

Оглавление¹

Подсекция «История русской литературы XX в.»	
<i>Ахмимович В.В.</i> Образы Дафниса и Хлои в творчестве Ю.Н. Верховского.....	516
<i>Аксенова О.А.</i> Гибридизация и диффузия жанров в постмодернистской исторической прозе.....	518
<i>Балановский Р.М.</i> Проблема религиозно-философских взглядов И.А. Бунина в современном буниноведении.....	520
<i>Бойков А.И.</i> Мотив движения в творчестве А.А. Башлачева.....	523
<i>Борода Е.В.</i> Проза В. Пелевина как диагностика социальной энтропии.....	526
<i>Булахова П.В.</i> Поэтика повести А.С.Серафимовича «Сухое море».....	528
<i>Булдакова Ю.В.</i> Дневник писателя в литературе русского зарубежья (1920–1930е гг.): к вопросу о типологии жанра.....	530
<i>Вихарева О.В.</i> Архетипическое начало и мифопоэтическая традиция в романе Марии Семенович «Валькирия».....	532
<i>Голдфаст Т.С.</i> Философия творческого дара на границе романа В.В. Набокова «Дар».....	534
<i>Голькар Абтин.</i> Особенности структуры действия в «пьесах-заседаниях» русских драматургов 1970–1980-х годов.....	537
<i>Гордиенко А.М.</i> Мотив «преодоления границы» как композиционная матрица романа «Подвиг» В. Набокова.....	539
<i>Данилова Е.С.</i> Роль повтора в творчестве Л. Миллер и Ю. Мориц.....	542
<i>Дочева К.Г.</i> Герой отечественной лирической прозы 1960–1980-х годов и прозы С. Довлатова в практике самоидентификации.....	543
<i>Дрябина О.В.</i> Особенности рациональной фантастики начала 1980-х – середины 1990-х гг. (на материале творчества Е. и Л. Лукиных).....	546
<i>Зильбер О.А.</i> Поколение «двадцатилетних» в современной литературе.....	548
<i>Кадочникова И.С.</i> Рефлексия кино в поэзии шестидесятников.....	550
<i>Кириллина О.М.</i> «Анна Каренина» в зеркале XX века.....	552
<i>Коржова И.Н.</i> Феномен устойчивых художественных форм в осмыслении представителей модернистского театра.....	555
<i>Котова А.В.</i> Шизоидный дискурс в прозе Саши Соколова как основной стилистический прием.....	557
<i>Кочеткова О.С.</i> Сборник Б. Поплавского «Флаги»: сильные позиции текста.....	559
<i>Кругликова А.Д.</i> Поэзия «младопарнасцев» как феномен «экзистенциального письма».....	562
<i>Кульбакина О.</i> Проблема художественного времени в автобиографической повести А. Цветаевой «История одного путешествия».....	564
<i>Ливская Е.В.</i> Проблема чужого слова в новеллистике С.Д. Кржижановского.....	567
<i>Малыгина И.Ю.</i> Человек в художественном континууме лирики Д. Хармса: типологические характеристики.....	569
<i>Малыхина Э.С.</i> Роль музыки в малых жанрах прозы Нины Берберовой.....	572
<i>Марусенков М.П.</i> «Сдвигология русского стиха» А.Е. Крученых как протодеконструкция.....	574
<i>Медякова Д.В.</i> Фантастический элемент в романе «Кысь» Т.Н. Толстой.....	575
<i>Мельникова Н.Н.</i> Философия любви и брака в романе «Маскарад чувства» М. Криницкого.....	577
<i>Микулик Н.В.</i> «Литургия Мне» Ф. Сологуба как символистская драма.....	580
<i>Назарова А.В.</i> Романы Е.Н. Чирикова «Жизнь Тарханова» и «Отчий дом» (проблематика, сюжетика, система образов).....	581
<i>Немойкин М.В.</i> Поэтика ранней прозы В. Войновича («Хочу быть честным»).....	584

¹ Внимание! Страницы электронной версии не совпадают со страницами опубликованного сборника секции «Филология»!

Секция «Филология»

Подсекция «История русской литературы XX в.»

<i>Неронова И.В.</i> Система художественных миров и семантических «рифм» в романе А. и Б. Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя».....	586
<i>Нижник А.В.</i> Историко-культурные истоки сюжета, образной и лейтмотивной системы произведения Виктора Пелевина «Шлем ужаса».....	589
<i>Николаева В.А.</i> Кинематограф в поэзии конца XIX – начала XX века.....	591
<i>Петрова О.В.</i> Критическая деятельность И.А. Бунина первой половины 1890-х годов.....	592
<i>Сизова М.И.</i> Способы построения композиции пьесы И. Вырыпаева «Кислород».....	594
<i>Сысоева А.В.</i> Роман Федора Сологуба «Творимая легенда» в контексте утопической литературы.....	596
<i>Тищенко О.В.</i> Об иноязычных словах-экспрессемах в русском поэтическом тексте XX века.....	699
<i>Травова Н.В.</i> «Колымские рассказы» В. Шаламова и «Зона» С. Довлатова: принципы повествования.....	601
<i>Тузова Е.А.</i> Идея <i>соединения</i> в лирике В. Хлебникова.....	603
<i>Фельдман Д.М.</i> Номинация как прием формирования онтологического метасюжета в лирике И. Бродского.....	606
<i>Щеглова Е.А.</i> Мир любовных свиданий в романе В.В. Набокова «Машенька»: мотивная структура и контекст.....	608
<i>Щербакова Т.В.</i> Фольклорные мотивы в сборнике С. Городецкого «Ярь».....	611

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Образы Дафниса и Хлои в творчестве Ю.Н. Верховского

Авхимович Вероника Вадимовна

Студентка Смоленского государственного университета, Смоленск

В 1910 г. вышла книга Ю.Н. Верховского «Идиллии и элегии». В стихотворениях, вошедших в этот сборник, поэт использует типичные для заявленных жанров элементы: мотивы, темы, образы. Ю. Верховский обращается к образам античной поэзии: символам влюбленных Дафнису и Хлое, помещая в первой части книги стихотворение «Дафнис» (с посвящением Вяч. Иванову) и цикл вариаций «Хлоя покинутая». Появление этих персонажей в разделе «Идиллии» вполне закономерно и ожидаемо. С момента использования их имен в античной идиллической поэзии они уже стали ее своеобразной эмблемой.

Обратимся к источнику появления образов Дафниса и Хлои в произведениях этого жанра. Первоначально существовал миф о влюбленном Дафнисе. В «Мифах народов мира» читаем, что несчастный юноша: а) Не сдержал клятву верности, и в отместку любившая его нимфа ослепила его; б) Не сдержал клятву верности, и в отместку был превращен в камень (источник – «Метаморфозы» Овидия); в) Был наказан Афродитой за то, что отверг любовь женщины, посланной ему богиней – нимфы Наиды. Раздираемый печалью, блуждал он по острову, пытаясь утешить себя музыкой и пением, но потом бросился со скалы в море.

Ни в одном из мифологических источников, рассказывающих о судьбе Дафниса, не упоминается имя Хлои. Впервые она появляется в романе Лонга «Дафнис и Хлоя». Именно у Лонга появился новый тип Дафниса, награжденного свыше великой любовью к Хлое. Эта пара становится неразлучной, а их любовь – образец идеальных отношений для всех последующих поколений.

«Дафнис» – это некий пролог отношений, а следующий за ним цикл – эпилог, итог этих отношений. Между Дафнисом и Хлоей нет диалога, они не слышат друг друга. Мужское и женское начала, противоположные по своей природе, приобретают у Верховского еще больший контраст вследствие разности их состояний: первое в фазе ожидания любви, второе в фазе разлуки. Самое сильное любовное чувство, по мысли поэта, мужчина испытывает до начала самих отношений, в представлении их, мечте о них. А женщина наоборот: после расставания, в воспоминаниях, сожалениях об утраченном.

Обратимся к посвящению Вяч. Иванову в стихотворении «Дафнис». В лирическом творчестве этого поэта мы тоже находим образы вечных влюбленных. Цикл «Песни Дафниса» был создан в марте 1895 года в Ри-

ме. Можно предположить, что Ю. Верховский к началу работы над своим сборником, был уже знаком с циклом Вяч. Иванова.

«Песни Дафниса» состоят из 5 стихотворений: «Цикады», «Испытание», «Весна», «Гроза», «Аполлон влюбленный». Цикл представляет собой завершенное повествование о возникновении, развитии и завершении любовных отношений.

Ю. Верховский – поэт универсалий. В его текстах нет эротического элемента, но все же мы находим переключку с циклом Вяч. Иванова не только на сюжетном уровне, но и на более низком – лексическом:

Ю. Верховский	Вяч. Иванов
1. Как пышно зелены, как радостно цветущи / На пастбищах моих размещенные кущи!	1. Луга палящего; По благоуханной увлажненной зелени...
2. Спадает ярый зной.	2. Пан грезит под облаком зноя.
3. Царицею ль грядешь в венке дубовом.	3. Рукою веноч отрясала ты, резвою, / Рукою веноч отрясала развеянный.

Методика, применявшаяся нами, основана на сочетании различных подходов (структурного, описательного, историко-типологического) и подчинена цели: выяснить, как образы Дафниса и Хлои интерпретирует поэт начала XX в., что нового он вносит в понимание античного сюжета.

Подведем итог. Ю. Верховский остается верен традициям в выборе типичных образов для жанра идиллии. Вяч. Иванов изображает пик любви, накал страстей, у него преобладает чувственное начало. Эротический окрас цикла усиливает восприятие такого бурного проявления любви. Возникающее напряжение разрешается, например, в актах творчества, в слиянии с природой.

В текстах Ю. Верховского описаны не столь острые, как у Вяч. Иванова, отношения: умиротворение, мечтательность. У Верховского преобладают мягкие пастельные полутона в отношениях. Если у Вяч. Иванова Дафнис еще и поэт, творец, то у Ю. Верховского он только возлюбленный Хлои.

Мы видим, что и Ю. Верховский, и Вяч. Иванов, обращаясь к одним античным источникам, по-разному разрабатывают их. Они показывают отношения влюбленных на неодинаковых стадиях любви, что обусловлено поэтическим и личностным мировоззрением каждого из поэтов.

И Ю. Верховский, и Вяч. Иванов включают в свои циклы еще одну историю любви. Но у первого она получает реалистический оттенок, а у второго является результатом любовного вдохновения.

Оба поэта нашли в античных источниках то, что помогло им выразить собственную позицию в одном из самых интимных чувств – любви. Это свидетельствует о том, что античное наследие остается вечной неисчерпаемой сокровищницей образов, мотивов, тем и т. д.

Литература

Античная лирика. Т. 4. М., 1968.

Верховский Ю.Н. Идиллии и элегии. СПб.: Оры, 1910.

Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1 Брюссель, 1971–1987.

Лонг. Дафнис и Хлоя. М., 1957.

Мережковский Д.С. В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991.

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Под ред. С.А. Токарева. Т. 1. А–К. М., 1980.

**Гибридизация и диффузия жанров
в постмодернистской исторической прозе**

Аксенова Ольга Александровна

Аспирантка Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского,

Ярославль

Историческая тематика занимает особое место в творчестве современных российских писателей-постмодернистов.

Понятия жанра и жанровой разновидности в литературе постмодернизма переосмысляются и во многом утрачивают актуальность. Как отмечает Г.Л. Нефагина, «в литературе конца XX в. происходит не столько жанровый синтез, сколько синестезия – выход за жанровые пределы произведения с обретением не свойственных ему от природы возможностей смежных форм и даже иных искусств» [Нефагина: 34]. Это проявляется в исследуемых нами образцах историографической метапрозы.

Роман В. Пелевина «Чапаев и Пустота» своим названием актуализирует стилистику пародии. Естественно, цели прямого пародирования романа Д. Фурманова «Чапаев» перед автором не стояло, пелевинский текст скорее пародия на корпус советской исторической романистики в целом. Образ одного из центральных персонажей, Чапаева, то гибридизируется с образом буддийского гуру, то снижается за счет переработки автором анекдотов и сцен из экранизации братьев Васильевых. Три жанра влияют на сюжет, систему персонажей и способ повествования романа: пародия, анекдот и буддийский коан. Применить жанровое определение «коан» к роману Пелевина нельзя по формальному признаку размера, но автор активно вводит коаны собственного сочинения в диалоги своих героев. Как и в буддийской практике, после завершения философского диспута наступает просветление ученика, но сами коаны поданы автором в пародийном ключе, десакрализованы контекстом.

Анекдот – маргинальный по отношению к «высокой» литературе жанр – возводится автором-постмодернистом до уровня сутры, неправильно понятой потомками. Таким образом, тексты, противостоящие сакральным в советскую эпоху, приобретают черты таковых в эпоху постсоветскую.

Можно сказать, что пародийная стихия пронизывает весь роман Пелевина, проявляясь то в «агитационных» стихах Петра Пустоты, то в нелепом тексте песни ивановских ткачей, то в псевдоисторических докумен-

тах, включенных в текст произведения. Но определение пародии слишком узко применительно к роману Пелевина. Кроме того, пародийность – практически непрменный атрибут постмодернистского текста. Нам кажется уместным говорить о некоем сплаве в пелевинском тексте черт философского, социально-психологического (вставные новеллы пациентов клиники), фантастического романа и романа-пародии с широким использованием возможностей традиционных буддийских жанров – коана и сутры – и маргинального жанра устного народного творчества – анекдота.

В. Шаров в романах «Репетиции», «До и во время», «Воскрешение Лазаря» сопрягает жанры исторического романа, притчи, мистерии, мемуарной и эпистолярной прозы, хроники. Черты исторического романа в постмодернистских текстах Шарова перекодированы либо даны в пародийном ключе. Центральные события каждого романа вписаны в определенный период российской истории: в «Репетициях» это эпоха раскола православной церкви, в «До и во время» – первая и вторая революции, «Воскрешение Лазаря» – 1930-е годы. Среди персонажей присутствуют исторические лица: Жермена де Сталь, Н.Ф. Федоров, И. Сталин, А. Скрябин («До и во время»), Л.М. Каганович («Воскрешение Лазаря»), патриарх Никон, протопоп Аввакум («Репетиции»), но они лишены даже намека на правдоподобные черты характера, мотивация их поступков изменена.

В обращении к жанрам мемуарной литературы и хроники в романе «Репетиции» автор обыгрывает установку исторической прозы на достоверность: повествователь подробно описывает судьбу «документа» и его автора, сложный путь в руки исследователя и перевода текста с бретонского языка. Однако хроника, как правило, фиксирует во временной последовательности значительные исторические события, а в романе Шарова на первый план выдвигается история мифической секты. Если сюжет мистерии воспринимается органично на фоне реалий XVI в., то в XX в. она трансформируется в фарс. Несмотря на пронизывающую роман авторскую иронию по отношению к персонажам-марионеткам, фантазмагорический сюжет, сочетающий черты мистерии и фарса, можно говорить о том, что содержание романа тяготеет к притче как дидактико-аллегорическому жанру. Свой текст Шаров строит на гибридизации средневековых жанров хроники, мистерии, притчи с использованием приемов мемуарной литературы и апелляцией к чертам исторической прозы. При помощи включения элементов фарса, фантазмагорических, абсурдных сюжетных ходов автор снижает притчевое содержание романа.

По поводу жанровой принадлежности романа Т. Толстой «Кысь» существуют различные мнения. Е. Хворостьянова отмечает, что типологическую принадлежность произведения определяет круг его литературных источников: в зависимости от того, какой из них для исследователя оказывается преобладающим, роман определяют «как антиутопию,

«ретроантиутопию», сатиру, роман-фельетон, «лингвистическую фантастику» и даже «книгу неопознанного жанра» [Хворостьянова: 114].

Критики акцентируют внимание на смешение в романе Толстой черт маргинальных и «высоких» литературных жанров, неясную жанровую природу, пародийное и сатирическое начало. Для Толстой антиутопия – лишь форма, наполненная новым постмодернистским содержанием. В романе очевиден сильный сатирический пласт (это, прежде всего, изображение социального устройства Федор-Кузьмичска). Духовное и интеллектуальное разложение, постигшее основную часть населения бывшей Москвы, Толстая передает через деградацию языка, и определение «лингвистическая фантастика» очень точно характеризует языковой уровень текста. Фантастический элемент тоже немаловажен: он проявляется в описании Последствий, а так же в неоднозначном финале романа. Проникновение фольклорного жанра сказки в роман Толстой очень органично, начиная с языкового уровня до символического противопоставления светлого образа Князьей Птицы Паулин темной и непонятой природе Кыси. Влияние сказки затронуло и персонажный уровень: черты Иванушки-дурачка явственно проступают в «голубчике» Бенедикте.

Толстая моделирует некую виртуальную историческую реальность с чертами, присущими почти каждому периоду отечественной истории: тирания власти, невежество и покорность запуганного народа, витающая в облаках интеллигенция, свержение монархии в пользу власти «грядущего Хама».

Мы видим, что в рассмотренных произведениях авторы используют гибридизацию и диффузию жанров как способ новой интерпретации исторической и социально-политической тематики.

Литература

Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века: Учебное пособие. М., 2003.

Хворостьянова Е. В. Имя кыси: сюжет, композиция, повествователь романа Татьяны Толстой «Кысь» // Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве. СПб., 2002.

**Проблема религиозно-философских взглядов И.А. Бунина
в современном буниноведении**

Балановский Роман Михайлович

Студент Вологодского государственного педагогического университета, Вологда

За последние годы написано немало работ по вопросу религиозно-философских исканий И.А. Бунина. Обширная тема «Бунин и Восток» исследуется как минимум в 3 направлениях: 1) Бунин и буддизм (Т.Г. Марулло, Е.Б. Смольянинова, О.В. Сливицкая, О.С. Чебоненко); 2) Бунин и ветхозаветность (Г.Ю. Карпенко, В.А. Котельников); 3) Бунин и ислам (Дж.В. Конноли, В.В. Крапивин, П.И. Тартаковский). Особняком стоят работы Т.К. Донской, М.М. Дунаева, А. Меня, А.А. Пронина, посвященные теме «Бунин и православие». Активно изучается творчество Бунина

в его связи с пантеизмом, космизмом, экзистенциализмом, учениями Л.Н. Толстого и В.С. Соловьева (Б.В. Аверин, Н.М. Кучеровский, Ю.В. Мальцев, О.В. Сливцкая, Р.С. Спивак, М.С. Штерн). В творчестве Бунина могут быть также обнаружены отголоски веры в перевоплощение, теории анамнесиса Платона, идей евразийства, теософии и антропософии начала XX в. К числу проблемных и малоизученных относятся вопросы о соотношении в творчестве Бунина субстанционального / индивидуального, вечного / природного / исторического, всемирного / национального, фатального / кармического / провиденциального, языческого / монотеистического начал.

В буниноведении по-разному определяется степень влияния на Бунина религиозных и философских учений. Думается, это связано с противоречивым отношением самого Бунина как художника к догматической, ритуальной, исторической сторонам религий. Это отношение ярко выражено в дневниках Бунина, в частности в одной из его заметок 1915 г.: «Теперь люблю – в древних русских церквах и иноверческие (церковные службы. – Р.Б.), то есть католические, мусульманские, буддийские, – хотя никакой ортодоксальной веры не держусь» [Бунин: 257–258].

