

СОДЕРЖАНИЕ

ФЕНОМЕН «УРАЛЬСКИЙ ЗОНЫ»: КУКОЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ НА УРАЛЕ	2
ЭЛЕМЕНТЫ АРХАИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ФИЛОНОВА И В. ХЛЕБНИКОВА	3
СТИХОТВОРЕНИЕ «ЛИЛИТ» КАК ПРЕТЕКСТ РОМАНА «ЛОЛИТА» В. В. НАБОКОВА	4
ИНФАНТИЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	6
БЛАТНАЯ ПЕСНЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ	7
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ТРОИЦЫ» РУБЛЕВА	8
АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ: РЕЖИССУРА МИСТЕРИАЛЬНОГО ТЕАТРА	9
«ПЕЧАТНЫМИ БУКВАМИ», «НЕ НА ЛАТИНСКОМ ШРИФТЕ»: ПОЭЗИЯ В. С. ВЫСОЦКОГО В БОЛГАРСКИХ ПЕРЕВОДАХ	10
«ТРЕТИЙ СУД» НАД АБРАМОМ ТЕРЦЕМ	12
ТЕАТР И ЛИРИКА У АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА	13
СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ОППОЗИЦИЙ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»	14

ФЕНОМЕН «УРАЛЬСКИЙ ЗОНЫ»: КУКОЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ НА УРАЛЕ

Булатова М., 4 курс
Научный руководитель — доц. Купцова О. Н.

В 1970 г. на Урале образовалось уникальное театральное пространство. В Тюмени, Магнитогорске, Челябинске, Уфе, Барнауле практически одновременно возникли кукольные театры, в которых молодые режиссеры имели возможность воплощать свои идеи, общаясь со зрителями на новом художественном языке, отличном от существовавшей прежде традиции советского кукольного театра. По определению критиков, в том числе И. П. Уваровой, это был зашифрованный «эзопов язык» неодушевленной материи, созданный общностью молодых людей, выпускников Ленинградского театрального института и «беглецов» с Украины. Ученики ленинградского режиссера и педагога М. М. Королева, а также выпускники Харьковского театрального института именно на Урале обрели относительную свободу творчества для выражения своих замыслов, возможность работать с новым драматургическим материалом.

Развитие нового театрального центра совпало с периодом ослабления абсолютного господства в кукольном театре авторитета С. Образцова и общей децентрализацией советского театра (1970-1980 гг. — время расцвета провинциальной сцены). «Уральская зона» славилась своими фестивалями, на которых после спектаклей шли активные обсуждения с участием известных (в том числе и столичных) театральных критиков, театроведов и самих режиссеров, художников, актеров. В этих дискуссиях рождалось новое понимание куклы как феномена культуры, определялись основные моменты эстетики кукольного театра на новом этапе театральной истории.

Одним из важных изменений в кукольном театре 1970 гг. стал выход актера-кукловода из-за ширмы. Кукольника-«невидимку», воспитанного на работе за кулисами, выпустили в «живом плане». Именно театрам уральской зоны предстояло освоить новое сценическое пространство, возникшее при взаимоотношениях актера с куклой («живого» и «мертвого», «большого» и «малого»).

Необычный союз живого человека и куклы представляет собой единство творца и уже отчужденного от него результата творчества. Разрабатывая возможности живой и мертвой материи, художник волен вернуться к ритуальному театру, мистическим образом одушевляя мертвую куклу, или исследовать материал, из которого кукла состоит.

В период существования уральской зоны в каждой новой постановке пробовалась иная система кукол. Эстетическая система построения спектакля менялась всякий раз, режиссеры использовали различные традиции театра кукол — марионеток, тростевых, перчаточных кукол, но в основе этих поисков оставался неизменным путь к открытию взаимоотношений человека и куклы.

Главными точками средоточия новых идей стали театр «Бурадино» в Магнитогорске, творческий дуэт режиссера В. Вольховского и художницы Е. Луценко в Челябинске, театр В. Штейна и М. Грибановой в Уфе, театр М. Хусида в Тюмени, театр С. Столярова и Е. Гиммельфарба в Барнауле и театр Р. Виндермана в Свердловске (Екатеринбурге).

