую автобиографию», включающую три раздела («На рассвете. Праведником», «Казнь», «После гибели»), в которых читатель следит за трагической судьбой поэта. Однако, в соответствии с тенденцией к циклизации, характерной для поэзии начала века, данные сборники в целом составляют настоящую трилогию, главный герой которой – сам поэт. В «Аллилуйе» лирический субъект практически отсутствует: там Нарбут стремился постичь онтологические основы существования, пристально глядя на все без исключения земные явления, согласно программным принципам адамизма. В сборнике «Плоть», который определяется самим автором как «быто-эпос», также заметна попытка понять константы бытия, неожиданно просвечивающие через малороссийский быт. Но в нём Нарбут начинает выступать от первого лица, что придает разным стихотворениям сильную эмоциональную окраску. Поиск Нарбута приобретает экзистенциальные черты. В центре чуть ли не всех стихотворений как «Плоти», так и следующих сборников, находится личное отчаяние героя перед гоголевским «скучно на этом свете, господа», фразой, неслучайно взятой в качестве эпиграфа к «Александре Павловне».

Во всех сборниках лирического героя мучают мысли о потере гармоничного прошлого («Детство», КЗ), о «веретене» времени («Цедясь в разнеженной усладе», П), о прихотях судьбы («Тиф», П) и, прежде всего, о неискупимых личных грехах, не дающих ему обрести покой на родной земле, из которой он изгнан безвозвратно. Только любовь, выступающая здесь и как плотская эротическая страсть, и как евангельское чувство, может временно успокоить боль. Мрачная вина требует искупления: вот почему поэт не раз отождествляет себя с обреченной пасхальной жертвой. Часто слышны отголоски нарбутовской биографии: поддерживая «веру» красных, В. Нарбут осознал, что рождение нового мира возможно лишь за счет невероятной смертоносной силы, которую он сам

использовал и от которой он сам будет в действительности страдать. Стоит вспомнить, что Нарбут погиб во время чисток, так что в «Предпасхальном» (II) его отчаянный крик «*Молчите, твари! И меня прикончит, / по рукоять вогнав клинок, тоска [...] Фортуна скажет: “Вот – пасхальный агнец, / и кровь его – убойная роса”*» [Нарбут: 129] можно считать вещим. В «Александре Павловне» автобиографическое начало прослеживается и в физическом облике лирического героя: он - хромой калека, как сам Нарбут. Автобиографические черты характеризуют и сборник «Казненный Серафим»: известно, что одесская молодежь видела в загадочном Нарбуте «падшего ангела».

Впрочем, о сильном автобиографизме трех сборников свидетельствует и использованный поэтом язык: во всех преобладает надрывный внутренний монолог, т. н. поток сознания, в котором впечатления о настоящем переплетаются со смутными воспоминаниями о прошлом. Это стиливая особенность, весьма затрудняющая чтение, но, с другой перспективы, приближающая стихи В. Нарбута к литературным экспериментам современных ему западных писателей. По всей вероятности, как раз из-за этого В. Нарбуту не удалось увидеть публикацию своего «Казненного Серафима», где тенденция к смысловому герметизму, ни в коей мере не удовлетворяющая требованиям нового советского искусства, доводится до предела.

После неудачи с «Серафимом» В. Нарбут на десять лет замолчал и посвятил себя исключительно партийной деятельности. От этого, думается, исходит раздвоенность его личности: будучи «тонким лириком, чьи произведения свидетельствовали об элитарной душевной жизни» [Кожухаров: 11], он так и не смог примириться с обязанностями вапповца и «борца за простоту». Если по Пушкину видеть в Серафиме вдохновителя поэта, то его казнь – метафора вынужденного молчания Нарбута-поэта, отнюдь не вписывающегося в новую систему ценностей. Трагедия В. Нарбута – трагедия целого поколения писателей, которому пришлось жить и творить в не поддающейся однозначным трактовкам эпохе русской культуры.

Литература

Кожухаров Р.Р. Путь Владимира Нарбута: идейные искания и творческая эволюция. М., 2009.

Нарбут В.И. Избранные стихи. Париж, 1983.

Философия альтернативных миров в прозе С.Д. Кржижановского

Ливская Евгения Валентиновна

Молодой ученый, Калужский государственный педагогический университет им. К.Э.

Циолковского, Калуга

Сегодня в нашу культуру возвращается немало имен писателей, которые еще недавно упоминались лишь в обзорных главах вузовских пособий и солидных исследовательских трудов. Этот благотворный процесс коснулся не только тех художников слова, которые после Октябрьской революции оказались за пределами Родины, в эмиграции, но и тех, кто до конца жизни продолжал творческую деятельность в родной стране.

Современность, чей облик кардинально изменился, произвела переворот в умах, религии, науке. Основы, на которых держалась культура прошлого, были расшатаны. С. Кржижановский это трагически осознал. В образе «Щелиного Царства» он создал оригинальную метафору агрессивно наступающего исторического времени. В современном писателю мире отношения между героем и действительностью оказываются искривленными, алогичными. Герой не только сталкивается с бездуховностью и ее агентами в реальном мире, но испытывает ее агрессию в сфере собственного сознания: он должен доказать свою способность противостоять соблазну самоустранения, соблазну принять быт за Бытие.

Наряду с героями-мыслителями, идеологами, Кржижановский создает принципиально иной тип - экспериментатора, который от мучительного обдумывания

идеи переходит к ее осуществлению. Сутулин, персонаж новеллы «Квадратулин», пытается улучшить жилищные условия своего «спичечного коробка» (еще меньше, чем комната-«гроб» Раскольников) с помощью волшебного снадобья, в буквальном смысле раздвигающего стены. Он выращивает в собственной квартире хрестоматийную бездну небытия, в которой однажды пропадает и сам.

Макс Штерер, герой одного из самых крупных произведений писателя «Воспоминания о будущем» (1929), от детской фантазии: «Время на дудку не идет... а я заставлю его плясать по кругу», — переходит к конструированию машины времени [Кржижановский: IV, 385]. Другой герой, «Странствующее “Странно”» из одноименной новеллы, предпочитает менее хлопотный путь временных путешествий — тинктуру с умаляющим зельем.

Ученый Готфрид Левеникс, ревностный щелевед, отправляется в провал Царства мертвых. Мотив нисхождения в небытие, несомненно, вызывает в памяти сошествие в ад знаменитого итальянского поэта. Если лирическому герою Данте посчастливилось кроме геометрии Ада узреть и геометрию Рая, то путешествие Левеникса ограничивается только кругами преисподней. В его стремлении узнать «внутреннее бездны» живо звучит ницшевский постулат: «Если долго смотреться в бездну — бездна отразится в тебе». Сопоставляя эти два «схождения», видим, что за Дантовым путешествием стояли вдохновение, прозрение, божественная благодать. Левеникс и ему подобные герои-экспериментаторы Кржижановского пытаются обойтись цифрами и формулами. К несчастью для них, законы небытия оказываются сложнее законов математики и физики.

Все набирающая обороты гонка за познанием любой ценой вызывает в памяти библейский эпизод, в котором Бог покинул Рай, запретив первым людям есть плод с дерева познания Добра и Зла. Подобно Адаму и Еве, герой Кржижановского торопится нарушить запрет. Он с алчностью вонзает зубы в гностическое яблоко, не подозревая о том, что фрукт может быть уже отравлен змеиным ядом небытия.

Окруженный со всех сторон прозорливой щелью небытия, человек лихорадочно ищет спасения в крошечных лазейках науки, религии, искусства. Путь один — бегство, или «бег», как у хорошего знакомого Кржижановского. Атеистическое мышление героя новелл 1920-1930-х годов, с горечью констатирует писатель, отвергает возможный путь спасения — веру. Остается поиск (либо создание) альтернативного мира, нередко гораздо более опасного, нежели реальность. Например, мир шахматной доски, на которую волей случая попадает Пемброк, герой новеллы «Проигранный игрок» (1924). Он в буквальном смысле оказывается под ударом белого коня на линии Kf3: d4. Нападение реальности вызывает протест героя-пешки: «Не смейте трогать меня, прочь от моей d4! Хочу, чтобы — я, а не мной! Прекратите игру!» [Там же: I, 139]. Драма и трагедия человека — в фатальной зависимости от исторического времени, которое играет им на черно-белой доске (не)бытия.

Положительные герои Кржижановского — это люди, наделенные Божьим даром — талантом. Они носители того фермента «одухотворенности», который, если его ввести в жизнь, может ее преобразить. Попытка художника разорвать круг одиночества часто оканчивается неудачей: толпа отвергает незаурядность. Ценой еще одной книги на библиотечной полке становится жизнь самого художника. Поэтому, выбирая между полкой и миром, он предпочитает мир и уходит в «бескнижие».

Персонажи «Клуба убийц букв», творящие современный «Септамерон», сами отказываются от литературы. «Если писатели мешают друг другу осуществлять, то читателям они не дают даже замышлять, — утверждают они. — Читатель ... не успевает иметь замыслы, право на них отнято у него профессионалами слова, более сильными и опытными в этом деле...» [Там же: II, 16]. По их мнению, написанная, но не прочитанная книга ведет только полу-существование. Публикация выпускает на волю стаю «бумажных вампиров» [Турнье: 15], разлетающихся на поиски читателей. Стоит книге наброситься на читателя, как она наполняется его теплом и мечтами, расцветает, становится целым

воображаемым миром. Тем не менее, бунт замыслителей против своего предназначения, своей судьбы, неправомошен. Нельзя, захлопнув крышку чернильницы, остаться писателем. Судьба художника восходит к «архетипу» преодоления личного, индивидуального ради общего, общечеловеческого. Для него только такой путь «преодоления себя» обеспечивает полноту творческого бытия.

Литература

Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: В 5 т. СПб., 2001.

Турнье М. Полет вампира. Заметки о прочитанном. М., 2004.

**Альтернативная религиозная концепция в аспекте неомифологизма
(на материале романа Л.Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик»)**

Магомедова Мария Васильевна

Аспирантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Роман Л. Е. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» вызвал оживленную полемику в литературных и общественных кругах. Некоторые исследователи, участвующие в полемике, обвиняют писательницу в излишней благосклонности к иудаизму, а последователи Торы, в свою очередь, отмечают в этом романе явную христианскую направленность.

В данном случае среди литературоведов и критиков наблюдается так называемое столкновение культур, которое было вызвано литературным героем Л. Улицкой. Некоторые литературные критики и писатели вступают в диалог с Даниэлем Штайном, задавая ему вопросы и полемизируя с ним, как, например, Юрий Малецкий в своем «романе о романе», посвященном разбору и анализу романа Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик».

Основная идея романа - вскрыть противостояние между «христианством веры» и «христианством воли», или, иначе говоря, «ортодоксией и ортопраксией», которое редко разрешается приходом к гармонии и уравниванию в жизни любого человека, будь то на личностном уровне или на церковно-общественном, если дело касается действительного взаимоотношения произносимых слов с реальными делами. Наиболее выразительно эта тема раскрывается в притче о Милосердном самарянине. Основная и главная мысль Улицкой, проходящая через весь роман: «Чего хочет Господь? Послушания? Сотрудничества? Самоуничтожения народов? Я полностью отказалась от оценок: не справляюсь. В душе я чувствую, что прожила важный урок с Даниэлем, а когда пытаюсь определить, что же такого важного узнала, весь урок сводится к тому, что совершенно не имеет значения, во что ты веруешь, а значение имеет только твое личное поведение. Тоже мне, великая мудрость» [Улицкая: 501].

Таким образом, этими вопросами Л. Улицкая подчеркивает важность ортопраксии, а не ортодоксии (то есть, важность правильных поступков, а не правильного мышления) и демифологизирует религию и религиозные символы, делая их частью бытия обычного человека, а не частью бытия личности. И полемика в данном случае вызвана в большей степени опасениями, что, лишившись мифа как основы, религия утратит свои социологизирующие функции, которые, как мы видим, направлены не на объединение, а на разобщение, что объясняется самой природой мифа.

Основными особенностями мифа, по мнению Ж. Сореля, являются непосредственность, наглядность и эмоциональность. Именно поэтому, полагал он, миф, а не теоретическая идея, вызывает деятельный энтузиазм масс, зовет их к действию, вовлекает в революцию. Основной упор в своей теории мифа Сорель делал на то, что изначально миф иррационален. Он не может быть истинным или неистинным. Он не заключает в себе никакой определенной социальной цели, он лишь средство возбуждения социальной энергии масс. Миф интуитивен, эмоционален, содержит в себе наглядный образ социальной идеи. «Утопия, создавая вымышленные картины будущего «золотого века», обрекает сознание масс на пассивность, в то время как миф - это призыв к

освобождению. «Дайте мне миф, - говорит Сорель, - и я переверну человечество». [Соррель: 57] На сегодняшний день концепция Ж. Сореля вызывает острую полемику среди ученых, объектом научной деятельности которых является изучение процессов социокультурной динамики. Однако у французского социолога имеется немало последователей в современной гуманитарной науке.

Идеи, изложенные Улицкой в романе устами Даниэля Штайна, характерны в целом для современных писателей. Такая «концепция веры» встречается не только у Улицкой, идея, в основе которой расположена так называемая «неправильная» вера, реализуется и в текстах массовой литературы, например у Б. Акунина. Так, в романе «Пелагия и красный петух» автор представляет нам образ того самого «первоначального» Христа, который еще не испорчен идолопоклоннической идеологией человечества и не превращен в религиозный миф. И хотя непросвещенному читателю сначала трудно распознать в странном пророке Мануйле образ Сына Божия, но по мере углубления в текст ему становится понятно, что автор изображает того самого, настоящего, по его мнению, Христа. Во-первых, очевидно имя героя. Поначалу простонародное «Мануйла» трансформируется в сакральное «Эммануил» (в переводе с древнееврейского «С нами бог»); во-вторых, его «многоязыкость» - умение говорить на языке тех стран, где он бывал. В-третьих, его «вездесущность» - способность перемещаться в пространстве и времени; в-четвертых, биография Иисуса Христа, рассказанная о себе.

Здесь прослеживаются явные параллели с образом Даниэля Штайна, созданным Людмилой Улицкой, - та же «многоязыкость», та же вездесущность, в земном, реальном масштабе, та же попытка выйти за канонические религиозные пределы. Только в отличие от Акунина Улицкая не выводит своего героя из круга церковного формализма, а, наоборот, дает ему возможность создать альтернативу существующим институтам религии.

В итоге и у Акунина, и у Улицкой оба героя при всем своем стремлении к добру представляют собой реальную угрозу для идеологически напитанного общества, поскольку своим поведением и мировоззрением разрушают общепринятые мифы, подпирющие и социальные, и религиозные институты. Основная цель, преследуемая Л. Улицкой, - объяснить человечеству, что Бог – в единстве, а не в разобщенности; преодолеть идеологическую пропасть, разделяющую людей, и дать возможность каждому верить, а не веровать.

Литература

Малецкий Ю. Случай Штайна: любительский опыт богословского расследования // «Континент». 2007. № 133. С. 15-27.

Филипп (Парфенов). Христианство веры и христианство воли - конфликт или сотрудничество? (По романам Людмилы Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» и Юрия Малецкого «Случай Штайна: любительский опыт богословского расследования») // Киевская Русь: <http://www.kiev-orthodox.org/site/churchlife/1582/>

Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик М., 2008.

Сорель Ж. Рассуждения о насилии. М., 1907.

Об одной стратегии бытового поведения Ю. К. Олеси

Маркина Полина Владимировна

Молодой ученый, Алтайская государственная академия культуры и искусств, Барнаул,
Россия

В бытовом поведении Ю. К. Олеси обозначается стратегия, базирующаяся на архетипическом сюжете о превращении царя в нищего и наоборот. Так определяется философия нищеты короля метафор как продолжение традиционной для русской культуры темы поэта-пророка. У Ю. К. Олеси она подсвечивается западными сюжетами (важен образ Чарли Чаплина). Актуализируется мысль о том, что понятие родины исчезло в новом советском мире.

В первую очередь обращает на себя внимание особый образ жизни и действий писателя. Пренебрежение к быту, к деньгам в характере Ю. К. Олеша было несомненным. Многочисленные свидетельства о том, как Ю. К. Олеша униженно картинно просил деньги взаймы, показывают, что собственное безденежье сделал он способом особой игры, проходящей на садомазохистской грани. Ю. К. Олеша – совесть эпохи – будто стремился поставить окружающих людей в неловкое положение, демонстративно разыгрывая роль блаженного. Подчеркнутая бедность связана не столько с жизненными сложностями, а с определенным типовым поведением. На фоне всеобщей устремленности к благополучию жизни поведение писателя было вызывающе оппозиционным. Свой антивещизм Ю. К. Олеша намеренно подчеркивает, совершая поступки на грани «ненормы».

«Философия нищеты» становится одной из жизнемоделирующих поведенческих стратегий. Бедность наряду со славой является одним из доказательств таланта. В XX веке на фоне тотального обеднения нации и установки на простоту быта стремление к роскоши выделяет избранных. Однако среди элитарных слоев общества нищета стала манерой поведения изгоев. В 1937 году Б. Пастернака не смущали дырявые штаны, в которых он встречал гостей [Афиногенов: 463]. Совершенная безучастность к окружающему словно опровергается показной бедностью, которая понимается как знак оппозиционности.

Самоощущение интеллигента сталинской эпохи колеблется «между саморазоблачением – и самовозвеличиванием» [Гудкова: 23]. Тотальную нищету и отверженность избранных автор «Зависти» превращает в театральные спектакли, будто доказывая собственную причастность к другому времени. Отмеченная современниками несовместимость Ю. К. Олеша с реальной жизнью, объясняется его маниакальным стремлением к нищенствованию. Аскетизм в быту как тип поведения отличает и других прославленных людей. Стремление к простоте в обыденной жизни характерно для философов, музыкантов, политических деятелей от коронованных особ до советских вождей. Многие из этих людей, судя по заинтересованности писателя, имели особое значение для Ю. К. Олеша. В то же время для последнего философия нищеты определяется исключительными закономерностями и личными причинами.

Писатель бросает вызов социуму. Намеренное несоответствие нормам, принятым в обществе, рождает у строителей нового мира желание исправить дефекты в человеке. Ю. К. Олеша как-то «...покорно дался в руки приехавшим санитарам Соловьевки» [Ямпольский: 380]. Данный прецедент показателен для автора «Зависти», выбранная стратегия бытового поведения позволяет Ю. К. Олеше держать внимание публики и власти в рискованно напряженном состоянии. Отказавшись от материального мира, писатель разыгрывает роль современного Диогена, советского юридивого. Истинный художник должен быть отмечен знаками материального бедствия. С исключительным соседствует пренебрежение к житейским мелочам.

Литературная модель нищего осмысливается Ю. К. Олешей не только в его художественных произведениях, но и в соотнесении собственной жизни с бедствовавшими писателями. В этом ряду на первый план выдвигается фигура Л. Н. Толстого, сознательно искавшего простоты в отказе от цивилизации. Выбранная дорога обусловлена в то же время индивидуальными особенностями Ю. К. Олеша, поведение которого укладывается в религиозную поведенческую парадигму. Наибольшим значением наполнен буддийский контекст. Писателя в этой мировой религии, видимо, привлекал гармоничный отказ от материальных благ. В реальной жизни революция перевернула песочные часы общества: кто был никем, тот, став всем, обрел власть. В то же время Николай II получил статус экс-императора. Высота падения и взлета по социальной лестнице колоссальная. Поэтому, претендуя на роль главного нищего нового мира, Ю. К. Олеша утверждает механизм подобного «опускания/скатывания» и тем самым доказывает собственную противоположную значимую абсолютную ипостась пророка. Нищета через отрицание/утрату какого-либо достоинства рождает мысль о сверхчеловеке. Особым вниманием Ю. К. Олеша отмечен роман М. Твена «Принц и нищий».

Аллегорически опровергая идею несокрушимости социальных привилегий, произведение доказывает необходимость испытания избранности. Именно утрачивая наследство, королевская особа помещается в противоположные привычным социальные условия, долженствующие выявить внутреннюю суть личности. Не просто проверка (горошина для принцессы), а кардинальное изменение всех жизненных условий выявляет истинную королевскую суть, опровергающую определение «бывший».

Подобное бытовое поведение предопределено наследственностью. Сознательное, настойчивое размежевание с отцом приводит к повторению главной трагедии его жизни («папа беден»).

В «Речи на I всесоюзном съезде советских писателей» нищета понимается как ненастроенность на общую волну социальной активности.

Философия нищеты Ю. К. Олеши как система взглядов имеет различные мотивировки: религиозную, социальную, литературную, психологическую. Особое внимание к теме и образу нищего вызвано поиском гармонии, попыткой ассимилироваться в новом мире. Так польский дворянин выстраивает свои отношения с советской Россией.

Литература

Афиногенов. А. Н. Избранное: В 2-х тт. М., 1977. Т. 2.

Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодетелей». М., 2002.

Ямпольский Б. «Да здравствует мир без меня» // Ямпольский Б. Арбат, режимная улица. М., 1997. С. 376–411.

А.С. Суворин и В.В. Розанов: к истории взаимоотношений

Меньщикова Татьяна Сергеевна

Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва, Россия

История взаимоотношений А.С. Суворина и В.В. Розанова – одна из увлекательных и малоизученных страниц истории русской литературы последней трети XIX в. До сих пор этой теме не посвящено ни одной значительной научной работы, а в мемуарной прозе и публицистике характеристика и анализ их взаимоотношений носят оценочный характер.

«Старик Суворин [...] очень был чуток к талантливости» [Гиппиус: 339], он «угадал и любил Чехова, он же понял и вывел на свет Божий почти гениального, Европе неизвестного и непереводаемого писателя – Розанова» [Гиппиус: 52]. А.С. Суворин таланты ценил, почти болел ими. Недаром А.П. Чехов полушутливо замечал: «Если бы его воля, то он построил бы хрустальный дворец и поселил бы в нем всех прозаиков, драматургов, поэтов и актрис» [Чехов: 119]. Газета «Новое время», новаторская по своему принципу «парламента мнений», стала попыткой создания такого дворца. За вход в этот дворец предстояло выносить нападки и резкую критику со стороны недружественных оппонентов издания и самого издателя. Взамен же гарантировались известная свобода слова, отсутствие внутриредакционной, «партийной» цензуры и широкая аудитория. И Чехов, и Розанов прошли через «Новое время». Однако первый, сохраняя дружбу с А.С. Сувориным, предпочел оставаться вне непосредственной работы в редакции, второй сотрудничал в газете до самого ее закрытия в 1917 г.

История взаимоотношений Суворина и Розанова – без малого история становления русской философии конца XIX в., поскольку в России «было только два философа, Скворода и Вл. Соловьев. Мне думается, что зреет еще Розанов» [Суворин: 926]. В.В. Розанов неоднократно вспоминал о том, как скучно было его материальное положение после переезда в Петербург, когда он работал в Государственном контроле и периодически публиковал статьи в журналах. В 1899 году В.В. Розанов стал постоянным сотрудником «Нового времени». Переписка издателя и философа началась шестью годами ранее и продолжалась вплоть до смерти А.С. Суворина. Основными темами переписки

А.С. Суворина и В.В. Розанова стали: «религиозный вопрос», тема церкви, семьи и брака; общественно-политические вопросы; литература и писатели; «редакторские вопросы», тема литературного стиля и формы.

Однако если тема церкви появлялась в переписке в качестве пояснения статей Розанова для газеты, и издателем поддерживалась неохотно, а во взглядах на общественно-политические события чаще всего наблюдались несовпадения (сказывалась разница возраста в 22 года), то события литературной жизни рубежа веков и литература вообще занимали особое место в переписке, так что А.С. Суворин отметил: «[...] относительно литературы у меня с Вами много сходства. Я только не так восторгаюсь, как Вы» [Розанов: 317]. Кроме того, А.С. Суворин видел в В.В. Розанове талант литературного критика.

Во многих письмах А.С. Суворин выступает именно как редактор В.В. Розанова. Издатель выдвигал немало замечаний относительно формы и стиля его статей. Помимо указаний на чрезмерный объем работ, вызывала нарекания излишняя усложненность, витиеватость письма: «[...] не делайте множества «выписок» и не говорите в примечаниях того, что можно и должно сказать в тексте» [Розанов: 318]. Встречаются замечания к слогу статей: «У Вас слог разгильдяйский [...] Он, конечно, у Вас оригинальный, *свой*, но Вы об нем не заботитесь» [Розанов: 318]. Кроме того, Суворин требовал от Розанова более тщательной проработки статей, неоднократно призывал перечитывать корректуры. Весьма вероятно, что форма краткого фельетона, сжатого до мысли-заметки, не перегруженного второстепенными замечаниями или уточнениями, к которой впоследствии пришел В.В. Розанов, выросла из этой переписки, тесного общения с А.С. Сувориным как с редактором.

Не менее важным во взаимоотношениях А.С. Суворина и В.В. Розанова было личное общение, беседы. Оба - провинциальные учителя истории и географии, оба в молодости испытали нужду, вынуждены были содержать большую семью. Кроме биографического сходства было и более глубинное сходство в характерах. То, что З.Н. Гиппиус определила в Суворине как «душевный нигилизм» [Гиппиус: 339], а В.В. Розанов заметил о себе в «Уединенном» как писание собственных суждений не на гербовой бумаге, иными словами, с возможностью взять свои слова назад. Однако у Суворина здесь в большей степени «безграничная впечатлительность», по определению Розанова, когда в конце беседы на него «произвели *впечатление* новые примеры, новые факты, новые рассказы, какие вы привели [...], и он горел совсем новыми чувствами» [Розанов: 295]. У самого В.В. Розанова – во многом игра, диалектичность мышления.