Некоторые исследователи объясняют проблему религиозно-философских взглядов Бунина определенными расхождениями между бунинской эстетикой и онтологией. Так, Г.Б. Курляндская, говоря о характере рецепции Буниным идей буддизма, пишет: «Бунин эстетически утверждает ту жизнь, которую отрицает с метафизических позиций – и тем самым он вступает и противоречит с традиционным буддизмом» [Курляндская: 9]. Любопытно, что Бунин, в отличие от некоторых своих современников (А. Белого, М. Волошина, Ф. Сологуба), также интересовался восточными учениями, совершенно иначе воспринял и идею кармы. Когда для последних карма – это то, под чем буддисты понимают влияние совершенных действий на характер настоящего и последующего существования, то для Бунина – своего рода теория наследственности: «индийская карма совсем не мудрствование, а физиология» [Мальцев: 8]. Об этом свидетельствуют и высказывания Бунина из его лирико-философского эссе («Ночь», «Воды многие») о своих предках.

Не менее противоречиво отношение Бунина и к церковному православию. С одной стороны, у Бунина наблюдается особый интерес к культуре Древней Руси, истории христианства, что отразилось в поэтических переложениях молитвы «Свете тихий», сюжетов Ветхого и Нового Завета, использовании библейских образов и реминисценций в прозе. С другой стороны, в дневниках Бунина присутствуют достаточно резкие выпады в сторону церковного быта, таинств, христианской аскетики: «Все в нас мрачно. Говорят о нашей светлой радостной религии... ложь, ничто так не темно, страшно, жестоко, как наша религия. Вспомните эти черные образа, страшные руки, ноги... А стояния по восемь часов, а ноч-

ные службы... Нет, не говорите мне о “светлой” милосердной нашей религии...» [Кузнецова: 105]. Кроме того, Бунин в последних своих изданиях исправлял ранее написанное и, на его поздний взгляд, опрочетливо сказанное о христианстве. Как отмечает И.П. Карпов, «православный контекст всего бунинского творчества несомненен, но это контекст не вероисповедания автора, а именно – культурный контекст. Разделение христианства как веры и христианства как культуры обусловило внутреннюю противоречивость авторской религиозной позиции» [Карпов: 109].

Некоторые исследователи склонны считать, что у Бунина может быть обнаружен своеобразный поэтический аналог интеррелигии – «искусственной *панрелигии*», «которая включала бы в себя все или большинство верований всего человечества» [Мень: 247]. Вопрос о бунинской интерконфессиональности встает в связи с тем, что Бунин, оставаясь вне антропософских обществ начала XX в., был вплотную знаком с одним из создателей «искусственной *панрелигии*» – Л.Н. Толстым. Ю.В. Мальцев пишет о позднем Бунине: «В старости он выработал себе нечто вроде *собственной религии*, в которой *Богом было человеческое “Я”*, вернее, то, что в нем проявляется, то есть некая высшая мыслящая субстанция, странным образом обнаруживающаяся в каждом из нас» [Мальцев: 34]. И.П. Карпов также отмечает, что Бунин «выработал вполне удовлетворяющую его систему религиозных взглядов, которую можно назвать *системой личностного эклектизма*» [Карпов: 108]. Подобная мысль стала общим местом в работах Л.А. Колобаевой, Г.Ю. Карпенко, Г.Б. Курляндской, О.В. Солоухиной. Бунин, как признают исследователи, не был последовательным сторонником какой-либо из религиозно-философских систем; в отличие от Л. Толстого или Д. Андреева, ему не приписывается заслуга в создании синкретического учения. Р.С. Спивак пишет, что «мироощущение Бунина откликается на идеи и образы разных философских систем, но ни к одной из них не сводится и вполне самостоятельно», и что все религиозные доктрины и философские учения растворены «в универсальной для ощущения писателя идее общности духовной жизни человечества» [Спивак: 98].

Итак: 1) У Бунина обнаруживается равноправие пантеистического (как народно-мифологического, так и философского) и теистического (христианского и буддийского) начал; писатель одинаково обращается как с апокрифическим, так и с каноническим материалом. 2) Мирозрение Бунина, является, с одной стороны, целостным, т.к. представляет собой «систему личностного эклектизма», с другой – не лишенным противоречий: то, что Бунин приемлет как эстетику или культуру, он не всегда принимает как конфессию с присущими ей сакральностью таинств и неизбежностью догматов. Возможно, в силу особого, эстетического и порой даже чувственного восприятия Буниним мировых религий, он не смог остановиться на той, которая бы полностью соответствовала всем его

бытийным запросам, продолжая видеть в каждой из них единый Абсолют, красоту «пламенной веры», древность традиции.

Литература

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1967.

Карпов И.П. Проза Ивана Бунина. М., 1999.

Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М., 1995.

Курляндская Г.Б. Религиозно-философские взгляды И.А. Бунина («Освобождение Толстого») // Бунин и мировой литературный процесс: Вып 2. Орел, 2000.

Мальцев Ю.В. Иван Бунин. М., 1994.

Мень А. О перевоплощении // У врат молчания. М., 2005.

Спивак Р.С. Русская философская лирика. 1910-е годы. М., 2005.

Мотив движения в творчестве А.А. Башлачева

Бойков Алексей Игоревич

Студент Ярославского государственного педагогического университета им К.Д. Ушинского,

Ярославль

Александр Башлачев – рок-поэт восьмидесятых годов. Его песни объединяются по мотивному принципу: выпадающие из общего контекста фразы на самом деле являются привязкой к какому-либо мотиву. Мотив движения – это своеобразный стержень творчества Башлачева, на котором держится вся смысловая парадигма его песен.

1. Семантика мотива движения:

1) Мотив движения не существует сам по себе. Он появляется в контексте мотивов творчества и любви. Это три взаимосвязанных мотива, каждый из которых раскрывает другой. Двигаться надо к лучшему, к небу; любовь помогает в этом, дает нравственные силы, а творчество дает импульс движению в результате рефлексии над собой.

2) Будучи связанным с творчеством, песней, мотив движения получает звуковые характеристики. Звук – символ импульса к движению, он представляет собой сгусток некой метафизической энергии.

3) Мотив движения облекается в образы дороги, упряжки, автомобиля и др. Конкретные образы оттеняют значимость самого движения, не обремененного в них. Автор пытается изъять движение из его привычных форм, откинув их с помощью иррациональных образов (*все дороги радугой* [Башлачев: 14]). Обнажая движение, оставляя лишь саму энергию, лишённую проявлений, автор подчеркивает метафизическую, абстрактную ценность движения.

4) Для автора важен не результат движения, а нахождение в процессе движения, что уничтожает связь движения с пространством. Цель движения либо в нем самом, либо находится вне пространственно-временных отношений.

5) Существует некая высшая цель, которую можно условно обозначить традиционной формулой – познание тайны бытия. Это *дорога к небу* [Башлачев: 153], рубить которую помогает любовь («Ванюша»). Эта

цель – вне границ земного познания (то, что метафорически обозначено как небо), это попытка выйти за границы земного познания, и главный инструмент здесь творчество.

II. Формы выражения мотива движения.

1. Тематические группы, тесно примыкающие к мотиву движения:

1) Глаголы движения. Чаще употребляются глаголы со значением процессуальности, глаголы несовершенного вида, что говорит о важности движения как процесса, совершающегося во времени и не законченного.

2) Слова с общим значением ухода, движения от. Сюда входят, в основном, приставочные образования с соответствующим значением. Порыв к уходу, побегу рождается как следствие неудовлетворенности существующим положением, а шире – духовно ощущаемой необходимости к движению.

3) Неопределенность направления действия выражается местоименными наречиями и устойчивыми словосочетаниями: *врасыпную* [Башлачев: 13], *на четыре стороны* [Башлачев: 13], *скачем кто куда* [Башлачев: 16], *улететь бы куда* [Башлачев: 114]. С помощью таких языковых средств создается эффект неопределенности в квадрате, полной пустоты и безликости за внутренней формой таких слов.

4) Тематическая группа упряжки. Фрагменты упряжки как бы разбросаны по художественному пространству текстов. Эти детали – скобы, скрепляющие отдельные тексты общим мотивом движения. Например, символ подковы в песне «Зимняя сказка» вводится через аллюзию на «Левшу» Лескова: *В тесной кузнице дня лохи-блехи подковали Левшу* [Башлачев: 29]. Эта строчка в начальном катрене, совокупно со звуковым образом первой строчки: *Однозвучно звенит колокольчик Спасской башни Кремля* [Башлачев: 29], – задает тон дальнейшему развитию произведения, намечает мотив движения, который последовательно раскрывается в песне. Вводя подобные детали в текст песни разными способами, автор дает толчок развитию мотива, и дальнейшее развертывание образов песни корректируется обозначенным таким образом мотивом движения.

2. Другие мотивы, связанные с мотивом движения:

1) Мотив звука. Звук воспринимается как импульс к движению, иногда почти как синоним, звуковые образы выполняют те же функции, что и детали движения: они обозначают мотив движения, называют его, предвосхищают его развитие. Звук – квинтэссенция песни, метонимия творчества как компонента триады «движение, творчество, любовь». Творчество в этом плане – это энергия порыва души, вызванного какими-либо переживаниями. Звук здесь – это нематериальная энергия, сгустившаяся до слышимой звуковой волны. Чаще всего это звон колокольчиков или бубенцов, и благодаря такой форме выражения мотив звука связывается с мотивом движения (поддужные колокольчики и бубенцы как часть упряжки).

2) Мотив круга. Он придает мотиву движения еще одно свойство – раскрывает движение как движение по спирали (именно по спирали, а не по кругу), а не прямолинейное. Этому можно найти подтверждение в песне «На жизнь поэтов», где обозначено, что это не один круг, а несколько, причем количество кругов постоянно расширяется, что позволяет соотнести их с витками спирали:

Короткую жизнь – Семь кругов беспокойного лада –

Поэты идут. И уходят от нас на восьмой. [Башлачев: 122]

3) Мотив теста. Зерно, тесто выступают как материал, субстанция, на которой замешивается характер человека, его духовные волевые качества. Этот мотив, развивается в образе колобка («Тесто»), который также связывает этот мотив с мотивом движения:

И вот когда с пылу, и вот когда с жару –

Да где брал он силы, когда убежал он?! –

По торной дороге и малой тропинке

Раскатится крик Колобка. [Башлачев: 48]

Мотив теста неразрывно связан с мотивом огня, ибо конечный этап закали – это и есть испытание огнем, выпекание, и мотив теста появляется неизменно в контексте с образами огня, печи.

III. В заключение можно сказать, что именно мотив движения является центральным и объединяющим для остальных мотивов, поскольку он вмещает в себя все смысловые доминанты, являясь одновременно их частью. Движение воспринимается и как сама жизнь, и как развитие, без которого жизнь невозможна. Движение выступает и как «подручное средство», как «мотор» для любви и творчества, но в то же время это само движение к небу, а любовь и творчество лишь помогают в поиске пути к небу. Вокруг мотива движения выстраиваются многие мотивы, имеющие мало общего с тематической группой движения: мотивы звука (персонификация творчества), теста (нравственная закалка, самосовершенствование), круга, воды, и др. Лишь объединение разбросанных текстовых компонентов в эти мотивы и их организация вокруг мотива движения позволяют увидеть общий смысл и назначение разрозненных и на первый взгляд бессмысленных фраз. Изучение взаимосвязи всех мотивов и прочтение песен Башлачева как бы по ниточкам этих мотивов позволяют сформулировать целостную и единую концепцию всего творчества Башлачева (триада «движение, любовь, творчество», дорога к небу), и именно поэтому мы можем говорить о том, что мотив движения является организующим для объединения песен Башлачева в метатекст.

Литература

Башлачев А.А. Как по лезвию. М., 2006.

Проза В. Пелевина как диагностика социальной энтропии**Борода Елена Викторовна***Докторант Тамбовского государственного университета им. Г.Р.Державина, Тамбов*

Эстетическое осмысление антиномии «энтропия – энергия» в отечественной литературе было предложено Е. Замятиным. Художественное воплощение онтологической концепции, учитывая судьбу творческого наследия писателя, можно считать эстетическим ресурсом для литературы последующих периодов, если понимать под ресурсом совокупность художественных компонентов творческого наследия, способных при благоприятно сложившихся исторических и культурных условиях найти воплощение и развитие в определенной эстетической системе.

Сложившиеся историко-культурные обстоятельства способствуют тому, что обозначенный мотив активно функционирует в произведениях ряда авторов второй половины XX в. Усиливающиеся энтропийные процессы в обществе и сознании человека становятся предметом внимания писателей-фантастов (братья Стругацкие), позже проявляются в альтернативных картинах мира современных авторов, в числе которых можно назвать В. Пелевина.

Это тот случай, когда ресурс перерастает в традицию. Видимо, рассматривая произведения определенного периода, в которых энтропия становится ключевым принципом авторского миромоделирования, мы имеем дело с формированием относительно новой традиции в современной русской литературе.

В повести В. Пелевина «Затворник и Шестипалый» созданная писателем действующая модель вселенной представляет собой трагикомическую аллегория действительности. Мироззрение автора соотносится с общей концепцией буддизма, согласно которой мир – это плен. Однако, несмотря на известное пристрастие писателя к восточной философии, в данном случае система его образов соотносится скорее со сферой архетипического, нежели привязана к конкретной онтологической системе. Так появляется, например, образ яйца как символа мироздания. В устах цыплят-подростков вопрос о первичности яйца или курицы актуален конкретно для их жизненного цикла, и в то же время он отсылает нас к извечному спору о первичности материи и сознания. Расширение пространства значимости текста у Пелевина чаще всего достигается именно таким способом: использование аллегории, работающей на разных уровнях восприятия.

Меж тем и сама постановка этого вопроса, и его решение содержит заведомо дурную бесконечность вращения по замкнутому кругу. Таким же образом и способ умозаключений Шестипалого носит схоластически-энтропийный характер, представляет собой знаковую микромодель системы «яйцо–курица»: понятие «закон жизни» объясняется понятием

«тайна веков» и наоборот. Казалось бы, логический порок, но в данной речевой конструкции отражен сам принцип подобного бытия, попытка оправдать собственное пребывание здесь некоей целесообразностью и, напротив, объяснить свою целесообразность своим присутствием.

Космогония Шестипалого такова: область «социума» – великая пустыня – Стена Мира. Затворник знает больше: семьдесят миров и вселенную в виде бройлерного комбината, язык богов и смысл решительного этапа. И мыслит он не в плоскостной сфере прямолинейных и статических понятий и отношений, а, образно говоря, в эйнштейновской подвижной системе координат. Затворник успел понять относительность взаимодействия личности и социума. «Это я их всех прогнал», – заявляет он Шестипалому, тоже оказавшемуся в изоляции, но, в отличие от приятеля, взявшему на себя страдательную функцию [Пелевин: 67].

Затворник осознает бесплодность своих попыток обрести свободу, справедливо классифицируя собственные метания как поиски свободы, но не обретение искомого. Знание множественности миров не означает постижения бесконечности, а очередное избежание гибели – достижения жизни вечной, в какой бы религиозной или метафизической системе ни рассматривать это понятие.

Мифологии социума Затворник противопоставляет собственную мифологию, «древние» традиции и обычаи. Фактически герой повести утверждает такое же право индивидуума на сотворение собственного варианта мироздания, как и право общества. Космогонические и апокалиптические трактовки истории в каждом социуме свои: «решительный этап» материалистически ориентированной родины Шестипалого, «Страшный Суп» соседней религиозной общины означают попросту массовую отправку на мясоперерабатывающий конвейер.

Используя внешний зооморфизм, который служит одним из принципов сюжетостроения, автор тем не менее занят проблемами бытия человека, поисками достойных способов пребывания в мире. «Если ты оказался в темноте и видишь хотя бы самый слабый луч света, ты должен идти к нему, вместо того чтобы рассуждать, имеет это смысл или нет» [Пелевин: 91]. Вероятно, это наиболее подобающий личности вариант существования.

Относительно гуманности Создателя по отношению к созданию взгляд писателя весьма скептичен. Вселенная создана из-за нас, но не для нас, – почти уверяет автор устами одного из персонажей. Могушество человека – мнимое, его предназначение – тайна, свобода воли – в регламенте системы. Следовательно, достичь свободы можно только вопреки воле богов. И все же недоступность свободы не означает ее отсутствия. Это значит всего лишь, что она находится вне сферы требований и условий мира сего. Потому поистине символичен финальный полет Затворника и Шестипалого вопреки собственной природе и устоявше-

муся стереотипу, отказывающему курице в праве называться птицей, научившимся летать.

Выходит, что в художественной системе В. Пелевина антиномия энтропии и энергии является прежде всего выражением вечной борьбы между свободой и благополучием. И если вначале мы говорили об относительной новизне традиции осмысления энтропийности личностного и общественного сознания, то в этом отношении авторская поэтика конфликта органично вписывается в традицию вековую.

«Сложность проблемы свободы – в ее социальных последствиях, в том, что средний человек масс, в сущности, не очень дорожит свободой» [Бердяев: 83]. Таков социальный диагноз, данный в начале XX века Н.А. Бердяевым. Во второй половине столетия диагноз подтверждается. «Выяснилось, что массовый человек не боится потерять свободу – он боится ее обрести» [Стругацкие: 486], – считают А.Н. и Б.Н. Стругацкие.

Духовная энтропия может быть порождением не только тоталитарным обскурантизмом власти, но и сужением границ мотивации жизнедеятельности. Удовлетворите паству хлебом насущным – и получите откормленное стадо (или стаю), вполне довольное своим существованием и не стремящееся за Стену Мира.

И все это было бы совсем грустно, потому что век XXI, время «хищных вещей», только усилил симптомы хронической болезни. Однако существует возможность полета. И это уже совсем другая история, в духе совсем другой традиции – традиции сказки со счастливым концом.

Литература

Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. М., 2006.

Пелевин В.О. Желтая стрела: Избранные произведения. М., 2007.

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собр. соч.: В 11 т. Донецк, 2004. Т. 11.

Поэтика повести А.С. Серафимовича «Сухое море»

Булахова Полина Владиславовна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Писателя А.С. Серафимовича принято считать соратником М. Горького. Роман «Железный поток» (1924) принес ему широкую популярность, предоставив критикам и литературоведам возможность говорить об ее авторе как о родоначальнике литературы социалистического реализма. Предшествующее творчество писателя при этом рассматривалось как некий подготовительный этап с основной для всех рассказов и повестей темой – рабочий человек под гнетом эксплуатации. Тем не менее, если обратиться к поэтике его многочисленных произведений, написанных до революции, можно утверждать, что Серафимович писал в русле тенденций литературы конца XIX – начала XX вв., и поставленные им художественные задачи не всегда соответствовали заявлениям советских критиков.

Повесть «Сухое море» была написана в 1914 г. В центре ее – деревня, где в практику ведения хозяйства внедрен новый метод: необходимые орудия берутся в кредит, и пока он не будет погашен, нечего и думать о том, чтобы работать на себя, семью, детей. Жизнь оборачивается бесконечным изматывающим трудом, а атмосферой существования становятся озлобление и отупение. Среда обитания людей: хаос, нелепый быт, разлад. Эмблемой существования можно считать клячу с отвисшей губой, «дремотно стоящую» на бугре. Этому бесцельному человеческому мельтешению Серафимович противопоставляет красивую, мудрую жизнь степи (в описании природы, безусловно, слышатся чеховские нотки).