ЭЛЕМЕНТЫ АРХАИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ФИЛОНОВА И В. ХЛЕБНИКОВА

Гоганова А., 4 курс

Начало XX века стало временем осмысления истории, но результатом этого осмысления часто становилось недовольство человеческой культурой в целом. Такое мировоззрение нашло отражение в искусстве: художники почувствовали потребность отказаться от многовековых догм, классических образцов; поэтому они обратились к истокам — первобытному творчеству. Вставшая перед художниками рубежа веков проблема изображения человека в крайний момент его существования также сблизил их с языческим искусством. В настоящей работе мы рассматриваем архаические формы и образы в творчестве Павла Филонова и Велимира Хлебникова: параллельно в живописи и поэзии.

Форма. Апокалипсическая картина мира передается Филоновым и Хлебниковым с помощью изменения форм: деформируются естественные пропорции, сбивается ритм и сгущаются краски, упраздняются границы между реальным и фигуральным значениями. Причем и в поэзии, и в живописи искажение осуществляется по единому принципу: это формы, отражающие аффективное восприятие действительности человеком.

В создании образов, особенно в ранних произведениях, большую роль играют архетипы, в первую очередь связанные с процессами рождения-смерти.

- Фигуры людей у Филонова и Хлебникова идолоподобные, монструозные, застывшие в иконографических позах предстояния. Это недоовплощенный человек, страдающий от косности материи; ветхозаветный Адам, беззащитный в окружающем мире.

- Животные — это возможно, тотемные предки: они имеют человеческие лица, которые выглядят мудрее людских. Эти животные, в отличие от людей, обладают знанием и сознанием. Только в их присутствии человек способен обрести гармонию и спокойствие.

- Пространство в произведениях строится на основе архетипа апокалипсиса. Прообраз пира на центральной картине Филонова «Пир королей» и в соответствующих фрагментах из поэмы Хлебникова «Ладомир» — Тайная Вечера, или ее антипод — черная месса. Это мир, в котором «Бог умер», а царят разложение и страх. Возможны сравнения его с утробой, низом, желудком.

Опираясь на произведения первобытного искусства, художники разрабатывали целые теории: атомизма (Филонов) и «звездного языка» (Хлебников). К первичным элементарным формам («атом» в живописи, фонема в поэзии) они относились как к «проявлению в чистом виде общечеловеческих ценностей», которые необходимо восстановить в первозданном виде. Математические выкладки сливаются здесь с поэтическим вымыслом и превращаются в мифотворчество в абстрактных работах II половины 1910 — начала 1920-х гг.

В поздних произведениях Филонова и Хлебникова особенно заметна своеобразная роль художника: с эпической отстраненностью он наблюдает из вневременного состояния за «людским множеством» (античный хор), объединенным общей судьбой. Сам творческий акт становится для художников священнодействием с прагматической функцией помощи миру.

Итак, заимствованные и переосмысленные формы и образы первобытного искусства (неоязыческие элементы) — это основа специфики творчества Филонова и Хлебникова, это база, на который максимально сближаются поэзия и живопись.

СТИХОТВОРЕНИЕ «ЛИЛИТ» КАК ПРЕТЕКСТ РОМАНА «ЛОЛИТА» В. В. НАБΟКОВА

Иншакова Н. А., 3 курс
Научный руководитель — проф. Вильчек Л. Ш.

Владимир Набоков так сформулировал сущность собственного творчества: «... я в самом деле считаю, что в моем случае ненаписанная книга как бы существует в некоем идеальном измерении, то проступая из него, то затуманиваясь, и моя задача состоит в том, чтобы все, что мне в ней удастся рассмотреть, с максимальной точностью перенести

на бумагу». Нередко разные набоковские тексты становились этапами единого процесса «вспоминания», прежде чем задуманное произведение воплощалось окончательно. С этим явлением можно встретиться достаточно часто: ранние стихи Набокова содержат почти все темы его позднейшей прозы, некоторые рассказы можно расценивать как эскизы к романам (например, «Бахман» как прототип «Защиты Лужи-на»). В данном аспекте весьма плодотворным является анализ претекстов романа «Лолита».