Анализируя взаимоотношения А.С. Суворина и В.В. Розанова, можно сделать вывод, что первый был сдержаннее в проявлении своей симпатии. В своих философских трудах В.В. Розанов отдавал предпочтение литературе, служащей славе имени писателя, литературе служения национальным интересам России. А.С. Суворин в воспоминаниях и статьях Розанова предстает именно таким «Ломоносовым русской ежедневной прессы» и «телохранителем России» [Розанов: 278-285]. Фигура А.С. Суворина в воспоминаниях В.В. Розанова представляется несколько идеализированной, однако здесь следует учитывать, что издатель «Нового времени» на фоне литературного мира того времени действительно приближался к розановскому идеалу.

В дальнейшем на основе анализа публицистики и эпистолярного наследия писателей планируется более подробное изучение точек схождения обоих в литературных взглядах, а также природы их взаимовлияния и степени его отражения в публицистическом наследии обоих.

Литература

Гиппиус З.Н. Ничего не боюсь. М., 2004.

Розанов В.В. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1994–2010. Т. 2, 22.

Суворин А.С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889 – 1903). М., 2005.

Чехов А.П. Письмо Плещееву А.Н., 2 января 1889 г. Москва // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1976. Т. 3. С. 118-120.

**Ирония и мифотворчество как способы построения реальности
в новейших произведениях Виктора Пелевина**

Михайлова Елена Сергеевна

Аспирант Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Аксиология постмодернизма базируется на тотальном скепсисе к культурным основам человеческой цивилизации. Негативный пафос постмодернистских произведений обусловлен иронией, представляющейся, по меньшей мере, способом художественного освоения действительности. В основе иронии лежит идея невозможности первоосновы в онтологическом и оригинальности в творческом смыслах.

Конечная трансформация иронии может пойти двумя путями: или происходит глобально разрушение и бесконечное отрицание, или объектом иронии становится она сама и происходит явление ей собственной ограниченности. Тогда ирония «превращается в инструмент освоения реальности, возвращаясь в мир ценностей ради поисков абсолюта» [Есин: 268].

Игра служит механизмом осуществления иронии. В игре как форме мироотношения происходит «ироническое дистанцирование» (И.Н.Иванова) от всего сущего. Личность, осуществляющая игру, ощущает себя демиургом, этот взгляд свыше позволяет дистанцироваться от всевозможных элементов, вовлеченных в игру, вплоть до отрицания своей причастности и даже себя. В этом-то и состоит парадоксальность фигуры постмодерниста.

Мифотворчество современного автора-постмодерниста разворачивается в игре. Й. Хейзинга понимает игру как культуuroобразующий фактор, и привнесение «серьезности» [Хейзинга:188], организованности в игру редуцирует ее к спорту, сохранившему лишь физическую, внешнюю форму. То же можно сказать и об игре в постмодернистском искусстве – здесь она лишается глубины и трансформируется в свободную манипуляцию формами. Условность игры обеспечивает ее использование постмодернистской иронией. И мифотворчество, осуществляемое через иронию, избавляет автора от необходимости оценок, снимает ответственность за свое произведение с его попытками аналитических умпостроений, смехом, двойственностью прочтения, побегом от живой формы и пр. Мифотворчество наравне с иронией оказывается способом мироотношения к современной действительности, обществу, культуре. Только если ирония преимущественно отрицает мир, разрушая его основы (демифологизирует), то миф подменяет реальность, строя на руинах новое здание культуры (ремифологизирует реальность). Складывается вполне очевидный механизм формирования картины мира и, шире, самой действительности. Третьим звеном в этой цепочке нам видится вера реципиента, которого избирает миф, реализуя свою прагматическую функцию.

Постмодернистская игра мифами деформирует их сущность как «вторичной семиологической системы», «метаязыка» (Р.Барт). Миф (а именно мифология), «оформленная идея» (Р.Барт) [Барт: 76], распадается до набора означающих, которыми манипулирует современный «человек играющий». Форма мифа используется для передачи современного содержимого культуры.

Ярко выраженное манипулятивно-игровое начало несут в себе произведения Виктора Пелевина, вышедшие в свет в последнее пятилетие: романы «Священная книга оборотня» (2004), «Empire V» (2006), сборник рассказов «П⁵: Прощальные песни политических пигмеев пиндостана» (2008).

Популярные ныне в околосоциологических исследованиях конспирологические теории иронически переосмысляются Пелевиным-постмодернистом. Писатель в данных произведениях представляет системы и иерархии общественного устройства, во главе которых находятся олигархическая элита («П⁵: Прощальные песни политических пигмеев пиндостана») либо управленцы - вампиры и оборотни, обладающие тайными знаниями о метафизической истине («Священная книга оборотня», «EmpireV»).

Анализируя развивающиеся технологии манипуляции общественным сознанием, волей человека (нейролингвистическое программирование - «боевое НЛП», гипноз, наркотики-галлюциногены и пр.), автор утверждает, что в современной России сформировались высокоуровневые стратегии и технологии создания доступной сознанию реальности («П⁵: Прощальные песни политических пигмеев пиндостана»). Пелевин иронизирует над высокооплачиваемыми декадентскими ценностями, проникшими помимо других сфер культуры еще и в литературу («Empire V»).

Постмодернистский метод писателя играет с ситуацией мифического творения: бога-демиурга как архаическую мифологему он низводит до уровня уродливой летучей мыши; пародирует космогонический миф, построенный на эзотерических учениях, приводя его смысл к идее виртуальной реальности («Empire V»).

Идея переходности, границы реальностей так или иначе присутствует в произведениях Пелевина («Священная книга оборотня», «П⁵: Прощальные песни политических пигмеев пиндостана»). В произведениях Пелевина тематическая тенденция к описанию потустороннего мира и стремлений воссоединения с ним нам представляется осознанием кризиса самоопределения человека в современном мире. Препятствием к успешной самоидентификации является постмодернистская невозможность вычленив себя из анонимности культуры. Источником трагического переживания для постмодернистского человека оказывается отсутствие надежды найти выход в трансцендентное.

Средствами мифотворчества помимо игры с содержательными аспектами мифа, являются окказиональная, авторская этимологизация, «опрошение» мифологем, мифологических мотивов и образов, нагромождение логических построений, использование названий романов и рассказов как своеобразного мифологического (агрессивного в навязывании смысла) кода прочтения и понимания произведений.

Литература.

Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. С. 76-130.

Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. М., 2003.

Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890 – 1910 годы). Ставрополь, 2006.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.

Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М., 1997.

Драматургические опыты Анны Ахматовой

Михалева Екатерина Николаевна

Соискатель, Литературный институт имени А.М.Горького, Москва, Россия

В последний период своего творчества Анна Ахматова обращается к драматургии. К сожалению, драматургические опыты Ахматовой представлены лишь двумя незаконченными произведениями: либретто «1913 год» (1958-1962) по мотивам первой главы «Поэмы без героя» и трагедией «Энума элиш» (1942-1966).

Отношение к театру у Ахматовой было особым: восприятие жизни как театрального действия, с одной стороны, и равнодушие к театру как виду искусства, с другой. Подобное отношение не могло быть не замечено мемуаристами: «Бывала она (Ахматова – Е.М.) в театре так же редко, как и мы» [Мандельштам: 314], «Когда в 30-х годах ее пригласили на премьеру во МХАТ, она отказалась. Мне она объяснила: «В театр меня можно повести только “в принудку”» [Герштейн: 684]. Но, несмотря на это, Ахматова обладала особой ментальностью – природным «чувством сценичности происходящего». И в иные моменты это чувство особенно обострялось: «Когда после брюшного тифа я вышла из больницы, все почему-то мне стало казаться родом драматического действия» [Ахматова: 316]. И эта особая черта ахматовской ментальности многократно воплотилась в ее творчестве.

Так, по мнению В.В. Мусатова, «лирика Ахматовой по своей жанровой природе тяготеет вовсе не к роману, как считали, например, Б.М. Эйхенбаум, О.Э. Мандельштам, Л.Я. Гинзбург, а к драме. И ее стихотворения не цепочка новелл, и они не складываются в роман. Целостность ахматовской лирики основана на единстве драматической коллизии». [Мусатов: 107]

Вышеназванные особенности лирики характерны не для одной Ахматовой. В этом у нее был знаменитый предшественник – А.А. Блок, и поэт, и драматург. И мы обнаруживаем практически ту же причину обращения лирического поэта к драматургическим формам: «Тяга Блока к созданию драматических произведений обусловлена самой природой его лирического таланта, особой драматичностью поэзии. К какой бы форме стихотворения ни обращался поэт, каждое из них остроконфликтно по ситуации, исполнено внутреннего драматизма, содержит умело построенный драматизированный диалог, антитезу образов». [Ботнер: 3-4].

В связи с этим небезынтересно привести примеры более явной связи лирики и драматургии у обоих поэтов. Так, в стихотворении «Балаганчик» налицо формальные признаки драмы: первая строфа – ремарка, уточняющая место действия; обозначены действующие лица: мальчик и девочка. Стихотворение остроконфликтно, в нем представлена динамика борьбы героев, накал чувств и страстей. Драматический элемент здесь не менее существенен, нежели лирическое начало. Драма «Балаганчик» возникла в свою очередь на основе творческой переработки данного стихотворения. Жанровая же «тяга» ахматовской лирики нашла свое полное завершение в «Поэме без героя». Все части поэмы-триптиха оформлены как акты драмы. Они начинаются вступительными ремарками, которые содержат не только декоративный компонент действия-события, но и переливы авторского настроения, что характерно для «новой драмы» начала XX в. И вот, по словам самой Ахматовой, «иногда она [поэма] вся устремлялась в балет (два раза), и тогда ее ничем нельзя было удержать. И [мне казалось] я думала, что она там и останется навсегда. Я написала некое подобие балетного либретто» [Ахматова: 217].

Подобный «переход» лирического произведения, содержащего драматический элемент, в драматическое произведение, безусловно, не является закономерностью, а скорее потенцией, которую автор может реализовать. И Блок, и Ахматова реализовали эту потенцию по схожей, как нам кажется, причине. А причиной стало стремление «выйти за пределы субъективности лирики» [Ботнер: 5], объективно оценить, осознать эпоху, человека эпохи. Так В.В. Мусатов, рассматривая художественную систему Ахматовой, отмечает следующее: «Единым в лирике и поэме («Поэме без героя» - Е.М.) оказывается переживание истории как драмы» [Мусатов: 107]. Кроме того, он указывает и на влияние трактовки античной трагедии И. Анненским на Ахматову: античная трагедия была рождена пафосом, пережитым Элладой в великой борьбе. «Поэма без героя», либретто «1913 год», трагедия «Энума элиш», соответственно великая борьба – Великая Отечественная война, Первая Мировая война и революция 1917 года, репрессии разных лет. Об этом пишет и сама Ахматова в «Прозе о поэме»: «Она («Поэма без героя» - Е.М.) не только с помощью скрытой в ней музыки уходила от меня в балет. Она рвалась обратно, куда-то в темноту, в историю» [Ахматова: 222], «Но когда я слышу, что Поэма - объяснение, отчего произошла Революция, мне становится страшновато» [Ахматова: 228]. Разительно похожая ситуация в творческих исканиях Блока. Так в связи с революцией 1905 года меняется представление Блока о современном человеке. Трагизм скрытый, стилизованный под средневековье, сменяется трагизмом явным. Поэтому-то и вырывается наружу «театральная стихия», всегда жившая в творчестве Блока.

Таким образом, можно сказать, что именно история, эпоха, требующие от поэта осмысления и оценки, и породили в творчестве Ахматовой ряд знаковых произведений: «Поэму без героя», «Реквием» и два незаконченных драматических опыта. А т. к. особенность ахматовской поэтики такова, что все ее произведения, как законченные, так и незаконченные, являются взаимосвязанным целым, подробное изучение драматических

опытов Ахматовой является принципиально важной задачей. Это дает возможность включить данные произведения в основной корпус текстов русской драматургии XX в. и открывает новые грани ее истории.

Литература

Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1998. Т.3.

Ботнер В.С. Своеобразие творческого метода Блока-драматурга. Киев, 1978.

Герштейн Э. Мемуары. М., 2002.

Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 2006.

Мусатов В.В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып.1. М., 1992. С. 103-110.

Синтетическая поэтика блокадных стихов Г.С. Гора.

Муждаба Андрей Дмитриевич

Студент Российского государственного педагогического университета
имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

Творчество писателя Г.С. Гора (1907-1981) благодаря решающему влиянию модернистской литературы и «левого» ленинградского авангарда 1920-х гг. стало редким в истории литературы примером реализации «валентностей» формально радикализованной поэтики за пределами ее исторического, тематического, идеологического «ареала». Ставший в ряде художественных решений литературным «наследником» обэриутов, молодой советский писатель последовательно реализовал поэтику, основанную на приемах Хармса, Введенского, Вагинова и многих других сначала в раннем романе «Корова», посвященном коллективизации, затем – подспудно – в произведениях, посвященных жизни народов Севера, и наконец в поздней, номинально научно-фантастической прозе.

Аналогично опыт литературного авангарда оказал значительное воздействие на стихи Геннадия Гора, написанные им в 1942-1944 гг. и никогда не готовившиеся автором к публикации, единственный поэтический опыт писателя (цит. по [Гор 2002, 2007]).

Отсутствие расчета на публикацию (следовательно, и какой-либо самоцензуры) обусловило нарушение репрезентативных и нарративных функций текста. Стихи Гора представляют собой поэтический «поток сознания» лирического героя, неспособного на последовательное, информативное сообщение о войне, блокаде, голоде, холоде, страхе смерти, одиночестве – мотивирующих экзистенциальные переживания темах и событиях окружающей действительности.

В 98-ми стихотворениях, объединяющихся по формальным и содержательным признакам в единый корпус текстов, реализуется «синтетическая» поэтика, объединившая: «элементы языка Хармса и Введенского, иногда Заболоцкого» [Юрьев: 180]; образности и мотивики Хлебникова, Мандельштама; сложную систему культурных и литературных реминисценций; множество интертекстуальных и интермедийных связей.

Фактически Гор развивает принцип обэриутов, согласно которому «оставаясь номинально узнаваемыми, эти элементы, будучи инкорпорируемыми в <...> текст, оказывались подчиненными его законам» [Кобринский: 100]. Составляющие различных поэтик используются Гором не ради полифонического звучания или конфликтного сопоставления точек зрения (например, «четвертого измерения» культуры против утопического натурализма), но ради демонстрации неразрешимого и не стремящегося к разрешению конфликта, катастрофы мира.

Катастрофическое состояние мира характеризуется повышенной энтропией. Нарушаются отношения явлений действительности и персонажей (*Вот Пушкин сидит. / Вот Гоголь идет. / А няня стала водою / И с гор потекла*), и природы (*Безстыдные деревья улыгнулись, / Гора сошла с ума опасно / И реки к рекам не вернулись*), и культуры (*Сервантес идет в Сельсовет. / Озябший Овидий идет по дрова*), и

времени (*Здесь лошадь смеялась и время скакало / И время не тает как ворон у глаз, как вор на окне / И время не тает навеки закрыто*).

В формируемой таким образом художественной реальности взамен проигнорированных устанавливаются новые связи и основания элементов авангардных поэтик.

Хаос, в который мир оказывается ввергнут войной (последнее утверждается косвенно), вызывает у лирического героя эсхатологические предчувствия, заставляя его рефлексировать на тему скорой собственной смерти как единственного определенного события будущего (*Меня убьют, я знаю, в понедельник / И бросят тут же, где и умывальник*). Так вводится корреспондирующая с творчеством «Короля Времени» Велимира Хлебникова тема предсказания будущего, попытки преодоления времени.

В то же время Гор ищет разрешения безысходности, обреченности темпорального, исторического (в широком смысле) сознания в синкретической, мифологической картине мира. Эта тема актуализируется в стихах мифопоэтическими образами из поэзии Хлебникова и экфрастическими связями с живописью наивных художников Крайнего Севера (студентов Художественных мастерских ленинградского Института народов Севера 1930-х гг.).

Используя образы, мотивы, темы, в ряде случаев персонажей, приемы, элементы композиции различных поэтических «языков», в своих стихах Г.С.Гор нарушает и игнорирует выражавшиеся ими онтологические, гносеологические, идеологические концепции, создавая на их основе новые связи, подчиняя собственной лирической ситуации и объединяя новыми содержательными связями.

Литература

Гор Г.С. Блокада. Стихи. Вена, 2007.

Гор Г.С. Стихотворения // Звезда. 2002. № 5. С. 135–139.

Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. М., 2000. Т. 1.

Юрьев О.А. Заполненное зияние – 2 // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 15-37.

«Свое» и «чужое» слово в семейной хронике Е.Н. Чирикова «Отчий дом»

Назарова Анастасия Викторовна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

С точки зрения типа повествования в жанре семейной хроники выделяются две разновидности, одна из которых восходит к мемуарной форме, поскольку в роли рассказчика выступает персонаж (обычно «внук»), «бывший очевидцем части событий, а остальные передающий по рассказам свидетелей и семейным преданиям» [Видуэцкая: 211], а другую представляют хроники с «объективно-авторским типом повествования» [Грачева: 65].

На первый взгляд, «Отчий дом» принадлежит к последней разновидности, так как «летописец», рассказывающий историю трех последних поколений бывшего княжеского рода Кудышевых, отделен от описываемых им людей и событий очевидной дистанцией: «В начале восьмидесятых годов – время, с которого мы поведем нашу повесть, – Кудышевы вдруг обиделись и переименовали свое имение в «Отрадное» [Чириков 1929: 3]. Но действительно ли «событие рассказывания» [Теория литературы: 206] в семейной хронике Чирикова организует только один повествователь, тем более что читатель постоянно имеет возможность смотреть на мир глазами кого-либо из персонажей, проникнуться его мыслями и впечатлениями?

Именно поэтому стоит в первую очередь обратиться к вопросу о точке зрения, то есть о «положении «наблюдателя» в изображенном мире» [Там же: 221] по отношению к позициям описываемых им лиц. Нетрудно заметить, что оценка тех или иных случаев в жизни Кудышевых чаще всего производится с «психологической точки зрения» [Там же:

219] члена семьи либо человека из близкого окружения, о чем свидетельствует обилие несобственно-прямой речи. Более того, каждому индивидуальному восприятию (будь то взгляд старой барыни или ее дворового мужика) повествователь находит соответствующее речевое обрамление, позволяющее отличить собственную речь хроникера от речевой манеры того героя, которого он в настоящий момент «озвучивает». Так, для речи Анны Михайловны Кудышевой, матери трех непутовых сыновей-революционеров, характерны уменьшительно-ласкательные формы имен и обилие восклицаний: «Ох, уж эта «правда»! Отца заела, а теперь и до детей добралась... Эх, Коленька! Кабы воздержался – не дал оплеухи жандармскому полковнику, так, может быть, и сейчас жив был <...> Вот она, проклятая «правда» ваша...» [Чириков: 24]. В рассуждениях ее старшего сына, бывшего народника, а ныне земского деятеля Павла Николаевича преобладают слова и обороты, свойственные научно-политическому стилю: «Не революция, а эволюция. И главное – эволюция культурная. <...> Если бы интеллигенция не разбегалась по центрам в погоне за исполинскими делами, а делала <...> добросовестно свое маленькое дело, то вся Россия давно покрылась бы маленькими культурными клетками и постепенно бы образовалась культурная ткань, захватившая и самый народ. Не надо опускаться по-толстовски до народа, а надо поднимать его» [Чириков: 122]. А в говоре служащего в усадьбе крестьянина обращают на себя внимание просторечная лексика и специфические синтаксические конструкции, чуждые речи образованных персонажей: «царь Александра хотел мужикам всю барскую землю отдать безо всякого выкупа, потому мы ее, матушку, сколько годов своим потом и слезами поливали, а они, господа, не дозволили, манихест подменили... А как он захотел правду-то раскрыть эту, так они убили его, батюшку <...>! Вот она ихняя правда-то!» [Чириков: 25]. Тем самым можно говорить о такой черте хроники Чирикова как многоголосие, которая наделяет представленные точки зрения персонажей равными с позицией повествователя правами.

Кроме того, опора на «чужое» слово является «существенным исходным элементом в сказовой форме повествования» [Мущенко: 28], которая выполняет в хронике Чирикова важную функцию. В частности, с ее помощью оказалось возможным, с одной стороны, запечатлеть народный мир с его глубокими традициями, заключающий в себе кладезь культурных ценностей, а с другой, - продемонстрировать непреодолимую пропасть, навеки разделившую крестьянство и высшие слои российского общества. Хотя все помыслы братьев Кудышевых и их друзей направлены на то, чтобы обеспечить их бывшим крепостным справедливое и достойное существование, мужики с недоверием относятся к барским словам и предложениям, подозревая бывших господ в намерении вновь обмануть их, как это произошло после отмены крепостного права. А произошло это потому, что либеральные и революционные теории Павла Николаевича и его единомышленников об устройении социалистического рая на земле в силу своей умозрительности глубоко чужды чаяниям русского крестьянства, покоящимся на инстинктивном восприятии действительности.

Литература

Видуэцкая И.П. «Пошехонская старина» в ряду семейных хроник русской литературы // Салтыков-Щедрин. 1826–1976. Л., 1976. С. 206–219.

Грачева А.М. «Семейные хроники» начала XX века // Русская литература. 1982. № 1. С. 64–75. С. 15–26.

Мущенко Е.Г. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.

Теория литературы: В 2 т. М., 2008. Т. 1.

Чириков Е.Н. Отчий дом. Белград, 1929.

**Преломление стилевых исканий русской прозы начала XX в.
в романе Захара Прилепина «Санька»**

Нижник Анна Валерьевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

Для русской литературы последнего десятилетия характерна ориентация на традиции русского авангарда как по форме, так и по содержанию. Роман Захара Прилепина «Санька», как было отмечено многими критиками, имеет элементы стилизации под революционную прозу 1920-х гг. В своих интервью Прилепин среди достойных внимания авторов XX в. отмечает в том числе Платонова и Бунина. Произведения Бабеля включены в выпущенный Прилепиным сборник рассказов о войне.

Бунинская литературная традиция особенно ярко отразилась в 4-й главе романа – она прочитывается не только в некоторых деталях и сюжетах, связанных с деревенской тематикой, но и в употреблении диалектной лексики, в способе ее подачи. Захар Прилепин в описании деревни, с одной стороны, следует авангардной стилистике с ее принципом отрицания быта, с другой – ориентируется на бунинский принцип скрупулезного изображения подробностей деревенской жизни.

Мотив гниения – один из ведущих в повести Бунина «Деревня»: «...мазанки с прогнившими и почерневшими крышами», «вонючая, насквозь сгнившая деревянная лестница», «гнилая солома». Прилепин, осознанно или нет, использует бунинские детали в романе «Санька»: «в деревне тихо догнивал дом», «куры склевывали, что могли склевать, остальное тихо подгнивало», «Саша сторонился канав - угадывая их по запаху и по неприятной мягкости влажной, подгнившей вокруг земли».

Мотиву гниения, связанному с изображением деревенского быта, в культуре авангарда противопоставляется эстетика огня и сожжения. Так, Андрей Платонов в романе «Чевенгур» актуализирует это противопоставление: «Отец на них серчал, а они говорили ему: “Чего ты, дед, огня боишься — что сторит, то не сгниет!”». Соответственно, все старое и отжившее ассоциируется с гниением и смертью. Бабель пишет в «Конармии»: «Быт выветрился в Берестечке, а он был прочен здесь. Отростки, которым перевалило за три столетия, все еще зеленели на Волыни теплой гнилью старины... Берестечко нерушимо воняет и до сих пор, от всех людей несет запахом гнилой селедки» (рыбный запах, кстати, и у Прилепина становится признаком бедности: «Хлеб... мокрый... - брезгливо сказал Рогов и сделал движение отложить почти прозрачный, как лепесток дорогой рыбы (и, кажется, рыбой пахнувший), ломтик ржаного хлеба»).

Деревня Бунина характеризуется тем, что каждый человек в ней оказывается отчужден от мира. Прилепин же превращает одиночество в особое пространство: несколько раз он повторяет изображение мальчика, не замечающего окружающих его людей: «Бабушка и ребенок словно находились в разных измерениях». Бунин в «Деревне» акцентирует внутреннее одиночество Кузьмы так: «пестрая куча мальчишек вдруг выскочила из-под насыпи и звонко, хором закричала что-то...».