Среди персонажей непросто выделить главного: каждому отведено свое место, кроме того, ни один из героев не представлен завершённым. Серафимович набрасывает контуры, дает лишь силуэт. Герои Серафимовича – искалеченные, увечные люди: хромоножка Христя, глухонемой Немой, безухий Ванька-Цугай, Лев десятый с заячьей губой, измученные женщины. Среди них выделяется Христя: «Чудная она было, молчаливая среди подруг, мордастых, горластых, не ихняя». Христя – сокращенное от Христина, что означает «посвященная Христу». Говорить о религиозном подтексте было бы достаточно смело. «Посвященность» Христи заключена в ее желании познать и узнать мир, подлинную жизнь. Она в некоторой степени причастна тайне мира: она может видеть его. Но в то же время, безусловно, принадлежит «идиотизму деревенской жизни», имея даже «негативное» клеймо – хромоту. Почти все герои так или иначе сравниваются с животными. Немой – тоже животное, своим обликом он больше остальных героев напоминает зверя, такого косматого медведя. Каждое его появление в деревне – событие. Его боятся, боятся его силы, немоты, способности чувствовать, но доверяют его интуиции. Немой глух, и звуки внешней обыденной жизни ему недоступны. Но он обладает внутренним слухом, звериным чутьем и чуткостью. Немому открыта какая-то тайна, которая дается не каждому, потому и обречен он молчать.

И соединение именно Немого и Христи неслучайно. Ведь именно она задает вопрос: знает ли он «что-то, чего другие не знают». Другой ухажер Христи – Ванька-Цугай – противоположность Немого. Хитрый, дерзкий, он относится к тому типу людей, которые, благодаря смекалке и наглости, выходят из любой ситуации всегда. Ванька – делец, стремящийся жить по-новому, в городе. Для Христи он бес-искуситель: он красив, неглуп, но Христине жизнь свою менять страшно, страшно, что желание попасть в город может исполниться, страшно, что ответа так и не найдешь.

Уникален по-своему один из героев – врач Лев десятый. Во-первых, у него есть имя – Лев Александрович, во-вторых, он единственный, кто обладает прошлым. Но он утратил все связи: и семейные, и сословные, сумев сохранить при этом некий стержень, внутреннюю цельность. На каж-

дый вопрос у него свои суждения, он умеет проникнуть в самую сердцевину проблемы и вынести на поверхность то, о чем другие предпочитают молчать.

Во многом кульминацией повести можно считать сцену молодежного гуляния. Серафимович рисует театр уродливых теней – все происходит в темноте, при свете луны. Так же, как неловко работают, так же неуклюже люди и веселятся: все действие напоминает шабаш, где председательствует выделяющийся коленца гармонист, а зрителями являются блохастые свиньи, примостившиеся под лавкой.

Завершением повести становится временной «переброс»: со дня Христиного замужества (она соединилась с Немым) прошло три года, и будто бы ничего не изменилось: та же степь, та же деревня, та же работа. И все-таки перемены есть: нет отца Христи, и она теперь не одна – с дочерью. Но неизменной остается жизнь в масштабе вселенском, космическом, вечен общий порядок. Стилистически Серафимович подчеркивает это повторением союзов «и» и «а», что создает эффект текучести, движения по накатанной колее.

«Сухое море» – повесть, где сильны импрессионистические тенденции. При первом прочтении читателю кажется, что художник изобразил рутинный ход жизни, жизни в ее обычности, каждодневности, неизменности. Тем не менее, в основе «Сухого моря» лежит неординарное событие: однажды Христе привиделось в степи море, и это изменило ее жизнь. Это видение стало началом нового этапа ее существования. И дорога, проходящая рядом, все время напоминает, что путь еще не окончен, есть куда идти.

Повесть строится как череда эпизодов, но ни один из них не играет главенствующей роли. В то же время они связаны в единую повествовательную канву. Окончательного разъяснения, что будет с Христей дальше, Серафимович не дает: он оставляет простор для читательского воображения, пунктирно обозначая лишь основные моменты на пути постижения творческого замысла – приемы, которые становятся типичными для прозы начала века. Для обозначения литературной ситуации того времени все чаще используется термин «неореализм»: пересечение реализма и модернизма, синтез реализма и символизма, реализма и импрессионизма. Господство малых жанров, импрессионизм, неореализм как «пограничное» явление, черты которого воплотились в произведениях очень разных по своим убеждениям писателей, – все это приметы времени. В силу различных причин определяющим качеством прозы становится «пестрота». Отсутствие целостной картины мира восполняется множеством деталей, множеством точек зрения, сосуществованием множества «реальностей». Серафимович находился в русле этих тенденций, и если рассматривать поэтику ранних рассказов, то отчетливо можно проследить связи с Короленко, Чеховым, Буниным.

**Дневник писателя в литературе русского зарубежья (1920–1930е гг.):
к вопросу о типологии жанра**

Булдакова Юлия Вячеславовна

Аспирантка Вятского государственного гуманитарного университета, Киров

Феномен дневника эмиграции уникален – в нем отразились экзистенциальная ситуация эмиграции и особенности литературы XX в., иррационализм, антиномичность, автопсихологизм сознания «изгнанника»-эмигранта, пристальное внимание к подсознанию и бессознательному, мифологизация и игра, автометаописание и исповедальность как возможность взглянуть на себя как на *другого* – со стороны и «изнутри».

Внимание к автодокументальным жанрам в литературе эмиграции не было одинаково, ощущается явное тематическое и формальное различие текстов, связанное не только с индивидуально-психологическими особенностями авторов, с их стилистическими предпочтениями, но и со спецификой автодокументального дискурса (и уже – дневникового дискурса) в целом.

Особую значимость (в силу функциональных возможностей автодокументалистики и специфики эмигрантского сознания) в литературе русского зарубежья приобретают мемуары, автобиографии, записки. Но стоит отметить, что большая часть этих широко публикуемых произведений основана на дневниковых записях (ср. произведения В.Ф. Ходасевича, А.М. Ремизова, И.А. Бунина и др.). Сравнительно небольшое количество дневников писателей объясняется спецификой функционирования жанра – возможностью его замещения иным литературным творчеством (или введения его в литературное творчество).

Существующие типологии дневникового жанра (О.Г. Егорова, Т.И. Голубевой, А.М. Колядиной, А.Г. Тартаковского и др.) основаны на функциональных критериях или ориентируются на психологический тип автора дневника, описывают жанр дневника в XIX в.

Типологическое исследование эмигрантских дневников и дневников XX в., основанная на уже существующей классификации (которая включает возрастную, личностную, ситуационную, функциональную принципы), должна быть дополнена принципом картины мира (барочное, антиномичное авторское сознание и специфический эмигрантский хронотоп), стилистическим, дискурсивным, культурно-историческим критериями (дневники «старших» и «младших» – «незамеченного поколения», довоенные дневники и дневники Второй мировой войны, дневники первых лет эмиграции и дневники 1930-х гг.).

Таким образом, нами создана система жанровой типологии дневников писателей русского зарубежья, включающая в себя три жанровых типа: экзистенциальный (примером могут стать дневниковые записи М.И. Цветаевой, А.М. Ремизова), описательно-фиксирующий (дневники З.Н. Гиппиус,

И.А. Бунина и его окружения, публицистический дневник Б.К. Зайцева) и синтетический, в котором черты первых двух типов дополнены традицией игры в творчестве авторов «незамеченного поколения» (дневники Б.Ю. Поплавского).

Определяющими характеристиками жанрового типа становятся: тип авторского сознания, модель мира, дискурс. При всем многообразии дневниковых дискурсов писателей русского зарубежья можно говорить об их типологическом единстве как «текста», о складывании особого дневникового дискурса русской эмиграции первой волны. Основой объединения дневниковых текстов эмиграции является складывание общей эмигрантской картины мира.

Типология дневников во многом зависит от степени мифологизации автора дневника. В дневниках писателей русской эмиграции реализуются разные мифы автора: поэт, мессия, святой, писатель, романтический поэт и др.

Под влиянием мифа изгнания выстраивается онтология эмигрантского дневникового дискурса. Через жанровые категории дневниковые записи писателей русской эмиграции отражают стремление к устойчивости и цельности мира, к определению собственной значимости, к обозначению уникальности своего внутреннего мира, создавая в дневнике жизнь, избавленную от «вины» за потерянную родину.

Архетипическое начало и мифопоэтическая традиция в романе Марии Семенович «Валькирия»

Вихарева Ольга Владимировна

Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград

Творчество Марии Семенович в целом и роман «Валькирия» в частности мало изучены. Исследователи указывают на использование автором в романе «Валькирия» мифологических мотивов и архетипов. Целью нашей работы является рассмотрение архетипического начала и мифопоэтической традиции в романе «Валькирия». Для этого необходимо определить смежные, но не совпадающие понятия «мифологическое» и «архетипическое», «миф» и «архетип».

Е.М. Мелетинский предлагает понимать под архетипом постоянные сюжетные элементы, которые складываются в архаических нарративах и позднее сохраняются в литературе в качестве единиц некоего «сюжетного языка». Иное понимание архетипического начала заложено в работе В.Н. Топорова: с его точки зрения, оно проявляется в *различных* (не только сюжетных) структурных элементах художественного произведения, обнаруживающих аналогии с архаическими схемами мифологического мышления.

В зоне пересечения искусствоведческих и культурологических исследований сложилось следующее понимание архетипа: под архетипами здесь могут подразумеваться художественные макро- и микрообразы, в основе которых лежат «универсалии» человеческого и природного бытия (дом, хлеб, очаг, дорога, вода, гора, детство, старость, любовь, болезнь,

смерть и пр.). Нередко понятие «архетипический» характеризует не столько общечеловеческие, сколько этнически самобытные ментальные пласты, содержащие базовые для национального самосознания категории духовной культуры (например, понятия Бога, святости, духовного подвига, поклонения, паломничества, служения, и т. п.).

Исходя из классификаций архетипов, предложенных В.Я. Проппом и М.Ч. Ларионовой, мы обнаружили в романе «Валькирия» следующие архетипы: Змей, Герой, Царевна. Данные архетипы ложатся в основу образов главных героев романа. К примеру, архетип «змея» (если главным качеством Змея считать попытку «украсть», соблазнить Царевну) реализуется в образах нескольких героев романа «Валькирия»: Некраса, Хаука, Соболяка. Архетип Героя (с его намерением жениться на Царевне) мы можем применить к Славомиру и Нежате. Но главный персонаж в романе «Валькирия», который сочетает в себе черты Змея и Героя, это Мстивой. Его образу присущи такие черты Змея, как богатырская сила, знание целебных трав, чуждость, контрастная портретная характеристика, неопределенный возраст.

Важно отметить, что с образом Мстивоя происходит трансформация, он перерождается из Змея в Героя. Причем происходит эта трансформация тогда, когда персонаж находится на грани жизни и смерти. Таким образом, подтверждается утверждение Л.А. Абрамяна о том, что рождение Героя происходит одновременно со смертью Змея. Изначально Мстивой не рассматривается нами как Герой. Но в ночь перед Самахойном с Мстивоя спадает личина Змея и открывается его истинная сущность. В образе Мстивоя проявляются такие черты Героя, как «спасение» Царевны (ее оберегание) и желание вступить с ней в брак.

Главная героиня романа «Валькирия» Зима отвечает всем критериям архетипа Царевны. Прежде всего, она нарушает запрет покидать дом и уходит из рода. Кроме того, Зима, как Царевна испытывает вину и страх, отличается самопожертвованием.

Существует множество определений понятия «миф». О.М. Фрейнберг определяет миф как способ познания первобытным человеком окружающего его мира. Исследовательница считает, что миф – это не жанр, а непосредственная форма познавательного процесса.

А.Ф. Лосев полагает, что миф – это реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений, и содержащая в себе разную степень иерархичности, разную степень отрешенности.

Под мифологическим образом в современных исследованиях понимается литературное воплощение персонажей, восходящих к каким-либо религиозно-мифологическим источникам, и новых, собственно авторских персонажей, образная структура которых выключает мифологические мотивы. Понятие «мифологическая структура» определяется

как более широкое, включающее мифологические единицы разного уровня (образы, сюжеты, мотивы).

В процессе анализа, опираясь на работу В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», мы выявили в романе «Валькирия» следующие мифологические мотивы: *Посох, хлеб и сапоги, Посвящение, Мужской дом, Живая и мертвая вода, Лес* и другие, выполняющие сюжетобразующую в романе «Валькирия». Так, мотив *Посох, хлеб и сапоги* играет очень важную роль в романе. Пропп пишет, что герой не отправляется в путь без определенных предметов. Предметы, которыми снабжается герой, очень разнообразны. Чаще всего, это железная палица, железная просфора и железные сапоги. Данный мотив встречается в различных сказках, например, «Финист – Ясный сокол», «Царевна лягушка» и других. Мотив *Посох, хлеб и сапоги* становится в романе «Валькирия» лейтмотивом: «...стало быть, я ещё не изгрызла те медные короваи, не стоптала железные сапоги?» [Семенова: 98], «А сколь таких, кто не дождался, не встретил, кто сапоги железные стёр и медные короваи изгрыз – впусе?» [Семенова: 65].

Таким образом, в процессе анализа романа Марии Семенович «Валькирия» мы выявили наличие в романе трех основных архетипов – Змей, Герой, Царевна и разнообразных мифологических мотивов. Кроме того, проведенный нами анализ показал, что данные мифологические мотивы и архетипы играют значительную роль в сюжетобразовании и формировании образов героев романа.

Литература

- Абрамян Л.А. Змей у источника (к символике универсального ритуально-мифологического образа) // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти С.А. Токарева. М., 1994.
- Ларионова М.Ч. Миф, сказка и обряд в русской литературе XIX в. Ростов-на-Дону., 2006.
- Лосев А.М. Философия. Мифология. Культура. М., 1991.
- Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994.
- Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
- Семенова М.В. Валькирия. СПб., 1996.
- Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Фрейнберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998.

Философия творческого дара на границе романа В.В. Набокова «Дар»

Голдфаст Татьяна Сергеевна

Студентка Донецкого национального университета, Донецк, Украина

Любое произведение ограничено, иными словами, завершено. Границы произведения – это то, что определяет его как суверенный художественный мир со своими специфическими законами и жизнью, завершает, оформляет и изолирует [Рымарь]. Кроме того, художественное произведение можно рассматривать как культурный акт. По словам М.М. Бахтина, «каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ,

он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [Бахтин: 282]. Более того, не только существенность, но и сущность произведения заключается в границах.

В последние годы проблема границы произведения стала ощутимо актуальной. Это предмет постоянных дискуссий, выступлений, исследований. Круг «пограничных» вопросов интересует не только ученых России и Украины, таких, как Н.Т. Рымарь, Ю.Б. Орлицкий, М.М. Гиршман, В.В. Федоров, но и зарубежных. Существует германо-российский научно-исследовательский проект «Граница и опыт границы в художественном языке», центры которого находятся в Бохуме и Самаре. Проблема границы осмысливается в искусствоведческом, литературоведческом, культурологическом аспектах.

Несмотря на множество суждений и высказываний о границах произведения, до сих пор трудно ответить, что же представляет собой это загадочное явление. На наш взгляд, одна из причин – в отсутствии конкретных текстуальных исследований. В данной работе мы попытаемся выяснить, что происходит в сфере границ романа В.В. Набокова «Дар». Этим, вероятно, будет объясняться актуальность и новизна данной работы: практически не существует исследований, посвященных поэтике границ в конкретных произведениях.

В работе мы придерживаемся методов целостного и системного анализа с элементами структурного подхода. Цель данной работы – рассмотреть процесс творчества границ в романе В.В. Набокова. Задачи следующие:

- 1) Выяснить специфику набоковского понимания творчества;
- 2) Увидеть, как концепт творчества реализуется в процессах завершения, *ограничивания* романа «Дар» на примере вставочного романа «Жизнь Чернышевского».

Уже само название романа «Дар» заявляет тему творчества. Дар можно понять как творческую одаренность свыше и как дар-дарение поэтом своего произведения миру. Оба эти значения актуализируются в романе Набокова. Истинное воплощение дара для Федора Константиновича означает бегство из «мастерской, классификации слов, коллекции рифм», на смену которой приходит платоновское убеждение, «что воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот». Поэт превращается из ремесленника в медиума, который озабочен лишь верной передачей высших поэтических смыслов, а не техническим «срабатыванием» слов.

Антиподом Годунова-Чердынцева, выворачивающим наизнанку понимание истинного дара, является Николай Гаврилович Чернышевский, чей образ символизирует убогое, утилитарное понимание искусства вообще. Чернышевский в романе – это воплощение антидара, а не просто «пощечина марксизму».

Дар как дарение произведения миру – другая сторона философии творчества в романе. Получив дар свыше, поэт должен в свою очередь

одарить им мир. М. Липовецкий называет это «диалогической концепцией творчества» [Липовецкий:78]. И чем ближе, роднее поэту этот «дар», тем больше необходимость быть услышанным, а нежелание, отказ от дарения («Предпочитаю затылки»), назовем это антидарением, связан именно с образом Чернышевского как выразителя плоского, неистинного и неискреннего отношения к искусству и творчеству.

Важно подчеркнуть, что два типа отношения к искусству и творчеству, воплощенные в образах Чердынцева-автора и Чернышевского-героя, не представляют собой полюса в романе, а визуализируют процесс творчества, обретения истинного дара. Изображая судьбу Чернышевского, Федор Константинович освобождается от всего механистичного, неподлинного.

Теперь постараемся увидеть, как концепт творчества реализуется на границе произведения, то есть в области его завершения и перспективирования. Книга о Чернышевском открывается и завершается стихами, более того, по авторскому определению, сонетами. Один из первых критиков романа «Жизнь Чернышевского», Валентин Линев пишет: «Новая книга Бориса Чердынцева открывается шестью стихами, которые автор почему-то называет сонетом (?)». Завершается роман двумя четверостишиями, которые также названы сонетом. Неужели автор «Жизни Чернышевского» настолько безграмотен, что не знает структуры сонета?

Интересно, что в сборниках стихотворений Набокова эти стихотворные отрывки публикуются как одно целое, составляют один сонет, причем те строки, которые завершают «Жизнь Чернышевского», являются началом этого стихотворения, а строки, предваряющие роман Годунова, это стихотворение завершают. Роман Годунова-Чердынцева находится внутри этого идущего в обратном порядке сонета. И жизнь Чернышевского движется от катренов, в центре которых – Истина, рассматривающая что-то «невидимое нам», к терцетам, изображающим суд потомка о видимом, лежащем на поверхности. Но логика целого стихотворения показывает обратный путь: от поверхностных суждений («То слава прошлое, то запросто ругая») к Истине, внимательной к невидимому. Этот путь связывается с поэтическим даром. Таким образом, читатель, знакомящийся с «Жизнью Чернышевского» в рамках романа «Дар», имеет возможность увидеть «пасквиль» включенным в общий разговор о пути и предназначении поэта, о творческом даре. Граница, очерчивающая прозаический, полный «отгалкивающих подробностей», язвительный роман о Чернышевском, поэтична. Поэтична и ткань самого произведения: это не только более двадцати явных стихотворных отрывков, но и множество рассыпанных по тексту графически не выделенных стихотворений, а также симметрично организованных колонов.