Повесть «Волшебник» представляет собой черновой эскиз «Лолиты» не только в том, что касается фабулы с ее психопатологической мотивировкой и эротизированных описаний детского тела. Многие важные мотивы, приемы и подтексты будущего романа уже присутствуют в повести, но только в сжатом, едва намеченном виде. Так, беглое воспоминание безымянного героя «Волшебника» о сверстнице — сестре, давным-давно умершей, разрастается в романе в историю детской любви Гумберта Гумберта к Аннабелле Ли; его истолкование своего порока как преломленного эстетического чувства, как «безнадежной жажды добиться чего-то от красоты, задержать ее, что-то с ней сделать».

Тем не менее самым первым и важнейшим претекстом романа следует считать стихотворение «Лилит». Очевидное сходство между стихотворением и романом прослеживается на тематическом уровне. Кроме того, в стихотворении «Лилит» весьма значима мифологическая подоплека. Само название отсылает к древнеиудейскому мифу о первой жене Адама, превратившейся в злого демона. В тексте упомянуты персонажи древнегреческой мифологии: Эол, Пан, фавны. Этим упоминаниям соответствует один из тематических пластов романа «Лолита». Столь обширное обращение к мифологии было обусловлено двумя причинами, стилистической и концептуальной. Во-первых, тем самым значительно расширялось семантическое наполнение образов, поскольку оказывался задействованным мощный пласт культурологических значений. Например, и в стихотворении, и в романе становится более многогранным образ героини. Во-вторых, через мифологию происходит обращение к языческой античной культуре и ее системе нравственных норм. Ряд значимых совпадений в стихотворении и романе есть и на композиционном уровне. Стихотворение «Лилит» начинается с фразы «Я умер», и, соответственно, все последующие повествование парадоксальным образом представляет собой речь умершего; примерно так же строится повествование в «Лолите». Этот прием, во-первых, усиливает ирреальность повествования, подчеркивает, что все это — лишь плод художественной фантазии, игра воображения. Во-вторых, смерть и в стихотворении, и в романе наделена функцией окончательной справедливости: она подводит итоги и дает оценки поступкам героя. В довершение следует добавить, что

имя главной героини романа фонетически сходно с названием стихотворения (Лилит — Лолита) и вполне могло быть навеяно им.

ИНФАНТИЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Кормилова М., 4 курс

Научный руководитель — проф. В. И. Новиков

Частое обращение к жанру сказки и выражение инфантильного сознания в современной литературе можно расценивать как поиск писателями гармонии, как реакцию на хаотичность, фрагментарность и общую тревожность современного мира и искусства. Инфантильное сознание в некоммерческой литературе имеет и другие источники: влияние массовой культуры (которая часто открывает новые тенденции), своеобразие углубленного психологизма в литературе XX века (Элиас Канетти в документальной повести «Другой процесс» замечает инфантильность Франца Кафки и его героев).

По-своему этот феномен осмысляет Владимир Шпаков в романе-антиутопии «Игры на поле Ватерлоо». Каждый герой романа олицетворяет одну из граней инфантилизма: безответственность в семье, на работе и т.п. Важнейший образ — Диснейленд как храм, в котором исповедуется культ детства. Автор обыгрывает образы повести Уильяма Голдинга «Повелитель мух» и, так же как Голдинг, делает акцент на инфантильной жестокости. Но в романе Голдинга дети, попавшие на необитаемый остров, постоянно ждали взрослых как избавителей, как высших существ. Трагедия взрослых, но инфантильных персонажей Владимира Шпакова в том, что им не помогут никакие более разумные существа. После того, как Ницше сказал, что «Бог умер», человек принял на себя непомерную долю ответственности, а потому и заотел притвориться маленьким.

В предисловии к журнальной подборке «Рассказы на ночь» Александр Кабаков пишет: «В последние годы народ во всем мире совершенно помешался на сказках

Другие современные писатели открыто разделяют позицию инфантильных взрослых. Для героев Евгения Гришковца детство — счастливое время, лишённое условностей. В романе «Рубашка» главный герой, как «вечный ребенок», подчеркивает, что он влюблен во «взрослую» женщину. В пьесе «Как я съел собаку» герой с нежностью вспоминает детство, когда все части тела были новенькими.