Сопоставление живого существа и мертвой материи является одной из важнейших особенностей прозы Платонова. Для Бунина близость с природой, в том числе неживой, становится неотъемлемой чертой деревенского жителя («его суздальское личико покрылось крупными деревянными морщинами»), и Прилепин пользуется теми же лексемами (лицо, дерево), и сходство прочитывается по принципу тесноты стихового ряда («темное, круглое лицо бабушки... для ребенка это было так же удивительно, как если бы Саша обнял дерево»). Кроме того, присутствие мертвых рядом с живыми у Бунина, как, вероятно, и у Прилепина, становится определением противоречивой природы человека – персонаж может даже обедать рядом с трупом. «Он заглянул туда, увидел в полутьме печь, нары, стол, корытце на лавке у окна - гробик корытцем, где лежал мертвый ребенок... За столом сидела толстая слепая девка и большой деревянной ложкой ловила из миски молоко с кусками хлеба». Этот фрагмент «Деревни» «разнесен» на уровне деталей

по всей 4-й главе романа «Санька» и, возможно, распространяется далее по всему тексту. «В соседней комнате умирал дедушка. Саша с аппетитом ел». Муха, попавшая в молочный суп, утверждается Прилепиным, напротив, как допустимая бытовая деталь, видимо, автор «утверждает» текст «Деревни» как один из главных в национальном сознании. «Ел молочный суп. Иногда в супе попадалась муха, но Саша не брезговал - выловив и положив рядом с тарелкой муху, все доедал. Муха лежала в маленькой белой лужице, со слипшимися крыльями».

Среди способов создания образов, связанных с народным сознанием, выделяется пласт диалектных заимствований, использование которых характерно для бунинского деревенского текста. При использовании диалектизма Бунин старается прояснить его значение («**голубец**, – крест с треугольной тесовой кровелькой» (Бунин, «Эпитафия»), Прилепин по тому же принципу проясняет значение диалектного слова: «каравайчики - тонкие, почти прозрачные, блинцы». Оба автора стараются подчеркнуть диалектное звучание речи: «Вендерку себе куплю, - сказал он, называя венгерку вендеркой» (Бунин, «Деревня»). Бунин через этимологию раскрывает значение диалектного слова, Прилепин идет дальше – «истинное» значение слова раскрывается именно в его диалектном значении, что соответствует авторской установке на искренность деревенского текста: «*Помрет* бабушка произносила через *e*, и оттого слово звучало куда беззащитнее и обреченнее».

Для «деревенского текста» характерны своеобразная оптика и моделирование пространства: «Взгляд из окошка», ассоциируемый с деревней, становится метафорой отчуждения человека в мире. Бунинские герои наблюдают, как жизнь проходит мимо, Прилепин в этом образе подчеркивает «застывшее» время, в котором находится деревня: «Сигарета дымилась. Пепел не падал. Мимо протопал пьяный, захиревший мужик, не обратив на Сашу внимания».

Итак, мы видим, что Прилепин ощущает себя продолжателем традиции деревенской, исконно-русской, и старается утвердить деревенский текст как истинный и достойный внимания, но в то же время испытывает влияние текстов прозы 20-х годов. Для Прилепина «деревенский» текст Бунина и авангард составляют два равноправных пласта стилистики, формирующие позицию автора относительно национального художественного языка.

Литературная кинематографичность в поэзии ЛЕФа

Николаева Валентина Александровна

Студентка филиала Казанского государственного университета
имени В.И. Ульянова-Ленина, Набережные Челны, Россия

Литературная кинематографичность – явление, получившее широкое распространение в литературе XX в., как русской, так и зарубежной. Исследователи отмечают, что изменился сам тип развития литературы и культуры в целом. Литературоцентризм, характерный для русской культуры XIX в., уходит в прошлое. На первый план выдвигаются визуальные искусства, среди которых особенно выделяется кинематограф. Если в начале своего существования киноискусство следовало уже сложившимся традициям, и главным образом традициям литературным, то впоследствии ситуация изменилась: кинематограф сам начал оказывать сильное влияние на литературу и участвовать в формировании нового типа ее развития.

В своем исследовании мы обращаемся к 1920-м гг. – одному из наиболее продуктивных периодов взаимодействия литературы и киноискусства. Именно в это время происходит осознание того, что кинематограф может влиять на литературу. Мы рассмотрим взаимодействие литературы и кинематографа на примере творчества поэтов ЛЕФа – объединения бывших футуристов, известных своими экспериментами по сближению литературы с другими видами искусства. Для этого мы изучим стихотворения и поэмы, напечатанные в журналах «Леф» и «Новый Леф».

Сам термин «литературная кинематографичность» введен И. Мартьяновой. Она предложила такое его определение: «Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы «Кино»: киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте. Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения» [Мартьянова: 9]. Литературная кинематографичность текста не всегда связана с влиянием кинематографа. Все ее черты существовали и в литературе докинематографической эры. Но именно в XX в. они проявились в полной мере и стали распространенными в большей степени под воздействием кинематографа.

В поэзии лефов монтаж используется очень часто: из всех напечатанных стихотворений и поэм можно отметить не более десяти произведений, в которых его нет. Появляются разные виды монтажа, в том числе монтаж наблюдаемого / ненаблюдаемого и слышимого / неслышимого, а также их соединение в форме вертикального монтажа (термин С. М. Эйзенштейна). Это есть, например, в «Читинском скором» П. Незнамова: «Так вот в Мысовке, в лязг и грохот, // Где прорыли мы глаза, // Байкал углом как-то боком, // Нам в поле зрения влезал» («Леф», № 3, 1925, С. 27). Монтаж может и соединять разные сцены, и организовывать пространство внутри каждой из них. Монтажное построение произведений влияет на их синтаксис и композицию. Происходит как сжатие текста, позволяющее сделать повествование более динамичным, так и его расширение за счет появления усложненных конструкций. Усложняется и композиционная организация: в некоторых стихотворениях и поэмах появляются сценарные элементы. Ярче всего это проявляется в поэме В.В. Маяковского «Про это», разделенной на своеобразные сцены, названия которых проставлены слева от текста.

Динамическая ситуация наблюдения широко представлена в стихотворениях и поэмах лефов, она встречается более чем в трети напечатанных текстов. Иногда наблюдение пронизывает весь стихотворный текст, что может быть обусловлено и его темой, и авторской установкой на визуальное изображение. Например, в стихотворении П. Незнамова «Путешествие по Москве» ситуация наблюдения задается с первых же строчек: «Трамваем «Б», / сквозь все кольцо, / У полого окна поближе, / Люблю смотреть / в твоё лицо, / Москва, / зажата в булыжник. / Но не люблю смотреть потом, / В пути, – / от рынка и до рынка – / как проступает / сквозь бетон / Полуистлевшая старинка» («Новый Леф», № 2, 1927, С. 30). Иногда может отсутствовать объект наблюдения, а в качестве субъекта выступать читатель, как это происходит в отрывке из поэмы Логофета «О трамвае». В некоторых случаях ситуация наблюдения не обозначается автором, но все ее компоненты легко обнаруживаются в тексте стихотворения («Шум Унтегрундена» Н. Асеева).

Лексические сигналы литературной кинематографичности встречаются только в пяти произведениях. Можно выделить два основных понимания кинематографа. В стихотворениях П. Незнамова и В. Маяковского отражена точка зрения на кино как на вредное явление, мешающее развитию искусства и жизни в целом. В «Не все то золото, что хозрасчет» В. Маяковского утверждается: «Поэта / теснят / опереточные дивы, / теснит / киношный / размалеванный лист» («Новый Леф», № 4, 1927, с. 1). Кроме того, кинематографические образы могут переходить в жизнь, из-за чего она теряет свое живое начало и становится серой, нереальной, а иногда – мертвец. Это происходит в произведениях В.В. Маяковского и особенно Н.Н. Асеева, для которого вторжение образов кино в жизнь имеет трагический характер. К примеру, в стихотворении Н.Н. Асеева «Лирическое отступление. Дневник в стихах» мы встречаем: «Скажешь ты / и станешь как сквозная / И на мертвой зелени экрана / Только я тебя и распознаю» («Леф»,

№ 2, 1924, С. 13). Значимым является тот факт, что лексические сигналы литературной кинематографичности появляются только в произведениях, имеющих и другие ее приметы.

Таким образом, стихотворения и поэмы лефовцев обладают литературной кинематографичностью. Не все произведения содержат ее приметы: почти все стихотворения В. Каменского, И. Терентьева, некоторые – П. Незнамова и Б. Пастернака не кинематографичны. Но в целом поэтическое творчество ЛЕФа представляет собой яркий пример взаимодействия литературы и кинематографа.

Литература

Мартыанова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.

Функции орнитоморфных символов в фольклорно-мифологической картине мира В.С.Высоцкого

Новохацкая Жанна Владимировна

Аспирантка Белгородского государственного университета, Белгород, Россия

Исследуя мифологический дискурс творчества В.С. Высоцкого, нельзя не обратить внимание на образы животных. Животный мир, наряду с растительным, в различных традициях является своеобразным культурным кодом. Как отмечает Г.Д. Гачев, «растительный или животный символизм – важный аспект в различии национальных мирозерцаний» [Гачев 1998: 19]. Через животных человек испокон веков стремился объяснить окружающий мир и самого себя.

Мы попытались выделить доминантные орнитоморфные образы-символы в поэтическом пространстве В.С. Высоцкого.

В типологическом плане птицы в различных мифопоэтических системах присутствуют как непереносимый элемент религиозно-мифологической традиции и ритуала, обладающий различными функциями. Как отмечает О.А. Черепанова, «птицы могут быть божествами, демиургами, героями, принимать облик людей, переносить на себе божественные существа и мифологических героев, являться тотемными предками, быть объектами жертвенных ритуалов. Они выступают как символы верхней, божественной сферы» [Черепанова 2005: 157].

Особое место в картине мира поэта занимает **ворон**, он широко распространён в мифологических представлениях и связывается с такими элементами мироздания, как подземный мир, земля, вода, небо, солнце. Как птица, питающаяся трупами, черный ворон хтоничен, демоничен, связан с царством мертвых, со смертью, с кровавой битвой, выступает вестником зла.

В.С. Высоцкий использует образ **ворона**, кружащего над человеком, как символ обреченности, гибельности, при этом включая фрагмент прецедентного текста (зачин известной песни):

Черный Ворон, что ты вьёшься

Над Живою головой... [Высоцкий 1991: 225]

В песне «Ошибка вышла» В.С. Высоцкий использует традиционную семантическую модель «птица – предвестник несчастья, горя». Образ **ворона** выступает как предвестник ухудшения состояния больного героя:

Шабáш калился и лысел,

Пот лился горячо, –

Раздался звон – и ворон сел

На белое плечо. [Высоцкий 1991(а): 506]

Здесь значим мотив появления ворона на плече героя. В народе не верят, что человек может заболеть просто так, и обычно считают, что болезни посылают особые демоны болезней или другая нечистая сила – бесы, колдуны, люди с дурным глазом, которые могут воплощаться в том числе в облике птицы [Левкиевская 2000: 430]. С одной стороны, «ворон на белом плече» выступает здесь в своей наиболее частой

мифологической ипостаси – души умершего, с другой стороны, как отмечает О.А. Черепанова, можно говорить о «бесовской природе птички на плече мужчины» [Черепанова 2005: 160].

При этом задействуется еще один традиционный символ – *белый цвет*, который в язычестве символически соотносился с концептуальным полем «Смерть». В сознании носителей языка связывался с цветом снежного покрова, под которым засыпает, умирает все живое. Белый – это цвет савана и цвет подвенечного платья невесты, умирающей в день свадьбы в одном качестве (отсюда традиционные свадебные плачи), чтобы возродиться в другом [Кошарная 1999: 62].

Предвестником и символом беды у В.С. Высоцкого является *гриф*. В греческой мифологии это чудовищная птица с орлиным клювом и телом льва [Мифы народов мира 1980: 336]; грифы записывали на лбу человека его судьбу, а в своей книге – его грехи и благие поступки; иногда они отождествлялись с духами болезни:

Торопись – тощий гриф над странюю кружит! [Высоцкий 1991(а): 496]

Смерть В.С. Высоцкий изображает как некое крылатое существо (ещё Гораций описывал смерть как существо с черными крыльями и с сетью для ловли жертв):

И ночь, когда из чрева лошади на Трою

Спустилась смерть, как и положено, крылата. [Высоцкий 1991(а): 175]

Однако образ птицы в фольклорно-мифологической картине мира В.С. Высоцкого далеко не всегда негативен, в творчестве поэта встречаем и такие семантические модели, как «птица - любовь», «птица - счастье»:

Маринка, слушай, милая Маринка,

Далёкая как в сказке Метерлинка,

Ты – птица моя синяя вдали, -

Вот только жаль – её в раю нашли! [Высоцкий 1991(б): 42]

В России образ *синей птицы* стал известен и популярен с начала XX века благодаря пьесе бельгийского писателя М. Метерлинка «Синяя птица». Синяя птица стала символом прекрасной, но недостижимой мечты. Недостижимой, потому что синей птицы, как считалось, нет в природе. Синему цвету в поэзии В.С. Высоцкого свойственна семантика дальности (видимо, здесь имеется переключка с традиционными фольклорными эпитетами в словосочетаниях «синее море», «синее небо»). Причём недостижимость в данном контексте подчёркивается дважды: прилагательным «далёкая» и наречием «вдали».

Символом нежности, чистоты и верности в любви у В.С.Высоцкого выступает *лебедь*. В мифах встречается противопоставление белого и черного лебедей как символов жизни и смерти, добра и зла. У Высоцкого же образы этих птиц используются в славянских традициях – как символы влюбленной пары:

Ох! Другу дружка под стать –

Лебедь черный да лебеди белой, –

<...> Поклонись жениху и невесте! [Высоцкий 1991(б): 285].

Таким образом, поэт в большинстве случаев использует то символическое значение, которое сформировалось в мифологиях и религиях народов мира с опорой на славянскую мифологию, фольклор и христианские верования, кодируя посредством традиционных символов актуальное для читателя содержание.

Литература

Высоцкий В.С. Сочинения в 2-х т. Т.1. М., 1991(а).

Высоцкий В.С. Сочинения в 2-х т. Т.2. М., 1991(б).

Гачев Г.Д. Национальные образы мира: Курс лекций. М, 1998.

Кошарная С.А. В зеркале лексикона: Введение в лингвокультурологию. Белгород, 1999.

Левкиевская Е.Е. Мифы русского народа. М, 2000.

Черепанова О.А. Культурная память в древнем и новом слове: исследования и очерки. Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2005.

Русская женская лагерная проза: гендерный аспект, текст и гипертекст

Онипкина Мария Владимировна

Соискатель, Московский городской педагогический университет, Москва, Россия

В современной науке художественные произведения и воспоминания бывших заключенных ГУЛАГа являются неотъемлемой частью истории советских репрессий 1930–1950-х гг. Конец XX – начало XXI в. стали новой вехой в исследовании этих текстов. По теории Яна Мукаровского, произведения искусства – это многофункциональные объекты, в которых эстетическая функция и практическая применимость превалируют друг над другом на разных этапах восприятия. К таким объектам относятся литературные тексты о массовых репрессиях. Их практическая задача – служить в качестве исторического документа. С появлением других исторических источников она утрачивается, но тогда внимание сосредоточивается на художественной функции произведений [Mukarovsky: 2].

Интерес к лагерной литературе как к единственному источнику правды был очень силен до конца 1980-х гг., пока её большая часть была недоступна из-за цензуры и распространялась через тамиздат и самиздат. В конце 1980-х гг. лагерная литература «запрудила» советские журналы, и интерес к ней угас. Были открыты архивы НКВД. Литературоведение смогло по-новому осмыслить лагерную прозу, её поэтику и эстетику, не умаляя её первоначальной морально-общественной функции, но освободившись от необходимости анализировать сюжет с точки зрения его правдоподобности.

В рамках феминистской традиции в отдельную группу выделились исследования женской лагерной прозы. В начале 1990-х гг. характеристика данного жанра сводилась к наблюдению о том, что женские мемуары отличаются большей эмоциональностью, вниманием к человеческим отношениям и семейным историям, откровенностью в описании насилия и т.п. Использование гендерного аспекта как основополагающего в дифференциации мужской и женской лагерной прозы дало возможность выявить особенности: жанра (Марианна Лилье́стрём), способа создания текста (Леона Токер), сюжета (Бенджамин Сатклифф), хронотопа (Наташа Кольчевска) и др.

Женская лагерная проза неразрывно связана с понятием *коллективного*. Сидни Смит замечает, что «мужчины показывают свой и чужой опыт, пространство и время в индивидуалистической, объективной и отстраненной манере, в то время как женщины показывают свой опыт в относительно межличностном, субъективном и внезапном роде» [Smith: 13]. Элисса Гельфанд считает, что «женская позиция не разрушает и не влияет пагубно на тех, кто рядом, а, наоборот, растворяется и иногда лишает себя в соотношении с тем количеством несчастий, с которыми они столкнулись» [Gelfand: 125]. Барбара Хелдт, прикладывая гендерные теории к обсуждению романа Е.Гинзбург, отмечает: «Е.Гинзбург, описывая наиболее низкие античеловеческие поступки, всегда ищет и находит человеческое духовное начало... Ее продолжительное закалывание связей с другими людьми дает жизнь другим и силу ей самой для того, чтобы выжить» [Heldt: 75].

С категорией коллективного неразрывно связана категория *свидетельствования*. По мнению Б.Сатклиффа, женская лагерная проза берет на себя высоко ритуализированную миссию – говорить за себя и за мертвых. На протяжении долгих лет авторы были очень важны тем людям, чьи истории и воспоминания они хранили. Очень важной является социально-политическая позиция говорить не *за* тех, а от лица *одного из тех*, кто пережил ГУЛАГ (Е.Гинзбург, О.Адамова-Слиозберг, Е.Глинка, Е.Владимирова).

Ещё одна категория женской лагерной прозы – категория *трансформации* – духовного изменения, варьирующегося от незначительного политического разочарования до общего сдвига жизненных ориентиров. Трансформация во многом связана с разрушением гендерных установок: традиционный топос дома сменяется тюрьмой, лагерем, этапом; оппозиции активность / пассивность; сила / слабость; интеллект / эмоции; дух / тело; герой / жертва, связанные с традиционными представлениями о различиях

мужского / женского, меняются местами; материнское начало перестает быть дающим, оберегающим, защищающим. Трансформация иногда является продолжением того, что Токер называет топосом побега (*escape topos*). Побег соотносится с ментальным отстранением в сны, поэзию, воспоминания, дружбу. Через страдание приходит новое, счастливое мироощущение.

Женские авторы создают новую, отличную от мужской, картину личного и народного исторического прошлого. Рассказывая свою историю на фоне общего горя и общих трудностей, используя «бродячие сюжеты», цитируя одни стихи, упоминая одни имена, они создают полифонический гипертекст. Традиционно характерные темы дома, семьи, материнства, жизненной позиции обретают новое звучание. Таким образом, гендерный подход к изучению женской лагерной прозы позволяет выявить характерные для нее общие особенности и тенденции, а также дифференцировать ее в рамках жанра лагерной прозы / женской автобиографической прозы / жизнеописания в целом.

Литература

Kolchevska N. A Difficult journey: Evgeniia Ginzburg and women's writing of camp memoirs, women and Russian culture // *Projections and Self-perceptions*. New York. 1998. P. 148-162.

Mukarovsky J. Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts. Ann Arbor, 1970.

Rytkönen M. Women's Histories: autobiographical texts by contemporary Russian women / University of Tampere. Aleksanteri papers: www.helsinki.fi/aleksanteri/english/publications/-contents/ap_1-2001.pdf

Sutcliffe B. Documenting women's voices in perestroika: GULAG narratives. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. №3. 2003: <http://www.utoronto.ca/-tsq/03/sutcliffe.shtml>

Toker L. Return from the Archipelago: narratives of Gulag survivors. Bloomington, 2000.

Щербакова И. Память ГУЛАГа // Уроки истории: <http://www.uokiistorii.ru/memory/-oral/2009/05/pamyat-gulaga>

Ранняя проза А.И. Куприна: феномен самоубийства в аспекте теории суицидов Э. Дюркгейма

Петрова Ольга Юрьевна

Аспирантка Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина, Тамбов,
Россия

В философии вопрос о самоубийстве всегда занимал важное место. По оценке А. Камю, «есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема - проблема самоубийства» [Камю: 56]. К осмыслению этого феномена обращались такие русские писатели, как Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.Н. Островский, А. Белый, Н.С. Гумилев. Особенно пристальное внимание теме суицида уделял в своих произведениях А.И. Куприн.

В период с 1889 по 1910 г. им создано девять произведений, в центре которых стоит проблема самоубийства. Это рассказы «Последний дебют» (1889), «Впотьмах» (1893), «Славянская душа» (1894), «Пиратка» (1895), «Странный случай» (1896), «Allez» (1897), «Брежет» (1897), «Река жизни» (1906) и «Гранатовый браслет» (1910).

В конце XIX в. социолог Э. Дюркгейм предложил ставшую классической типологию суицидов, разделив самоубийства на эгоистические, аномичные и альтруистические.

Характерной чертой эгоистического самоубийства является «состояние томительной меланхолии, парализующей всякую деятельность человека... ему невыносимо соприкосновение с внешним миром, и, наоборот, мысль и внутренний мир выигрывают настолько же, насколько теряется внешняя дееспособность» [Дюркгейм: 241]. Самоубийство в данном случае не содержит в себе никакого яростного порыва или протеста, наоборот, «последние моменты жизни окрашены спокойной меланхолией» [Дюркгейм: 241].

Альтруистическое самоубийство характерно в основном для государственных деятелей, религиозных фанатиков или просто людей, чувствующих огромную ответственность за свое дело и за жизни других людей. Основной чертой данного типа является «спокойствие полное; никаких следов самопринуждения, акт совершается от чистого сердца, потому что все деятельные склонности прокладывают ему путь» [Дюркгейм: 243].

Третий тип самоубийств – аномичные суициды. Этот тип «отличается от первого тем, что совершение его всегда носит характер страстности, а от вторых – тем, что вдохновляющая его страсть совершенно иного происхождения» [Дюркгейм: 246]. Доминирующим чувством в данном случае, по мнению Дюркгейма, является гнев. Э. Дюркгейм также говорил о суицидах, носящих смешанный характер (эгоистическо-аномичное, аномично-альтруистическое и т. д.).

Если соотнести причины самоубийств героев рассказов А.И. Куприна с классификацией Э. Дюркгейма, то получится следующая картина. Самоубийство Желткова из рассказа «Гранатовый браслет» несомненно, относится к альтруистическим, налицо все признаки данного типа: жертва ради других людей, полное спокойствие и осознанность. Самоубийство Желткова сродни жертве, его мотивы возвышенны и продиктованы любовью. Этими мотивами полностью гасится негативная семантика самоубийства.

К аномичным самоубийствам, совершенным под влиянием сильных чувств, можно отнести рассказы «Последний дебют» и «Allez» и, в некотором смысле, рассказ «Брегет», который, однако, имеет и некоторые черты альтруистического. В рассказах «Последний дебют» и «Allez» героини переживают предательство любимых мужчин и, находясь в состоянии аффекта, заканчивают жизнь самоубийством, не успев обдумать последствия своего поступка.

Для героя рассказа «Брегет» поручика Чекмарева понятие чести оказывается более важным, чем жизнь: «Мне пришлось выбирать между позором и смертью», - пишет он в предсмертной записке [Куприн II: 177]. Полное спокойствие и осознанность действий героя приближает самоубийство в данном рассказе к альтруистическому типу.

Ближе всего к эгоистическому типу суицидов оказывается самоубийство студента из рассказа «Река жизни». Он противопоставляет себя обществу и пишет в предсмертной записке, что не может со своим характером жить среди других людей. Герой со спокойной решимостью думает о своем будущем поступке: «Вот я пишу тебе и знаю, что через десять-пятнадцать минут я застрелюсь, и эта мысль совсем не страшит меня» [Куприн IV: 71]. Элементы суицидов эгоистического типа, такие как разочарованность в жизни и в себе, отчуждение от общества, также присутствуют в рассказах «Странный случай» и «Пиратка». В частности, Соیمانов (рассказ «Странный случай») говорит о том, что его держит в этом мире лишь «милая привычка к существованию» [Куприн I: 449].

Что касается рассказа «Впотьмах», то автор не дает четкого описания самого акта самоубийства. Однако вероятнее всего причиной самоубийства героя стало горе, вызванное смертью любимой женщины, и потому, видимо, оно оказывается наиболее близким к категории аномичных суицидов, возможно, учитывая характер героя, с некоторыми чертами эгоистического.

Ни под одну из категорий классификации Э. Дюркгейма не подходит самоубийство героя рассказа «Славянская душа». После того, как главный герой по имени Ясь впервые увидел повешенного, он стал делать следующее: «Станет перед зеркалом, сожмет себе горло руками, аж весь покраснеет, а сам язык высунет и глаза приплющит... Видно, все сам себе представлялся» [Куприн I: 145]. Через несколько дней Ясь повесился на чердаке. Характерно, что автор не пытается как-то объяснить поступок своего героя, а лишь замечает: «Какая странная душа - верная, чистая, противоречивая, вздорная и больная - настоящая славянская душа, жила в Ясином теле!» [Куприн I: 145].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в рассказах А.И. Куприна 1889-1910 гг. среди девяти рассказов о самоубийствах три посвящены аномичным суицидам, в одном рассказе самоубийство является альтруистическим, в одном – эгоистическим, остальные рассказы сочетают в себе черты различных типов и еще один не может быть отнесен ни к одной из категорий.

Литература

Дюркгейм Э. Самоубийство // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. М., 2001. С.235–267.

Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Бунтующий человек. М., 1990. С. 15-68.

Куприн А.И. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1958.

Утопия как ведущий принцип организации пространства в лирике И.Ф. Жданова

Полина Любовь Викторовна

Студентка Технического института (филиала) Якутского государственного университета имени М.К. Аммосова, Нерюнгри, Россия

Пространство и время являются механизмами создания художественной модели мира. На основании данных категорий моделируются важнейшие характеристики литературного произведения – единство и целостность. В лирике пространственно-временная структура индуцирует организацию стихотворения. Традиционно выделяемые классификации исследуемых категорий находят специфическую реализацию в творчестве метареалиста И.Ф. Жданова.