Философия творчества, выраженная на тематическом, образном, композиционном (роман в романе) уровне, создается, выстраивается границей произведения. Как мы увидели выше, понимание творчества у Набокова противоречиво: включает дар и антидар, дарение и антидарение, которые в своем единстве представляют истинное творческое движение и рост Федора Кон-

стантиновича. Это противоречие на уровне границы проявляется в поэтизации прозы: текста учебника, заметок путешественника, язвительной биографии, критических отзывов, в конечном счете, самого романа. Поэзия на границах произведения – это воплощение стихии творчества, которая окутывает читателя, сопровождает его на протяжении всего романа, создавая впечатление, оправдывающее название произведения. Именно через эту поэтичность непозитичного читатель уже на границе произведения приобщается и к философии творчества, и к самому «Дару», ее выразившему.

Литература

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Собр.соч.: В 7 томах. Т. 1. М., 2003.

Липовецкий М. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова // Вопросы литературы. 1994. Вып. III. С. 72–95.

Рымарь Н.Т. О функциях границы в художественном языке // Граница как механизм смыслопорождения. Самара, 2004.

Особенности структуры действия в «пьесах-заседаниях» русских драматургов 1970–1980-х годов

Голькар Абтин

К. ф. н., Тегеран, Иран

Одной из важных черт русской драматургии почти на всех этапах ее развития является использование самых разнообразных форм и моделей драматического действия. В число этих моделей входит и такой способ организации структуры пьесы, когда целое драматическое действие или отдельные его этапы построены в форме заседания. Данный пласт русской драматургии заслуживает специального внимания, поскольку начиная с XVIII столетия вплоть до наших дней оказался состоятельным в плане отражения существенных сторон действительности, художественного исследования социально значимых проблем.

Пьесы-заседания в западной драматургии XX в. получили особое распространение в 1950-1960-е гг., а в 1970–1980-е гг. и в русской драматургии было создано множество пьес, действие которых было выдержано полностью в форме заседания. Причем, эти пьесы представляют собой совсем различные по композиции драматургические полотна.

Действие в ряде пьес основывается на инверсионной монтажной композиции. Под термином «инверсионный монтаж» подразумевается такая модель организации драматического действия, в которой художественное время оказывается разнонаправленным, в ходе действия происходят временные «перестановки» и сдвиги. В пьесах-заседаниях данного типа действие включает в себя различные временные пласты, и показания и воспоминания героев о событиях, имевших место в прошлом, часто в наглядно-игровой форме воспроизводятся на сцене. Драматурги, очевидно, еще не «осмеливались» изображать целое официальное засе-

дание в одном временном потоке. Примерами пьес с таким типом композиции являются произведения Д. Аля «Правду! Ничего кроме правды!!» (1969), И. Дворецкого «Ковалева из провинции» (1973), С. Аleshина «Гражданское дело» (1974).

Но наибольшая популярность пьес-заседаний выпала на долю другого типа пьес – произведений, действие которых, как бы соблюдая классицистическое триединство, никоим образом не выходило за рамки комнаты заседания, и даже все ретроспективные моменты были выражены исключительно в высказываниях действующих лиц, а не в наглядно-игровой форме.

Самыми яркими примерами таких пьес являются «Протокол одного заседания» (1975) А. Гельмана и «Тринадцатый председатель» (1979) А. Абдуллина. Несмотря на то, что эти пьесы на первый взгляд казались несценичными (из-за камерности действия, прямолинейно концентрированного драматического движения, почти полного отсутствия внешних событий), но они были встречены зрителями восторженно, стали важными событиями в театральной жизни России в 1970-е годы и представляют собой художественную вершину творчества их авторов, что главным образом связано с актуальностью их проблематики и их острым публицистическим звучанием.

Изображаемое (сценическое) время в этих пьесах имеет почти ту же протяженность, что время спектакля. Такая модель организации действия напоминает художественную манеру таких представителей «новой драмы», как Г. Ибсена и Б. Шоу. В 1950–60-х годах также были созданы в мировой драматургии многие произведения в форме заседания с подобной композицией, среди которых можно назвать пьесы Дж. Б. Пристли «Опасный поворот», Р. Роуза «Двенадцать разгневанных мужчин», П. Вайса «Дознание».

Весьма любопытно, что подобная тенденция на Западе появилась и в области кинематографии, несмотря на то, что самой природе кино, казалось бы, свойственны широкий показ мира, многочисленность мест действия и разнообразие событий. В качестве примеров таких фильмов можно назвать французский фильм «Мари-Октябрь» или экранизацию упомянутой пьесы Р. Роуза американским режиссером С. Люметом. В русском кинематографе также в свое время приобрел большую популярность фильм Э. Рязанова «Гараж» (1979), действие которого полностью посвящено изображению заседания гаражно-строительного кооператива.

Драматурги при такой композиции в первую очередь стремятся убедить зрителя в реальности, жизнеподобности происходящего на сцене. На первый взгляд можно сделать вывод, что авторы, отказываясь от принципа драматического монтажа, отходят от концепций театральной системы Б. Брехта, в которой «монтаж» заменяет «развитие». Однако следует заметить, что в этих произведениях драматурги другим путем используют учения «эпического театра» – прежде всего, переносом прун-

жины действия от внешних событий в вербальные высказывания персонажей, анализом истории вместо ее наглядного показа.

Несмотря на то, что в подобных пьесах нет временных перестановок, их структура все-таки организуется главным образом с помощью ретроспективной композиции. Под термином «ретроспективной композиции» подразумевается такое построение произведения, при котором основное «событие» происходит до начала действия драмы. Сама драма представляет здесь анализ и обсуждение этого события.

Если в названных произведениях, действие, как правило, разворачивается в сугубо реалистической, жизнеподобной манере, то в последующие годы драматурги создали и пьесы с действием-заседанием, в которых логический ход событий заменяется условно-игровыми средствами. Например, В. Войнович в пьесе «Трибунал» (1985, опубликована в 1989) развертывает на сцене гротесково-фантазмагорическое заседание в духе театра абсурда. В этом произведении драматург щедро использует условно-метафорические элементы, «жертвует» принципом жизнеподобности ради отражения нелепости и абсурда, нередко проступавших в деятельности следственной и судебной систем. Здесь уже сюжетная линия развивается не на основе жизнеподобных, логических переходов, а по принципу гиперболических поворотов и использования различных форм театральной условности.

Литература

Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2005.

Канунникова И.А. Русская драматургия XX века. М., 2003.

Корзов Ю.И. Проблемы эстетики современной русской драмы. Киев, 2005.

Современная русская литература. / Ю.И. Корзов, Л.И. Шевченко, И.С. Заярная. Киев, 2003.

Мотив «преодоления границы» как композиционная матрица романа «Подвиг» В. Набокова

Гордиенко Александра Михайловна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Русская эмиграция первой волны видела свою миссию в том, чтобы сохранить русскую культуру. Граница между «тогда» и «теперь», Россией эмигрантской и советской была осознана эмигрантами как емкий экзистенциальный символ. Он расширяется и вбирает в себя все новые смыслы, подпитываясь личным опытом каждого писателя. Тема границы и ее преодоления становится центральной для многих произведений. Не стало исключением и творчество В. Набокова. «Пересечение границы между двумя мирами – физическим или метафизическим, пространственным и временным, буквальным или метафорическим – всегда было одной из главных тем Набокова» [Долинин 2004: 177]. В романе «Подвиг» весь сюжет – это движение от идеи перейти границу с Советским Союзом к ее осуществлению.

Набоков наделяет своего во многом автобиографического героя-творца Мартына способностью преодолевать всякого рода ограниченность. В романе формируется матрица *акта преодоления границы*, которая реализуется не только на сюжетном уровне, но и в других пластах организации произведения, в том числе в композиционном построении и в языке романа.

Мартын с раннего детства постоянно «спотыкается», пытается найти словесный эквивалент своим чувствам. Заведомая условность языкового знака не устраивает героя, стремящегося к безусловному «воплощению» своей внутренней энергии. Вот почему творческим полем для него становится не печатный лист, а сама жизнь. Ведь текст произведения, как всякая рамочная конструкция, есть своего рода ограничение свободной воли творца.

Отличительной чертой структуры романного повествования в «Подвиге» является сходство с волшебной сказкой, в которой мотив перемещения между сферами жизни и смерти очень важен. Вся жизнь героя выстраивается по алгоритмам сказки. Но здесь путь к цели и есть сама цель. А наградой является то, что лежит за пределами физического мира. Подтверждением этой мысли является намеренное нарушение традиционной схемы развития действия – вынесение сюжетной кульминации за пределы романа и открытый финал, которые несут в себе глубокий смысл (по Лотману, это особый тип мифологизации, в котором движение направлено к началу, а не к концу). Сходство романа со сказкой обнаруживается также в частотности появления в тексте мотивов тропы, дороги. В названии романа кроется ключ к пониманию его смысла. Слово «подвиг» используется автором в значении «путь, путешествие, движение». Таким образом, уже сама жизнь Мартына есть подвиг, а не только его смертельно опасный переход границы с Советской Россией. С другой стороны, «подвиг есть свободное волеизъявление личности, в котором воплощаются вечные, неизменные свойства человеческого духа» [Долинин 1999: 189]. Символическим отражением подвига Мартына (в первом значении этого слова) в романе и является образ тропы, извилистой, таинственной, с множеством излучин. А начало трудного продвижения Мартына отождествляется с переходом в иной мир, мир искусства, в нарисованный лес. Далее этот образ сопровождает весь его жизненный путь.

Завязкой сюжета служит первое пересечение границы с Россией. За время своего путешествия Мартын с матерью пересекают множество границ – это своеобразная пространственная метафора всего жизненного пути Мартына, и каждому переезду соответствует определённый рубеж во внутренней, духовной жизни.

Но способность Мартына к преодолению границ не замыкается на пространственных передвижениях: он прозревает действительность. Его мысли и эмоции воплощаются в реальности либо являются предвестниками грядущих событий. Предзнаменования дальнейшей судьбы появляются практически с первых страниц романа, рассказывающих об осоз-

нанной жизни героя (картина над кроватью не оставляет сомнений, что когда-нибудь он осуществит мечту детства).

Формально в финале романа Мартын исчезает бесследно. «Сам конец пути-подвига Набоков оставляет воображению читателей, подчеркивая тем самым, что он находится за пределами исторической «реальности», – истинное значение имеет героический, жертвенный уход Мартына из неё, а не кровавая хроника тёмной «зоорландской ночи» [Долинин 1999: 24].

В романе сосуществует несколько «миров», причем для героя они в равной степени важны. Это мир реальный, то, что окружает Мартына, и его грёзы, фантазии и сны. В повествовании, как и в сознании Мартына, границы между этими мирами намеренно размываются: перетекания из одного мира в другой строятся на игре с временными планами повествования, на ассоциативных переходах. Позже его мечта о том, чтобы перейти границу Советской России, тоже превратится в реальность.

Грёзы Мартына образуют своего рода «копилку», в которую он складывает всё самое дорогое. Но в романе существует еще мир снов героя. Сон – это порождение индивидуального сознания, у каждого свои сны, они не могут повторяться. Мартыну сны снятся часто, они очень разнообразны, чем Набоков ещё раз подчёркивает неординарность его личности и неиссякаемый творческий потенциал. Но исключительность Мартына делает его одиноким. Одиночество Мартына и непонимание окружающих научило его надевать маски. Среди родных, где он вынужден постоянно быть не самим собой, он чувствует себя крайне неуютно. Поэтому он трепетно возвращает в себе способность к мимикрии, что становится первым шагом к выходу за пределы его собственной личности.

Несколько раз до перехода границы Мартын подвергает себя смертельной опасности. Не ради того, чтобы проверить свою смелость. Он как будто нащупывает границу дозволенного. И преодоление страха перед бездной, перед неизвестным, стало для Мартына своеобразным обрядом инициации, посвящением его в новый статус. Он скидывает рабство природных инстинктов. Он готов освободиться от сковывающей дух биологической оболочки и полностью слиться с миром своих грёз и снов, со своим детством, с Россией своего детства.

В своём пути он вновь возвращается в исходную точку, в Россию. Этим замыкается и завершается узор его жизни, переходя в иную плоскость. Поэтому сам процесс прохождения через границу с Советской Россией вынесен за пределы романа. Мартын словно растворяется, исчезает в картине, добравшись, наконец, до далёкой тропинки в лесу. При всей очевидности финала, он, тем не менее, остаётся открытым. С одной стороны, то, как Мартын переходил границу, и что произошло с ним после этого – не может быть описано словами и не может стать частью законченного произведения. Но это ещё и не самое важное. Большую ценность представляет собой сам путь героя, его подвиг, то, как он пришёл

к достижению своей цели, и как ему удалось сохранить то, что в детстве зародились в нем – неиссякаемую творческую силу.

Литература

Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004.

Долинин А. Предисловие // Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб., 1999.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. www.Ruthenia.ru.

Роль повтора в творчестве Л. Миллер и Ю. Мориц

Данилова Елизавета Сергеевна

Молодой учёный, Саратовский государственный аграрный университет

им. Н.И. Вавилова, Саратов

К пониманию поэтического произведения, его аксиологического уровня (уровня авторских ценностей) можно прийти при помощи метода сравнительного анализа, когда стихотворение воспринимается как единица в системе национальной литературы, как постоянный диалог с другими авторами.

В данной работе использован метод сравнительного анализа текста. Объектом являются поэтические произведения Ларисы Миллер и Юнны Мориц. Их творчество включено в контекст классической традиции русской поэзии и вписывается в систему напевной лирики. В творчестве того и другого поэта используется такой стилистический признак поэзии, как повтор.

И хотя повтор вообще характерен для стихотворного произведения (особенно это относится к поэтическим повторам: рифме, строке, строфе и т. д.), он настолько разнообразен, что может стать ключом к творчеству поэтов. Ведь повторяется только то, что важно для поэтического произведения, для ценностного мира поэта.

В произведениях Л. Миллер можно выделить два вида повтора – это глагольные рифмы и анафора. Стихотворения организованы парными и внутренними рифмами (зачастую глагольными): *Лист дрожит, и тень трепещет, / Тень трепещет, лист дрожит, / Тополиный пух кружит, / Лепесток цветочный кружит – / На земле в июне вьюжит...* [Миллер 2006: 44], простыми предложениями, отсутствием переносов, анафорой, зачастую кольцевой композицией стихотворения (что также является повтором).

Основным же видом повтора в стихах Л. Миллер становится анафора, т. е. единоначатие, повтор в начале стихотворной строки (строфы, слога, слова). Встречается, во-первых, строфико-синтаксическая анафора: *И нет завершения. Ещё не конец. / И тайное что-то задумал Творец, / Ещё продолжается мысли паренье, / Ещё он намерен продолжить творенье...* [Миллер 2006: 46]. Во-вторых, анафора строфическая: *Стремится жизнь моя к нулю, / Велю ей подождать, / Пока потоком слов залью / Всю эту благодать. / Стремится жизнь моя к концу, / Стремится в никуда, / Пока стекает по лицу / Небесная вода...* [Миллер

2003: 340]. В-третьих, это лексическая анафора: *На небе – тишь, на небе – птица, / А на земле – ажиотаж...* [Миллер 2003: 336]. Именно повтор синтаксических конструкций придаёт стихам музыкальность.

Повтор, встречающийся в стихах Ю. Мориц, не так заметен. Но он разнообразнее по своим функциям. Встречаются следующие виды повторов: 1) повтор метафорический; 2) повтор гротескный; 3) самоповтор (повтор как средство метатекстуальности); 4) повтор как средство усиления иронии; 5) повтор как средство языковой игры.

Поскольку сами стихи строятся на основе развёрнутой метафоры, то по ходу стихотворения повторяются метафорические словосочетания: *гласных полное ведро, ведро согласных, окно колодца, душа колодца*.

Гротескные повторы усиливают приём абсурда: –Предъявите ваши права! / –Права на что?.. / Я не вожу авто. / –Предъявите права на жизнь... [Мориц: 314].

3) Повтор как метатекстуальность (самоповтор, самоцитация): «Когда мы были молодые / И чушь прекрасную несли, / Фонтаны били голубые / И розы красные росли», – Я сочинила эту прелесть, / Я вам напела этот бред, / Когда ряды ещё не спелись / И двадцать семь мне было лет... [Мориц: 262].

Повтор может использоваться как средство усиления иронии. Также повтор становится средством языковой игры. В творчестве Ю. Мориц часто используются каламбурные рифмы: *А «по закону – привет почтальону» / Я приписала в конце / Почерком детским, с отливом фасоли, / Было сольфеджо и пели фа-соли / Губы на детском лице...* [Мориц: 34]. Таким образом, мы можем сделать вывод, что в творчестве Л. Миллер повтор создаёт саму структуру стихотворения. Это сотворение мира в момент написания стихотворения.

Повтор в стихах Ю. Мориц работает на множество метафорических, иронических, абсурдных пластов. Повтор связан с языковой игрой и может восприниматься многозначно. Он подчёркивает систему ценностей свободного творчества.

Литература

Миллер Л.Е. Где хорошо? Повсюду и нигде... М., 2003.

Миллер Л.Е. Сто оттенков травы и воды... М., 2006.

Мориц Ю.П. По закону – привет почтальону. М., 2006.

Герой отечественной лирической прозы 1960-х – 80-х годов и прозы С. Довлатова в практике самоидентификации

Дочева Клавдия Георгиевна

К.ф.н., Курский филиал Российского государственного торгово-экономического университета

Рассматривая творчество писателей, относящихся к представителям лирического направления прозы 1960–80-х годов, в едином контексте с прозой Сергея Довлатова, мы обнаруживаем ряд параметров, удостоверяющих типологическое сходство метапрозы Довлатова с лирической прозой 1960–80-х гг. Утверждение, что Сергей Довлатов «вырастает» из тра-

диционной лирической прозы 1960-х годов, не означает, что речь будет идти лишь о некотором типологическом сходстве (сородственность абсолютно не обусловлена сознательной ориентацией Довлатова на рассмотренную творческую манеру), сравнение подобного плана призвано подтвердить основательность произошедших в литературе перемен: демократизации литературного процесса в целом.

Своеобразна на базе осмысления механизма «идентификация героя» преювственность в осуществлении самовосстановления героев лирической прозы в героях С. Довлатова. Термин идентификация в социальной психологии определяет отождествление человека с другим, непосредственное переживание субъектом той или иной степени тождественности с объектом. Ценность идентификационной практики у героев Довлатова определяется преимущественно двумя факторами: неизменным проецированием довлатовским героем на себя подчеркнуто сниженных человеческих качеств и регулярной его включенностью в состояние игры или контригры, высвечивающих нравственную состоятельность играющего.