Олег Зайончковский в романе «Петрович» рассказывает отдельные истории из жизни ребенка. Показательна фрагментарность этой книги (жанр которой скорее ближе к сборнику рассказов, чем к роману). Хотя бы в силу того, что из детства запоминается немно-

гое, импрессионистичность свойственна многим романам XX века, посвященным детству («По направлению к Свану» Пруста, «Лето Господне» Шмелева, частично «Жизнь Арсеньева» Бунина). Примеры из русской литературы особенно показательны: воспоминания о любимой, но уже не существующей стране накладывались на тоску по гармонии детства.

БЛАТНАЯ ПЕСНЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ

Нагорная Е. В., 3 курс
Белгородский государственный университет
Научный руководитель — проф. А. В. Полонский

В настоящее время не существует единого, непротиворечивого определения блатной песни, зачастую совпадающей с более широким феноменом лагерной культуры — лагерной песней, возникшей на основе синтеза творчества двух противоположных культур — криминальных групп и политзаключенных.

Под блатной песней мы понимаем песню на уголовную тему, бытующую в местах заключения или в криминальной среде, то есть в условиях замкнутой субкультуры. Как правило, героем блатной песни является заключенный или человек, так или иначе сопричастный его жизни. Образ героя раскрывается посредством типичных для этого мира понятий, поступков и оценок.

Основные признаки блатной песни следующие: мелодичность, опора на типизированные жизненные ситуации, типизированная система образов, сюжетность, стилистика разговорной речи, жаргонизмы, эмоциональность.

Основные темы, получившие разработку в блатных песнях — темы неволи, дороги и свободы.

В России блатная песня поднялась до уровня общественного звучания, получив негласное признание. Этому во многом способствовала особая атмосфера переходного периода, перестройки, когда люди с особым чувством обращались ко всему ранее табуированному. Так блатная песня получила статус идеологической оппозиции и была негласно принята обществом.

Сегодня блатная песня стала неотъемлемой частью жизни россиянина. Из блатных песен в жизнь переносятся не только отдельные слова, но и оценки, таким образом формируется романтическое восприятие воровской жизни, отрицательное отношение к традициям и государственным устоям, стремление жить одним днем.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «ТРОИЦЫ» РУБЛЕВА

Немирова Н. С., 4 курс

Научный руководитель — преп. Середнякова Е. Г.

В основе философского замысла «Троицы» лежит мысль о могущественной всепобеждающей силе любви. Художественное совершенство, с которым эта общечеловеческая идея выражена Андреем Рублевым, ставит «Троицу» в ряд бессмертных творений мирового искусства. Художник воплотил в иконе свой идеал совершенства, представление о человеке тонкой одухотворенности и нравственной просветленности. В линейном и цветовом ритме иконы, в певучих линиях, плавных согласованных жестах, мягких наклонах голов ангелов, в созвучиях чистых сияющих красок рождается ощущение единодушия, взаимной любви и возвышенной душевной чистоты.

Многие века «трудилась мысль человеческая» над идеей троичности. Споры о догмате троичности были проникнуты учением неоплатонизма о творческом акте мироздания, о логосе, то есть, о слове, в котором выражена вся премудрость и закономерность творческой воли, о единстве троичности как трех проявлениях единого начала, о союзе трех добродетелей, которые превратились в христианстве в «триплетную троицу» — вера, надежда, любовь.

Поэтическая образность и символика «Троицы» идут из глубокой древности. Такие символы, как трапеза, чаша, дерево, гора, круг, крылатые существа и т.д., известны с близкими значениями почти во всех древних культурах Востока и Запада.

Композиция «Троицы» подчинена идее круга, которая имеет символическое значение вечности, любви, солнца и единства, объединяющего множественность. Идейным центром иконы является чаша с головою жертвенного тельца, прообразующего агнца новозаветного, то есть душу Христа. Она означает любовь, готовую жертвовать собой.

Своеобразие построения композиции у Рублева заключается в том, что изображение не вписывается в круг, как это часто делалось в итальянском искусстве, а фигуры ангелов Рублев располагает так, что они сами образуют круг — символ света, вечности и любви. Грани палат, горы и подножия ангелов создают восьмигранник, в который вписаны ангелы и который вторит теме круга. Сам по себе восьмигранник тоже символизировал вечность, так как число восемь у древних евреев почиталось священным, посвященным будущему веку. Мы же, современные люди, знаем из математических наук значок восьмерки в горизонтальном положении, означающий бесконечность.