Мы предполагаем, что И.Ф. Жданов создает в лирике утопическую модель мира, которая характеризуется снятием оппозиций между разными типами пространства и времени, как следствие, объединением их в понятие «равновесного мира». В нашей работе мы опираемся на дифференциацию закрытого / открытого и горизонтального / вертикального локусов, которым соответствуют определенные временные характеристики.

Классическая утопия, по мнению Ф. Аинсы, обладает следующими характерными признаками: во-первых, наличие «изолированного» пространства, которое в лирике И.Ф. Жданова соответствует локусу *дома*; во-вторых, вневременность, предполагающая единство времени [Аинса: 22]. При исследовании открытого и закрытого пространства нами были проанализированы образы дома, рояля, портрета, окна и т. д., которые вступают в системные отношения, создавая контекстуальную парадигму. Центральный топос – это дом. В стихотворениях «Дом», «Дождя отвесная река», «Портрет отца» и др. выделяется авторский образ, который номинируется как «некий объем». Для его создания поэт использует минус-прием, подчеркивая тем самым значимое отсутствие конкретного топоса. Парадигма *дома* включает также «отчий» и «уничтоженный» дома. Время в творчестве И.Ф. Жданова детерминировано пространством и реализовано в конкретных образах: снегопада, метели, ветки дерева и т. д.

Итак, в лирике И.Ф. Жданова представлена традиционная оппозиция закрытого (своего) и открытого (чужого) пространства, которая коррелирует с показателями времени. И.Ф. Жданов находит свое решение вопроса мироустройства на основании органического единства пространственно-временных моделей. Автор делает попытку соединить прошлое и настоящее в одной пространственной точке (чаще всего реализующейся в образе дома), создавая тем самым универсальную модель гармоничного устройства мира, что позволяет говорить об утопических мотивах в творчестве поэта.

В антиномии горизонтального и вертикального пространств мы отмечаем аналогичную структуру. Традиционные бинарные оппозиции, например, *небо* и *земля*, у И.Ф. Жданова синтезируются, включая в свою систему время: «*И ты на вдохе ищешь равновесье - / так дышат травы, облака и годы*». По мнению поэта, именно такое сочетание является «равновесным миром». Стоит отметить, что Э.Я. Баталов, говоря о

литературной утопии, утверждает, что основным утопическим мотивом является гармонизация хаоса [Баталов: 88].

М.И. Шадурский в работе «Литературная утопия от Мора до Хаксли» отмечает, что для утопических произведений присущ мифоцентризм, который детерминируется природной иррациональностью сознания [Шадурский: 11].

В мифопоэтической системе И.Ф. Жданова пространство не является оппозиционным, что противоречит традиционному пониманию мифологического мироустройства, время же не обладает самостоятельными характеристиками, а лишь является дополнительным измерением в четырехмерной системе «авторской вселенной». Лирический герой находится в постоянном движении, которое мотивируется поиском истины и потребностью в обретении и соединении с Богом. Лирический герой через названное соединение ставит себя на место Бога, следовательно, становится центром универсального мироздания. Подобный метасюжет просматривается и у А.А. Блока: «*Мне все равно – вселенная во мне. / Я чувствую, и верую, и знаю <...> Прошедшее, грядущее – во мне*».

Авторская концепция предусматривает синкретичность пространственно-временных моделей. И.Ф. Жданов не только снимает традиционные оппозиции верха и низа, вертикали и горизонталь, впрочем, как и закрытого и открытого, но объединяет их. Ни одна из перечисленных структур, по мнению поэта, не может быть гармоничной, потому что мир – это система, созданная Творцом, разрушение части неминуемо приведет к разрушению целого. Именно для воссоздания и замещения недостающих звеньев поэт использует несуществующие образы, к примеру, «объем» и специальные приемы («минус-прием», ретроспекция).

В целом, организация пространства метареалистического текста невозможна без учета культурного, исторического и эстетического подтекста, который в данном случае является текстообразующим и доминирующим. Таким образом, автор отказывается от традиционного понимания хронотопа, репрезентируя пространство в виде объединения разных моделей, включая временную характеристику, которую в метафорическом ключе можно рассматривать как аналог пространства. Итак, в творчестве И.Ф. Жданова представлена утопическая модель мироустройства.

Литература

Аинса Ф. Реконструкция утопии. М., 1999.

Баталов Э. Я. В мире утопии. М., 1989.

Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли. М., 2007.

Ситуация преодоления границ в лирическом сборнике Б.Л. Пастернака «Поверх барьеров»

Пудова Анастасия Сергеевна

Аспирантка Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия

Ситуация преодоления границ значима для всего творчества Б.Л. Пастернака, но особенно последовательно и ярко она воплощается в раннем сборнике поэта «Поверх барьеров» (1917, 1929) [Пастернак: 61-108]. Уже заглавие «Поверх барьеров» – знаковая цитата, позаимствованная из стихотворения «Петербург», которое входит в состав сборника с самой первой его редакции: *Здесь скачут на практике / Поверх барьеров* («Петербург» [Там же: 69]).

И в контексте стихотворения такая формулировка предполагает решительное преодоление лирическим героем препятствий и границ, очерчивающих его пребывание в том или ином пространстве, будь то мостовая, целый город или только двор.

Примечательно, что функцию ограничителя-барьера в лирике Б.Л. Пастернака нередко выполняют образы, напрямую не созвучные с дуэлью или преградой. От стихотворения к стихотворению барьер видоизменяется, воплощается в чередующихся вариантах,

характеризующих пространство лирического героя как критическое, предельное, способное к трансформациям.

Барьер, определяющий внутренние границы пастернаковского героя, – его собственное тело. Так, в стихотворении «Душа» [Там же: 73] читатель встречает образ телесности как преграды для души, которая здесь выступает в качестве «пленницы», есть «тень без особых примет», но эта же душа в стихотворении поэта и «паломница», и «вольнотпущенница». Соответственно свойством души героя Б.Л. Пастернака является патологическое стремление к преодолению преград и одновременно неприязнь к замкнутому пространству, которое связано в его сознании с тюрьмой.

Барьерами иных масштабов насыщено пространство в стихотворении «Петербург». Уже в первых строфах (первая часть) пространство города не поддается конкретному определению – «болото, земля ли, иль море, иль лужа». Сами барьеры либо зыбки и неустойчивы (барьеры, связанные с водной стихией и ненастьем), либо непреодолимы (в силу своей непостижимой природы, как то сон или бред). Все попытки дать определение городу изначально несостоятельны (тому подтверждение – контекстуальные антонимы «болото – земля», «море – лужа»). А сам герой иронизирует, сравнивая море с лужей. Именно ирония позволяет герою на время оказываться вне этого кризисного пространства, что дает ему шанс посмотреть со стороны, понять и на миг освободиться от чар города. И все же ирония не спасает лирического героя от мучительных переживаний и от неизбежного общения с непонятной стихией, и постижение города тем сложнее, чем все менее ясными становятся его границы.

По-иному строятся отношения лирического героя с пространством, которое напрямую или косвенно связано с Москвой. В стихотворении «Метель» развивается мотив бесовщины, что дает повод вспомнить стихотворение Пушкина «Бесы» и в целом представления народно-религиозного и поэтического сознания о тождественности снежного вихря и нечистой силы. Этот же мотив сближает пригород Москвы с Парижем в Варфоломеевскую ночь: метель в Москве уподобляется резне в Париже. Вьюга отождествляется с беспорядками, массовыми убийствами, страхами. Несколько раз повторяется строка: «Не тот это город, и полночь не та». Спасением становится пригород, пространство вне города, о чем свидетельствует настойчивое восклицание лирического героя: «За город, за город!». Но желание отгородиться от города границами пригорода не является целью лирического героя. Он лишь инстинктивно пытается спастись от вьюги, временно переждать метель за пределами города, не разрывая отношения с ним. Таким образом, формула «поверх барьеров» действует, но в другом направлении: герой прячется за барьерами.

В стихотворении «Урал впервые» [Там же: 78] сам образ Урала трактуется как рубеж, непреодолимая граница между Востоком и Западом (мотив дороги указывает на то, что ее все-таки можно преодолеть). Сами же дороги являются уникальной приметой ситуации преодоления границ как в перспективе пространства, так и на уровне жизненных поисков лирического героя. Центральным событием в этом стихотворении является само передвижение в пределах общего пространства от одного местечка к другому и третьему, удивительным образом расширяющее представление о мире и богатстве жизни. Местная топография подчас становится своеобразной канвой, по которой движется не только внешнее, но и внутреннее действие. В стихотворении «Урал впервые» лирический герой едет на поезде, а в стихотворении «На пароходе» [Там же: 101], название которого говорит само за себя, мы становимся свидетелями речной прогулки. Поезд и пароход – образы, связанные с ситуацией преодоления границ в позитивном значении, часто отсылающие к попыткам героя объять весь мир, переживая его целиком и в подробностях.

Следует сказать, что этот сборник Б.Л. Пастернака насыщен пространственными образами, которые в своей основе содержат указания на границы, на тотальную сегментацию пространства жизни героя. Собственно образами преодоления границ в сборнике становятся двор как очерченное, почти интимное пространство («Двор»); вьюга

(метель, стужа и прочие ненастья) как условие, ограничивающее трезвое, полноценное восприятие действительности, окружающего мира; сон как пространство, граничащее с реальностью («Дурной сон»; «Возможность» и другие); улицы (каналы) как элементы, сегментирующие целое пространство и одновременно позволяющие собрать его в сложноорганизованное единство («Петербург»); железная дорога как нечто, связанное с агрессивным, техногенным пространством, но и возможность сблизить части пространства; лед как природные оковы, препятствие, но с весной проходящее, а значит имеющее временный характер и т. д.

Единство сборника «Поверх барьеров» Бориса Пастернака создается за счет мотива преодоления границ, который диктуется самим заглавием и реализуется в разнообразии мотивов и образов, которые получают развитие в последующих лирических сборниках поэта.

Литература

Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 1.

Смерть как объект комического в поэтике А.П. Платонова

Расторгуева Клавдия Владимировна

Студентка Ярославского государственного педагогического университета
имени К.Д. Ушинского, Ярославль, Россия

1. Смерть в советской идеологии как объект комического.

В прозе А.П. Платонова прослеживаются черты черного юмора: комически осмысляются сцены смерти, убийства, самоубийства, танатологическая рефлексия. Объектом комического становится буквально усвоенное восприятие смерти, сформированное лозунгами советской пропаганды. Козлов мечтает «умереть с энтузиазмом», строители коммунистического общества чувствуют «торжественность смерти во время развивающегося светлого момента обобществления имущества» [Платонов 2005: 600]. Судьба убитых зависит от «генеральной линии». Главный активист «Котлована» с энтузиазмом использует внезапно появившийся лишний труп для отчетности: «И правильно: в районе мне и не поверят, чтоб был один убиец, а двое – это уже вполне кулацкий класс и организация!» [Там же: 601]. Танатологические суждения бюрократов от социализма – механическое воспроизведение заученных советских штампов и клише. Параметры, по которым принято оценивать живых людей, применяются к мертвым – так возникает комический эффект. Платонов сатирически осмысляет узаконенное на государственном уровне безразличие к человеческой смерти. Взамен ценности жизни каждого отдельного человека постулируются героическая жертвенная смерть во имя народного блага и пышные похоронные шествия.

Официальное, пропагандируемое восприятие смерти преломляется в сознании героев, принимая причудливые и фантастические формы. Мышление платоновских героев алогично: они творчески преобразуют советские установки в самые невероятные, безумные, неожиданные и страшные идеи. Доводится до абсурда рационалистический подход к действительности: Жачев считает, что Ленин не зря «в Москве лежит»: «Он науку ждет – воскреснуть хочет» [Там же: 641]. Новому обществу необходимо безотходное производство не только на заводах, но и в жизни – из трупов можно добывать полезные вещества. Чепурный синтезирует фольклорную веру в сказочное бессмертие с советской идеей рая на земле: в коммунистическом «Чевенгуре» ребенок не может умереть: «Отчего он умер? Ведь он после революции родился» [Платонов 2008: 339].

Советская идеология для платоновских героев – новая форма, естественно включающая в себя утопический опыт человечества, начиная с его истоков. Природная, внутренняя память людей бережно сохраняет древние инстинкты, архаические обряды, народнотопические верования. В фантазмагорических, абсурдных и, казалось бы, кощунственных похоронных обрядах, совершаемых революционерами, черты дорелигиозных ритуалов сочетаются с языческой, христианской и советской символикой.

Например, повторное убийство мертвецов во время организованного чевенгурскими мечтателями второго пришествия для «отселения» буржуазии.

2. Смерть как переселение в другой мир.

Смерть во вселенной Платонова воспринимается как путешествие, а не как конец жизни. Переход в иной мир может быть добровольным (рыбак с озера Мутево решил «пожить в смерти» и вернуться) или вынужденным (сплав кулаков по реке в «Котловане»). Сюрреалистический гротеск основан на предельно конкретном, не приемлющем абстракций, мышлении платоновских чудаков. Часто в основе гротеска – реализованная метафора: чевенгурцы предоставляют буржуазии «все бесконечное небо, оборудованное звездами и светилами на предмет организации там вечного блаженства», второе пришествие «в организованном безболезненном порядке» должно «увести буржуазию в загробную жизнь» [Там же: 256]. Смерть для платоновских мечтателей не противоположность жизни, а ее альтернатива.

3. Сущность смерти в сюрреалистической вселенной Платонова.

Историческое (временное) в художественном мире А.П. Платонова становится материалом для конструирования вечных (вневременных) смыслов. Алогичные гротескные образы трансформируют советские постулаты в размышления об основах бытия. Нарушая привычную логику, автор восстанавливает принципиально важные для него связи: в гротесках соединяются убийцы и жертвы (убийца коммунистов Козлова и Сафронова ложится между ними и добровольно умирает – разрыв, вражда между людьми осмысляются как противоестественные), акцентируется нежизнеспособность настоящего без прошлого (калека Жачев, оставивший ноги в капитализме), утверждается целостность жизни и смерти, их «включенность» друг в друга («Мертвые тоже люди», - говорит герой «Котлована» Чиклин [Платонов 2005: 576]). Черный юмор Платонова направлен на испытание – через метаморфозу невидимого и отвлеченного в зримое, конкретное (отсюда сверхнатурализм платоновских описаний – комическое (вещное) включает в себя космическое (вечное) – танатологических идей и фантазий. Каждая историческая эпоха, религия, идеология предлагает свое решение проблемы смерти, но платоновские «дураки», природные философы пребывают в бесконечности и «лично» испытывают смерть, пытаются своеобразно постичь ее тайну, прорваться к истине, приникнуть к первоосновам бытия.

Литература

Платонов А.П. Котлован: Роман. Повести. Рассказы. Екатеринбург, 2005.

Платонов А.П. Чевенгур. Котлован. Рассказы. М., 2008.

Амбивалентность художественного сознания Л.Г. Губанова

Рухлов Александр Владимирович

Студент Курганского государственного университета, Курган, Россия

Леонид Губанов (1946-1983)— основатель поэтического общества СМОГ, представитель поэзии московского андеграунда 1960–1970-х гг. Несмотря на силу и необычность таланта, творчество Губанова до сих пор остается малоизученным.

В данной работе, исследуя лирику Губанова в тесной связи с биографическим контекстом, мы на конкретных примерах рассмотрим проблему амбивалентности художественного сознания автора, проследим, как сосуществуют валентные стороны сознания, а также попытаемся выявить причины и источники амбивалентности.

Постоянное стремление преодолеть не принимавшую его реальность и свое маргинальное, крайнее положение в обществе, а также особенности личности Губанова, его мировоззренческие и психолого-эстетические установки— все это оказало влияние на творчество поэта и особенности его творческого сознания, которое мы можем охарактеризовать как амбивалентное (двойственное).

Исходя из довольно многочисленных, но, в целом не противоречащих друг другу определений, существующих в науке, мы будем понимать термин «амбивалентность» как

двойственность чувственного восприятия, одновременное существование в сознании личности противоположных, взаимоисключающих эмоциональных установок, когда один и тот же объект может вызывать у человека противоположные чувства.

Исследователи обычно выделяют несколько типов амбивалентности: 1) Эмоциональная амбивалентность (возникновение одновременно позитивных и негативных чувств по отношению к одному и тому же объекту); 2) Волевая амбивалентность (выражается в колебаниях между противоположными решениями, вариантами действия, вплоть до полного отказа от каких-либо решений или действий); 3) Интеллектуальная амбивалентность (сосуществование в сознании взаимоисключающих идей, мыслей, которые наслаиваются друг на друга).

Такие типы амбивалентности авторского сознания можно обозначить и в лирике исследуемого автора. Они находят свое воплощение в характерных для творчества Губанова мотивных комплексах: поэт и общество (читатель), поэт и Бог, поэт и смерть, поэт и творчество. Данные мотивные блоки тесно связаны друг с другом, постоянно пересекаются и взаимодействуют. Так, проблема поэтического творчества является сквозным мотивом лирики Губанова (стихотворения «Грею ли обледеневшее имя...», «Попытка к бегству» и др.). Отношение поэта к творчеству характеризует его художественное сознание как амбивалентное, так как именно творчество зачастую становится для Губанова единственной приемлемой заменой объективной реальности, позволяет поэту противопоставить свое земное бытие бытию творческому.

Свою поэзию Губанов также воспринимает двойственно: с одной стороны, он ощущает свое существование в рамках литературы и сам декларирует собственную гениальность. «Буду в бронзовой семье» [Губанов: 178],— заявляет Губанов в стихотворении «Шляпа попрошайки», ставя себя в один ряд с великими поэтами прошлого и современности. С другой стороны, поэт ищет пути преодоления искусственного отчуждения от читателя и полноценной интеграции в парадигму мировой литературы.

Реальной возможностью такой интеграции представляется смерть, посредством которой поэт ожидает найти признание и быть понятым современниками и потомками. Смерть в сознании Губанова также амбивалентна, и чаще всего это проявляется на волевом уровне. Например, в стихотворении «Записка у телефона» поэт готов сам оборвать свою жизнь, но в то же время исключает возможность как добровольного ухода из жизни, так и смерти вообще.

Отношение поэта к обществу и своему читателю также двойственно. Амбивалентность в данном случае проявляется на эмоциональном уровне. Поэт ищет понимания читателя, пытается интегрироваться в систему ценностей современного ему общества (стихотворение «Леденцами подков...»). Однако при этом Губанов не принимает общество, которое отталкивает поэта от себя, и пытается разрушить сложившуюся систему официальных ценностей (стихотворение «Я голубое знамя поднял...»). Личность читателя в глазах Губанова также амбивалентна. Читатель является частью советской действительности, одним из тех, кто разделяет официально признанные идеалы, то есть изначально противопоставлен поэту. И в то же время Губанов верит, что его способны понять, ради этого поэт готов на великие жертвы. Примеры такой амбивалентности читателя и общества в сознании Губанова находим в стихотворениях «Дьявол, дьявол, не заботься обо мне...», «Я буду к вам на книжной полке...» и других.

Амбивалентность Бога и церкви проявляется чаще всего на интеллектуальном уровне. В связи со смещением в сознании поэта границ сакрального образа Бога и Дьявола, божественного и земного, Рая и Ада настолько тесно переплетаются, что порой превращаются в слитный образ, несущий черты как светлого, так и темного начала (стихотворения «Я не видел еще тех ...», «Злое» и другие). Амбивалентность проявляется и на других уровнях. Так, на эмоциональном уровне отношение Губанова к Богу и церкви варьируется от вызывающе-бунтарского («Злое», «Отрезвление») до смиренно-ищущего

(«Ночь»). Волевой тип амбивалентности видим в колебаниях между богохульством: «На хваленой лжи икон я свое писать попробую!» [Губанов: 74-75]— и желанием постичь и восславить божественное: «Пусть на уста снисходит Бог...» [Губанов: 236].

Постоянная саморефлексия, поиск самого себя, попытки соединить преходящее и вечное, темное и светлое, преодолев, в конечном итоге, внутренний диссонанс - все это характеризует художественное сознание Леонида Губанова как амбивалентное.

Таким образом, амбивалентность художественного сознания является не просто одной из составляющих художественного мира, но становится основным художественным принципом, основополагающим и доминирующим началом лирики Леонида Губанова.

Литература

Губанов Л.Г. «Я сослан к Музе на галеры...». М., 2003.

Значение художественной детали в пьесе Е. Шварца «Дракон»

Сафуанова Альфия Ильдаровна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Деталь – неотъемлемая часть художественного мира произведения. Она участвует в создании целостного художественного образа, а в ряде произведений (например, относящихся к драматическому роду литературы) деталь выполняет важную сюжетообразующую функцию.

Рассматривая роль детали в пьесе Е.Л. Шварца «Дракон», начнем с такой ее разновидности, как портретная. Портрет многое может сказать о характере персонажа, и в ряде случаев портретные детали являются ключом к пониманию образа. Не стоит забывать и о зыбкой границе между портретной деталью и психологической. Драматический род литературы исключает возможность развернутых описаний, заставляя автора ограничиваться ремарками. Тем значительнее удельный вес отдельной портретной детали.

Наибольшим количеством портретных деталей характеризуется образ Дракона. На протяжении пьесы персонаж предстает перед зрителями в разных обликах, и каждое из них характеризуется специфическими портретными деталями. В первое свое появление Дракон пытается выглядеть демократом, эдаким рубахой-парнем. В речи он использует солдатские слова и выражения («рапортуй!», «Раз, два, горе не беда!»), просторечие («тарашит глаза»). Дракон говорит, что он пришел «попросту, без чинов» («чины»- это «три головы, когти, огромный рост»), и действительно выглядит как отставной военный [Шварц: 125].

Узнав о том, что Ланцелот вызывает его на бой, Дракон мгновенно преобразуется. Теперь он – сухой деловитый бюрократ: «Новая голова появляется у Дракона на плечах. Старая исчезает бесследно. Серьезный, сдержанный, высоколобый, узколицый, сидящий блондин стоит перед Ланцелотом» [Там же: 127]. Если Дракон-войка казался открытым и простым, то во внешней характеристике Дракона-чиновника все призвано создать образ холода, замкнутости и жестокости. Подкрепляется это и речевой манерой персонажа, что будет рассмотрено ниже.

У персонажа есть еще две ипостаси. В одной из них он предстает в сцене перед битвой: «Оглушительный свист и рев. Вспыхивает свет. В большом кресле сидит с ногами крошечный, мертвенно бледный, пожилой человек» [Там же: 153]. Дракон здесь так же ущербен, жалок и ничтожен, как оружие («тазик от цирюльника» и «медный подносик», сразу отсылающие нас к образу Дон Кихота), которое дали Ланцелоту. Особенно отчетливо видны убожество и мелкость злодея на контрасте с креслом, в котором он сидит «с ногами». Это говорит о том, что диктатором его делает не личное могущество, а жители города, их страх, готовность пресмыкаться перед ним, их души, которые он «покалечил».

В традиционном образе ужасного чудовища, о котором люди слагают сказки и легенды, Дракон появляется лишь в сцене битвы. У Дракона не просто три головы, как в волшебных сказках или в греческом мифе про Гидру. Эти головы – не только символ жизнестойкости чудовища, но и символ его лицемерия, способности к мгновенному преобразению.

Противник Дракона Ланцелот, как и Эльза, почти никак не охарактеризован внешне. Но, по-видимому, следует обратить внимание на реплику героини в последнем действии пьесы: «И руки у тебя теплы. И волосы чуть подросли, пока мы не виделись. Или мне это кажется? А плащ все тот же». Последнее предложение – деталь скорее психологическая, которая лишним раз характеризует Ланцелота как самоотверженного человека, любящего людей и не заботящегося о себе. Эльзу, как и Ланцелота, характеризуют «теплые руки». Об этом говорят и Кот, и Дракон. Теплота рук – знак благородства, присущего Эльзе и Ланцелоту.

Из остальных деталей следует отметить ливрею Генриха – сына Бургомистра. Эта деталь, несколько раз встречающаяся в тексте, подчеркивает, что Генрих – лакей по натуре.

От анализа портретных деталей уместно будет перейти к рассмотрению деталей-жестов.

Так, Дракон – жалкий человечек в сцене перед битвой «стучит ножками от нетерпения», не в силах дожидаться, когда Эльза убьет Ланцелота. Если в описании Дракона жестовые детали находятся в гармонии с портретными и речевыми, то в образе Бургомистра многие из них находятся в динамическом противоречии с его портретной и речевой характеристикой, создавая образ лицемера и хитреца, притворяющегося душевнобольным, «чтобы скрыть, что у него и вовсе нет души». К примеру, Бургомистр выбегает на площадь одетый в смиренную рубашку, но говорит о своей шизофрении зевая, так, как обычные люди говорят о ревматизме. Комично сочетание разговоров о сумасшествии с зеванием и курением [Там же: 138-139].

Наиболее значительной составляющей драматического образа является речевая характеристика персонажей, поэтому в пьесе важны речевые детали.