Компонентом восстановительного реконструирования довлатовского героя становятся неидеальные (неэталонные) структуры: уродливая, иррациональная, неисправимая, но реальная натура, которая приобретает статус достойной подражания. Впервые в лирической прозе 1960–80-х гг. наблюдается ориентация героя в акте самопознания и самовосстановления на не эталонные образцы. Деструкция пафоса «золотого» времени, «положительного» героя, нормы, идеала, законченной оценки – логичны и закономерны в программе нейтрализации всякой «авторитетной мифологии». Данная программа, по существу, является, векторной, именно ее истоки мы обнаруживаем, постигая С. Довлатова достойным последователем, органичным отражением лирической прозы 1960–80-х гг.

Повесть «Встань и иди» Ю. Нагибина – представителя лирического направления литературы 60–80-х гг. интересна своеобразием внутренней идентификационной практики автобиографического героя по утверждению собственной «оначаленности». Охранительный режим, необходимый для осмысления и становления личностного «Я» в конечном итоге оборачивается для героя открытием собственной генетической, кровнородственной причастности к греху, осознанием внутренней испорченности. Физический образ отца на протяжении повествования выступает как жертва беспощадной целенаправленной деформационной обработки. «Полностью испытый лагерем», психически опустошенный (бесперспективное реабилитационное лечение в санатории для нервно-психических больных с гордым названием «Мцыри»), выцветший, истощенный до бесплотства: на лице его и места не осталось для поцелуя, маленький, обессиленный человек в спадающих штанах», полубезумное животное, инвалид, маленькая точка на краю пространства, ребенок – кто угодно, только не Отец.

Процесс, в который вовлечен герой повести «Встань и иди», типичен для большинства героев нагибинской прозы. Технически он представлен со всей *доступностью и прозрачностью* (прямая аналогия с довлатовской манерой): писателя интересует и то, как, в каком виде отдельные «детали» «строительного материала» входят в состав целого, то, каким образом создается персонаж-система с совокупностью всех составляющих его элементов в единстве с существующими между ними отношениями. Варианты, возникающие в ходе оппозиционного сличения, в прозе Ю. Нагибина, как и в прозе С. Довлатова реализуются на уровне телесных оппозиций (*здоровое тело – больное тело, физически ослабленное, с дефектами – жизнестойкое*), когда немощный, физически слабый персонаж «монолит» становится структурирующей основой («донором») для лица физически крепкого и цветущего. У Довлатова: маленький, худой, с изящными руками рецидивист Борис Купцов и охранник – боксер – тяжеловес Борис Алиханов («Зона»): «...мы – одно. Потому что так ненавидеть можно одного себя»; диссидент и красавец, возмутитель спокойствия, низкорослый Эрнст Буш («Компромисс») – успешный журналист Довлатов; спортивный и энергичный дядя, живущий по принципу «в здоровом теле – соответствующий дух», («Наши») – и его прогрессирующая душевная болезнь.

Примечательно, что общим звеном между героями становится именно драматический опыт, который, у Довлатова, является стимулятором идентификационной мобильности автобиографического героя.

Герой Довлатова регулярно проецирует на себя избирательные признаки семейно-родового и дружеского круга, причем в данном случае процесс идентификации напрямую увязан с актуализацией не только и не столько традиционно воспроизводимых качеств, но качеств, массовым сознанием воспринимаемых как сниженные, преступные. Довлатовская линия воспринимается как высоко продуктивная: в доказательство тому – расширение околодовлатовского пространства группой писателей «довлатовской школы», отстаивающей аналогичные ценности и схожую эстетическую позицию: аполитично-экзистенциального творчества: писательства «в первоначальном, свободном от идеологических напластований значении»; преследующего цели обретения живого единства с бесконечно греховным и разъятым миром, даже «*неблагополучного*» единения, не ослабляющего начала индивидуальности и своеобразия в личности.

**Особенности рациональной фантастики начала 1980-х – сер. 1990-х гг.
(на материале творчества Е. и Л. Лукиных)**

Дрябина Оксана Владимировна

Соискатель, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва

Вынесенный в заглавие временной промежуток начала 1980-х – середины 1990-х гг., как доказывают результаты проводимого нами диссертационного исследования, можно считать отдельным этапом развития отечественной фантастики.

Фантастику принято разделять на *science fiction* (научная фантастика, НФ) и *fantasy* (фэнтези). В отечественной литературе первой половины и середины XX в. фактически была представлена лишь НФ. С середины 1960-х гг. стали появляться произведения, которые не соответствовали строгим канонам НФ, не содержали как таковой «научности», а с другой стороны, не могли быть отнесены к фэнтези. Именно они занимают ведущие позиции в фантастике двух последних десятилетий XX в. Решить возникшее противоречие позволяет введенное отечественным литературоведением понятие «рациональная фантастика», более точно передающее специфику фантастической посылки произведений данной группы, которые отличает логичность, целостность, мотивированность в тексте, соотнесенность с современной научной картиной мира. В рамках рациональной фантастики выделяют строго «научную» / «научно-техническую» и «социальную» / «социально-философскую» разновидности. Для фантастики начала 1980-х – середины 1990-х гг. более типичными стало рассмотрение социальных проблем даже при обращении к темам, которые считались ранее традиционными для произведений «научно-технической» разновидности рациональной фантастики, которая поднимала проблемы развития науки и техники. Например, контакт с иными цивилизациями. Для представителей предыдущего периода истории отечественной фантастики проблемы *контакта* сводились, прежде всего, к возможностям ускорения научно-технического прогресса либо оказанию помощи иным цивилизациям. Объектом рассмотрения в исследуемый нами период становится человек. Для подтверждения этого тезиса обратимся к творчеству волгоградского семейного дуэта Любови Лукиной (1950–1996) и Евгения Лукина (род. в 1950 г.) – ярких представителей поколения фантастов-«восемьдесятников», неоднократных лауреатов различных литературных премий. Не будет преувеличением назвать Евгения Лукина одним из лидеров современной фантастической литературы.

Лукины считали, что «нет ничего вреднее для фантаста, чем избыток фантазии. Зачем, вообще, что-либо придумывать? Берется всем знакомая навязшая в зубах ситуация – и вводится в нее этакая махонькая чертовщинка (нечистая сила, киберпришелец и проч.). И ситуация начинается

выворачиваться наизнанку. Фантастика отмыкает реальность». Как правило, произведениям Лукиных присущи минимальное фантастическое допущение, в них описываются наш мир и общество, вне зависимости от того, где и когда происходит действие.

В повести «Вторжение» (1982) соавторы показали, что может произойти в среднестатистической военной части, высадившись на охраняемой ей территории инопланетяне: по ним сразу будет открыт огонь. Решающим в данном случае становится Устав, регламентирующий поведение в подобных ситуациях. Когда же появляются предположения, что пришельцы не напали, а, скорее, вынуждены были обороняться, что они вообще не приспособлены к военным действиям, когда приходит понимание, уже поздно. Контакт оказался невозможным, поскольку земляне не смогли понять посланцев иной цивилизации.

Еще один вариант столкновения человечества с развитой цивилизацией показан в повести «Когда отступают ангелы» (1986). В бригаде резчиков металла появляется странный новичок Гриша, который оказывается инопланетянином, сбежавшим со своей практически идеальной планеты-«рая», на нашу брэнную Землю. Основной конфликт на уровне сюжета может показаться весьма анекдотичным: рабочий Минька Бударин пытается отбиться от инопланетян, которые прилетели забрать своего сородича. Однако именно здесь скрывается главный конфликт – авторы противопоставляют друг другу два мира. Всеобщее счастье понимается инопланетянами как абсолютная унификация, полный государственный контроль не только поступков, но и чувств, мыслей людей. Можно ли сказать, что в повести описан контакт цивилизаций? Встреча их, безусловно, состоялась, но вот контакт-диалог, предполагающий обмен данными, – который, например, показан в «Сердце Змеи» И. Ефремовым, – конечно, нет. Ни у одной из сторон не возникает желания понять и услышать друг друга. Две цивилизации принципиально не хотят контактировать.

В повести «Сталь разящая» (1991) земляне, осваивая просторы космоса, находят планету, на которой, когда-то существовала высокоразвитая цивилизация, но что-то заставило местное население вернуться, фактически, к родовому строю, кочевому образу жизни и приобрести буквально «на генетическом уровне» страх перед любой техникой. Насколько возможен диалог между разными пусть даже и очень близкими цивилизациями? Какие проблемы могут появиться из-за неизбежной разницы жизненных ценностей? Одна из ключевых фраз повести звучит так: «А тебе никогда не приходило в голову... что наша так называемая гуманность для них – особо изощренная форма жестокости?..». И даже любовь, сильнейшее из чувств, не способна преодолеть этот цивилизационный барьер.

Таким образом, использование фантастического элемента позволяет Л. и Е. Лукиным поднять проблемы нравственного выбора, свободы

личности, отношения человечества к вечным ценностям, взаимопонимания людей, вреда прогрессорства, отношения личности и социума.

Для представителей «строгой» или «твердой» НФ подобное было неприемлемо. Вот цитата из рецензии на сборник произведений Лукиных, написанная известным фантастом А. Казанцевым для Госкомиздата СССР: «К научной фантастике рассказы Лукиных отношения не имеют, они никуда не зовут читателя, не заражают его идеями, не возбуждают у него тягу к знаниям, не направляют пути молодых людей во втузы...»

Обобщая полученные результаты, можно констатировать, что в рассмотренных нами произведениях Л. и Е. Лукиных фантастическая посылка не противоречит современной научной картине мира. Однако фантастические допущения служат, прежде всего, средством для постановки социально-нравственных проблем, выполняют функцию фона, на котором развивается сложный многоплановый социально-психологический конфликт, что является особенностями социально-философской разновидности рациональной фантастики.

Для писателей-«восемидесятников» такая проблематика становится типичной (см. произведения В. Рыбакова, Е. Дрозда, Л. Козинец, А. Бушкова, Ю. Брайдера и Н. Чадовича, В. Забирко, С. Логинова, Д. Трускиновской и мн. др.), что можно считать одной из особенностей фантастики начала 1980-х – середины 1990-х гг. Более подробный анализ будет проведен в диссертационном исследовании.

Поколение «двадцатилетних» в современной литературе

Зильбер Ольга Александровна

Студентка Пермского государственного университета, Пермь

При изучении современного литературного процесса мы наблюдаем разграничение критиками (Е. Вежлян, В. Пустовая и др.) писателей, поэтов не в соответствии с какими-либо художественными или идеологическими критериями, а чаще на основе соотнесения автора с его поколением. Поэтому в литературоведении активно используются такие термины как «двадцатилетние», «тридцатилетние», «сорокалетние». С появлением премии «Дебют», участниками которой становятся авторы до 25 лет, резко возрастает количество работ поколения «двадцатилетних», что существенно влияет на ход литературного процесса (нельзя оставить незамеченным изменение типа героя, создание качественно иной картины мира). Тем не менее, единого направления в рамках этой группы авторов не сложилось.

Поэзия «двадцатилетних» развивается в соответствии с литературными традициями конца XX в.: ряд авторов придерживается постмодернистских принципов (Наталья Стародубцева, Ирина Шостаковская и др.), однако большинство молодых поэтов возрождает художественные системы

реализма и модернизма (стихотворения Сергея Шаргунова, Марианны Гейде, Яны Токаревой и др.).

Последователи постмодернистского направления чаще, чем поэты-реалисты, становятся объектом внимания критиков. В число наиболее часто упоминаемых авторов входят Даниил Давыдов, Кирилл Решетников, Елена Костылева. Однако положительную оценку текстов данных авторов вряд ли можно назвать объективной: вторичность поэтического содержания, отсутствие художественной образности и индивидуального стиля усугубляются явным злоупотреблением наиболее тривиальных средств речевой экспрессии (обценная лексика).

«Двадцатилетние» поэты-реалисты предлагают другие эстетические стратегии. За метафоричностью языка, импрессионистичностью изображения прослеживается попытка максимально точно отразить материальную действительность.

При анализе текстов встает вопрос об отсутствии четкой жанровой формы или смешении различных жанровых признаков в рамках одного стихотворения. Авторы в некоторых случаях сами указывают жанр стихотворения, однако основные законы обозначенной формы часто не соблюдаются, содержательная сторона стиха не отвечает ожиданиям читателя. Кроме того, в поэзию проникают такие нетрадиционные для лирики формы, как сказка, анекдот, рассказ. Мы наблюдаем процесс прозаизации поэтического текста при отсутствии четко организованной ритмической схемы и рифмы (часто встречается бедная рифма).

Рассматривая содержательную сторону поэзии «двадцатилетних», приходим к выводу, что наиболее востребованными на данный момент являются темы творчества, любви и войны, каждая из которых предполагает качественно новый вариант решения. Центральными в решении каждой из указанных тем становятся мотивы гибели, убийства, смерти, которые напрямую связаны с характеристикой лирического героя. Это молодой человек, подросток, которому присущ инфантильный взгляд на мир, но именно это и позволяет ему видеть и оценивать реальность в ее детальной целостности. Агрессивность и инфантильность являются теми чертами, которые авторы декларируют в своих стихах. На первый план выходит «я» героя, познающего прежде всего себя как отдельное человеческое тело и как часть мира. Подобное решение образа мы находим в прозе и в драме.

Таким образом, рассматривая ряд закономерностей развития стиха на примере поэзии «двадцатилетних», можно проследить ряд основных тенденций современной литературы: 1) утрата родовых разграничений литературных текстов: происходит универсализация жанров, их смешение и потеря содержательной доминанты; 2) показать мир в его материальной целостности, в связи с этим часто встречаемые образы ангелов предельно конкретны и вписаны в реальный мир в качестве его части, а

образ души в поэзии «двадцатилетних» приобретает характеристики человеческого тела.

Рассматривать поколение «двадцатилетних» на сегодняшний день необходимо, так как оно становится закономерным явлением в литературе 2000-х гг.

Рефлексия кино в поэзии шестидесятников

Кадошникова Ирина Сергеевна

Студентка Удмуртского государственного университета, Ижевск

Рубеж XIX и XX вв. ознаменовался появлением нового изобретения, оказавшегося в фокусе внимания поэтов порубежной эпохи. Речь идет о кинематографе, вошедшем в русскую и мировую литературу а) как определенный мотив; б) как система приемов, позволивших явить мир в его многомерности, высветить любой предмет со всех сторон, столкнуть времена и пространства. Но если Серебряный век в большей степени ориентировался на такую культурную модель, как балаган, то наиболее последовательно к феномену кинематографа обратились в своих поэтических опытах шестидесятники.

Во-первых, рецепция кино в эпоху шестидесятых идет по линии творческого осмысления кинематографических текстов, созданных во второе и третье десятилетия XX в. Эта линия рефлексии кино возникает под влиянием идеологической функции, которую взяла на себя кинематография советского времени. В этом плане наиболее репрезентативным оказывается творчество Б. Слуцкого. Б. Слуцкий глубоко прочувствовал атмосферу, царившую в эпоху расцвета русской послереволюционной кинематографии – с характерной для нее патетикой, драматизмом и верой в «светлое будущее». В стихотворении «Броненосец Потемкин» речь, прежде всего, идет о дидактической функции кино, ставшего в советское время главным средством трансляции ценностных ориентиров эпохи. Но дидактическая функция, как это показал Слуцкий, тесно переплетена с экспрессивной, которая является универсальной для всех видов искусства и кино в первую очередь, поскольку в нем конструируется модель самой жизни. Эта мысль – об эмоциональном воздействии кино – созвучна Е. Винокурову. В его стихотворении «В кинематографе» обнажен тот механизм зрительской рефлексии, который вызван ничем иным, как так называемым «эффектом присутствия». «Экран, раздававшийся сначала вширь, теперь постепенно окружает зрителя со всех сторон, вовлекает его в свою глубину. Человек как бы становится участником событий фильма. Это и есть эффект присутствия» [Зак: 27].

Рецепция кино в русской поэзии 1960-х гг. шла и в другом направлении. Поэзия как искусство словесное не могла не отреагировать на словесную сторону кинематографа, точнее, на ее продолжительное (сорокалетнее) отсутствие. Б. Слуцкий (стихотворение «На экране – безмолв-

ные лики...») понимал вербальный язык как одну из двух составляющих пространства человеческого мира (наряду с невербальным языком – языком жестов). Но слову поэт отдавал более важное место в системе человеческих поступков. Причем слово оказывается не просто важнее, но и лучше жеста: отобрать у человека слово все равно что лишить его самого *первоначального*. Поэт же, по Слуцкому, призван вернуть молчащему миру утерянное слово. Впрочем, Слуцкий вообще негативно относился к немому кино, видя в нем бессмысленный артефакт («Кино немое! Эту пленку...»). Иную концепцию молчащего мира экрана мы находим у Е. Винокурова в стихотворении «Немое кино» (1961 г.). Поэт позитивизирует молчание, видя в нем знак трагического. Немота, по Винокурову, говорит больше, чем слово: она знакова и поэтому осмысляется как минус-прием, а не как свидетельство несостоятельности технической стороны кинематографа. Но как бы то ни было, важно то, что в сферу литературной практики вовлекается рефлексия элементов кинокартины (в частности, звуковое наполнение фильма), а это уже свидетельствует о внимании художников к проблемам киноэстетики.

Кроме идеологической и экспрессивной функций кино было обращено внимание на его моделирующую функцию. Так, в поэзии шестидесятников возникают метафоры «кино есть сон» (Е. Винокуров) и асимметричная ей «сон есть кино» (Е. Винокуров, М. Светлов). Ясно, что основа для сближения мира сновидения и мира экрана состоит в иллюзии реальности, создаваемой последним.

Поскольку кино, достигнув уже к 1920-м гг. высокого уровня развития и будучи осмысленно как «важнейшее из искусств», стало подражанием реальности и отражением реальности, постольку за ним закрепилась метафора самой жизни. Шекспировская формула «жизнь есть театр» трансформировалась в формулу «жизнь есть кино». Наиболее яркое отражение эта формула нашла в творчестве Ю. Левитанского, автора книги стихов «Кинематограф» (1970), выросшей, по словам самого поэта, из строки «Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!» [Левитанский: 178–179]. Книга Левитанского занимает особое место в русской поэзии. Она не просто сделана с использованием киноязыка и киноприемов, которые, кстати, активно функционировали в поэтических текстах и других шестидесятников, в частности, А. Тарковского, но претендует быть аналогом самого кинофильма, что обусловило доминирование формы над содержанием – в соответствии с основными направлениями лирики второй половины XX в. Поэтом были отрефлексированы ключевые моменты культурного сдвига, произошедшего под влиянием возникновения и становления киноэстетики как культурологического феномена, который во многом определил основные тенденции русской и вообще мировой лирики XX в. – в частности, ее установку на доминанту синтетической поэтики.

Итак, в эпоху расцвета кинематографа («То было время царствия кино» – Б. Слущкий) поэзия как одна из форм отражения времени взяла на себя функцию осмысления продуктов и приемов кинематографии. На передний план вышла экспрессивная и катарсическая функции кино. Художникам важно было не создание поэтического переложения сюжета фильма, а демонстрация переживания кинокартины как переживания жизни. Кино в полной мере было осмыслено как моделирующая система, обладающая знаковой функцией, причем в качестве знака стали осмысляться и заведомо не-знаковые элементы фильма. Таким образом, кино присутствовало в пространстве поэзии второй половины XX в. как одна из сквозных тем, но всегда выходило за рамки «просто кино», становясь поводом для философствований о человеческом существовании.