Пейзаж на иконе Рублева — до сих пор неразгаданная учеными загадка, которая является ключом к раскрытию мировоззренческого смысла произведения.

Самая главная отличительная черта замыкающих кулис композиции — их миниатюрность. Какова же ее природа? Дело в том, что чем меньше размеры того или иного предмета, величина которого приблизительно известна по отношению к предметам переднего плана, тем дальше он находится от переднего плана. Правда, пространство иконы весьма специфично и условно. Оно не только не идентично пространству картины, но обычно прямо противопоставляется ему по основным характеристикам. Соотносительные масштабы не связаны здесь с реальными величинами, а предметы дальнего плана, переданные в обратной перспективе, выглядят совсем не так, как в прямой.

Тихая и светлая «Троица» получила всеобщее признание в наши дни, как и много столетий назад на Руси, и славится повсюду как прекраснейшее произведение искусства великого мастера. В «Троице» как бы сокрыт величайший творческий потенциал, вызывающий у людей, смотрящих на нее, ответный творческий процесс. В этом заключается непреходящая ценность произведения Рублева, его неувядаемая ценность для людей всех времен и национальностей.

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ: РЕЖИССУРА МИСТЕРИАЛЬНОГО ТЕАТРА

Пашолок М., 4 курс

Научный руководитель — к.ф.н., доц. Купцова О. Н.

Анатолий Васильев — один из самых спорных для интерпретации режиссеров на мировой сцене. Ученик М. Кнебель, он прошел сложный творческий путь от «психологического театра» И. Станиславского к «мистериальному действу» Е. Грозовского. И сегодня в «Школе драматического искусства» А. Васильев выстраивает свое оригинальное театральное пространство, которое может стать началом нового мистериального направления в современном сценическом искусстве.

Обращение к категории мистериальности в XXI веке возникло на фоне общего духовного кризиса. Как и сто лет назад, интерес к мистике появился сегодня в контексте поисков утраченной цельности мировосприятия. Современная культура насильственной глобализации обнаружила тотальную бездуховность всех своих составляющих и оказалась неспособной дать ответы на самые насущные вопросы человека, осознавшего трагизм утраты диалога с Богом.

Таким образом, проблема восстановления мистического диалога становится основной задачей тех художников, которые наиболее остро ощутили трагичность новой действительности. В ряду таких художников стоит и Анатолий Васильев, один из первых современных русских режиссеров, осознавший необходимость «мистериального

измерения» в театре, прорыва наверх — к Богу. Его режиссура последних лет выстраивается по этой вертикали.

Сущность нового этапа творчества Анатолия Васильева — мистериального театра — ярче всего воплощена в знаменитой трилогии Анатолия Васильева «Плач Иеремии» (1996) «Моцарт и Сальери» (2002) — «Илиада. Песнь 23-я» (2002).

Мистериальность трилогии проявляется на разных уровнях. Во-первых, характерен сам выбор текстов для постановок — три совершенно разных произведения из разных эпох и культур легли в основу трилогии. Но их объединяет тема смерти, перехода из одного мира в другой, что является формообразующей категорией мистерии.

Во-вторых, это особое построение пространства театра как пространства сакрального, мистического, что всегда было характерно для мистериального мировоззрения. О таком построении пространства свидетельствует сама архитектура здания театра-храма А. Васильева на Сретенке. Об этом говорит и сценография трех спектаклей.

Но ярче всего «сакрализация» пространства ощущается в самой режиссуре — в мизансценах, которые выстраиваются по мистериальным законам (магические круги и диагонали); в технике воспитания актеров и зрителей.

Цель постановок Васильева — духовное совершенствование каждого, причастного к ним — как актера, так и зрителя. «Работа над собой» зрителя и актера в мистериальном театре А. Васильева основана на воздействии священной музыки, жестоких сцен битв и насилия, медитационной технике, ритме, особом способе декламации, ритуализации слова и действия и т.д. Зрители трилогии, таким образом, проходят процедуру посвящения, приобщения к высшей тайне, подобно тому, как это происходило в древних мистериях.