Каждый персонаж в пьесе-сказке «Дракон» наделен индивидуальной речевой манерой, которая меняется в зависимости от обстоятельств. К примеру, речь Ланцелота в особо острые моменты патетична, риторически организована; в предложениях используется синтаксический параллелизм и тропы: «Ланцелот. <...> От ветки к ветке, от облака к облаку доходят до пещеры в Черных горах человеческие жалобы, и книга растет» [Там же: 210]. Совсем иная – жесткая и обличающая, речь, обращенная к Генриху: «Ланцелот. Всех учили. Но зачем ты оказался первым учеником, скотина такая?» [Там же: 210].

Пьеса богата психологическими деталями. К примеру, почти все жители города так привыкли к Дракону, что хотят не борьбы, а только спокойствия, которое дороже для них, чем чья-то жизнь. Так, Кот говорит: «Ах, сколько треволнений, сколько забот! Нет, быть в отчаянии – гораздо приятней. Дремлешь и ничего не ждешь» [Там же: 166]. А подруги Эльзы во время поединка Ланцелота с Драконом обсуждают туфли и перчатки, и им совершенно не жаль Эльзу [Там же: 172].

Таким образом, на примере пьесы «Дракон» мы видим художественное мастерство Е. Шварца, позволившее ему умело использовать деталь как в характеристике персонажей, так и в построении сюжета.

Литература

Шварц Е.Л. Пьесы: В 2 т. М., 2008. Т. 2.

Феномен А.А. Кабакова

Симонова Анастасия Николаевна

Аспирантка Уральского государственного университета имени А.М.Горького,
Екатеринбург, Россия

Александр Кабаков – писатель, присутствующий в поле отечественной литературы более сорока лет. Творчество А.А. Кабакова сегодня создает особую точку притяжения в литературной ситуации и потому равно интересно читателю профессиональному и читателю массовому. Об этом свидетельствует и тот факт, что в 2007 году издательством «Вагриус» выпущено собрание сочинений писателя.

В силу своеобразия литературной стратегии данный автор может быть причислен одновременно к нескольким художественным течениям, поколенческим группам, литературным направлениям – от позднего «шестидесятничества» и «прозы сорокалетних» до постмодернизма.

Войдя в литературу в середине 1980-х гг. с романом-антиутопией «Невозвращенец», А.А. Кабаков фактически вышел из нее и вернулся лишь в 2001 г. с романом «Все поправимо». К удивлению автора, роман был принят читательской аудиторией и удостоен премии им. А.А. Григорьева. Но главное – «Все поправимо» стал своеобразным «ключом» к прочтению всего творчества прозаика, благодаря которому А.А. Кабаков нашел своего читателя. Последовавшие за ним «Московские сказки» закрепили за А.А. Кабаковым статус серьезного, традиционного писателя.

Литературная память, а точнее, литературная рефлексия становится основополагающей характеристикой творчества автора. Так, в романе «Все поправимо» показано, как через проживание «военного детства», «стиляжьем юности» и «новорусской» старости Мишка Салтыков вырастает из игрушки в руках времени до хранителя памяти о нем и его ценностях. Салтыков – герой, выписанный в традициях классического русского романа. Провинциал, приехавший в столицу; «средний интеллигент», мыслящий о нравственном здоровье страны; отец семьи, не лишенной конфликта поколений. Особый акцент сделан на том факте, что Мишка, как и сам автор, принадлежит к поколению поздних «шестидесятников». Не имеющий аналогов в своем роде, роман А.А. Кабакова о второй половине XX в. стал для писателя способом рассказать о своем времени и о себе.

«Онтологический реализм» А.А. Кабакова есть выстраивание особой «вселенной», где вещи, предметы быта – так называемые мелочи жизни – приобретают онтологический статус, а герои вписаны в широкий литературный и поколенческий контекст. Внимание автора обращено к таким двум полярным категориям, как «средний интеллигент», бережно хранящий в памяти все богатство культурного наследия, и «энергичный человек», проходящий свой путь без оглядки на предыдущий опыт. Подобный контраст позволяет писателю апеллировать к культурным ассоциациям читателя с учетом его возможностей к декодированию текстовых маркеров. Так, об одном из героев сообщается: фамилию Добролюбов «Ваня унаследовал не от великого публициста-демократа, памятного всем образованным русским людям своею шкиперскою бородой в виде бахромы, а непосредственно от отца, Эдуарда Вилоровича» [Кабаков 2004: 17]. Раскрывая все потенциальные возможности знаков, писатель показывает вариативность прочтения текста.

Вещь в прозе Кабакова приобретает статус маркера времени, а, следовательно, отношение героя к вещи есть его отношение к периодам своей жизни и исторической эпохе. «Я думаю о вещах, о том, как быстро пропал интерес к ним, как только они появились», – размышляет состарившийся герой романа «Все поправимо» [Кабаков 2007: 503].

Позиционируя себя как писателя традиционного, А.А. Кабаков акцентирует связи с предшествующей литературой в заглавиях («Красная и Серый», «День из жизни глупца», «Сочинитель»), на уровне цитат и реминисценций: «Эх вы, кони мои, как говорится,

привередливые...» [Там же: 283]. Примером обнажения чужого сюжета может служить повесть «Бульварный роман», где писатель прямо говорит: «нет, все-таки не будем писать о любви, – что о ней можно написать, ведь, действительно, все уже было написано когда-то – и о женщине с собакой, и о встрече...» [Там же: 76].

Тонко чувствуя чужой прием, А.Кабаков реализует его через прием «обнажения приема» и рационально избранный жанр. В качестве доминирующего писатель определяет жанр романа, повести и рассказа. Ориентируясь на классическую традицию романа XIX в., он обращается и к тому, что привнес в романное мышление XX век. Например, «Все поправимо», выстроенный в соответствии с классической трехчастной системой, объединяет черты романа-воспитания и поколенческого романа, повествующего о событиях второй половины XX в..

Оригинален и такой ход писателя, как формирование авторского контекстного пространства. Автор не только подбирает эпиграфы к произведениям, но также дает им жанровые номинации: «маленький неоконченный роман», «клиническая комедия с песнями и танцами», и – более того – пишет к ним аннотации.

Контекстное пространство расширяется благодаря многочисленным интервью писателя. Талантливый беллетрист и публицист, А.А. Кабаков в своих статьях часто затрагивает тему поколений, советской, перестроечной и постсоветской жизни – все те события и детали, которые являются для него определяющими.

Влияние публицистики на его прозу находит отражение во внимании к повседневной жизни, формирует такую черту, как злободневность, которая есть отражение журналистского опыта автора и одновременно выражение его внутренней потребности в самоактуализации. В доказательство вспомним подзаголовки к роману «Все поправимо» – «хроники частной жизни».

Таким образом, А.А. Кабаков выходит к современному читателю с кругом тем и проблем, его интересующих и описанных в прозе А.Г. Битова, В.П. Аксенова, Ю.П. Казакова и др., через несколько десятилетий после снижения актуальности этих тем в литературе. Обнажая прием на всех уровнях текста и предельно концентрируя смыслы знаков, автор, творчество которого во многом определяет современную литературную ситуацию, пишет о ценностях своего поколения, когда оно фактически уже ушло из литературы.

Литература

Кабаков А.А. Рассказы на ночь // Знамя. 2004. № 9. С.10–27.

Кабаков А.А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2007.

Поэтика цвета и света в романе «Мастер и Маргарита» и гоголевская традиция»

Скидина Анастасия Анатольевна

Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

Творчество Гоголя сыграло важнейшую роль в формировании художественного мира Булгакова. Как следует из сопоставительного анализа романа «Мастер и Маргарита» и украинских повестей Гоголя (в данной работе это «Вий», «Майская ночь, или утопленница», «Тарас Бульба» и др.), гоголевская традиция присутствует и в поэтике цвета и света, характерной для произведений Булгакова.

Оба писателя используют цветовую символику. При этом их цветовые символы нередко близки.

В повестях Гоголя, *красный* цвет - это символ крови, неудержимого приближения катастрофы; *белый цвет* символизирует жизнь и свет, близость к потустороннему миру; *черный* цвет символизирует мрак, смерть; *зеленый цвет* соотносится с миром природы, молодостью, но также связан с нечистой силой; *синий*, как и *голубой*, выражает национальную символику Украины, это цвет казачества, надежности и доверия, но он же символизирует и смерть; *желтый цвет* означает смерть, разложение и болезнь.

В романе «Мастер и Маргарита» символичны цвета одежды Иешуа Га-Ноцри. Повязка на его голове – *белого* цвета, а хитон – *голубого*. Эти цвета указывают на чистоту героя, на его духовную устремленность ввысь. Серый больничный халат Мастера подчеркивает его покорность судьбе. *Кровавая* «мантия» Маргариты в ночь Великого бала обозначает ее роль хозяйки бала, королевы, и в то же время указывает на то, что эта роль для Маргариты – большая жертва. В эпизоде встречи Мастера и Маргариты внимание фиксируется на окраске цветов, которые несет Маргарита. *Желтые* цветы на *черном* фоне пальто создают атмосферу тревоги и предвещают испытания, через которые нужно пройти влюбленным, чтобы быть вместе. Повышенной концентрацией *черного* цвета отличаются все главы романа, в которых происходят «несчастные случаи». В главе «Никогда не разговаривайте с неизвестными» предсказание смерти Берлиоза сопровождается десятью цветономинациями *черного*. Насыщены *черными* тонами главы «Седьмое доказательство» (гибель Берлиоза), «Черная магия и ее разоблачение» (в ней отрывают голову Бенгальскому), «Великий бал у сатаны» (убийство барона Майгеля). Во время казни Иешуа Ершалаим накрывает гигантская *черная* туча; подобная же ей туча появляется в Москве, знаменуя собой конец земного пути Мастера и Маргариты.

Как в произведениях Гоголя, так и в произведениях Булгакова значительную роль играет поэтика света.

Гоголь в «Ночи перед Рождеством» через звуки и свет показывает Петербург. О необычайно ярком свете, который исходил от фонарей, Вакула говорит: «Боже ты мой, какой свет! У нас днем не бывает так светло» [Гоголь 1967,2: 20]. Вакула видит один блеск и больше ничего. В «Тарасе Бульбе» описание степи наполнено игрой света. «Все пестрое пространство охватывалось последним ярким отблеском солнца и постепенно темнело...» [Гоголь 1984,1: 10].

Интересно рассмотреть образ луны у Гоголя. У писателя она божественная. Она, по мнению Поприщина из «Записок сумашедшего», «такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И по тому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они все находятся в луне».

Посредством игры света и цвета раскрываются черты характера, а также эмоциональное состояние героев.

Вместо описания гнетущего настроения Гоголь ограничился одной фразой: «День был серый; зелень сверкала ярко, птицы щебетали как-то вразлад» [Гоголь 1984,1: 10]. Раскрывается душевное состояние персонажей. Путники расстроены. Об этом нам говорит определение дня - «серый». Но вот они увидели родную степь и «все, что смутно, сонно было на душе у казаков, вмиг слетело, сердца их встрепенулись, как птицы» [Гоголь 1984,1: 10].

Булгаков также постоянно прибегает к мотиву света. Часто это свет в ночи, при этом особенно важен лунный свет, как правило, несущий символическое значение.

Ночью, при лунном свете, к финдиректору варьете пытается проникнуть Гелла, от которой его спасает только крик петуха; поздним вечером в свете луны Маргарита Николаевна натирается колдовским кремом и летит на бал при свечах; конный римский патруль с факелом заливает тревожным светом путь Иуды и Гефсиманский сад; по лунной дороге в эпилоге романа идут Понтий Пилат и Иешуа Га-Ноцри.

С луной явственно соотносится главная героиня романа. «Светлая королева Марго» возникает в потоке разлившейся лунной реки в снах Поньрева. С желтыми цветами на черном фоне пальто она появляется в воспоминаниях Мастера, когда тот видит золотую луну на ночном небе. Даже имя героини ассоциируется с лунным светом. С луной связаны все хождения Маргариты в образе ведьмы. Реакция персонажа на лунный свет выявляет наличие у него души и совести. Так, Понтий Пилат выстрадал возможность пойти по лунной дороге. Тоска, вызванная неясной прокуратору мыслью о бессмертии, связана с чувством вины, не уменьшенным светом двенадцати тысяч лун. Иуда из искусственно освещенного Ершалаима попадает под тень деревьев, которые освещает луна и получает

заслуженную кару. Не понимает знаков, посылаемых позлащенной луной Берлиоз, у которого нет души, потому что нет веры. Раздумья о жизни к поэту Рюхину приходят в час, когда ни луны, ни солнца на небе нет. Вне философской символики света находится и жестокий воин Марк Крысобой. Он при первом появлении закрывает собой солнце, факел в его руках перебивает свет луны. Жертвами луны становятся те, чья жизнь пуста и бессмысленна: плачет в полнолуние Жорж Бенгальский, напивается “до ужаса” в компании только “с полной луной” Никанор Иванович Босой, нелепо ведет себя Николай Иванович.

Итак, традиции Гоголя, которого Булгаков считал одним из главных своих учителей, явственно прослеживаются в булгаковской поэтике цвета и света.

Литература

Булгаков М. «Мастер и Маргарита. Театральный роман». Волгоград, 1989.

Гоголь Н.В. Избранные сочинения. В 2-х т. М., 1984. Т. 1.

Ершалаимские главы романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в восприятии литературной критики

Смеянова Алена Игоревна

Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

В основе так называемых «ершалаимских» («древних», «пилатовых») глав «Мастера и Маргариты» (главы 2, 16, 25 и 26) лежат события, описанные в Евангелиях. Однако Булгаков сознательно трансформирует историю Страстей Христовых. Данное обстоятельство привлекает неослабевающее внимание и вызывает дискуссии, и в первую очередь - спор о том, христианской или антицерковной является возникшая результате книга. Эту проблему обсуждают профессиональные критики, деятели церкви, вступившие на путь литературной критики, исследователи - литературоведы. Цель данной работы - рассмотреть сформулированные ими точки зрения. Это заставляет вспомнить, что на всем протяжении существования литературной критики среди ученых ведутся дискуссии о ее статусе - одни считают литературную критику частью науки о литературе (Б. Мейлах, В. Лакшин), другие - самостоятельной дисциплиной (В. Прозоров, А. Штейнгольд). При этом Прозоров отмечает близость и активное взаимодействие литературной критики и литературной науки: «...и до такой степени были ощутимы эти отношения, что пришла пора – и литературоведение, давно уже встав на ноги ... отчетливо заявило свои права на критику» [Прозоров: 4]. Вслед за исследователем мы будем рассматривать литературоведческие работы в одном ряду с критическими.

Основные точки зрения на то, христианской или противостоящей христианству является книга Булгакова, можно разделить на четыре группы.

К первой группе относятся работы, в которых отражена атеистическая позиция. Вставной роман не рассматривается в них с точки зрения соответствия или несоответствия христианским взглядам. Особенно распространенным такой подход был в советский период. Так, во вступительной статье К.Симонова и послесловии А. Вулиса к первой публикации романа в журнале «Москва» (№ 11 за 1966 г. и № 1 за 1967 г.) Иешуа подается критиками лишь как историческая фигура. Такой подход к роману Булгакова существует и в настоящее время.

Следующую группу составляют мнения авторов, утверждающих, что отдельно взятые ершалаимские главы кощунственны, ибо в них еретически поданы события Священной Истории. Так, А. Зеркалов считает, что Булгаков соединил события, описанные в Евангелиях, и отрывки из Талмуда, образ Иешуа построен по описаниям Талмуда, а в результате позиция Булгакова «...неприемлема для обоих конфессиональных верований, она решительно шокирует ортодоксов и с той, и с другой стороны» [Зеркалов: 66]. Диакон Андрей Кураев разбирает ершалаимские главы романа, основываясь главным образом на черновых вариантах книги и на своих познаниях в области религии и церкви, которые, как правило, недоступны неискушенному читателю. Рассматривая «Мастера и

Маргариту» с канонической церковной точки зрения, он называет роман «кощунственным» и «атеистическим». Кураев приходит к выводу, что автор ершалаимских глав – Воланд, именно точка зрения Воланда на события Страстей Христовых отражена в этих главах, поэтому вставной роман – это «Евангелие от Воланда», антиевангелие.

Следует отметить однако, что, по мнению этих исследователей, Булгаков, подавая таким образом события Священной Истории, ставил перед собой цель высмеять атеизм. Воланд намеренно искажает повествование о Христе, пытаясь доказать, что Бога не существует. В результате роман Булгакова оказывается направленным против атеизма, поэтому, по мнению охарактеризованных выше исследователей, его можно считать христианским.

По мнению третьей группы исследователей, «Мастер и Маргарита» – произведение полностью антихристианское. Т. Поздняева приходит к выводу, что Иешуа – антихрист, «обезьяна Бога», лишь неискушенному читателю он кажется воплощением Христа. Она отмечает, что Иешуа прямо говорит, что в донесении на него использованы ложные сведения, которые затем будут записаны учениками. Таким образом, дошедшие до нас Евангелия – это лишь неверно понятые факты. Это и ставит ершалаимские главы в разряд «антиевангелий», ибо автором не используются научные доказательства и не приводятся новые толкования, но перечеркиваются сами евангельские события.

Наконец, четвертая позиция – сугубо литературоведческая. По утверждению исследователей этой группы, трансформация Булгаковым Евангелия – вполне допустимый факт, ибо писатель создавал художественное произведение, а не новую интерпретацию Священного Писания. Б. Соколов вообще не затрагивает вопрос о том, христианскими или же антицерковными являются ершалаимские главы. Важным он считает то, что «из мозаики разнообразных деталей Булгаков создал исторически достоверную ... панораму жизни людей другой эпохи», что в ершалаимских главах «заключается философская квинтэссенция романа, его наивысшая этическая точка» [Соколов: 97]. Г. Лесскис утверждает, что «Мастер и Маргарита» - произведение глубоко христианское. При этом он отмечает, что «никого не должны смущать многочисленные разногласия булгаковского романа и евангельского текста – это совершенно закономерно, так как Булгаков создавал вымышленное художественное произведение, а не историческое повествование об Иисусе Христе» [Лесскис: 238].

Таким образом, рассматривая ершалаимские главы «Мастера и Маргариты» как с точки зрения религиозных споров, так и с точки зрения поэтики, большинство исследователей приходит к выводу, что этот роман – произведение христианское. Утверждений о том, что он направлен против Бога, встречается явно меньше и даны они, как правило, с ортодоксальной точки зрения, к которой читатель редко имеет отношение.

Литература

Зеркалов А.М. Евангелие Михаила Булгакова. М., 2006.

Лесскис Г.А. Триптих М.А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита»: Комментарии. М., 1999.

Прозоров В.В. Русская литературная критика: История и теория. Саратов, 1988.

Соколов Б.В. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991.

«Монтажность» и «раскадровка» в романе Андрея Белого «Петербург»

Соболева Яна Игоревна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Монтаж как особый композиционный прием присущ самым разным видам искусства, но наиболее важную роль он играет в кинематографе и литературе. Попав в литературоведение, термин «монтаж», первоначально понимался как «способ построения литературного произведения, при котором преобладает прерывистость (дискретность)

изображения...» [Хализев: 178]. Позднее значение монтажа расширилось и при его помощи стали фиксировать «со- и противопоставления (подобия и контрасты, аналогии и антитезы), которые не продиктованы логикой изображаемого, но напрямую запечатлевают авторские ход мысли и ассоциации» [Хализев: 178]. Композицию, построенную по такому принципу, называют «монтажной».

Монтажная композиция основана на разбивке текста на кадры и разных типах их соотношения друг с другом. Так, в основе «раскадровки» может лежать смена планов изображения. Общий план представляет собой «общий» охват явления. Средний сближает зрителя/читателя с героем(и), ставит их в «интимно-человеческие отношения». При помощи крупного плана зритель/читатель может проникнуть в самое сокровенное происходящего действия, а герой получает возможность войти в мир, который лежит вне его.

Интересно использование «монтажной композиции» в романе Андрея Белого «Петербург». «Петербург» - один из первых романов, написанных в форме «потока сознания», и монтажная композиция служит одним из способов экспликации внутренних переживаний героя.

«Вот опять до него долетели дальние отголоски, и повернулся он медленно (*общий план*)-1 и неясно, и тускло - где-то там, где-то там - быстро зал пересекла сухая фигурочка (*общий план*)-2, без волос, без усов, без бровей (*крупный план*)-3. <...> Что-то было во всем том знакомое, что-то близко живое, и Николай Аполлонович порывисто, в забытьи, рванулся к фигурке, чтобы вплотную увидеть (*общий план*)-4; но фигурка откинулась (*общий план*)-5, будто даже схватилась за сердце (*общий план*)-6, отбежала прочь (*общий план*)-7, и глядела теперь на него (*средний план*)-8. Каково же было изумление Николая Аполлоновича: перед ним стояло вплотную родное лицо; оно показалось ему сплошь в морщиночках, источивших щеки, лоб, подбородок и нос; издали можно было принять то лицо за лицо скопца, скорей молодого, чем старого; а вблизи это был немощный, хилый старик, выдававшийся едва приметными бачками: словом - под носом у себя Николай Аполлонович увидел отца (*крупный план*)-9. Аполлон Аполлонович <...> сам себе он стал щупать пульс (*средний план*)-10. <...> Видя этот же жест и теперь, ощутил он [Николай Аполлонович] что-то, подобное жалости; и невольно к отцу протянул красношуршащие руки (*средний план*)-11; <...> Но Аполлон Аполлонович продолжал щупать пульс своими дрожащими пальцами (*средний план*)-12 и в сердечном припадке теперь бежал - где-то там, где-то там (*общий план*)-13» [Белый: 159-160].

Выбранный отрывок, состоящий из более чем десяти монтажных планов, представляет собой «поток сознания» Николая Аполлоновича в момент внезапной встречи с отцом на балу у Цукатовых. Он открывается общим планом: Николай Аполлонович «где-то там, где-то там» замечает некую «фигурочку». Затем идет резкое укрупнение, и близорукий Николай Аполлонович уже может разглядеть, что «фигурочка... без волос, без усов, без бровей». Ощущение того, что в ней есть «что-то знакомое» заставляет героя «...порывисто, в забытьи» рвануться к фигурке. Чтобы передать «рывок» Николая Аполлоновича навстречу фигурке, и ее бег в противоположную сторону, Белый снова использует общий план. Когда герои все же оказываются друг напротив друга, Николай Аполлонович «вплотную» (т.е. крупным планом) видит перед собой «родное лицо», лицо отца: «сплошь в морщиночках, источивших щеки, лоб, подбородок и нос».

Резкая смена кадров отражает динамику внутреннего состояния Николая Аполлоновича: от взгляда на «фигурочку вдали» к признанию родного отцовского лица, жалости к нему, и нового, рокового отдаления от него. Заканчивается сцена вновь общим планом и теми же словами («где-то там, где-то там»), обнаруживающими прилив новой отчужденности Николая Аполлоновича от отца. Это подчеркнуто появлением кольцевой композиции, ограничивающей мгновение встречи, внутреннего приближения к отцу,

которое благодаря дроблению эпизода на отдельные кадры приобрело длительность и глубину.

Таким образом монтаж обретает специфическую функцию — «...подчеркнутое выражение беспокойных «приливов» «потока сознания» персонажей» [Новиков: 96].

Известный исследователь творчества Белого Л. Долгополов писал, что для романа Белого характерна «необычная и непривычная манера письма, для анализа... которой мы еще не располагаем ни необходимыми понятиями, ни терминологией» [Долгополов: 607]. Прделанный выше анализ позволяет предположить, что одним из ключей к тексту «Петербурга» может служить «монтажная композиция».

Литература

Белый А. Петербург. СПб., 2004.

Долгополов Л.К. Принципы и приемы изображения города // *Белый А.* Петербург. СПб., 2004. С. 604-623.

Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы А.Белого. М., 1990.

Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999.

Герой современной литературы

Соломахина Юлия Олеговна

Студентка Курганского государственного университета, Курган, Россия

Литературный герой художественного произведения является носителем точки зрения автора на действительность, то есть – отражением реальной действительности через призму авторского сознания. Главный герой любого произведения художественной литературы также отражает типичные черты представителей того поколения, историческое время которого отображено в произведении.

Цель нашей работы – выявление черт литературного героя XXI века. Предмет нашего исследования – повести Е. Донец «Страна Бомжария» и Р. Сенчина «Конец сезона», а также рассказ А. Бабченко «Дизелятник». Специфической чертой данных произведений современной литературы является то, что они изображают своих героев в кругу социальных проблем, характерных для российского общества XXI века.

Наша классификация типов литературных героев основана на следующих критериях:

- А) нравственные качества героя, его мировоззрение, мироощущение;
- Б) социальный статус героя.

Согласно вышеперечисленным критериям мы выделяем следующие типы героев современной литературы:

1. Человек жизненной рутины – Никита Сергеев, герой повести Романа Сенчина «Конец сезона». Житель Москвы, рядовой рабочий нашей страны, занимающий должность продавца-консультанта в магазине одежды «Беннетон». Ему 32 года, у него есть семья (жена и двое маленьких детей), которую он любит. Это человек не глупый, привыкший выживать в условиях той действительности, которая его окружает.

В то же время Сергеев не способен быть настоящим отцом семейства, защитой и опорой жене и детям, которых он не умеет даже правильно воспитывать. Герой четко осознает это, но ему не хватает душевных сил что-либо изменить. Это человек слабый духовно, уставший от жизни: «Устал только. ... И на работе, и вообще...» [Сенчин: 45-46].