Литература

Винокуров Е. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. Стихотворения: 1944–1969. М., 1983.

Зак М. Мир экрана. М., 1961.

Левитанский Ю. «Вот и живу теперь – поздний...» // Вопросы литературы. 1982. № 6.

Левитанский Ю. Стихотворения. М., 2005.

Слущкий Б. Стихотворения. М., 1989.

«Анна Каренина» в зеркале XX века

Кириллина Ольга Михайловна

К.ф.н., Государственный специализированный институт искусств, Москва

В «Анне Карениной» Л. Толстой показал изменения в жизни своих современников, которые могли определить развитие общества в следующем веке. В исследовании намечены линии диалога с Толстым писателей, переживших исторические катаклизмы XX века.

Власть цифры, развитие науки, деньги из ничего, из игры на бирже, армия работников умственного труда – жизнь, казалось, превращается в абстракцию. Движение поезда по рельсам, прямолинейность морали – геометрия словно борется с жизнью. Толстой ищет альтернативу, но он не противопоставляет прямо власти логики, разума силу чувства. Любовь и эгоизм слишком близки. Анализируя облики любви, Толстой избегает морализаторства – он создает систему зеркал. Кити и Левин как в зеркале отражают чувства друг друга. Анна же любит свое отражение во Вронском. Со временем Анна ощущает разницу между отражением-восхищением и отражением-сочувствием. Анна мечтает о самореализации, но себя теряет, воспринимая себя через отражение в глазах Вронского. Любовь переворачивает жизнь Анны. В начале романа она – миротворец; в конце, как в Зазеркалье, – карающий судья.

Анна обладает притягательностью магнита, она всегда в центре внимания, а Левин не нравится многим людям. Но он учится отдавать, а Анна все больше требует. Толстой демонстрирует ужасные итоги соединения личности и психологии потребителя.

В романе Набокова «Камера обскура» сюжет «Анны Карениной» предстает в перевернутом виде: мужчина бросает семью из-за нахлынувшей страсти и погибает. Мотив зеркала связан с проблемой выбора точки зрения на мир. Восприимчивость, пронизательность героев Набокова определяют их способность четко ориентироваться в координатах добра и зла. Настоящую любовь-понимание может даровать только личность со своим индивидуальным, не замутненным штампами взглядом на мир. За красотой Магды знаток живописи Кречмар не видит ее вульгарность. Он глаз не может оторвать от нее, она – от зеркала. Она мечтает о множестве восхищенных глаз – он спонсирует фильм для нее, но камера – независимый зритель: Магда не узнает в неуклюжей девице на экране себя. Кречмар не умеет по-настоящему видеть мир, он узкий специалист в живописи. Возмездие судьбы – его слепота в результате автокатастрофы.

Выразительный портрет Карениной открывает Вронскому новую красоту Анны. И все же Толстой подчеркивает: жизнь совершеннее зеркала-искусства. Набоков не противопоставляет: и жизнь, и искусство строятся по одним и тем же законам гармонии. Художник, создавая свой мир, подобен Творцу. Но он может быть в плену жанра, как карикатурист Горн, любовник Магды. Его гордыня Творца осмеивается, когда он предстает в образе устыдившегося Адама, в виде карикатуры на самого себя.

Наука для Набокова – еще один взгляд на мир: не новых открытий надо бояться, а не умеющего открывать мир, «незрячего» мещанина. Толстой видит в поезде мрачный символ прогресса. Герой «Других берегов» просто видит поезд внимательным взглядом живописца.

В «Даре» жизнь сравнивается с домом, где вместо окон зеркала. Умение проникать за пределы собственных иллюзий, замечать в жизни знаки Высших сил, например, в узорах судьбы – без этого индивидуальный взгляд превращается в самолюбование Нарцисса. Человек, как Кречмар, становится заложником Зазеркалья, мира «перевернутых» человеческих ценностей.

Роман М. Кундеры «Невыносимая легкость бытия» – спор с верой в существование единственного ответа на главный вопрос, то есть с основой любых религий и политических учений. Наверное, сила этой веры в «Анне Карениной» и заставила Кундеру вести явную полемику с Толстым.

Возможность гармоничной любви – иллюзия. Тереза роман Толстого считает талисманом своей любви. Она похожа на Анну: мечтает найти в любви мужчины идеальное зеркало, которое подтвердило бы ценность и уникальность ее личности. Любовь Томаша – это сочувствие. Его душа отражает душу Терезы. При этом необыкновенная по силе любовь сочетается в нем с «патологической», хронической неверностью. Тереза чувствует, что ее тело предали, Томашу кажется, что его душу пленили. Любовь мужчины и женщины усиливает дуализм души и тела.

Измены Томаша – это изучение, познание мира. Каждая женщина для него – это новое открытие. Он ценит в женщинах необычность, то, что де-

лает их непохожими на остальных. Тереза ищет свою индивидуальность, Томаш – индивидуальность в других. Но именно потеря индивидуальности дарует гармонию любви. Собака открывает героям возможность гармонии: собака не видит себя в зеркале, и оно ей не нужно, она ничего не требует, а просто любит. Кундера иронизирует: собаку называют Каренин в честь Анны. Герои обретают счастье, когда постаревший, уставший Томаш уходит с дороги измен. Любовь Терезы становится человечнее, она, хотя и поздно, понимает, что сделала его заложником своих страданий и заставила пойти на жертвы, которые надломили его.

В. Пелевин также обращается к творчеству Толстого. Об «Анне Карениной» он отзываясь как о «дамском романе». Самоубийство из-за идеи занимает его куда больше, чем смерть из-за любовных страданий. Готовность к смерти внутри «вагончика» на Луне героя романа «Омон Ра» по идейным соображениям производит иное впечатление, чем гибель под поездом Анны. Она – отчаявшийся человек, а Омон уже не совсем человек – часть машины и, что еще страшнее, фикции, мифа.

Кошмар героев Пелевина – поезд, который движется по кругу, превращаясь в метафору тотальной несвободы. Воплотив мечту взмыть над человечеством, Омон начинает страдать по притяжению, по человеческому теплу, но понимает, что люди не могут приблизиться друг к другу, они, как и звезды, движутся по собственным, от них не зависящим траекториям. Ему приходит на ум образ: тюремный вагон, который движется по кругу. Но трагедия Омона не в отсутствии близкого человека, а в том, что он не может обрести себя. Достигнув заветной цели, он начинает сомневаться, что это был его путь, осознает, что, ясно видя цель, он проглядел и пропустил много важных вещей в жизни.

Для Толстого Судьба – это божественное предначертание, для героев Пелевина – одно из проявлений несвободы. Человек оказывается в плену зеркал: нынешняя жизнь – отражение предыдущей, человека всю жизнь преследуют навязчивые повторения.

Последнее зеркало для «Анны Карениной» – это «женская проза». Толстой – единственный русский классик, который с такой страстью писал о семье, о любви, то есть поднял темы, характерные для «дамского романа». В повести В. Токаревой «Стрелец» герой приходит к выводу, что Анна Каренина – это его отражение, а его возлюбленная похожа на Вронского. Легко снимая трагическую суть смерти Анны: попила бы транквилизаторов и успокоилась – он не может отбросить проблему потребности человека в любви. Оказывается, что не женщине, а мужчине сейчас приходится отстаивать свое право любить.

Отражения «Анны Карениной» в произведениях писателей XX в. открывают новые ракурсы в восприятии романа.

**Феномен устойчивых художественных форм в осмыслении
представителей модернистского театра****Коржова Инесса Николаевна***Аспирантка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

Театральные поиски рубежа XIX–XX вв., как реалистические, так и модернистские, принято называть «новой драмой». Но, несмотря на признанную целостность феномена, ряд исследователей (О.В. Журчева, О.К. Страшкова, А.Ю. Зиновьева) считают методологически продуктивным раздельно исследовать поэтику двух направленных потоков. Демаркационной линией становится отношение к иллюзорной жизненности в искусстве.

Модернистский извод «новой драмы» известен интересом к традиционным литературным формам. Впервые засвидетельствовал возвращение драмы к каноническим формам М. Волошин. Наша задача – установить степень отрефлексированности феномена устойчивых художественных форм театральными деятелями Серебряного века и наследующим им В. Набоковым.

Наиболее употребительное самоназвание модернистского театра – «условный театр», параллельно с ним использовался термин «стилизация». Но при исследовании содержания обоих мы отмечаем парадоксальную инверсию. Бытовавшее тогда понимание стилизации не совпадает с современным. Исключением можно считать определение, данное М. Кузминым в статье «О прекрасной ясности». Анализ словоупотребления В. Брюсова («Ненужная правда»), М. Волошина («Театр как сновидение»), А. Луначарского («Заблудившийся искатель») свидетельствует, что стилизация отождествлялась с нарочитой схематизацией и упрощением. Никакого опосредующего литературного объекта при этом не предполагалось. Стремление А. Белого («Символистский театр») и В. Мейерхольда («О театре») осмыслить стилизацию как родовой феномен, более широкий, чем схематизация, было попыткой включить в содержание понятия и иные черты условного театра.

Размышление над сущностью условного театра у деятелей Серебряного века сопровождается осмыслением феномена устойчивых форм в литературной и постановочной области. Так, в статье «Ненужная правда» В. Брюсов, говоря о декорации, предлагает не добиваться иллюзии жизненности, как МХТ, а создать типы обстановок, которые составят театральные язык. Образцы чуждого кодифицированного искусства В. Брюсов видит в народном и античном театрах.

В «Театральных письмах» Л. Андреев, отвергая условный театр, точно подмечает сущность его эстетики: «У балета, как известно, есть свой язык телодвижений и мимики... Но едва ли все знают, что точь-в-точь такой же язык есть и в серьезнейшей драме» [Андреев: 344]. Л. Андреев

перечисляет элементы условного языка: мимика, пластика, типажи – в одном ряду, не разделяя их на уровни.

В исследовании М. Волошина «Лица и маски», посвященном французской драматургии XIX в., подчеркивается воспроизводимость сюжетных схем. Большая часть статьи отдана анализу сценических масок, выделенных на основе «спецификации» – набора сюжетных функций героев. Автор смешивает позже разделенные принципы классификации: актантную модель (Волошиным выделены национальные и социальные маски: бразилец, усыпанный золотом, русский революционер, миллионер, роковая женщина, старая нянька) и классификацию сюжетных функций героев (героиня, бунтующая против семейного деспотизма, «честный человек» – резонер и усмиритель домашних бурь).

Н. Евреинов исследует готовые формы не только в искусстве, но и в жизни, находя, что те и другие порождены инстинктом театральности. В его работах осмысляются трафареты двух уровней. Первый составляют маски, включающие, прежде всего, внешние атрибуты: костюм, грим, мимику; второй – такие семиотизированные сферы жизни, как школа, монастырь и т. д. Театральность будет проявляться как при воссоздании принятых правил поведения (мы бы сказали – утрированном исполнении социальных ролей), так и при обращении к неприменимым в повседневности трафаретам. Так осмыляется новый тип эстетической вторичности – использование взятой из жизни, но лишенной содержания формы поведения таким же образом, что и готового художественного образца.

В. Мейерхольд-режиссер не стремился реконструировать отдельные театральные системы, но признавал, что их изучение «может благотворно повлиять на технику других театров» [Мейерхольд: 145]. Но первооткрывателями ценного источника – эстетических систем прошлого – являются для него не режиссеры, а драматурги. Для него самого своеобразную копилку составили приемы античного театра, *comedia dell'arte* и театра «Но». Особое внимание режиссер уделяет феномену «маски». Она близка социальному типу, но возможность совмещения нескольких масок в одном персонаже, например в Дон Жуане Мольера, говорит о ее переходе в разряд чисто эстетических феноменов.

В. Набоков-драматург активно воспринимает принципы нереалистической ветви «новой драмы». В теоретической работе, эссе «Трагедия трагедии», он подвергает критическому разбору законы театра как такового. Он обрушивается на принцип причинно-следственной связи событий и осмеивает некоторые уловки в построении сюжета, которые не дают прорваться случайно на сцену. Обозначает переходящие из пьесы в пьесу трафареты: несоответствие героя мнению о нем, приезд неожиданного гостя, ситуация «костров», «собирающая» непохожих героев в одной месте (например в отеле). Так осмысленные получает наиболее сложный уровень готовых форм – ситуация, которую мы понимаем как способную к повторению устойчивую совокупность обсто-

ятельств и условий, объединяющих действующих героев и предполагающих определенный тип поведения. Но В. Набоков вовсе не призывает к отказу от гармоничности и связности на сцене. Художнику лишь важно понять, что детерминизм отсутствует в жизни и привносится в текст им самим. О новом уровне осознания В. Набоковым знаковости искусства свидетельствует анализ реалистических пьес. Заслугой писателя становится и рассмотрение штампов на уровне ситуации, раньше не привлекавшем внимание художников.

Итак, важным признаком условного театра является осознание и освоение набора художественных форм, частным случаем чего могла быть стилизация в современном понимании. Формы были осмыслены на уровне масок, функций героя и ситуаций. Помимо них в арсенал готовых форм вошли и доведенные волей художника до трафарета формы самой жизни, оторванные от содержания. Открытие этих явлений привело не к изживанию трафаретов, но к их творческой комбинации. По сути, модернистское направление «новой драмы» отрефлектировало структуры так называемых пьес открытой формы. Их «фабула представляет собой монтаж не структурированных в целостный ансамбль, а разрозненных прерывистых мотивов. Сцена или картина образуют базовые единицы, которые, складываясь, производят эпическую последовательность мотивов. Драматург не обязан организовывать эти материалы в соответствии с логикой и порядком, исключая вмешательство случайностей» [Пави: 412].

Литература

Андреев, Л.Н. Письма о театре // Андреев Л. Повести и рассказы: В 2-х томах. М., 1971.
Мейерхольд, В. Э. О театре // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 т. Т. 1. М., 1968.

Пави П. Словарь театра. М., 1991.

Шизоидный дискурс в прозе Саши Соколова как основной стилистический прием

Котова Анна Владимировна

Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Повествовательный дискурс в романах Саши Соколова («Школа для Дураков» – далее ШДД, «Между собакой и волком» – МСВ) основан на демонстративном акцентировании «хаоса», «беспорядка», «раздробленности» в противоположность «порядку», «гармонии», «целостности» классических текстов. Однако это лишь внешняя, поверхностная читательская рецепция. Автор исключает всякое усредненное понимание, генерируя внутренние интенции текста, которые связаны с шизоидными проявлениями. Коды легко дешифруются при помощи психолингвистического анализа. С нашей точки зрения, повествование основано на имманентном воспроизведении шизоидного дискурса, что и является основным стилистическим приемом.

Принципы амбивалентности, аффективности, аутизма и ассоциативности репродуцируют шизоидный дискурс романов ШДД и МСВ.

Первый прием – амбивалентность, под которой понимается заложенная в тексте установка на поливариантное прочтение. Такой стилистический прием предполагает введение в текст нескольких высказываний, уравнивающих друг друга. Так, в высказываниях героя ШДД раскрывается двойственность его отношения к происходящему. Например, «вашу изумительную, пусть и отвратительную память» [ШДД: 203].

Вторым принципом, реализованным в шизоидном дискурсе ШДД и МСВ, является ассоциативность. Повествование приобретает причудливый, вычурный характер: усложняется структура предложения, появляются длинные периоды, которые строятся по ассоциативному принципу. Рассказчик не может удержаться на одной теме и постоянно соскальзывает на побочные. Однако, несмотря на многочисленные отступления, автор легко возвращается к прерванной теме. Данный прием свидетельствует о разноплановости мышления и сознательном стремлении к акцентуации побочных аспектов, порой не имеющих отношения к цели высказывания: «и до того музыкант, вероятно, заядлый был, что сапоги у него – и те гармошкой» [МСВ: 86].

Аутизм – третий принцип, при помощи которого Соколов выстраивает свой шизоидный дискурс. Это особый прием мышления, при котором «связь с реальностью ослабляется, говорящий замыкается на себе, его речь делается эгоцентричной, не понятной по своему содержанию окружающим» [Седов: 120]. В повествовательной ткани отсутствует прагматическая установка на реакцию слушателя или читателя. Это поток речи для самого себя, обращенный к самому себе. Данный феномен в психиатрии получил название атактического мышления.

Признаки атактического мышления обнаруживают себя в эхоталии, детском словотворчестве и квазигаплогии.

Эхоталия, или застревание на словах, произносимых собеседником, когда смешиваются близкие по фонематическим характеристикам звуки, меняется фонематическая структура слова. В стилизованной манере Соколова звуковое подобие слов указывает на вербальную семантическую близость либо на близость деривативных отношений: «дела у вас на почве, то есть нет, на почте, на почтамте почтимте почтите почуде почти что» [ШДД: 189].

Одним из частотных приемов становится детское словотворчество – это феномен речевого становления, когда ребенок начинает изобретать новые слова, опираясь на словообразовательные структуры языка: «коне-слон», «разборник задач».

Не менее значимым является прием квазигаплогии (новообразование слов путем сложения основ и пропуска слогов), который широко представлен в МСВ: *пустылка, скупающее, суетоха*. Герой экономит

речевые и мыслительные средства, руководствуясь лишь собственными соображениями и не заботясь о понятности своей речи.

Четвертым принципом шизоидного дискурса является аффектация. Признаками аффектации и ее частных форм – фобии и бреда – становятся навязчивые повторы и абсессивные мотивы дороги, пути, поезда: «всем трудно, особенно нам, людям железной дороги» [ШДД: 63], «предотврати крушение поезда, машинист которого спит» [ШДД: 33]. Дорога – это отрыв от привычного, переход в новый, незнакомый и оттого пугающий мир, поэтому часто различные топонимы употребляются с несвойственной для них отрицательной коннотацией.

Одновременное присутствие трех вышеназванных принципов шизоидного дискурса наблюдается в строфе из фрагмента «Записок охотника» в романе МСВ: *Завари же в преддверие тьмы, // Полувечером, мнимозимой // Псевдокофий, что ложнокумой // Квазимодною даден взаимы* [МСВ: 102]. Ставится под сомнение реальность существования определенных предметов, явлений; за счет фонетического сближения реального и культурного планов – *мнимозимой / Мнемозиной, квазимодною / Квазимодо* – передается ассоциативность; аффектация выражена самим ритмом и метром, застреванием на звуках *дв–вд–зв–вз*.

Исследование шизоидного дискурса позволяет глубже охарактеризовать стиль писателя, проникнуть в тайны его художественного мышления и открыть новые перспективы в постижении интеллектуальных горизонтов текстуального мира Саши Соколова.

Литература

Седов К.Ф. Нейропсихоллингвистика. М., 2007.

Соколов Саша. Между собакой и волком. СПб., 2001.

Соколов Саша. Школа для дураков. СПб., 2001.

Сборник Б. Поплавского «Флаги»: сильные позиции текста

Кочеткова Ольга Сергеевна

Аспирантка Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва

Сборник Б. Поплавского «Флаги» (1931) большинством современников поэта был воспринят как явление нового для русской литературы, сюрреалистического способа поэтического мышления. Книга Поплавского казалась хаотичной, лишенной логики и какого бы то ни было «основного стержня». Литературоведы начала XXI в. также характеризуют «Флаги» как книгу «необузданной символики» и «анархической толпы образов» [Менегальдо: 20]. Между тем, непосредственное рассмотрение структурно-семантических особенностей рамочных компонентов названного сборника свидетельствует о наличии в нем определенной внутренней логики и организации.