Безусловно, А. Васильев не полностью копирует древние техники, но, синтезируя элементы различных цивилизаций и эпох в мировой культуре, он создает свой оригинальный современный театр мистериального направления.

«ПЕЧАТНЫМИ БУКВАМИ», «НЕ НА ЛАТИНСКОМ ШРИФТЕ»: ПОЭЗИЯ В. С. ВЫСОЦКОГО В БОЛГАРСКИХ ПЕРЕВОДАХ

Раевская М., 5 курс

Научный руководитель — проф. В. И. Новиков.

Песни Высоцкого обрели популярность в Болгарии по крайней мере с середины 1960-х гг. Слушатели легко воспринимали их в оригинале: образованные болгары всегда хорошо знали русский язык (а в годы «дружбы» с СССР его изучение в школах и вовсе было обязательным). На своем родном языке болгары впервые смогли прочитать

стихотворение Высоцкого 3 июня 1973 г. — в газете «Народна армия» были напечатаны «Братские могилы» в переводе Ивана Николова («Братски могили»). Организовал эту публикацию и написал небольшое теплое предисловие к стихам известный критик Любен Георгиев, друг Владимира Семеновича. Если верить воспоминаниям Георгиева, Высоцкий, увидев газету, был восхищен:

«...его руки задрожали от волнения

Болгарские почитатели Высоцкого долго гордились тем, что будто бы в их стране стихи Владимира Семеновича были опубликованы раньше, чем на родине автора. На самом деле Высоцкого до этого публиковали и в Советском Союзе, но крайне скупое. Доброе слово о своем творчестве он чаще мог прочесть в западной печати. Про одну из немногих положительных советских статей Владимир Семенович сказал: «Приятно о себе читать не на латинском шрифте». Должно быть, публикация на болгарском добавила Высоцкому радости еще и тем, что в этом языке, как и в русском, используется кириллица...

При жизни Высоцкого в Болгарии было опубликовано еще одно его стихотворение: «Он не вернулся из боя» в переводе Ивана Николова. Сразу после кончины поэта его переведенные стихи стали активно выходить в болгарских изданиях. В ходе работы над дипломом нам встретилось 115 стихотворений Высоцкого, хотя бы по одному разу опубликованных на болгарском языке. Из них 24 переведены дважды (то есть двумя разными переводчиками), восемь — трижды, два — четырежды, а одно известно даже в восьми переводах!

Большинство переводов вошло в четыре сборника, выпущенных в Болгарии: «Избрани стихотворения» («Избранные стихотворения») (1983, второе издание, исправленное и дополненное — 1985), «Владимир Висоцки» (1984), «Избрани песни» («Избранные песни») (1989), «Завръщане» («Возвращение») (1990). Переведенные стихотворения Высоцкого помещены в болгарских электронных библиотеках, их часто цитируют в прессе и в интернет-чатах.

Переводы Высоцкого на болгарский отличаются высокой точностью, близостью к тексту, эквиритмичностью и эквилинеарностью. Это обусловлено сходством русского и болгарского языков (близостью лексического состава и наличием свободного ударения, позволяющего использовать те же, что и в русском, рифмы и размеры), помноженным на добросовестность переводчиков и их бережное отношение к особенностям оригинала. Тем интереснее отмечать редкие ошибки, вольные или невольные искажения смысла исходного текста.

«ТРЕТИЙ СУД» НАД АБРАМОМ ТЕРЦЕМ

Ратькина Т. Э., 5 курс

По мнению А. Д. Синявского, «писатель нового времени — всегда преступник». В его судьбе эта метафора была реализована буквально. Синявский, как и его писательское alter ego Абрам Терц, был судим как минимум трижды. Первый суд привел писателя сначала в Дубровлаг, а затем во Францию. В эмиграции, в 1975–76 годах состоялся «второй суд» над Терцем. Так французский славист М. Окутюрье назвал бурю негодования в прессе русского зарубежья после выхода в свет книги «Прогулки с Пушкиным». Эти же «Прогулки» спустя почти 15 лет навлекли на автора гнев советских критиков, писателей и читателей.