У героя свой замкнутый мир, свое ограниченное пространство – повседневные хлопоты (в семье и на работе), рутина и однообразие жизни, которые он ненавидит, но и не может изменить: «С работой необходимо разобраться: то, чем сейчас занимается, — это медленная гибель, постепенное увязание в трясине» [Там же: 64]. Но он не способен к деятельным переменам. Отсюда возникает самоирония героя, его раздражение по отношению к окружающим людям: ему досаждают жена, дети и даже старые друзья, в компании которых Сергеев также не может расслабиться и отдохнуть.

Героя мучает ощущение безысходности, бессмысленного утекания времени, неуверенности в завтрашнем дне: «Вообще ничего я не умею... И ничего хорошего ведь на горизонте. И вот... Задумался, в общем, и страшно стало. Полнейший тупик какой-то. Ищу, думаю, а ведь без толку» [Там же: 65]. Жизнь героя Сенчина, которой он тяготится, бессмысленна, однообразна и бесперспективна.

2. Социальная жертва – герои повести Екатерины Донец «Страна Бомжария» – бомжи, люди социального дна. Среди них есть инвалиды, дауны и калеки. Это жертвы жизненных обстоятельств, сломленные не только духовно, но и физически, попавшие «на дно» не по собственной воле. В то же время они полностью принимают законы того мира, в котором живут, им не чуждо ощущение счастья. Это люди, живущие в коллективе и способные ощущать любовь к противоположному полу, к животным.

Герои Донец не борются за улучшение условий своей жизни, воспринимают ее такой, какой она им дана свыше. Они верят в Бога и просят его только об одном: пережить зиму и осень. У каждого из них свои грехи, за которые они просят прощения у Бога, своя жизненная трагедия, но о прошлом они вспоминают с теплотой и любовью, а главный герой повести – Витя даже на время вырывается из своего нынешнего мира в прежнюю жизнь, чтобы соблюсти семейные традиции.

3. Растерявшийся герой – Аркадий Аркадиевич Бабченко, восемнадцатилетний солдат, герой рассказа Аркадия Бабченко «Дизелятник». Это человек, терпящий унижения и несправедливость российской армии, но не противящийся этой «машине». Он привык к ее издевательствам и воспринимает их как должное: «Мы хотели только одного — дослужить свой срок и поставить точку на этой маете. И дослужить по возможности достойно, как люди, а не как мясо. Неужели это преступное желание?» [Бабченко: 29].

В то же время – это человек войны, которая отняла у него все: друзей, семью: «Вернулся, как на кладбище. ... Б..., у меня даже собака сдохла» [Там же: 27] и даже жизненные ориентиры, навсегда засев в его памяти. Война отняла у героя, и веру в завтрашний день, и смысл жизни. Он одинок, в его душе полная растерянность.

Таким образом, герои исследуемых нами произведений продолжают традиции «маленького человека». Это люди, окруженные своим собственным миром, ощущающие неполноценность своей жизни, но не способные что-либо изменить. Это герои – не-борцы.

Литература

Бабченко А. Дизелятник // Новый мир. 2008. №. 7. С. 6-29.

Донец Е. Страна Бомжария // Новый мир. 2008. №. 1. С. 109-119.

Сенчин Р. Конец сезона // Новый мир. 2007. №. 1. С. 36-69.

«Параноидальная» поэтика в симфонии Андрея Белого «Возврат»

Солонская Мария Михайловна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Художественный текст представляет собой личностную интерпретацию действительности, связанную с глубинными эмоционально-психологическими контурами авторского сознания. Вот как пишет об этом исследователь психологии творчества: «картина мира, отображенная в художественном тексте, является структуризацией и вербализацией картины мира автора как личности, обладающей акцентуированными характеристиками» [Белянин: 40]. При анализе символистских текстов, на наш взгляд, перспективно использование некоторых категорий психоанализа, тем более что символистское творчество в целом связано с состоянием невроза, с истерическим – в категориях психологии – типом самовыражения [Смирнов: 404].

Цель данной работы – показать, что текст симфонии А. Белого «Возврат» получает вынужденную интерпретацию, если отталкиваться от исследовательской версии о том, что он порожден параноидальным типом художественного сознания. На это указывают следующие приемы «параноидальной» поэтики:

1. Категория сверхценного. П.Б. Ганнушкин отмечает, что «самым характерным свойством параноиков является их склонность к образованию сверхценных идей» [Ганнушкин: 266]. Сверхценная идея в художественном мире символиста Андрея Белого связана с мифом о Софии. Сюжет второй части симфонии моделирует этот миф: брак с Софией – смерть (уход) Софии – одиночество, страдания героя – его смерть. Синтаксис произведения характеризуется обилием красных строк – маркеров самоценной фразы [Белянин: 52].

2. Гиперсемиотизация мира. Абстрактные понятия и символы персонифицируются (София, Царь-Ветер, Змей, Бог), становятся авторскими знаками в произведении, графически выделяются из текста (пишутся с заглавной буквы). Мир посылает Знаки только Хандрикову, а «мономаническая» семиотика посланий связана именно с подтверждением Идеи. Поэтому любой факт реальной действительности становится ее подтверждением: «Хандриков глядел в зеркало, и оттуда глядел на него Хандриков, а против него другое зеркало отражало первое. <...> Хандриков думал: “Может быть, где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне. Каждая вселенная заключает в себе Хандрикова. А во времени уже не раз повторялся Хандриков”» [Белый: 229].

3. Мотив преследования (мания преследования). Наличие воображаемых врагов вызывает чрезмерную подозрительность по отношению к схожим объектам реальной действительности. Формируется мания преследования (или референтная мания): «Я боюсь. Без вас нагрянет Ценх. Заставит меня отказаться от своих воззрений. Говорят – устроил против нас заговор» [Белый: 254].

4. Идея-фикс. Хандриков создает концепцию, согласно которой возможно параллельное существование в нескольких мирах, многократное повторение всего на новом витке спирали прогресса: «Быть может, все возвращается. Или все изменяется. Или все возвращается видоизмененным. Или же только подобным. <...> Может быть, каждая точка во времени и пространстве — центр пересечения многих спиральных путей разнородных порядков. И мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем, и в настоящем, и в будущем» [Белый: 242].

Текст симфонии строится по закону многократных повторов-возвращений. Действие разворачивается одновременно на нескольких уровнях, случайные совпадения обусловлены проницаемостью пластов действительности (реального, виртуального и мистического), их взаимозависимостью. Онейрическое сознание героя формирует устойчивые аллюзии в многомерном пространстве снов, галлюцинаций, видений, воспоминаний, грез. «Двойники» из разных пространств: совершают сходные действия (например, «морской гражданин, лысый, зеленобородый, со вздутым животом», он же «посетитель бани», он же «присяжный поверенный» в санатории – «низвергается в воду»); вызывают ассоциации по внешним признакам (так, профессор Грибоедов и профессор Трупов похожи на двух кентавров; доцент химии Ценх и колпачник, помощник Змея, совпадают по всем «приметам»: зеленые глаза, кровавые уста, волчья борода и злая усмешка, а на голове что-то напоминающее колпак); имеют однокоренные (а следовательно, родственные) имена (белый орел – профессор Орлов – санаторий для душевнобольных в Орловке, Змей – телеграмма Ценха в Змеевое Логовище Владиславу Денисовичу Драконову).

5. Обсессивность (застревание). Повторы целых фрагментов, употребление «постоянных» эпитетов и повтор «музыкальных тем» каждого персонажа (движение, фраза, деталь облика) обеспечивают целостность текста симфонии, ее ритмический рисунок. Такой принцип компоновки материала в литературоведении получил название «лейтмотива», а в психопозитике подобные обсессивные проявления («застревание», «болезненные повторы») характеризуют параноидальное сознание. На уровне композиции обсессия обнаруживает себя в кольцевой композиции: часть первая – Хандриков в образе ребенка; часть третья – Хандриков покидает взрослое тело и вновь перевоплощается в

ребенка. Показательно название симфонии «Возврат»: в финале мы возвращаемся к началу.

Проза Андрея Белого – одно из наиболее выразительных свидетельств мутации художественного сознания рубежа XIX-XX вв., и потому стиль автора не исчерпывается вышеозначенными приемами. Даже в рамках представленного произведения художественное сознание Белого синтезирует приемы шизоидной, аутистической, истерической, депрессивной и параноидальной поэтики и проецирует их на различные уровни текста: образную систему, композицию, сюжетную основу, синтаксис. Сложная поэтика симфонии предоставляет обширный материал для дальнейших исследований.

Литература

Белый А. Кубок метелей. Роман и повести-симфонии. М., 1997.

Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики: Модели мира в литературе. М., 2000.

Ганнушкин П.Б. Особенности эмоционально-волевой сферы при психопатиях // Психология эмоций. Тексты. М., 1984.

Смирнов И.П. Символизм, или истерия // Russian Literature. 1994. Vol. 36, No. 4. P. 403–425.

Жанровая специфика пьесы Е. Гришковца «Дредноуты»

Сонина Елена Владимировна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

В наше время заинтересовать публику невероятно сложно. Именно это и способствует трансформации современного искусства. Наиболее явно эти изменения заметны в театре «Школа современной пьесы». Режиссер И. Райхельгауз не боится экспериментировать на сцене, ведь это необходимо для современного искусства. Особенно он отмечает творчество Е. Гришковца, произведения которого регулярно ставятся на сцене этого театра. По мнению И. Райхельгауза, новаторство писателя заключается в том, что «он очень непривычен, если к нему подходить с мерками привычной нам классической драматургии. У него нет завязок, развязок сюжета - нет ничего... Но это и дает возможность режиссеру и артистам сочинять спектакль» [Ларина].

Сам Гришковец отмечает, что «самое интересное, что может быть сейчас в театре, - это человек. Мне интересна не та драматургия, в которой основным является высказывание некой темы, но такой способ прочтения текста, где все эти ситуации служат только для того, чтобы вскрыть личность актера» [Глущенко]. По мнению писателя, для актера XXI века наиболее перспективно умение показать, что он сам – личность, обладающая внутренним содержанием.

Пьеса «Дредноуты» занимает в творчестве писателя особое место. Гришковец дает ей подзаголовок «Пьеса для женщин». И, как полагает автор, обращение дошло до адресата: «Женщинам это понравилось. Только они услышали свое» [Варкан]. Он же и указывает на специфику произведения: «Это вообще довольно новая форма и почти даже лекция... И в то же время это не то же самое» [Варкан]. Именно из-за особой специфичности произведение вызвало противоречивые отклики, а за рубежом пьесу «просто не понимают, хотя это самый интересный и актуальный спектакль» [Варкан].

Гришковец не просто обрабатывает текст с записи спектакля, он создает произведение по всем законам литературного творчества. Жанровая специфика «Дредноутов» обозначена уже в авторских пометках после названия: «Пьеса для женщин. Монолог. (Спектакль, который не получился)». С первых слов автор говорит о том, что «Если бы женщины прочитали Эти книжки (о военный кораблях) то им, может быть, стало бы лучше и легче» [Гришковец]. Рассказывая о боях и сражениях, об офицерах и матросах, которые погибли в Первой мировой войне, Гришковец открывает перед женщинами самое сокровенное из мира мужчин. Так просто и легко автор рассуждает «про мужские мечты, иллюзии, амбиции...» [Там же]. Не каждый может умереть в бою, отдав свою жизнь в защиту Родины, как сделал это контр-адмирал Крейдок. Так, как

умирали сотни безымянных матросов. Гришковец использует иронию и сарказм, передавая содержание телеграмм командования и офицера, которому приказывают отправиться на гибель. Именно поэтому так просто и искренне для нас звучит фраза о том, что он оставил своей жене прощальное письмо перед уходом в последний рейс.

Автор показывает, как из детских игр и мечтаний вырастают мужские поступки. Насколько сильно изменяется жизнь с процессом взросления, как трагично разрушение детского мира. Это можно проследить и в эпизоде о хоре мальчиков: «Голоса останутся, может быть, у двух-трех. Они продолжают петь и дальше. Но совсем другие песни и, скорее всего, по кабакам» [Там же]. Гришковец подводит итог, рассуждая о фотографиях мальчиков: «С этих детских фотографий исчезло такое, а в жизни взрослых такое появилось, что вся эта жизнь кажется только предательством тех мальчиков, которые остались только на фотографии» [Там же].

Все эпизоды автор приводит для того, чтобы женщины перестали читать «гадки книжки о мужской психологии» и «с большей бы надеждой смотрели бы на нас» [Там же].

Гришковец отмечает пьесу «Дредноуты» как «Спектакль, который не получился». В самом тексте пьесы он сам не раз указывает: «спектакля никакого не будет» [Там же]. Минимальное количество декораций, отсутствие определенного сюжета, в тексте нет актеров в классическом понимании – исполнителей роли. Перед публикой находится исполнитель – рассказчик, выражающий авторскую позицию. Специфической особенностью является постоянная апелляция к залу. Пьеса представляет собой монолог, построенный по принципу «вопрос – ответ». Зритель чувствует себя вовлеченным в происходящее на сцене.

Произведение представляет собой ряд эпизодов и авторский комментарий к ним. Это ещё одна специфическая черта произведения. В других текстах автор имеет право самостоятельно расставлять акценты. Но в «Дредноутах» используются исторические данные, которые остаются незыблемой основой пьесы. Свобода писателя и исполнителя проявляется только в собственной рефлексии по поводу описываемых событий.

С точки зрения привычного театра спектакля действительно нет. Гришковец тонко замечает: «я сейчас скажу... весьма графоманский текст... Но мне будет приятно его говорить» [Там же]. Точность произведения проявляется в том, как своевременно вводится в повествование каждый элемент декорации. Музыка звучит, потому что у исполнителя появляется «ощущение, что музыка все-таки тут нужна» [Там же]. Бумажные кораблики, белая скатерть, красное вино – «это очень избитый и пошлый образ» [Там же]. Но автор использует эти элементы совершенно сознательно и оправданно. Он может себе это позволить, поскольку «спектакля никакого не будет... Буду только я...» [Там же]. Декорации, исполнитель, текст – все складывается в целостную и завершённую систему.

Произведение Евгения Гришковца «Дредноуты» представляет собой абсолютно новый театр как по жанру, так и по структуре текста. Перед нами образец современной пьесы и для зрителя, и для актера XXI века.

Литература

Варкан Е. Интервью: Гришковец // http://www.ng.ru/saturday/2001-12-08/9_man.html.

Глуценко И. Интервью: Гришковец // http://www.ng.ru/culture/2000-02-05/7_art.html.

Гришковец Е. Зима. Все пьесы. М., 2005. С. 235-277.

Ларина К. Интервью: Райхельгауз // <http://www.echo.msk.ru/programs/beseda/12558.phtml>.

Венедикт Ерофеев как психоделический революционер

Терещенко Константин Вадимович

Студент Ставропольского государственного университета, Россия, Ставрополь

Психоделическая революция 1960-х гг. в США (шире, на Западе) была стремлением выйти из протестантско-пуританского капиталистического атлантического контекста. Это был культурный (и отчасти политический) антиатлантизм. Психоделическая революция попирала в первую очередь именно основы “протестантской

этики», социально-культурный оплот капитализма — многочисленные сексуальные табу, трезвость (рачительность, скардность), сдержанный англосаксонский псевдоклассицизм в культуре и т.д. Часто для достижения этих целей использовались различные методики расширения сознания, и, в частности, психоделическая терапия: «...метод, называемый психоделической терапией, пытается вызвать религиозно-мистические переживания при помощи шоковых эффектов ЛСД... Термин «психоделический»... можно перевести как «проявляющий разум» или «расширяющий сознание», был предложен Хамфри Осмондом, пионером исследования ЛСД в США» [Хофманн].

В этот момент в СССР появляется поэма Венедикта Ерофеева «Москва - Петушки», транслируемая первые десять-пятнадцать лет своего существования в рукописном виде, в которой посредством нетрадиционного языка, стиля, логики и базовых мыслеобразов-словоформ сконструирована универсальная символическая картина российского общества, оцениваемая современниками как уникальная литературно-философская модель. А альтер-эго Ерофеева — его литературный герой Веничка — стал символом путешественника-психоделика по различным стратам реальности с помощью алкоголя. То, что для психоделической терапии Ерофеев использовал иные способы, нежели на западе, объясняется следующим: если в Америке стремительно нарастающая молодежная революция имела свои отчетливые этапы в виде волнообразного использования LSD и следовавшего за ним поиска психологических аналогов наркотического транса, то отечественная психоделия изначально занялась поиском того, что мы назвали «особыми состояниями сознания».

Возможно, весь феномен «психоделии по-советски» более всего описывается понятием «эзотерические искания». Самое точное название использует В. Лебедев, называющий этот феномен «русской саньясой» («саньясин» в индуизме — искатель духовного откровения, не определившийся еще с выбором учителя). Эпидемия мистических исканий лавинообразно распространялась по нашей стране на протяжении 70-х годов, точно так же, как «психоделическая революция» в Америке на протяжении 60-х... Один из наших пациентов определял чувство, за которым следовал, как «сжигающий все внутри голод на познание всего запретного и запредельного» [Данилин]. Нет ничего удивительного, что в подобных поисках может прийти к совершенно неожиданным выводам: «О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив и был бы также ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом — как хорошо было бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! — всеобщее малодушие» [Ерофеев: 41]. Эту похмельную утопию можно рассматривать, как стремление к психоделической революции — изменению массового сознания с помощью психотехник, а так же психоделического искусства с целью «расширения сознания» человечества, совершенствования человеческих способностей и создания такого общества, где духовные и научные интересы будут преобладать над экономическими и статусными. Правда, в ерофеевской трактовке это единение не первых, но последних: «Я вообще замечаю: если человеку по утрам бывает скверно, а вечером он полон замыслов, и грез, и усилий — он очень дурной, этот человек. Утром плохо, вечером хорошо — верный признак дурного человека. Вот уж если наоборот — если по утрам человек бодрится и весь в надеждах, а к вечеру его одолевает изнеможение — это уж точно человек дрянь, делегата и посредственность. Гадок мне этот человек. Не знаю, как вам, а мне гадок. Конечно, бывают и такие, кому одинаково любо и утром, и вечером, и восходу они рады, и заходу тоже рады — так это уж просто мерзавцы, о них и говорить-то противно. Ну уж, а если кому одинаково скверно — и утром, и вечером, — тут уж я не знаю, что и сказать, это уж конченный подонок и ***.» [Ерофеев: 44]

Неустроенность как жизненный принцип и стимул его писательства, которое постепенно приобретало характер религиозного поиска, сопоставленное с советской действительностью («Все знают — все, кто в беспамятстве попал в подъезд, а на рассвете

выходил из него – все знают, какую тяжесть в сердце пронес я по этим сорока ступеням чужого подъезда и какую тяжесть вынес я на воздух»[2, с. 37]) коррелировала с образом жизни западных психоделических путешественников, многие из которых носили длинные волосы, слушали рок-н-ролл, употребляли наркотические вещества и жили в коммунах, выпадая из социума и даже противопоставляя его себе. Своей прозой Ерофеев одновременно переключается с наиболее видными писателями-битниками (авангардом Западной психоделической революции): это и постомодернистское обнажение клише Уильяма Берроуза («“В мире пропагандных фикций и рекламных вывертов — откуда столько самодовольства?”. Я шел в Гарлем и пожал плечами: “Откуда? Игрушки идеологов монополий, марионетки пушечных королей — откуда у них такой аппетит?”» [Ерофеев: 96]), и алкогольный аутизм Чарльза Буковски («О самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия магазинов!»[Ерофеев: 37]), и мотив дороги Джека Керуака, проявляющийся уже в названии поэмы.

Следует заметить, что указанные параллельные места в произведениях В. Ерофеева и американских битников не случайность, но вполне закономерная тенденция в мировой литературе в 1960-х – начале 1970-х гг.

Литература

Данилин А.Г. LSD. Галлюциногены, психоделия и феномен зависимости:

<http://lib.rus.ec/b/178324/read>

Ерофеев В.В. Москва – Петушки // Ерофеев В.В. Оставьте мою душу в покое: Почти всё. М., 1997.

Хофманн А. ЛСД – мой трудный ребенок: // <http://lib.rus.ec/b/105096/read>

Жанровое своеобразие пьес Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон»

Тростьянская Наталья Владимировна

Магистрантка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

При изучении творчества Е.Л. Шварца одной из наиболее интересных проблем является проблема жанрового определения произведений писателя. Как известно, сам драматург обозначил изучаемые нами пьесы «Тень» и «Дракон» как «сказки в трёх действиях». Другими словами, он создал сказки, но не привычные всем, эпические, а драматические. Возможность данного явления находит свое обоснование в трудах исследователей, занимающихся изучением литературной сказки.

Так, Л.В. Овчинникова, рассматривая литературную сказку XX в., выделяла такую важную ее особенность, как способность вбирать в себя «качества различных жанров и родов» [Овчинникова 2003: 102]. По воле автора сказка может приобретать форму абсолютно любого жанра, что как раз и допускает появление таких жанров-гибридов, как пьесы-сказки.

Таким образом, с одной стороны, пьесы Е.Л. Шварца «Тень» и «Дракон» - образцы «авторской литературной сказки» (Л.В. Овчинникова), обладающие всеми характерными для неё признаками: «усложненная форма», о которой мы упомянули выше, «сказочность» и «чужое слово».

Так, «сказочность» обусловлена фольклорной базой литературной сказки. Основываясь на волшебных сказках, литературные обладают их жанровой доминантой, обозначаемой учеными, среди которых К.С. Аксаков, А.И. Никифоров, В.Я. Пропп, Э.В. Померанцева, В.И. Фомин и др., как сознательная ориентация на фантастический вымысел. Данная доминанта универсальна, поскольку объединяет в себе все те признаки, которые делают сказку сказкой (сказочная фантастика, формальные признаки сказки (вроде типичных сказочных образов и стилистических клише), неожиданность ситуаций и прочее). Таким образом, в литературные сказки «сказочность» привносит тот особый фантастический колорит, с помощью которого и создается (или воссоздается) волшебный мир всепобеждающего добра и справедливости. Рассматривая функции, выделяемые В.Я. Проппом, как каркас будущей волшебной сказки, а мотивы в качестве основных

элементов, необходимых для ее построения, мы обнаружили в пьесах Е.Л. Шварца целый ряд фольклорных мотивов с соответствующими образами.

Скажем, в «Драконе», помимо сразу же бросающегося в глаза распространенного в фольклоре сюжета (герой освобождает обреченную на гибель девушку и затем, как правило, женится на ней), присутствует такая сказочная атрибутика, как волшебные вещи (ковер-самолет, шапка-невидимка, музыкальный инструмент, играющий сам по себе). В пьесе «Тень» фольклорные элементы выражены не так ярко, как в «Драконе». Но, тем не менее, все же присутствуют: южная страна, населенная сказочными персонажами (Спящая красавица, Людоеды, Мальчик с пальчик, царевна-лягушка, настоящая принцесса), мотив тайны, связанный с завещанием, которое оставил принцессе умерший отец, и др.

«Чужое слово» чем-то напоминает «сказочность»: смысл данного явления заключается в привнесении в создаваемое произведение того, что уже известно, в данном случае – достижения предшественников. Только если «сказочность» нацелена на воссоздание сказочного мира, то «чужое слово» представляет собой его пересоздание (переосмысление). Другими словами, для «чужого слова» сказочный антураж играет опосредованную роль, для него важнее перенять те идеи, которыми наполнено произведение, с целью последующего их переложения таким образом, чтобы они получили иное звучание.

У Е.Л. Шварца это ярко проявляется на примере пьесы «Тень», название которой отсылает нас к известному произведению Г.-Х. Андерсена с аналогичным заглавием. И если у датского сказочника основной конфликт имеет психологический, философский характер, то у драматурга в большей мере социальный. В пьесе вековое противостояние добра и зла показано драматургом через призму современной ему действительности, воссозданной с помощью многообразных человеческих характеров, большинство из которых – безразличные ко всему, что их не касается, люди, готовые подчиниться любому, кто займет престол.

Однако наличие этих признаков не ставит точку в жанровом определении сказок Е.Л. Шварца. Поскольку, с другой стороны, перед нами произведения, явно относящиеся к драматургическому роду литературы. Жанр пьес «Тень» и «Дракон», рассмотренных в данном аспекте, исследователи обозначают, главным образом, как «комедия» или «трагикомедия», комический пафос которых приобретает форму сатиры. Причем, осмысляя отношения на уровне межличностного взаимодействия людей, Е.Л.Шварц использует иронический смех («Вы так *ловко притворяетесь* внимательным и добрым, что мне *хочется* вам *пожаловаться*» [Шварц 1990: 82]), тогда как, выходя на темы, связанные с политикой, голос драматурга приобретает саркастическую окраску (Я настоящий *победитель* дракона... Я могу *выхлопотать* все» [Там же: 148]).

И все же, на наш взгляд, жанровое определение пьес драматурга не может быть ограничено рамками комедии или трагикомедии. Ведь в таком случае можно охватить только то, что связано с реалистическим планом произведений, не придав должного значения сказочному началу, которое так было важно для самого Е.Л. Шварца.

Таким образом, содержание пьес, в самом широком его понимании, определяет именно сказка, тогда как тот или иной жанр драматургии обуславливает их внешнюю форму. Причем, конкретно выявленный, он играет роль уточняющую, но не определяющую. Отсюда сделаем следующий вывод: по роду литературы «Тень» и «Дракон» Шварца относятся к драматургии, по виду являются литературной сказкой, а жанр в самом общем виде может быть определен как сказка-пьеса. При этом на место «пьесы» может быть поставлен любой жанр драматургии, черты и признаки которого будут найдены исследователями.