В данном исследовании анализируются сильные позиции текста сборника Б. Поплавского «Флаги», определяются их структурообразующая и смысло-

образующая функции, а также выявляются те их мотиво-образные компоненты, которые обуславливают целостность восприятия всей поэтической книги.

Под сильными позициями текста понимаются такие рамочные компоненты, как имя автора, заглавие книги, заглавия стихотворений, посвящения, а также первое, последнее и «центральное» стихотворения.

Фамилия Бориса Поплавского становится неотъемлемой частью сотворенного поэтом мифа. Символ корабля-поплавка и тема плавания являются сквозными в книге «Флаги» и определяют тот «основной стержень», который непосредственно соотносит внешне предметно-объективную лирику Поплавского с её глубоко личностным, субъективным содержательным началом. Названный мотиво-образный комплекс указывает также на двойственность ориентиров творчества поэта-эмигранта: образ корабля апеллирует к «Пьяному кораблю» А. Рембо, а мотив плавания отзывается пушкинским стихом «Плывет. Куда ж нам плыть?..».

Функцию «стержня» выполняет и символический образ флагов, заявленный в заглавии книги и одноимённом «центральном» стихотворении сборника (36-ое стихотворение из 71), разбивающем весь поэтический текст на две равные части.

Образ флагов проецируется на три жизненно-важных, мифообразующих сферы авторского поэтического сознания: сферы цивилизации (времени), сферы культуры (творчества) и сферы мистической (вечности). Флаги являются знаками «парада» жизни, который неизбежно оборачивается последним днем, уходом на смерть: «Первым блещет флаг над горизонтом / И под вспышки пушек бодро вьется / И последним тонет средь обломков / И еще крылом о воду бьется» [Поплавский: 62]. Флаг может стать пристанищем для души, утратившей тело, он кажется тем полотном, которое способно запечатлеть пред-стояние лирического героя перед «Душой мироздания». Тема жизни и смерти, пути, любви и «отвращения» фокусируются в центральном образе «Флагов». Три цвета французского флага, о которых идет речь в стихотворении Аполлинера «1909», видятся Поплавскому черно-белыми. Черный окаймляет белый – и точно так же, как остов корабля появляется из черного дыма и исчезает в тёмном океане, небытие ограничивает временем личное бытие, а черный шрифт делает очевидным поэтический рисунок белой страницы. Тема музыки отсылает стихотворение Поплавского к блоковскому «Взморью», в котором присутствует мотив пения и образ корабельных сирен. Поплавский, однако, в отличие от Блока придает «духу музыки» не звучание Смерти, а значение Жизни – молитвы в сочельник. Флаги также сравниваются с крылом птицы – чит. с поэзией. Заглавный образ книги, охватывая конкретно-предметное, отвлеченно-метафизическое и художественное пространства, непосредственно раскрывается в «стержневом» стихотворении сборника, но предстает перед читателем во всей полноте только при прочтении всей книги.

Среди заглавий стихотворений сборника обнаруживаются смысловые триады, соответствующие трем вышеуказанным сферам и основывающиеся на определенной системе мотивов и образов, например: символ Розы и стихотворения «Роза смерти» – «Dolorosa» – «Розы Грааля», лейтмотив черного и белого и стихотворения «Волшебный фонарь» – «Черная Мадонна» – «Черный заяц» и др. Заглавия стихотворений также выполняют структурообразующую функцию. В вертикальной организации сборника можно выделить следующие тенденции и принципы: тенденция симметричного (зеркального) построения книги (принципы контраста, рифмующихся заглавий, повторов, аналогий, обращений, сопоставления «вечных образов» и др.), например: «Diabolique» – «Angelique»; и тенденция линейного построения книги (принципы подбора однокоренных слов, созвучий, оксюморонных заглавий, полных повторов, столкновения антонимов и др.), например: «Розовый час проплывал над светящим миром...» – «Dolorosa» – «Роза смерти». Заглавия второй половины сборника чаще апеллируют к образам, которые в своей семантической структуре содержат положительные коннотации.

Обе тенденции построения книги нашли отражение в первом и последнем стихотворениях сборника, содержащих ряд коррелирующих друг с другом образов и мотивов, но заключающих в себе едва ли не противоположные смыслы.

Ассоциативно построенное стихотворение «Орлы» имеет кольцевую композицию. Тема плавания, рассматриваемая в автобиографическом, конкретно-историческом, историко-культурном, мистико-философском и социально-бытовом ключе в начале и в конце стихотворения звучит по-разному. Если в первой строфе «сокрытие» капитаном от экипажа «величины пройденного пути» [Поплавский: 27] интерпретируется как благо, позволяющее двигаться вперед, как своеобразный исход в то, что предстоит открыть, то в последней строфе речь идет о «сокрытии», которое делает бессмысленным дальнейшее продвижение вперед и призывает остановиться, отказаться от времени, прошлого и будущего. Орлы «уворачивают» глаза от осеннего солнца, отчуждаясь от мира.

В первом стихе последнего стихотворения сборника «Солнце нисходит, еще так жарко...» запечатлен последний миг присутствия солнца в земном городе, помнящем о дарящей летнее тепло «Душе мироздания – Надежде на жалость» [Поплавский: 100]. В стихотворении явлена картина смерти как умиротворения, исхода к «святым страницам». Закрытые глаза становятся символом внутреннего зрения. Цивилизации и города умирают, но культура, подразумевающая духовную преемственность, образует звено в вечной цепи мироздания. Поздняя осень оказывается прозрачным, кратким, но наиболее пронзительным моментом жизни.

Ощущение последнего явления духа европейской цивилизации на пороге её «заката» (О. Шпенглер), пронизывающее сборник «Флаги», со-

относится с характером деятельности адресатов более чем 30 стихотворений книги: среди них – приверженцы современного (чаще авангардного) искусства или науки (например, поэт И. Зданевич, художник М. Ларионов, композитор С. Шаршун, филолог-славист С. Сталинская etc.), пытающиеся предложить, подобно Б. Поплавскому, свое видение мира.

Литература

Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб., Дюссельдорф, 1993.

Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007.

Поплавский Б.Ю. Сочинения / Под ред. С.А. Ивановой. СПб., 1999.

Поэзия «младопарнасцев» как феномен «экзистенциального письма»

Кругликова Анна Дмитриевна

Аспирантка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Уступив ностальгические мотивы и тему географического изгнания «старшим», представители младшего поколения первой волны русской эмиграции, чей талант состоялся и оформился вдали от родины, во главе с Г. Адамовичем (и в определенной мере с Г. Ивановым, Н. Оцупом – также «бывшими акмеистами») предприняли перевод основных тем и мотивов эмигрантской литературы – Родина, дом, память, изгнание, утрата и др. – на язык метафизических соответствий, или «сентиментальных осложнений» [Поплавский: 285]. Целью подобного творчества становилось переживание онтологической эмиграции, восходящее к новоевропейской экзистенциальной философии с ключевой концептуальной метафорой вселенской бездомности/брошенности человека – «эмиграция как судьба мира в XX веке» (М. Хайдеггер «Бытие и время»).

К началу 30-х гг. на страницах монпарнасского (по названию парижского бульвара Монпарнас. – *А.К.*) журнала «Числа» (1930–1934), где могли печататься молодые русскоязычные литераторы, зародился и оформился неоромантический миф о «героях национального одиночества» [Поплавский: 225], выброшенных в результате цивилизационной катастрофы и гибели России на «безымянный простор». Если «старшие» литераторы мыслили себя «русскими раритетами» – представителями погибшей царской России, то «младшим» ситуация виделась несколько иначе: Монпарнас назывался «Ноевым ковчегом цивилизации» (Б. Поплавский) или сравнивался со святой горой Афон (Г. Федотов), где в муках нищеты, непризнанности, глухоты-немоты (образ парижских будней – приют для глухонемых детей в стихотворении Поплавского «Отвращение») зарождался и вынашивался новый тип культуры. Литераторами он так и не был назван, но по всем признакам предполагался выход в чистую духовную экзистенцию, носителем которой становится особый тип героя-«монпарно» – интериоризированного «человека души», асоциального и денационального (или в другом варианте сверхнационального).

«Числовцев» обвиняли в развоплощении мира, в совлечении с него социальной и культурной плоти, во вражде к национальному и бытовому. Отмечая метафизическую доминанту «молодой» литературы, Ф. Степун называет их «новыми восточниками» или «буддийствующими христианами» [Степун: 256]. И это справедливо, поскольку, несмотря на формальную устремленность к ассимиляции западной традиции, содержательно монпарнасская литература выстраивалась по принципу «путешествия по вертикали» – вглубь собственного «я», что апеллирует к наработкам восточных духовных практик. С нашей точки зрения важно то, что со временем критики пришли к единогласию – это все же «своеобразный вид русского письма» (В. Ходасевич).

Как таковых программных статей было написано достаточно много – Г. Адамовичем, Б. Поплавским, Ю. Терапиано, даже в ретроспекции В. Варшавским (Нью-Йорк, 1956 г.) и т. д., – но единого манифеста или программы литературного творчества так и не появилось. Было общее чувство, атмосфера, «нота», помноженные на пафос свободы и диктатуру психоаналитики – этим и задавались параметры художественного творчества.

Теоретики Монпарнаса требовали от адептов «выразительного аскетизма» (только слова в своем предельном значении); «вечных тем» – без временной и социальной конкретности; адресованности в будущее и отказ от читателя-современника (будущий идеальный читатель прочитает «рукопись, найденную в бутылке») (по одноименному названию стихотворения Поплавского). Основным пафосом новой культуры провозглашался «героизм откровенности» [Поплавский: 284], что во многом явилось способом оправдания эстетических несовершенств произведений молодых литераторов. Как результат, художественное произведение превращалось в дневник, «человеческий документ», а творчество выполняло функцию экзистенциальных практик, утрачивая эстетическую ценность. В подобных условиях поэзия выдвинулась на первый план по отношению к другим родам литературы, поскольку давала возможность создавать эподы с чистой экзистенции, фиксирующие, словно на фотоснимке, экзистенциальные переживания (длящиеся чувства) и состояния, видения, галлюцинации и сны. Диктатура психоаналитики распространялась и на прозу, создавая произведения с ярко выраженной лирической доминантой: смещением временных пластов, неразличением миров – реального и ирреального, обилием и разнообразием гаммы чувств и состояний, визионерства, снотворчества и пр.

Истоки «поэтической вселенной» поэтов-младопарнасцев могут быть описаны через ключевую сверхметафору «психоаналитической космогонии» и выведены из концепции отражающего сознания, генерирующего мир, (традиция экзистенциально-феноменологической школы). Таким образом, субъект «уже не живет в мире... но лишь забавляется его капризными отображениями в себе самом» [Бердяев: 175]. Молодая эмигрантская поэзия предлагала русской культуре новый тип лирического героя, который правомерно рассматривать в неоромантическом ключе. Это стихийный феноменолог или, по определению Поплавского, «полдневный

зритель мира», сродни набоковскому соглядатаю и героям Г. Газданова. Отторжение чуждой парижской действительности порождает мотив «побега в себя», или уже упомянутое нами «путешествие по вертикали», что явилось отправной точкой для творчества многих поэтов-эмигрантов. По мнению Е. Гофмана, основная функция подобного рода письма – в механизме характеристики «своего» в чужом мире и освоении внутренних «территорий», необходимых для поддержания самоидентичности.

Ситуация побега проецирует лирическое «я» в метафизическое пространство, где его личностная составляющая погружена в состояние, подобное нирване или сну брахмана. Это активное созерцание в феноменологических мыслеобразах (примерами могут послужить стихотворения И. Кнорринг «Я покину мой печальный город...» (1936), И. Голенищева-Кутузова «Не говори о страшном, о родном...» (1930), Поплавского «Танец Индры» и др.) Вышесказанное порождает особую гиперболизированную модель лирического героя поэзии младопарнасцев, которая описывается формулой «я» + «Другой». При этом «Другой» выступает как сверхличная составляющая, наделенная атрибутами демиурга, который оставил реальный мир и пребывает в небодрственном состоянии. В целом, в случае младопарнасцев поэзию правомерно рассматривать в практическом ключе как стратегию выживания в «страшном мире», как писал Поплавский в одной из теоретических статей: «поэзия есть способ сделаться насильно милым, и сделать насильно милым Бога» [Поплавский: 44].

Литература

Бердяев Н.А. По поводу «Дневников» Бориса Поплавского // Человек. 1993. № 3. С. 172–175.

Поплавский Б.Ю. Незданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. М., 1996.

Стетун Ф.А. Послереволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Критика русского зарубежья: В 2 ч. М., 2002. Ч. 1. С. 246–264.

**Проблема художественного времени в автобиографической повести
А. Цветаевой «История одного путешествия»**

Кульбакина Ольга

Соискатель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва

Действие одного из последних произведений А.И. Цветаевой (1894–1993) охватывает конец 1971 – начало 1972-го года. Географическое пространство «Истории одного путешествия» (Крым, Москва, Таллин) является только внешним отражением внутреннего путешествия авторского Я. Событием, определившим появление текста и ставшим началом путешествия, явилось знакомство и пылкая дружба с молодым поэтом Валерием Исаянцем. История душевного сближения и расхождения составляет стержень повествования.

А. Цветаева задачу «путешествия» определяет как попытку «рассказать об этой вошедшей в сердце душе», как «в свете души Валерика был радостен путь вместе» [Цветаева: 22].

Но это повествование не только о душе встреченного человека, но и о пути Анастасии Цветаевой, о способе ее общения, о познании себя через открывшуюся молодость Другого и «возвращении» своей. Анастасия Цветаева отрывочными предложениями, через «прорывы» времени рассказывает о своем детстве и юности. Эти отрывки без биографического комментария непосвященному читателю могут показаться зашифрованными, незначительными для основного сюжета. В действительности же они служат проводником во времени, в прошлое автобиографического героя, где «всё уже было» [Цветаева: 41]. Это «всё» оказывается отправной точкой путешествия, прошлое органично вливается в настоящее.

Данное путешествие создается по воспоминаниям, где давнопрошедшее (юность, молодость) соединяется с прошлым (история путешествия) и настоящим – моментом создания текста, образуя единое пространство душевной памяти автора. В этом пространстве «все ритмично, в дне, в ночи, в вечере, в утре, все таинственно подвержено некому музыкальному ритму» [Цветаева: 56]. В музыкальном ритме жизни бывают свои кульминации – моменты воплощения внутреннего духовного ожидания. В путешествии А. Цветаевой таким моментом явился вечер в Феодосии, проведенный в поисках дома, где она жила в 1917–1919 гг.

Вневременное восприятие действительности, мотив чуда наиболее ярко проявляются в этом эпизоде. Самообъективация в этом сюжетном элементе меняется на протяжении двух страниц. Атмосфера загадочности, напряженного ожидания сгущается, погружает в сонную тишину безвременья, сказочности происходящего. Время словно сворачивается в клубок, нет длительности акта памяти, есть – само прошлое, заменившее вялые настоящее! «Все всколыхнулось так, что моя бы воля – я бы Паркой, от той Парки просто бы с горы – вниз... Так страшно войти вдруг с Юностью чужой – в мою Юность, убедиться, переступить порог» [Цветаева: 58]. Образ античной Парки не случаен, он ассоциативно возникает в связи с ощущением предопределенности, неизбежности происходящего, олицетворяя одновременно саму память и бесконечность времени (взгляд назад всегда сопровождается удержанным вздохом «сколько лет прошло»). Выделенные курсивом слова «убедиться, переступить» заставляют задуматься. Убедиться в чем? В реальности когда-то бывшего или теперешнего? Переступить порог дома или порог памяти?

Из найденного дома «от ужасной тоски непостижимой» Анастасия Цветаева уходит, но «чужая Юность», Валерий, твердо ведет писательницу посмотреть на залу: «Я стою на пороге залы – я вошла в нее с того света: с той стены, где были окна...» [Цветаева: 60]. Можно предположить, что «убедиться и переступить» относятся к процессу воспоминания, вспять идущему. Собственная юность представляется не просто далекой, а далеко запрятанной в углах памяти, забытой количеством пережитого и в то же время – свято хранимой как нечто заветное. Разу-

мом писательница понимает невозвратимость юности, но «узнанность углов» на несколько мгновений завладевает чувствами, погружая ее в атмосферу сна, где «всё вспоминается» и всё возможно. «Юность? Старость? Две тени, две души ищут чей-то прежний приют», – пишет она [Цветаева: 61]. И чем ближе заветная находка, тем дальше настоящий момент поисков. Автором стирается возрастная граница, из настоящего она видит только «две души», как раз тот союз, который ей необходим и который она мыслит единственно верной формой общения.

Этот эпизод центральный в композиции развития отношений с Валерием. Вневременная действительность уничтожает границы телесно-детерминированного «я», «тени» – бестелесные, но духовно-наполненные. Это действительно – *Semper Idem*, когда память «воспринимается уже как внутреннее пространство, необходимое для развертывания события, что приводит к... созданию временной системы, когда возможно как сопряжение времен, так и свободное перемещение автора одновременно в нескольких временах и даже мирах...» [Колядич: 207].

Образ сказки, сна – основной в этом эпизоде, он необходим для того, чтобы подчеркнуть мистический, чудесный характер поисков дома, которые увенчались одновременно удачей и победой памяти. Благодаря совместным усилиям: памяти Анастасии Цветаевой и настойчивости ее спутника – один дом был найден.

Но есть второй дом, где писательница пережила чудесное и одновременно трагическое чувство любви к Вале. Этот дом не открылся поискам. Таинственным образом появляется спутник прошлого, в тени которого всё стало «уже насовсем – сном...», «Валя сам не отдает в руки моих теперешних спутников тень тех дней, воскресивших его душу Любовью» [Цветаева: 62]. Вспоминая Валю, Анастасия Цветаева в кавычках дает некий ранний текст про него, про Ивана-Царевича на коне. Источник цитаты не установлен, можно лишь предположить, что цитаты эти авторские и принадлежат некогда сочиненной сказке о Вале в период их отношений или чуть позже (два тома сказок А. Цветаевой исчезли в 1937 г. при аресте).

Теперь с большим основанием можно говорить о сказочности происходящего в Феодосии в 1971 г. На наш взгляд, автор моментами воспроизводит стилистику своих ранних философских сказок, отсюда мотив сна-припоминания, отвлеченные наименования «Юность, Старость» вместо привычных имен, андерсеновская старуха, Парки и Летучий Голландец.

Таким образом, смещение временных планов вызывает изменение речевого поведения, слова тоже возвращаются в прошлое. Мы не только видим, но и слышим одновременно «я» писательницы в юности и старости. Прошлое оказывается проницаемо для крупниц настоящего. Образ автобиографической героини словно состоит из двух «слоев» – давно-прошедшего, но молодого «я», и прошлого, но старо-чудесного «я». При этом момент написания объемлет то и другое, объединяя, даря целост-

ность. В этом эпизоде не столько важно высказать мысль о преодолении времени, сколько необходимо передать ощущение того, как время начинает таять, передать проистекающую отсюда обостренную радость жизни.