«Третий суд» начался в 1989 году, после публикации в «Октябре» фрагмента из крамольной книги. Журнал «Наш современник» заклеил Синявского как «русофоба». Ряд авторов обратились в секретариат правления Союза писателей РСФСР с требованием разобраться с журналом, лидирующим «в доказательстве ущербности русского народа и русских гениев». Работу редакции «Октября» обсудили на расширенном заседании. До внесения изменений в состав журналистского коллектива дело, правда, не дошло, но «третий суд» над Абрамом Терцем на этом не кончился.

В 1990 году журнал «Вопросы литературы» опубликовал полный текст «Прогулок с Пушкиным» и страсти разгорелись с новой силой. Терца (а с ним и Синявского — разницы между ними критики не увидели) обвиняли и в осквернении памяти Пушкина, и в оскорблении всей русской литературы, и в безграмотности, и в плагиате, и в ненаучном подходе, и в бездуховности. «Главное — «ущучить», а «статья» подбирается в зависимости от времени и обстоятельств» (Ю. Манн).

К счастью, к «ущучиванию» автора вся дискуссия не сводится. Были и оригинальная интерпретация книги, и интересные возражения. Искажением пушкинского образа сочли определение поэта как служителя «чистого искусства». С. Бочаров считал, что в «очищенно-эстетической сфере» «Прогулок» нет места для многих «пушкинских смысловых нагрузок». А В. Сквозников поясняет: в книге ничего не сказано о политической и моральной стороне его творчества.

Ответы на большинство вопросов и обвинений «третьего суда» над Терцем даны в статье Л. Баткина «Синявский, Пушкин — и мы». Баткин разъясняет смысл понятия «чистое искусство» — одного из центральных в книге Синявского. «Чистое искусство» не противоположно политике, религии и т.д. Напротив, оно вбирает в себя и исповедание веры, и прославление царя, и осуждение революции — и многое другое. Но никому и ничему не служит.

Искусство, по Синявскому, имеет одну цель — открыть «картину гения», которая существует «до всякого творчества, помимо художника». Служа этой цели, оно едва ли может стать аморальным. Опас-

ность возникает, когда стирается грань между искусством и жизнью: либо художник становится политиком, проповедником, либо образы помимо его воли воспринимаются как установка к действию. Например, метафору «писатель-преступник» воспринимают буквально и начинают выносить приговоры.

ТЕАТР И ЛИРИКА У АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА

Сдвижкова А. А., 5 курс

Научный руководитель — проф. В. И. Новиков

Творчество А. Галича уникально, так как соединяет в себе черты двух видов искусства: литературы и театра.

Песни Галича условно принято делить на так называемые «жанровые» и «серьезные».

Драматическая природа особенно видна в песнях, написанных от лица героя или рассказчика. Это достигается использованием такого приема сказа. Наиболее ярким примером сказовой формы является цикл «Коломийцев в полный рост». Характерной чертой сказа является обращение к слушателям. Речевой портрет Коломийцева также создается самыми традиционными способами использованием приема народной этимологии.

Драматический накал поэзии Галича достигается сложной системой повествования, создающей многоголосье. При этом речь персонажей социально и психологически окрашена, что создает неповторимое разнообразие речевых портретов героев Галича.

Многоголосье абсолютно органично для поэзии Галича. Оно настолько отвечает ее поэтике, ее театральной природе, что порой одним из голосов в этом хоре становится и авторский голос, незаметный за разнообразием речевых манер и стилей.

Также приметами «драматургичности» лирики Галича являются сюжетность многих его стихотворений и неожиданные завязки, сразу погружающие слушателя в действие, кажущиеся вырванными из какого-то разговора; такой распространенный театральный прием, как обращение к слушателям, причем у Галича не всегда есть грань между воображаемым слушателем, «внесценическим» героем песни и слушателем реальным; иронические интонации его песен, как будто рассчитанные на театр одного актера.

Строфическое устройство песен Галича — также от театра: он использует действие-строфу и припев-интермедию.

Музыка — обязательный атрибут театра Галича. Музыкальный рисунок практически полностью подчинен интонационному строю стиха — мелодике, паузировке и динамике, что подчеркивает авторское исполнение, его интонации, акценты, т.е. опять же служит для

создания театра одного актера. Музыка в песнях Галича создает ритм, что очень важно при метрической неоднородности его поэзии, а ритмизованность — важнейшее условие сценичности произведения.