Литература

Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века. История классификации, поэтика. М., 2003.

Шварц Е.Л. Обыкновенное чудо: Пьесы, стихи. М., 1990.

Архетипический мотив одержимости в русской поэзии Серебряного века

Файнова Любава Павловна

Студентка филиала Казанского государственного университета
имени В.И. Ульянова-Ленина, Набережные Челны, Россия

Феномен одержимости является неотъемлемой частью культурной жизни человечества на протяжении всей истории его развития. По своей сути это важнейший архетип человеческого мышления и потому встречается одинаково часто и в мифологии, и в фольклоре. С появлением литературы архетипический мотив одержимости постепенно расширяет свой семантический потенциал. На первоначальное его мифологическое, фольклорное, а затем и религиозное осмысление накладывается множество новых значений.

Особую актуальность мотив одержимости обретает с приходом в русскую культуру и, в частности, в русскую литературу модернистского мировосприятия. «Одержимость» буквально становится ключевой характеристикой эпохи. Отсюда – и культ «роковых» любовных отношений, и значимость «мистического опыта», и роль эпатажной в своей «одержимости» личности как главные элементы жизнотворчества. Кроме того, нельзя забывать, что рубеж XIX-XX в. – это еще и очень важный этап в политической жизни России. Идея Революции настолько захватывает сознания людей, что фактически становится объектом одержимости. Эта «одержимость идеями», «любовь» к идее часто переносится с Революции на всю Россию.

Как показало проведенное исследование, существует два возможных варианта проявления мотива одержимости в литературе.

Во-первых, мотив одержимости может присутствовать в тексте неявно, проявляться через систему персонажей уже изначально, исторически несущих в себе одержимость (к таким персонажам относятся ведьмы, юродивые, кликуши, а так же всевозможные бесы, демоны, духи и т. д.)

И, во-вторых, мотив одержимости может проявляться через художественное моделирование самого состояния одержимости, т. е. через воссоздание опыта эмоционального «переживания» этого состояния человеком.

Таким образом, можно выделить следующие интерпретации мотива одержимости в русской поэзии Серебряного века:

Воплощение мотива одержимости через систему персонажей:

1. Образ «одержимого» (ведьма, шаман, юродивый, шут, сумасшедший и т. д.). Чаще всего такой образ близок к его фольклорному пониманию, т. е. это образ человека наделенного мистической силой. Так, например, в стихотворении А.А. Блока «Потеха! Рокочет труба» мы видим типичный образ ведьмы-«гадалки», наделенной мистической силой. В стихотворном цикле «Две песни шута» Д.С. Мережковского «шут» – это и воплощение человеческой мудрости, и обладатель мистического могущества, способный «посмеяться» даже над самой «Смертью». Часто такие образы встречаются в поэзии Н.Н. Асеева, А.А. Ахматовой и многих других.

2. Образ «одержателя» (бес, демон, черт и т. д.). Образ «одержателя» – это всегда образ мистический, максимально приближенный к его фольклорно-мифологическому осмыслению. Так в стихотворении Ф. Сологуба «Лихо» лирический герой с рождения одержим «демоном»: «Лихо ко мне привязалось давно, с колыбели // <...> Лихо за мною идет неотступною тенью...». В стихотворении «Демон самоубийства» В. Брюсова образ «одержателя» наиболее близок к его религиозному пониманию. Здесь пагубное стремление к самоубийству изображено в виде одержимости демоном, который «...в темный час <...> нам шепчет роковые доводы // И в руку всовывает нож...». Подобные образы встречаются в поэзии А. Крученых, О. Мандельштама и других поэтов Серебряного века.

Воплощение мотива одержимости через воссоздание опыта «переживания» этого состояния человеком:

1. Одержимость любовной страстью. Часто мотив любовной одержимости встречается в поэзии А. Блока. Ярким примером этому может служить цикл стихотворений «Черная кровь». Перед нами любовь-война, в которой двое не могут быть рядом, но при этом не могут и жить друг без друга и потому стараются обидеть, унижить «любимого»: «...Мне - искушение тебя оскорбить!..» (А.А.Блок, «Черная кровь»). Лирический герой желает освободиться от такой зависимости: «...О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой // В объятья страшные...» (там же).

Похожую картину мы видим и в стихотворении С.А. Есенина «Сыпь, гармоника! Скука... Скука...». Здесь одержимость лирического героя проявляется в первую очередь в противоречивом отношении к объекту любви. Мысленно мы можем даже разделить стихотворение на две части: момент «ненависти» к возлюбленной («...В огород бы тебя, на чучело, // Пугать ворон...») и момент «любви» («...Дорогая... я плачу... Прости... Прости...»). Подобные трактовки мотива одержимости встречаются в поэзии В. Иванова, М.И. Цветаевой и многих других.

2. Одержимость идеей патриотизма: любовь к Родине. В эпоху Серебряного века для многих людей любовь к Родине в силу своей противоречивости неумолимо превращается в «одержимость» ею. Подобное чувство воспевает в своем стихотворении «Родине» А. Белый: «Рыдай, буревая стихия, / В столбах громового огня! / Россия, Россия, Россия, - / Безумствуй, сжигая меня!..». Подобную интерпретацию одержимости любовью к Родине мы встречаем и в творчестве И. Северянина: для него это та же любовь-ненависть: «Бывают дни: я ненавижу / Свою отчизну - мать свою. / Бывают дни: ее нет ближе, / Всем существом ее пою...» (И. Северянин, «Бывают дни: я ненавижу...»). Подобное толкование мотива одержимости мы находим в поэзии В. Шершеневича, В. Маяковского, В. Ходасевича и других.

Таким образом, как показало проведенное исследование, архетипический мотив одержимости занимает совершенно особое место в поэзии эпохи Серебряного века. С одной стороны, этот мотив продолжает воплощать в себе целый ряд разнородных «архетипических» значений, а с другой – явственно ощущается в нем не только взаимосвязь с культурой эпохи данного периода, но и специфическое, индивидуально-авторское наполнение.

В итоге получается, что архетипический мотив одержимости, обретая в творчестве поэтов Серебряного века новые значения, становится ключом к пониманию как и самой эпохи, так и русской культуры в целом.

**Своеобразие конфликта в ранней драматургии Н.В. Коляды
(на материале пьес «Мурлин Мурло» и «Американка»)**

Фомина Елена Александровна

Студентка Самарского государственного университета, Самара, Россия

Николай Владимирович Коляда — один из самых репертуарных современных драматургов. Его имя впервые зазвучало в контексте драматургии «новой волны». Раннее творчество Николая Коляды отличается своей переходностью. В его пьесах уже проявляются тенденции, свойственные «новой новой драме», но вместе с тем сохраняются и черты «поствампировской» драматургии.

Особенности драматургического конфликта, характерные для ранних пьес Коляды, наиболее ярко проявляются в сборнике «Пьесы для любимого театра». Своё внимание я сосредоточу на двух пьесах, входящих в сборник, — «Мурлин Мурло» и «Американка». Эти пьесы, различаясь сюжетной организацией, реализуют сходный конфликт. Герои обеих пьес мечтают о чем-либо, но мечта их оказывается неосуществимой. Невозможность исполнения желания обусловлена не тем, что мир оказывается слишком

жестоким и неспособным воспринять благородные порывы героя, а тем, что сами мечты героев утопичны и нереализуемы.

В пьесе «Мурлин Мурло». Действие происходит в провинциальном городке Шипиловске, где живут Ольга, Инна и их мать. Инна мечтает уехать из Шипиловска, а Ольга лелеет мечту выйти замуж, перестать зависеть от матери и больше с ней не жить. Их положение кажется безвыходным, но вдруг у героинь появляется надежда. В Шипиловск приезжает молодой специалист Алексей. Ольге явно симпатичен Алексей. Героиня предпринимает попытку построить отношения с ним, но всякий раз получает отказ. Инна видит в Алексее человека, способного помочь ей вырваться из родного города. Героиням кажется, что Алексей не такой, как жители Шипиловска. Но потом читатель/зритель узнает, что Алексей только учился в столице, а сам он родом из провинции. Герой, по сути своей, тоже провинциал, но с иным уровнем образования. Поэтому и мечты у него более возвышенные - Алексей хочет изменить мир.

Такой конфликт подобен конфликту в чеховских пьесах. Герои мечтают что-то изменить, но ничего не предпринимают. Главное, что они попросту слабо себе представляют, к чему стремятся. Подобно чеховским трем сестрам, стремящимся вырваться в Москву, Ольга и Инна хотят кардинальным образом изменить образ жизни, уехать из Шипиловска, но это невозможно. Алексей, с которым сестры связывают надежду на изменение своего образа жизни, оказывается по своей природе таким же, как и они. Он неспособен ничем помочь героиням, и все остается на привычном месте, ничего не меняется. Но есть и существенное отличие героев Коляды от чеховских: чеховские герои – рефлексирующие интеллигенты, мучительно размышляющие об устройстве мира. А герои Коляды – не способны рефлексировать в силу недостатка образования или умственных возможностей. Но и им тоже свойственны вполне чеховские сомнения и стремления. Внутренний конфликт, переживаемый всеми героями, оказывается неразрешимым. Ни у кого из персонажей нет возможности выбраться из ставшего для них обычным мира. Чехов никогда не показывает, что может стать с героями, если они вырвутся в Москву, как мечтают, например, Ольга, Маша и Ирина в «Трех сестрах». Коляда же в своих пьесах идет дальше, и в «Американке» мы уже видим героиню, которая вырвалась из того мира, в котором когда-то жила, но внутренний конфликт, мучительно переживаемый героиней не разрешился даже после того, как ее мечта воплотилась в жизнь.

Героиня пьесы Елена Андреевна — эмигрантка из СССР, ныне живущая в Америке. Покинуть родину ей пришлось из-за политических взглядов, не соответствующих жестким идеологическим требованиям тоталитарного государства. Наверное, тогда Америка казалась героине высшим благом, к которому нужно стремиться. Но здесь героиня одинока, в СССР у нее осталось все, что составляло смысл жизни. Ей попросту не с кем вести диалог, возможно, поэтому автор выбирает такую форму пьесы, как монолог. Но монолог этот есть обращение героини к некоему собеседнику - как выясняется по ходу развертывания пьесы, - журналисту из России. Однако существование этого собеседника автор тоже подвергает сомнению: он не появляется на сцене, и мы так и не узнаем – реальный он или воображаемый.

Конфликт в «Американке» возникает из-за противоречия внутреннего состояния героини и окружающей действительности. Автор намеренно вырывает героиню из социально-исторического контекста, чтобы максимально сосредоточиться на развертывании внутреннего конфликта, который реализуется в лирическом монологе. Два пласта сознания героини приходят в мучительное и фактически неразрешимое противоречие: прошлое, связанное с жизнью в СССР, с определенным типом воспитания, с образованием, культурным и социальным багажом; настоящее, представляющее собой нью-йоркскую жизнь Елены Андреевны. Героиня не может вступить в противоборство ни со своим прошлым, ни с настоящим. Елена Андреевна не находит той гармонии, к которой стремится. Меняется мир вокруг, но внутренний конфликт не разрешается.

Значит, все стремления и желания ни к чему не могут привести в силу своей утопичности, зыбкости, ведь изменение внешних условий не приводит к разрешению внутреннего конфликта, что и демонстрирует Н. Коляда в своих ранних пьесах.

Пьеса Е. Шварца «Ундервуд» в контексте полемики о сказке конца 1920-х гг.

Хорькова Мария Владимировна

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Спор о сказке – одна из знаковых дискуссий середины 1920-х – начала 1930-х гг. Новые педагогические теории не только отвергали ценность сказки, но и прямо говорили о вреде и недопустимости вымысла и фантастики в детской литературе. Однако «в наступившие для сказки “годы изгнания” появилась интересная попытка создания некоего полусказочного гибрида. Таким гибридом была пьеса Евгения Шварца “Ундервуд”» [Бруштейн: 6].

Пьеса «Ундервуд» была написана Е. Шварцем в 1928 г. для Ленинградского ТЮЗа. Современники окрестили ее «первой советской сказкой» [Биневич: 202]. Действительно, пьеса, написанная на реалистическом материале, была отмечена ощутимой сказочной атмосферой, во многом определившей успех постановки. «Сказочность» пьесы проявилась на уровне сюжета, системы персонажей и языка.

У «Ундервуда» как бы два сюжета – внешний и внутренний. Внешний сюжет – детектив, но по внутреннему сюжету «Ундервуд» – настоящая волшебная сказка. В ней есть похищенное сокровище (машинка фирмы «Ундервуд»), Баба-Яга (Варварка), упырь (Маркуша), прекрасный принц (студент Мячик), отважная красная девица (пионерка Маруся) и чудо, помогающее доброму герою победить злые силы (радио).

Помимо примет времени (кооперативы, Губпионерисполкомы и т. д.), в пьесе заметна идеология тридцатых годов: герои-антагонисты принадлежат к противоположным социальным группам, что обусловлено происхождением (Маруся – дочь бродячего артиста, Варварка – купеческая дочь); озвучена мысль о преимуществах общественного воспитания. Также в пьесе различимы черты гиньоля, что вызвало нареkanie в одной из первых рецензий: «страхи сказки, перенесенные практически в “дом возле трамвайной остановки” становятся чуждыми и ложными, засоряющими спектакль стилистическими отводами от единой формы» [Янковский: 4].

Одной из интереснейших особенностей пьесы (но и ее внутренним противоречием) стал контраст способов изображения главных героев: образы отрицательных героев гиперболизированы и сказочны, образы героев положительных – реалистичны.

Главный отрицательный персонаж, Варвара Ивановна, обладает чертами сказочной нечисти: она оборотень («она пришла в детдом голубь голубем» [Шварц 1930: 28], а теперь злая), она «колдунья» – умеет щипаться так, что никто не заметит (Скажешь ей: «Чего вы щиплетесь?») Она сейчас же: «Я не щиплюсь, я показываю»... [Шварц 1930: 22]) и, наконец – у нее, пенсионерки, «гора денег, значит, она разбойница» [Шварц 1930: 12]. Варварка – мачеха главной героини Маруси и вполне соответствует этому сказочному архетипу: она морит падчерицу голодом («Сегодня на обед одно первое, завтра одно второе» [Шварц 1930: 15]), дает сказочно непосильные задания («Вы радио слушаете, по домам пойдете, а я к ней на мученье! Вы будете спать, а мне конский волос щипать!» [Шварц 1930: 21]). Эти эпизоды напоминают сказку о Золушке. Указания на то, что Варварка «из бывших» мало что объясняли в характере старухи: «Будь она просто злая старуха, – говорила Маруся, – я бы с ней живо справилась. А она непонятная старуха» [Шварц 1930: 27]. «Варварка вся с головы до ног казалась фигурой синтетической, созданной умозрительным путем; ее по-сказочному условная разговорная интонация теряла всякую убедительность в атмосфере реального быта, в которой Варварке приходилось действовать», – отмечал С. Цимбал [Шварц 1962: 12].

Такой же сказочный злодей – ее брат, симулянт-инвалид Маркуша. Когда он запугивает соседку Марию Ивановну, та в ужасе кричит: «Ой, зубы какие! Да не скаль ты зубы! Зубы какие!» [Шварц 1930: 25]. И в финальной сцене драки со студентами Маркуша тоже «зубами блестел» [Шварц 1930: 61]. Эти описания сближают Маркушу с вампиром. Да и во «внутреннем» сказочном сюжете он играет роль оборотня: предстает то слабоумным безногим инвалидом, то вполне здоровым и опасным разбойником.

Образ Маруси, напротив, реалистичен и достоверен. Шварцу одному из первых удалось создать в советской литературе живой образ современной девочки-пионерки. Маруся активна, умна, храбра, умеет выбирать друзей. В пьесе она действует по законам собственной индивидуальности. А в конце, с честью пройдя через все испытания, не может удержаться от того, чтобы по-ребячьи воскликнуть: «А в отряде-то! А в отряде-то! Из них никто по радио не говорил. Мальчишкам нос какой!» [Шварц 1930: 64].

Сказочность пьесы Шварц пытался «объяснить» тем, что герои, глазами которых мы видим происходящее – дети, а детям вообще свойственно «играть в сказку».

Девочка Иринка случайно видит, как ее злобная соседка-пенсионерка считает деньги, которых у нее быть вроде бы не должно: «Она деньги считала! ... Во какую массу!...» [Шварц 1930: 7]. «Откуда-ж деньги-то?», – удивляется Иринка. «Наверно... Наверно она разбойница!», – заключает ее сестра Анька. В этом описании Варварка очень напоминает Кашея, который «над золотом чахнет». Девочки подставляют соседку Варварку в сюжет известных им сказок.

В пьесе нет ни одного «настоящего» чуда, однако радио с успехом выполняет его функцию. И хотя современному читателю эпизод с радио, благодаря которому Маруся преодолевает расстояние и говорит с друзьями, кажется абсолютно нефантастическим, в тридцатые годы Шварца упрекали в чересчур смелой фантазии.

Путь «Ундервуда» на сцену был тернист. Художественно-педагогический совет ГЮЗа не сразу утвердил пьесу. Режиссер Б. Зон вспоминал: «Я буквально вцепился в пьесу. Шутка ли – первая советская сказка, как окрестили ее актеры... Пьеса проходила все репертуарные и прочие инстанции со скрипом. Очень сбивали с толку кажущиеся жанровые противоречия пьесы. Судите сами: удивительно все похоже на сказку, и вместе с тем это наша жизнь и наши дни» [Биневиц: 202].

Премьеры прошла с успехом, как и последующие спектакли. Однако внутренние противоречия и внешняя «опала» на сказку привели к тому, что «Ундервуд» шел в театре недолго.

Литература

Биневиц Е.М. Евгений Шварц. Хроника жизни. СПб., 2007.

Бруштейн А.Я. Советское искусство. 1938. 2 сент.

Шварц Е.Л. Ундервуд. М.; Л., 1930.

Шварц Е.Л. Пьесы. М.; Л., 1962.

Янковский М.О. «Ундервуд» // Рабочий и театр. 1934. № 33. С. 15-26.

«Ученик лица» в ряду драматургии А.П. Платонова

Хохряков Вадим Вадимович

Аспирант Института лингвистических исследований РАН, Санкт-Петербург, Россия

Беллетризованно-биографические произведения о жизни великих художников с позиций высокой литературы представляются чем-то сомнительным, маргинальным, а жанр *пьесы о Пушкине*, к которому принадлежит «Ученик лица» (1947), в связи с пушкинским юбилеем 1937 года оказывается и вовсе увечным, неполноценным, служебным. Но если низкопробности избежать нельзя, автору остается одно: обострить ее до предела и, переведя ее в некое иное качество, воспользоваться ею как приемом, – именно об этом приеме пойдет речь.

В первом действии А.П. Платонов дает ремарку: «Из господских горниц явственно доносится музыка – вальс, простая мелодия восемнадцатого века». Мы отмечаем некую

несуразность: вальс в восемнадцатом веке, тем более в России, не был распространен, он завоевал популярность позже. Подобная небрежность – первая ласточка той свободы, с которой будет обращаться к историко-бытовым реалиям Платонов, – подобно Шекспиру, в «Зимней сказке» поместившему Богемию на берегу моря, а дельфийский оракул на острове.

Томас Фуллер, противопоставлявший двух современников, Бена Джонсона и Шекспира, одного сравнивал с тяжелым испанским галеоном, а другого – с легким английским военным кораблем: Бен Джонсон, как испанский галеон, массивен и основателен, но неповоротлив; Шекспир не так основателен, но легок, маневрен, и в этом его преимущество. А.П. Платонов наследует не Бену Джонсону, но Шекспиру. Так, в одной из сцен «Ученика лицея» Пушкин, Пущин, Дельвиг, Кюхельбекер и Василий Львович Пушкин прячутся от разыскивающего их лицейского сторожа Фомы; Пушкин прячется под столом Чаадаева, занавесившись скатертью.

А.П. Платонов демонстрирует повышенное пренебрежение основательностью, повышенную маневренность и легкость. Любопытно, что и юноше Пушкину, герою Платонова, в качестве одной из наиболее значимых характеристик сообщается свойство *резвости*. «Страшно мне, что разумом ты резвый такой», – говорит Арина Родионовна. «А вы не бойтесь, нянюшка. Пусть другим будет страшно!», – отвечает Александр.

Державин у Платонова присутствует на одном из экзаменов по ходу текущей аттестации. Стихи ему читают по очереди Кюхельбекер, Дельвиг, Пушкин. В числе публики присутствует пушкинская родня: Ольга Сергеевна и Василий Львович. Присутствуют Екатерина Андреевна Карамзина, Чаадаев. Арина Родионовна и другие слуги следят за экзаменом, стоя на лестнице. Платонов достигает квинтэссенции «дурного вкуса». Маргинальной, сомнительной с позиций высокой литературы жанровой модели соответствует ее еще более маргинальная реализация. На этой основе возникает некое новое художественное единство, – отчасти соотносимое с тем, что получило обозначение «трэш» применительно к кинематографу.

Параллель с трэшевым искусством внутренне мотивирована. Первоначально слово «трэш» было синонимом так называемого «эксплуатационного кино», – дешевого кино, наскоро, зачастую, очень небрежно сделанного и не отвечавшего нормам «хорошего вкуса». Постепенно «мусорная» эстетика эксплуатационного кино была воспринята авангардными режиссерами и как значимый компонент вошла в арсенал выразительности искусства андеграунда.

Платонов не осознает создаваемое им как «трэш» (само это слово с производными значениями, такими как «эстетизация безвкусицы», в русский язык вошло лишь в самом конце XX в.), и все же создает вполне осознанно. Как писал Г.А. Гуковский, «бессознательного творчества, – если речь идет о явлениях подлинного, глубокого, идейного искусства, то есть искусства, а не дребедени, – не бывает, не может быть, и давно пора бросить разговоры о том, что автор хотел, мол, написать одно, а получилось у него другое» [Гуковский: 68].

Задолго до того как кино-авангард обратился к трэшу, изобразительным искусством был открыт выразительный потенциал *лубка*, разного рода примитивного и наивного творчества. Черты лубочности явно присущи «Ученику лицея». Именно этой лубочной, трэшевой эстетики не приняли первые критики пьесы, представители официальной советской культуры, отметившие в пьесе «много нарочитости и искусственности», «налет сентиментального, умиленного отношения к Пушкину».

А.П. Платонов не был одинок в своей устремленности к тому, что можно назвать глубинной народной правдой наивного искусства. Сергей Прокофьев оказывается близок Платонову не только по роду артистического темперамента, но и по роду стилевых исканий, – речь идет в первую очередь об операх «Семен Котко» (1939) и в особенности «Повесть о настоящем человеке» (1948), с известной арией Маресьева и хором врачей, – не сразу вошедших в репертуар советских театров.

Эпоха постмодерна уже не за горами, и новый стиль настойчиво заявляет о себе. Трэш как «эстетизация безвкусицы» – это одно из характернейших явлений культуры постмодернизма. Однако ростки постмодерна можно разглядеть в классических памятниках модернизма, таких как «Улисс» и «Чевенгур». Лошадь Пролетарская Сила и герой Платонова Достоевский – предвестники постмодерна на русской почве. В связи с этим вполне закономерными представляются попытки выявить постмодернистские тенденции в произведениях позднего Платонова, – в частности, в неоконченной пьесе «Ноев ковчег».

Достаточно упомянуть об интертекстуальной игре, которая разворачивается на страницах «Ученика лицея». Так, в реплике платоновского Пушкина: «А я на старости лет мужиком стану либо инвалидом – и буду жить в будке при дороге» нетрудно увидеть игровую отсылку к «Дорожным жалобам» Пушкина.

Маргарита Оская, разведчица всех государств; Ивонна, международная проститутка; Симонян, председатель колхоза Арарат из Армянской ССР; Иаков, брат Иисуса Христа, брат Господень; Чарли Чаплин; Альберт Эйнштейн, – герои пьесы «Ноев ковчег», дорогу которым прокладывают Державин, Пушкин, Чаадаев, Арина Родионовна – герои пьесы «Ученик лицея».

Литература

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.

Маргинальное пространство в прозе Леонида Андреева

Чупрова Валерия Игоревна

Студентка Тобольской государственной социально-педагогической академии

имени Д.И. Менделеева, Тобольск, Россия

Маргинальность, в широком смысле слова, – пограничное, переходное, структурно неопределенное социальное состояние индивида или группы. Маргинальность характеризует пространство и время очень многих героев классической литературы. Исследование маргинального пространства необходимо для того, чтобы понять всю глубину их трагедии. Намечается маргинальное пространство в произведениях Н.В. Гоголя («Записки сумасшедшего»), там оно еще не имеет четких характеристик и атрибутов. Не вызывает сомнения и то, что наиболее ярко маргинальное пространство отражено в произведениях Ф.М. Достоевского (пространство подпольного человека маргинально и по своей форме, и по содержанию). «Палата № 6» Чехова и «Красный цветок» Гаршина – хрестоматийные тексты, иллюстрирующие классическое пространство маргинальности, позволяющие современным исследователям обозначить уже конкретное существование феномена маргинальности и сформировать теоретическую базу.

Не забывая о предшественниках, мы обращаемся к творчеству Л. Андреева, где имеем дело с маргинальностью особого типа, чрезвычайно близкой современному пространству жизни. В центре рассказа Леонида Андреева «Петька на даче» судьба маленького мальчика Петьки, который живет при парикмахерской, в соответствующем этому месту пространстве, и однажды попадает на дачу, проводит там неделю, а затем возвращается обратно в парикмахерскую. Композиция сюжета, которая изначально кажется кольцевой, таковой не является, поскольку Петька возвращается не в то пространство, из которого он уезжал. После дачи герой узнает о другой жизни, а с появлением границы пространство становится маркированным, маргинальным. Параллели с «Ванькой» А.П. Чехова могут быть подтверждением нашего тезиса.

Художественное пространство исследуется Л. Андреевым не с точки зрения представления в нем оппозиций (обычно маргинальному пространству противостоит норма), а с точки зрения наличия / отсутствия границы, отделяющей один мир от другого, именно в познавательном акте субъекта. Здесь маргинальное пространство противостоит не норме, а идеалу, мечте. И развенчание Петькиных идеалов закономерно, поскольку такое пространство (как и пространство любого «дна») редко отпускает тех, кто ему

принадлежит. Еще одна аналогия по этому поводу, которая может возникнуть в читательском сознании, – это «На дне» М. Горького. Все жители ночлежки мустируют тему дна, предельно осознавая характер пространства, в котором живут, и тянутся к границе этого пространства, страстно желая его преодолеть, но тем самым только подтверждают закон-свойство маргинальности: иллюзорность попыток преодолеть границы маргинального пространства. Более того, чем яснее эта граница, тем трагичнее история человека, тем выше сила пространственного притяжения.

Изначально кажется, что андреевский мальчик, покидая парикмахерскую, избавляется от всех атрибутов маргинального пространства, сконцентрированных в описаниях грязной цирюльни. Петька приезжает на вокзал (казалось бы, налицо пересечение границ, перемещение в пространстве), но атрибуты парикмахерской продолжают преследовать героя: звуки вокзальной суеты напоминают ему голоса из пространства парикмахерской. После нескольких часов пути Петькины глаза и лицо изменились: исчезли морщинки вокруг глаз и вечная сонливость. Сонливость, морщинки, серый цвет – своеобразные маркеры, которые использует Андреев для характеристики состояния своего героя. Герой оживает и уже вместе с читателем готов поверить в то, что сном была жизнь в парикмахерской, а настоящая счастливая история началась только на даче.

Примечательно, что вся жизнь героя в парикмахерской являлась не просто сном, но во временной координате – сном бесконечным, без возможности различать день и ночь, отличать зиму от лета. Когда Петька попадает на дачу, время уже измеряется не годами и не тянется как резина, оно измеряется днями и часами. Появился теплый вечер, яркое утро и солнечный день. С категорией времени тесно связаны и мотив сна, и мотив смерти. Так, в пространстве парикмахерской образ смерти встречается в единичном варианте, когда речь идет о людях бульвара: говорится о побитой женщине, как о мертвой. В пространстве же дачи вокруг Петьки такие сигналы возникают чаще, приближая трагическую развязку, указывая на нее.

Леонид Андреев является новатором в изображении маргинального героя и маргинального пространства. Жизнь героев Андреева становится невозможной после обозначения границ маргинального пространства. И сама маргинальность противостоит не норме, а зыбкой мечте и такое состояние героя – желание всеми силами преодолеть преграду – становится свойственным не отдельным лицам, а поколению в целом. Но преодоление невозможно, потому что пространство «дна» обладает силой, так же как и невозможно последующее существование героя в этом пространстве, осознавая, что есть идеальная мечта, дача в Царицыно, и счастливый мир, просвечивающий через дырку в стене.

В русле фантазий на эту тему можно вспомнить опыт М. Горького: его пьесу «На дне» и роман «Мать». Павел – житель такого же маргинального пространства. Мать Павла, подобно матери Петьки, показала сыну вожденную границу и тем самым сделала его маргиналом. Преодоление границы – путь революционной борьбы, а исход такого преодоления, по Горькому, или гибель героя, или маргинальные конвульсии целого народа («Несвоевременные мысли»).

В каком пространстве находимся мы? – вопрос не праздный, а почти научный, ответ на который сегодня должны дать отнюдь не ученые-социологи, а скорее филологи. Ведь относительно такого понятия как маргинальность более уместными будут критерии человечности, нежели какие-либо социологические теории.

Графика в снотворчестве А. Ремизова (сборник «Мартын Задека»)

Шарафудинова Юлия Маратовна

Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Графика, как и снотворчество, для Алексея Ремизова – один из приемов игровой поэтики. Писатель всегда подчеркивал связанность литературы и визуального искусства,

поскольку рисунок является смысловым продолжением текста. Эта тенденция наиболее ярко воплощена и в сборнике сновидений «Мартын Задека».

Графическим можно назвать механизм рождения ремизовских сновидений. В основе онейрических образов лежит графический принцип сгущения и концентрации, то есть изображение предметов контурными линиями и штрихами с акцентом на доминантной черте. На уровне текста это проявляется в пропуске смысловых звеньев, недосказанности, особенно в портретных характеристиках. Такие сновидения напоминают наброски будущих рисунков («бык не простой – рогом – серпами под небеса, сзади насыщенная желтая клеенка, квелые ноги» [Ремизов 7: 366]).

Одновременное схватывание различных свойств объекта – прием, которым Ремизов пользуется в графике и литературном творчестве. Линии в рисунках Ремизова переходят из одного элемента композиции в другой, соединяются с надписями и превращаются в замысловатые росчерки. То же характерно и для структуры сновидений («Всматриваюсь и вижу, такой размер разве слону попона. А слон и идет, помахивает хоботом - обрадовался» [Там же: 375]).

Графические рисунки писателя отличаются гротескной деформацией изображаемых объектов. Если писатель рисует кого-то из своих современников, то за основу берется одна – две яркие черты, преувеличивая которые, автор создает что-то наподобие карикатуры. В сновидениях этот механизм приобретает эффект акроматической образности. Только в литературном жанре это скорее обыгрывание воспоминаний или собственных ассоциаций. Сон «Петли узлы и выступления» - яркий пример такой криптограммы. Ремизов рисует К. Маковского на фоне фольклорно-эротического натюрморта: «подгорелые овощи, залежавшийся соленый огурец пустышка, вареная свекла... лопнувшие растекшиеся томаты – матерьял для «Оплешника» [Там же: 399]. Здесь, вероятно, свою роль сыграла давняя обида Алексея Ремизова на Маковского за то, что тот отказался напечатать в «Аполлоне» повесть «Неуемный бубен». Такими карикатурными хитростями Ремизов пользуется, создавая образы своих современников как в визуальном, так и в словесном жанре. Некоторые наброски узнаваемы, другие даже не прорисованы. Текст сна у Ремизова зачастую начинает походить на материал черновиковых записей, как и многие из его рисунков. Таким образом, логика рисунков Ремизова соответствует логике сновидений. Они конструируются по принципу фиктивного механизма работы подсознания. В данном случае сновидения всего лишь прием ассоциативной игры-мистификации.

Если графику рассматривать как способ начертания букв, то и здесь мы находим параллели с механизмами снотворчества. В понимании Ремизова письмо – это каллиграфия, но постепенно из каллиграфии рождается индивидуальная ремизовская графика. Определение каллиграфия в данном случае не будет полным, потому что надписи, автографы сочетают в себе несколько типов письма: устав, полуустав, вязь; кроме того, надпись часто соединяется с графической абстракцией различных завитушек и росчерков самой разнообразной формы. Именно эта иррациональная механика появления образа отразилась в снотворческом процессе писателя. Здесь ярким сопоставлением будет метафора кружевоплетения, характеризующая технику работы Ремизова с материалом как «кружение», то есть использование одинаковых лейтмотивов и смыслообразов. А «узлы и закруты» – как графические и смысловые элементы – опять отсылают нас к основному мотиву сборника – мотиву воспоминания.

Ремизов использовал для создания своих рукописных альбомов не только графику – он также активно применял технику коллажа. Подобная техника предполагает использования материалов различной фактуры (обрывков газет, обоев, лоскутов ткани) для создания рисунка. Это ярко отразилось на структуре его сновидческих текстов: осколочность сюжета, дискретность времени и пространства. Известно, что писатель трепетно относился к вещи как таковой: собирал обертки, обрезки бумаги, веревочки, никому не нужные лоскуты ткани, из чего потом и составлял коллажные работы.

Литературные произведения создавались из обрезков написанных ранее текстов, фрагментов некрологов или словесных шаржей. Например, книгу «Петербургский буерак» А. Ремизов первоначально назвал «Шурум-бурум», объясняя свой выбор так: «“Шурум-бурум” звалось, что заведется в хозяйстве “навыброс”, всякая заваль, ветошь, лом» [Ремизов 10: 175]. Литературные сновидения Ремизова строились подобным образом.

По своей структуре сборник «Мартын Задека» напоминает тот же коллаж: «В моих снах воспоминания, отклик на книги, события дня, игра слов и загадки-предзнаменования, которые открываются много позже» [Ремизов 7: 426]. Это сочетание различных событий, настоящих и придуманных, додуманных; смешение пространственных и временных планов.

Во вступлении к сборнику «Мартын Задека» Ремизов говорит: «В течение нескольких лет вел графический дневник: рисовал сон, а вокруг события дня» [Там же: 354]. Именно на таком соотношении основывается сновидчество писателя. Это своего рода формула, где «события дня» - это воспоминание, как основной смысловой компонент, а «сон» заключает в себе элемент мифотворчества. И «составление» сновидений, и графика для Ремизова – это мнемонические приемы – припоминание, игра с воспоминанием. Ремизов зарисовывал важные воспоминания, как зашифровывал их в сны. Поэтому сонник для писателя - тоже своего рода дневник.

Литература

Ремизов А.М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 7, 10.

Поэтика сборника Сергея Городецкого «Цветущий посох»

Щербакова Татьяна Валерьевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

Поэт Сергей Городецкий известен прежде всего как один из теоретиков акмеизма. В 1913 г. вышла его программная статья «Некоторые течения в современной русской поэзии». В ней он констатировал завершение символистского периода в русской литературе, на смену ему должен прийти акмеизм: «Символизм, в конце концов, заполнив мир “соответствиями”, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценку. У акмеистов роза снова стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чему-нибудь еще» [Городецкий 1913: 48].

Практическим воплощением теоретических устремлений поэта стал сборник «Цветущий посох» (1914). Соратником Городецкого по «Цеху поэтов» Н. Гумилевым сборник был встречен доброжелательно: «Обладатель неиссякаемой певучей силы (и в этом отношении сравнимый только с Бальмонтом), носитель духа веселого и легкокрылого, охотно дерзающего и не задумывающегося о своих поражениях, словом, кудрявый певец из русских песен, он наконец нашел путь для определения своих возможностей, известные нормы, дающие его таланту расти и крепнуть» [Гумилев: 34].

«Цветущий посох» - это, как следует из подзаголовка, «вереница восьмистиший». Каждое стихотворение состоит из двух четверостиший, написанных ямбом, чаще всего с перекрестной рифмовкой, иногда с опоясывающей. Такое сознательное ограничение собственных возможностей видится неожиданным, однако Гумилев признал данное построение достоинством сборника, считая, что это позволяет воспринять сборник как «непринужденный дневник», приоткрывающий «лицо самого поэта» и позволяющий «услышать интонацию его голоса» [Гумилев: 34].

Сборник состоит из 98 стихотворений, которые разделены на части - «Себе», «Нимфе», «Друзьям». Название книги свидетельствует о новых воззрениях поэта, о близости его к земному и первородному: «Это мой подлинный посох, без которого я погиб бы <...>» [Городецкий 1914: 14].

Первому разделу («Себе») предшествует эпитафия из стихотворения, посвященного отцу поэта. Все стихи объединены тематикой: обращение к самому себе, осмысление собственного пути, размышления над тем, куда двигаться дальше, рассуждения о роли поэта. По тональности и мотивам стихи можно разделить на две части: первая - с преобладанием меланхолии и грусти, ощущением растерянности, вторая – прямо противоположная – воссоздает радость от соприкосновения с жизнью, слияния с землей.

Эпитет «земной» и слово «земля» постоянно встречаются в сборнике. Но понятие «земного» включает в себя и зеленеющие деревья, и снег, и звезды и небо, и море. Так осуществляется акмеистический принцип равновесия: равновесие между земным и небесным, а не погруженность в потусторонний мир, как у символистов.

В стихах преобладает визуальный ряд: среди цветов преобладают голубой и зеленый, земная красота воплощена в весне, прозрачном воздухе, птицах, можжевельнике, снеге, липовом цветке. Но подобная изобразительность является скорее фоном для авторской медитации. Конкретные реалии появляются чаще всего обрывочно, в виде одной или нескольких деталей. Чувствуется, что, отказавшись от символизма, автор потерял важную составляющую своего творчества: исчезло обращение к мифу, что поразило современников поэта в его первом сборнике «Ярь».

Однако даже «земное» видение не проводится автором последовательно. Например, стихотворение «Серое море шумит заунывно...» полностью написано в символистском ключе.

Еще одна особенность данного раздела – обращение к христианскому началу. Согласно законам Божьим поэт видит истинное счастье в жизни. Первородное начало теперь воспринимается не как воплощение Древней Руси с ее язычеством, что имело место в раннем творчестве, а в постижении христианства, в котором автор раньше видел лишь отрицательные стороны. В библейском аспекте рассматривается отныне и тема творчества.

Трагические мотивы возникают в стихах, обращенных к современности. Враг ассоциируется со змеем, однако еще более ужасающим оказывается роковое предопределение, ввергнувшее родину в череду бед.

Второй раздел сборника «Нимфа» посвящен жене поэта Анне Алексеевне Козельской. Основным содержанием этой части становится тема любви.

Связь с землей и христианские мотивы, главенствующие в предыдущем разделе, сохраняются и здесь, но в гораздо меньшем количестве. Перед нами, по сути, интимная лирика, которая своей безметафоричностью, откровенностью и внутренним смятением напоминает творчество А. Ахматовой.

Последний раздел, названный «Друзьям», имеет эпитафию - лермонтовскую строку «Иные ему изменили». Каждому стихотворению предпослано посвящение. Большинство адресатов – поэты, в основном современники, а также есть стихи, посвященные матери, поэту, девушке, женщине.

Следует особо выделить стихи, обращенные к Вл. Нарбуту, Н. Гумилеву, О. Мандельштаму и Вл. Пясту, поскольку в каждом из них затрагиваются творческие проблемы: вопросы метода, акмеистические принципы. Заключительным аккордом сборника являются три стихотворения, посвященные С.В., Девушке и Женщине.

В целом, говоря о сборнике «Цветущий посох», можно в первую очередь отметить, что акмеистические черты, заявленные в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии», нашли в нем яркое воплощение. Среди тенденций, которые можно связать с акмеистскими устремлениями, следует указать на новое воплощение интимной лирики, необычное преломление христианских мотивов, их связь с земным началом. Однако присутствие символистских черт свидетельствует о том, что расставание с предшествующим периодом не стало окончательным.

Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46-50.

Городецкий С.М. Цветущий посох. М., 1914.

Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1914. № 5. С. 34-36.

**О некоторых особенностях колористики
в сборнике стихотворений «Метафоры» И.В. Чиннова**

Юдина Юлия Александровна

Соискатель, Латвийский университет, Рига, Латвия

«Метафоры» (Париж, 1968)- третья книга стихов И.Чиннова, которая знаменует собой отход поэта от безусловного следования канонам поэтики «парижской ноты». В первую очередь, на формальном уровне это проявляется в повышенной образности, метафоричности, «усложненности» поэтического языка.

В отличие от представителей «парижской ноты», декларировавших отказ от какой-либо красочности, в своем сборнике И.В. Чиннов наглядно демонстрирует богатую палитру, вводя уточнения тончайших оттенков цвета.

Примечательно уже то, что только в 11 из 40 стихотворений, составивших сборник «Метафоры», не актуализирован колористический мотив, более того, для нескольких стихотворений он становится структурообразующим.

Начало первого стихотворения, шире - книги в целом, представляет собой вопрос-обращение: «Здесь пахнет лазурью, ты знаешь? Здесь пахнет лазурью» [Чиннов:145], благодаря чему затушевывается парадоксальность высказывания. Таким образом, надежда на подтверждение другим верности своих сенсорных ощущений раскрывает концептуальную установку автора – отказ от демиургического действия, создания индивидуальной картины мира, но раскрытие, воспроизведение существующего мира, данного в ощущениях, доступных другому.

Цветовой образ, открывающий сборник «лазурь», четырежды повторен в первом стихотворении. Безусловно, он вводит в подтекст стихотворения референции к текстам, идеям символистов, более того, аллюзии на сборник А. Белого «Золото в лазури», наличие которых дополнительно подтверждается трижды актуализированным в пределах текста мотивом «золотистого». В аспекте такого рассмотрения обращение «ты знаешь» приобретает еще одно значение - адресат сориентирован на узнавание того, что можно определить символистским кодом прочтения текста.

Образы, метафорически определяющие некий материально-формальный образ «лазури», на звуковом уровне оказываются дополнительной проекцией расширения «светлого звучания», благодаря аллитерации – «груды, огромные груды, громады, горы», таким образом, еще раз акцентировано семантическое соединение, даже взаимообусловленность звука и цвета.

Императив «смотри!» в последней строке стихотворения акцентирует значимость финального высказывания «половодье лазури, и горы как волны», более того, подлинность именно такого видения в буквальном смысле определена как очевидная («смотри!»). Вероятно, правомерно говорить о целостности образа «половодье лазури, и горы как волны», единой метафорической проекции пейзажа, в которой небо и горы представлены как единоприродные сущности.

Образ лазури реализован еще в одном стихотворении сборника, «Сады, цикады, цыгане», в смысловой структуре которого варьируются некоторые мотивы рассмотренного выше стихотворения. Однако принципиально значимым отличием становится то, что изменяется позиция лирического героя – зритель выведен на сцену происходящего, вместе с тем, он не становится частью пейзажа, но принимает его как дар: «наградой поздней – сиянье / над нашей житейской ношей» [Чиннов:173], таким образом, пространство окружающего предельно расширено, организовано тем, кто или что, несомненно больше персонажа и его дара: божественную сущность дарителя

дополнительно подтверждают райские мотивы.

На первый взгляд, настроение лирического персонажа противоречит состоянию некой упоительной благодати, однако, благодаря тому, что в образно-смысловой сфере текста выражение отношения человека к миру - «тусклый диссонанс», и сама сущность мира, «музыка света», имеют единый семантический знаменатель (звук - цвет), данная оппозиция утрачивает свою остроту. Безусловно, контекстуальное развертывание образов в приведенном отрывке есть моделирование неземного, воздушно-небесного пространства, и «огонь, приливший к лазури», - лишь одна из его граней, примечательно, само разнообразие атрибуций, смена которых также вызывает ощущение «переливчатости» небесной субстанции, некой неравнозначности себе самой.

Лишенное некой динамики, многоцветья, определенное лишь как «огромное райское сияние» [Чиннов:160] пространство в поэтическом мире сборника маркировано как пространство забвения, утраты, напр. в стихотворении «Ты уже забываешь».

В цветовой палитре сборника преобладают оттенки синего. Интересно, что мотив голубого цвета реализован в стихотворениях, посвященных определению сути, функции поэзии.

Вероятно, именно осознанием того, что вечное пренебрегает конкретностью земных реалий, оттенками цвета и очертаний, и обусловлен интерес к обыденному, всматривание и любование повседневным, преходящим, более того, стремление если и не остановить мгновение, то расширить его пределы, бытовому придать иное измерение существования - поэтическое, мифологическое.

В семантическом пространстве нескольких стихотворений сборника именно мотив цвета становится своего рода импульсом смыслопорождения:

Рабочий пьет пиво. Бутылка

Цвета морской волны.

Я вижу ясно:

Плывут дельфины,

Дельфины, тритоны

И nereиды. [Чиннов: 177]

В данном случае немаловажна и семантика наименования цвета, т. е. предпосылка к развертыванию ассоциаций оказывается задана самой речью, с другой стороны, посредством утверждения подлинности увиденного происходит размыкание границы между реальным и мифологическим.

В заключение отметим, что колористические мотивы наряду с мотивами света и тени, преломления света достаточно частотны в поэтической системе Чиннова, являются семантически емкими, с огромным потенциалом сочетаемости, что позволяет говорить о формировании парадигмы данного мотива, амбивалентные связи которой реализованы в образно-смысловой сфере как отдельных стихотворений, так и сборников.

Литература

Чиннов И.В.Собрание сочинений: В 2 т. М., 2000. Т. 1.

Сирано, говорящий по-русски (о переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник пьесы Э.

Ростана «Сирано де Бержерак» и ее рецепции в русской критике)

Яровенко Дарья Сергеевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Несмотря на многовековую историю перевода, общепринятый критерий осуществления «правильного» художественного перевода и определения его качества не сложился до сих пор. Поэтому каждый переводчик, приступая к работе с художественным текстом, вынужден сам выбирать необходимый метод работы. В случае Т.Л. Щепкиной-Куперник, осуществившей перевод пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» в 1898 г., можно говорить об интуитивном методе работы, позволившем предвосхитить духовные

запросы русской публики. Переводчица решила сложную культурологическую задачу: сделала пьесу французского автора близкой русскому сознанию, «перевела» текст оригинала в нужный «регистр», тем самым сгладив различия в восприятии и менталитете обоих народов. Выполнение поставленной задачи привело к появлению русской «версии» произведения французского драматурга.

Сохранив композицию, сюжет, действующих лиц, интригу, переводчица привнесла новое, используя возможности русского художественного слова, поэтические образы и сравнения. «Облагораживание» пьесы привело к созданию образа поклоняющегося Прекрасной Даме Поэта, который получил распространение в России на рубеже XIX-XX вв., и позволило ослабить образ Поэта-изгнанника, имеющего большее значение во французской традиции. Следуя этой логике, переводчица попыталась акцентировать любовное начало, опозитивизировать человеческие привязанности Сирано, а также сам образ Прекрасной Дамы – Роксаны. В результате образ русского Сирано де Бержерака получил поэтическую и трагическую коннотацию, лишившись ироико-комического ореола, присущего французскому персонажу.

Интерпретация Щепкиной-Куперник французской пьесы, стоявшая у истоков ее истолкования, стала фактом русской литературы, поскольку возникли «новые» образы героев, воспринятые и освоенные нашей культурой, поэтические строки пьесы стали афоризмами, включенными в русский язык, а идеалы, проповедуемые в произведении, отвечали и отвечают потребностям русского национального сознания в его героическом варианте.

Но особенность анализа драматического произведения заключается в самой природе драмы, а именно – в ее предназначении для сцены. Поэтому нельзя игнорировать отзывы критиков на спектакль, тем более если речь идет о переводе, что всегда учитывается при оценке сценической версии.

Критические отзывы на перевод пьесы и рецензии на постановки «Сирано де Бержерака» позволяют проследить не только изменение отношения зрительской аудитории к главным героям, проблеме, пафосу пьесы, связь между интерпретациями характера Сирано в зависимости от времени подготовки и создания спектакля, но и смену трактовки самого понятия неоромантизма как метода, положенного в основу создания данного произведения.

Русско-французские культурные связи на протяжении всего XIX и рубежа XIX-XX вв. отличались наибольшей степенью проникновения. Такое важное для литературной жизни Франции событие, как зарождение неоромантизма, не могло не оказать влияние на наш литературный процесс. Поэтому творчество Эдмона Ростана, в частности пьеса «Сирано де Бержерак», было с огромным интересом воспринято в России. Но оценка пьесы в русской критике никогда не была однозначной.

В конце XIX в. стало очевидным начавшееся расхождение между склонной к реалистической традиции русской литературой и литературой французской, ориентированной на традицию романтическую. В нашей литературе обострилась характерная для нее проблема существования «маленького человека» и поиск универсальных ответов на вопросы бытия. Для Франции большую актуальность имели частные, индивидуальные особенности человеческой личности, которые русской критике «казались слишком мелкими, не стоящими пристального внимания» [Гуляева: 9]. Возможно, поэтому Т.Л. Щепкина-Куперник акцентировала именно неоромантические представления о мире.

В России первая постановка пьесы состоялась в Петербургском театре Литературно-художественного общества (Театр Суворина) 10 февраля 1898 г. Успех спектакля в щепкинском переводе можно было сравнить с успехом этой пьесы во французском Порт-Сен-Мартене: «Газеты писали о блеске стиха, отмечали, что пьеса имела успех «главным образом благодаря переводу», называли пьесу «лучом истинной поэзии» [Щепкина-Куперник: 61].

Но оценки М. Горького, сделавшего жизнь Сирано образцом верной гражданской позиции («Вот как надо жить - как Сирано!» [Горький: 118]), и Луначарского положили начало рассмотрению произведения не столько с эстетической, сколько с идеологической точки зрения. И вслед за ними так пьесу стало оценивать и советское литературоведение, стремившееся обнаружить в противопоставлении Ростаном духовного и телесного, идеального и материального «антибуржуазный смысл».

Однако в 1980-90-е годы произошла переоценка культурной значимости пьесы, возвращение произведению первоначального, романтического, пафоса. И пьеса в переводе Щепкиной-Куперник вновь заблестала на сценических подмостках.

Литература

Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949. Т. 28.

Гуляева И.Б. Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997.

Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний // Автобиографические страницы. М., 1959.