Традиционно-лирическая поэзия Галича стилистически нейтральна, поскольку лирический герой — интеллигент. Зато прием обращения, причем не просто к воображаемому собеседнику или к слушателю, а как бы внутрь себя, к предмету, составляющему поэтический мир автора, используется гораздо чаще.

Музыка, которая и в ролевой лирике подчеркивала драматургическое начало творчества Галича, в его традиционно-лирической поэзии играет еще большую роль, поскольку для монолога интонационный рисунок особенно важен, а у Галича он подчеркивается именно музыкой.

Галича можно назвать автором двух поэм: «Размышлений о бегунах на длинные дистанции», или «Поэмы о Сталине» и поэмы, посвященной памяти Януша Корчака — «Кадиш». Обе они неоднородны по своей структуре, но при этом драматургическое начало в них также очень сильно, причем для его создания объединяются как приемы, характерные для ролевой лирики, приемы (которые можно условно обозначить как комические), так и приемы, свойственные традиционно-лирической поэзии Галича.

СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ОППОЗИЦИЙ В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «ЧИСТЫЙ ПОНЕДЕЛЬНИК»

Серышева В. М., 1 курс
Институт бизнеса и политики,
Научный руководитель — к.ф.н., ст. преп. Кузнецова Н. В.

Тема оппозиции, на наш взгляд, актуальна со времен сотворения человека, ведь именно с того момента началось противостояние Бога и Дьявола, добра и зла. Не случайно автор дает рассказу название «Чистый понедельник». Чистым понедельником называется первый день Великого Поста. Во время Великого Поста изменяется весь строй повседневной жизни православного христианина. Дух покаяния, самоуглубленного внимания к тому, что происходит в душе, исключает многое из того, что не соответствует «светлой печали» великопостного времени. Чистый понедельник становится для героини рассказа И. А. Бунина границей между старой и новой жизнью.

Мы ничего не знаем о герое, он почти не рассказывает о себе, только о своих чувствах, зато практически с первых предложений упоминает ее, свою возлюбленную. Читателю неизвестно ее имя, что вызывает ощущение некой неопределенности, будто рассказ не о конкретных героях, а о людях вообще.

Кульминация произведения является границей, делящей рассказ на две части, которые носят оппозиционный характер, – границей, после которой начинается не просто новый этап, а другая жизнь. Именно поэтому автор отводит особое место описанию последнего перед Чистым понедельником дня, каждый штрих которого имеет явное и скрытое значение. Чего стоит последний, утонченно-светский, черно-бархатный туалет героини с её прической шамаханской царицы! Это описание является символическим изображением женского образа. В нем совмещены тяга к духовному подвигу и ко всему богатству мира, сомнения, жертвенность и тоска по идеалу, что подчеркивает оппозицию духовного и светского миров рассказа Бунина.

Поведение героини противоречиво: в начале рассказа писатель изображает ее поездки в театры, рестораны и при этом подчеркивает, что между ней и ее любимым человеком была «неполная близость». А накануне ухода в монастырь происходит то, чего так долго ждал герой. Отсутствие имени героини, несомненно, значимо. Имя нужно на земле, а Бог знает каждого и без имени. На протяжении повествования создается ощущение, что героиня изначально принадлежит другому миру, и только чтобы ее не узнали в этом мире, ходит в театр, выезжает на прогулки, посещает курсы. Ее всегда тянуло к светлому, к вере, и так же, как храм Спасителя был близок к окнам ее квартиры, так Бог был близок ее сердцу. Она часто ходила в церкви, посещала обители, старые кладбища, но герой в начале рассказа даже не знал об этом: данная деталь символизирует различие в их мировосприятии.

Весь рассказ Бунина «Чистый понедельник» построен на противопоставлении: мир светский и мир духовный, точка зрения героя и точка зрения героини, «неполная близость» и ночь любви. Центральным элементом структуры произведения становится образ Храма Христа Спасителя, так как именно он напоминает о присутствии Бога, указывает на мир, где отсутствуют противоречия.