Литература

Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М., 1998.

Цветаева А.И. История одного путешествия. Крым, Москва... Год 1971-й. Феодосия, 2004.

Проблема чужого слова в новеллистике С.Д. Кржижановского

Ливская Евгения Валентиновна

Аспирантка Калужского государственного педагогического университета

им. К.Э. Циолковского, Калуга

Сигизмунд Доминикович Кржижановский – русский писатель, автор сборников новелл и повестей, а также ряда работ в области литературоведения и драматургии. Расцвет творчества писателя приходится на двадцатые-тридцатые годы XX в.

Новелла, как известно, втиснута в жёсткие рамки небольшого объёма. Усложнение нарративной организации текста способствует расширению смыслового континуума новеллы. Не имея возможности увеличить новеллу вширь, Кржижановский развёртывает её вглубь. Поэтому наряду с классическими образцами жанра писатель создаёт произведения с усложнённой субъектно-объектной организацией текста, активно замещающая прямое авторское слово «чужим» словом персонажа.

В новелле «Чуть-чуть» (1922) повествование ведётся от первого лица, от имени героя – судебного эксперта. Номинативно повествователь, а значит, и ракурс эпического видения остаются неизменными на протяжении всей новеллы – «Я». Кажется, что традиция соблюдена: одно «я» – один субъект сознания, соотношение 1:1. Но в ходе развёртывания сюжета оказывается, что внутри номинативного «я», как в легендарном коне, прячется не одно, а целых три сознания, три различные точки зрения. И соотношение меняется 1:3! Первое «я» – судебный эксперт, проводящий графическую экспертизу духовных, векселей, подписей и т. д. «Я» эксперта разглядывает мир под лупой, градуирует и изыскивает запрятанную в чернильные точки ложь. Специфика профессии обуславливает и некоторые личностные качества «я»: стремление к точности, к пределу [Кульюс, Туровская: 139–140]. Он, признавая только конечный результат, подобно герою математических задачников, изо дня в день совершает маршрут вдоль линии с чётко обозначенными пунктами назначения: Истина – Ложь. И чаще всего местом прибытия становится ложь.

Геометрия ума определяет и геометрию пространства, в которое помещено «я» эксперта. Работа эксперта: векселя, духовные, подписи – заперты в портфель. Узкое тело его застёгнуто в глухое платье. И всё это помещено внутрь глухой комнаты.

Языком сюжета, смена «я» рассказчика происходит после знакомства эксперта с фантастическим существом, королём ЧУТЬ-ЧУТЕЙ. Смена рассказчика (фактическая, не номинативная: имя по-прежнему «я») влечёт за собой смену сознания. Второе «я» – тот же самый эксперт, но «чуть-чуть» изменённый, сдвинутый с привычных смыслов. Изменённое сознание героя, его новое «я» поэтическое, освобождается от прежней заданности: профессиональной и личностной. Освобождённый герой объявляет амнистию и окружающему миру: поддельному, фальшивому, мнимому и неверному.

Если «я» эксперта было запрятано в замкнутое пространство комнаты, то «я» поэтическое большею частью показано вне комнаты, в городе – разомкнутом, открытом в мир пространстве. В пространственном мире Кржижановского существует чёткое различие замкнутого и разомкнутого. В освобождённом пространстве, раскрытом вовне, одним из новых ощущений поэтического «я» становится любовь, а причиной её – бывшая дурнушка (разумеется, стараниями крошечных чуть-чутей). Возможное счастье оборачивается катастрофой. Повелитель чуть-чутей, пожелавший лично руководить благополучием героя, был смыт слезой и утонул, захлебнувшись солёной влагой. У героя, образно говоря, открылись глаза и... «в недоумении, почти в испуге, я отодвинулся назад. Смотрел: дурнушка, обыкновенная дурнушка... под дряблой кожей рыбы кости ключиц, узкие и короткие щели слезящихся глаз...» [Кржижановский: I, 90].

Оскорблённый народец покидает героя. Рождается третье «я», синтезированное из двух прежних. «Я» эксперта было, как в футляр, вдето в предельные категории. Сознание «я» поэтического, напротив, разорвав сковывавшую предельность и заданность бытия, прорывается к «иным невятным мирам».

В сущности, конечное «я» героя застревает между предельностью одного и беспредельностью другого сознаний, попадает в некую метафизическую щель, из которой нет хода ни в футляр, ни в «туманности» миров.

Подобный крен повествовательной традиции происходит также в новеллах «Поэтому» (1922), «Квадрат Пегаса» (1921) и пр. Нередко смена носителя сознания (и, соответственно, типа повествования) совпадает с композиционным делением новеллы на главы. Сюжетную канву новеллы «Сбежавшие пальцы» (1922) можно обозначить так: жизнь и приключения пальцев правой руки прославленного пианиста, после того как они, выдернувшись из манжеты, вместо привычного тёплого пальто Дорна, оказались на грязном холодном асфальте улицы. Следует добавить: история, рассказанная ими самими. Как здесь не вспомнить «Нос» Н.В. Гоголя!

Смена типа повествования совпадает с композиционным делением новеллы на главы. Глава I – Дорн и пальцы правой руки ещё составляют единый организм. Субъектная организация текста – чистый эпос. Главы со II-ой по IV-ю непосредственно посвящены мытарствам «пятиножки» среди колёсных ободов и клыков дворовых псов. Пальцы оторвались от тела, стали самостоятельным героем. Теперь у них свой собственный ракурс

видения, и традиционный нарратив чередуется с зонами сознания героя: «Кончив упражнения, пальцы спрыгнули вниз на кружку и... стали гре- зить о близком, но оторванном прочь прошлом», – субъект сознания растворён в тексте [Кржижановский: I, 75]. Собственно коммуникатив- ной ситуации как бы нет. Но следом идёт абзац: «Вот они лежат в тепле под атласом одеяла; утреннее купание в мыльной тёплой воде; а там при- ятная прогулка по мягко-поддающимся клавишам, затем... затем при- служивающие пальцы левой руки одевают их в замшевую перчатку, защёл- кивают кнопки, Дорн бережно несёт их, положив в карман тёплого паль- то...» [Кржижановский: I, 77]. Вот оно, счастье, глазами пальцев пианиста.

Наконец, последняя, V глава – счастливое воссоединение пианиста с соб- ственными пальцами и возвращение к чистому эпосу.

Известно, что древнегреческий комедиограф Аристофан сам исполнял все роли в своих постановках, недостаток актёров компенсируя сменой масок. Многие новеллы Кржижановского – это, по существу, яркий пример драмати- ческого эпоса, где читатель превращается в зрителя театра одного актёра. Как маской прикрываясь изменяющимся сознанием, герой Кржижановского на гла- зах читателя разыгрывает не одну, иногда не две, а больше жизней.

Литература

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

Кульюс С.К., Туровская С.Н. Рассказ С. Кржижановского «Чуть-чуть»: в поисках еди- ного // Кржижановский. Сборник статей. Даугавпилс. 2003. Вып. 1. С. 139–147.

Человек в художественном континууме лирики Д. Хармса: типоло- гические характеристики

Малыгина Инна Юрьевна

Аспирантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь

Проблема человека – центральная проблема литературоведения. Ос- мысление человеческого бытия, раскрытие диалогического взаимодей- ствия человека с окружающим миром, осознание «высших» целей чело- веческой деятельности является в гуманитарных науках современности магистральной задачей. Художественная ткань, форма произведения, по М.М. Бахтину, объединяется «идеей человека», образуя с ней смысло- вое единство. Центральным теоретическим положением нашего иссле- дования выступает тезис М.М. Бахтина: «человек – организующий фор- мально-содержательный центр художественного видения» [Бахтин].

Объектом нашего исследования выступает лирика Д. Хармса, пред- метом – модель человека в художественной системе поэта-обэриута. Раскрытие специфики художественной модели человека в лирике Д. Хармса с точки зрения репрезентации абсурда в планах ее выраже- ния/содержания является основной целью работы.

Возникновение нового человека на страницах произведений Д. Хармса продиктовано, несомненно, историческими реалиями того

времени. «Мрачная эпоха 1930-х гг.» обусловила корреляции в понимании человеческого абсолюта, рождая в нем и в мире художественной реальности дисгармонию, абсурдность. В наследии поэта-обэриута наиболее ярко и смело запечатлены тончайшие грани эволюции взглядов на человека.

В обэриутоведении существует ряд определений человека, наличествующего в эстетике Д. Хармса: «персонажи-марионетки», воплощение посредственности и убожества (Е.Г. Красильникова, Н.В. Гладких), безликие персонажи, находящиеся вне социального и культурного контекста (Шенкман), «люди-кирпичики» (А.А. Кобринский), «гротескный, схематичный «недочеловек» (М. Мейлах), «существо, которое вряд ли может быть названо венцом творения» (И.Е. Васильев). Некоторые исследователи в своих размышлениях идут дальше, проникая в самую суть естества хармсовских героев, пытаясь приблизиться и понять специфику их внутреннего содержания: С. Прокофьева, акцентирующая «последовательное расчеловечивание в фантазмагорически-обыденном мире Хармса», А. Влашич-Анич, детализирующий способы подобного «расчеловечивания»: «овеществление» и «разрушение до уровня существа животного». Мы же согласимся с мыслью А.А. Кобринского, констатирующего, что условность человеческого начала у хармсовских персонажей доказывает их знаковую природу [Хармс].

Абсурд в конструировании модели человека Д. Хармса проявлен на нескольких уровнях: в плане портрета, внешнего облика, поведения, имени.

Портрет героя представлен только некоторыми деталями: голова имеет конусообразную или овальную форму – влияние эстетической традиции супрематистов и сюрреалистов («Жизнь человека на ветру», «Карпатами – Горбатыми», «Я в трамвае видел деву...», «Утро (Пробуждение элементов)», «Ответ Н.З. и Е.В.», «Прогулка», «Человек берет косу...»), в голове возможно наличие инородных предметов (бутылки, палки), часть лица может отсутствовать, в носу находится ключ («Фокусы», «Теперь я окончательно запутался...», «Осса», «Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев...», «Неужели это фон...»). Обращает на себя внимание факт «зооморфного» замещения значимой части лица: на подбородке – петух, лицо как мышь, а вместо носа – оса.

Д. Хармс лишает своих героев голоса, слуха, памяти и движения («Искушение», «Где я потерял руку?», «Человек берет косу...», «Ку-Шу-Тарфик-Ананан», «Двух полководцев разговор...», «Игнес, Игнес...», «Ваньки-встаньки (II)», «Архитектор», «Теперь я окончательно запутался», «Авиация превращений»). Для персонажей остается в рамках нормы наличие пятнадцати рук, либо вообще отсутствие рук, ног, когда тело ломается, деформируется («Человек устроен из трех частей», «Искушение», «ОННЕ мельница», «Ехал доктор издалека...»). Герои изображены со ступнями-пароходиками, сердцем-творогом, ногами-стрелами, руками-раками («Злое собрание неверных», «Я ключом уко-

кал пана...», «Мечь»). Однако все эти внешние отвратительные и уродливые черты хармсовских героев не мешают им активно действовать и существовать в художественном континууме: другие персонажи не обращают внимание на их недостатки, а сами герои не рассматривают их как ненормальные.

В стихотворных текстах Д. Хармса воссоздан определенный тип взаимоотношений человека с природой. Связь героев с природной стихией проявлена на нескольких уровнях: телесной организации персонажа, поведенческой и характерологической сфер героя, философских воззрений хармсовского человека. Центральными, определяющими признаками эстетического мира Д. Хармса является «зооморфизм», когда часть тела персонажа замещается органом животного («Злое собрание неверных», «Неужели это фон...», «Фокусы») или животным целиком («Гуляли мы с братом на нашем дворе...», «Тихо падала сосна...», «Ваньки-встаньки (II)») и «антропоморфизм», проявленный в многочисленных гибридных формах животных, растений. В последнем случае у насекомых появляются руки, ладони («Фокусы», «Осса»).

У человека обнажаются звериные качества в поведении, в характере, что обусловлено тесным сплетением человека с природой, с натурой его породившей. Многие поступки героев трактуются как абсурдные, однако психофизиологический подход к изучению инстинктов и поведения человека позволяют нам говорить об особом типе выражения внутренней сущности хармсовских героев, обусловленного бессознательным уподоблением себя животному, замещению человеческих признаков звериными.

Ономастическое текстовое пространство в творчестве Д. Хармса является еще одним фактом проявления абсурда. Автор сознательно деиндивидуализирует персонажа, намеренно опустошает значение имени. Поэт использует для номинации персонажей самые распространенные в русской культуре имена, отчества, фамилии (Иван, Петр, Мария, Катя, Наташа; Иванов *-ич/-на* (Иваныч), Петров *-ич/-на*, Павлов *-ич/-на* (Палыч) Федоров *-ич/-на*; Петров, Бобров, Каблуков, Карпов, Кондратьев, Петраков, Пятаков и др.), подчеркивая тем самым безликость, анонимность и неразличимость персонажей. Или же выдумывает им фантазмагорически-нелепые антропони́мы (Кульдыхонин, Амгустов, Черчериков, Холбин, Акинтетерь, Рундадаров, Обернибесов, Укивакин, Пентопасов, Гуриндурин, Лундапундов, Кумпельбаков, Ляполянов, Пепермалдеев и др.), указывая на смеховое начало в изображении образа героя.

Д. Хармс в своем творчестве довольно часто прибегает к использованию имен-культурных знаков. Зачастую поэт заимствует из уже существующего в культуре ономастикона антропони́мы, план выражения которых (т. е. их звуко-графическая оболочка) берется в неизменном виде из набора собственных имен, а план содержания является авторским, соответствуя созданным писателем образам. Д. Хармс в выборе имени активно использует прием столкновения разных историко-культурных кон-

текстов, репрезентирующий абсурдную реальность. В результате в хармсовском мире герои однотипны в плане выражения, но различны в плане содержания (во внутреннем мире, в особенностях психики).

Литература

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Хармс Д. Горло бредит бритвою // Глагол. 1991. № 4.

Роль музыки в малых жанрах прозы Нины Берберовой

Малыхина Элеонора Сергеевна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

«...Можно всю жизнь писать и о джаз-банде, оставаясь русским писателем. Надо только писать в духе русской литературы. Литературная эмигрантская молодежь проникнута, в большей степени, этим духом и жаждет единения и преемственности» [Каспэ: 61], – заявляет на одном из первых заседаний «Зелёной лампы» Нина Николаевна Берберова (1901–1993), одна из крупнейших представительниц литературы Русского зарубежья первой волны эмиграции, писательница, литературному наследию которой уделено в России пока что, как ни странно, недостаточно внимания. В её творчестве отчетливо прослеживаются традиции не только русской литературы как таковой, а русской культуры в целом: речь идёт о «музыкальном» характере прозы Берберовой.

Синтез звуковых и словесных образов издревле заложен в миропонимании славян (имеются в виду народные песни: лирические, хороводные, игровые, трудовые и пр.). Слияние звука и слова сопровождало человека повсюду – в работе и праздности, в быту и на отдыхе. Эта яркая особенность национальной культуры была подмечена и гармонично привнесена в своё творчество русскими писателями XIX в. («Певцы» Тургенева, «Война и мир» Толстого и пр.), где музыкальные мотивы становятся не просто фоном, а уже важным семантическим звеном текста.

Данная традиция разрабатывается во многих произведениях Берберовой. Особо тщательно «прописана» она в малых жанрах. В настоящем исследовании речь пойдет о парижских циклах рассказов «Биянкурские праздники» и «Рассказы в изгнании» – своеобразной хронике жизни русских эмигрантов 20–30-х гг.

Музыкой «насыщено» большинство страниц этих текстов. Вместе они образуют их структурную целостность, включая: название («Аккомпаниаторша», 1934), «Воскрешение Моцарта», 1940); тематику (содержащую в себе определённый тип психологического конфликта героев друг с другом и окружающей средой); сюжет (например, бывший тапёр Кондурин в рассказе «Случай с музыкой» (1929) не может жить без музыки и хочет найти себе работу, связанную с творчеством). Музыкальные мотивы лежат также в основе проблематики и идейного наполнения произведений. В рассказе «Биянкурская скрипка» (1934) Миша Сергеич, ко-

торый постигает этот мир исключительно через звуковые образы, и Соня, человек с визуальным типом «мировидения», не могут найти точки соприкосновения, и в этом кроется причина их одиночества и обреченности.

Музыку в словах не выразить. Связь вербального и музыкального языков изучалась многими. Перевод «музыкального ряда» в «словесный» подразумевает сохранение смысла при использовании иных средств выражения. А.В. Михайлов считал, что смысл слов до какого-то предела можно переформировать другими словами, но наступит момент, когда это «перевыражение» станет невозможным: «Вот тут-то к слову примыкает музыка» [Михайлов: 252]. Действительно, язык музыки, как и язык математики, совершенно уникален и может быть понят любым, вне зависимости от типа естественного языка, на котором человек говорит. Музыка в рассказах Берберовой чрезвычайно многофункциональна. Стоит полагать, что именно посредством такого обширного введения музыкальных мотивов Берберова пытается выразить неподвластное выражению, непередаваемое словами – мир чувств и малейших движений души человеческой. И отсюда столь тонкий психологизм ее прозы. Производимый на читателя художественный эффект произведений писательницы необычайно интересен. И его изучение важно как для литературоведения, так и для музыкальной психологии, искусствоведения и семиотики. Чтобы полноценно истолковать и дать оценку произведениям Берберовой, ее прозу надо не просто прочитать, но и «услышать», т. е. наполнить музыкальные мотивы текста конкретным содержанием, взятым из «наслушанного», усвоенного читателем из его музыкально-слухового опыта, который всегда с ним, и в мышлении сопутствует его разнообразной «внемusыкальной» деятельности. В этом отношении «музыкальную» прозу актуально сравнить с так называемыми «интеллектуальными» романами Дж. Элиот, чьи произведения рассчитаны на читателя с высоким уровнем культуры, сведущего во многих областях знания. Подобный синтетический взгляд на бытие в целом был присущ и самой Берберовой. Во втором предисловии к изданию книги «Курсив мой» она писала: «Мне давно стало ясно, что жить, и особенно умирать, легче, когда видишь жизнь как целое, с ее началом, серединой и концом» [Серебряный век: 142].

Литература

Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М. 2005.

Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. М., 1998.

Серебряный век. Портретная галерея культурных героев рубежа XIX–XX веков: В 3 т. СПб., 2007. Т. 1.

«Сдвигология русского стиха» А.Е. Крученых как протодеконструкция

Марусенков Максим Петрович

Аспирант Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Заумный язык или заумь является «самой известной, уникальной особенностью русского литературного футуризма» [Janesek: 1]. За короткий период времени (1913–1921) идею создания собственного языка с неопределенным, подвижным значением пытались воплотить в своем творчестве такие несхожие между собой русские поэты, как В. Хлебников, А.Е. Крученых, И.Г. Терентьев, И.М. Зданевич, О.В. Розанова и другие.

Рассматривая деятельность «заумников» в исторической ретроспективе, нельзя не отметить определенную близость между их творческими исканиями и теорией и художественной практикой постмодернизма. В частности, можно провести типологическую параллель между таким краеугольным для постмодернистской философии и эстетики понятием, как деконструкция, и теорией «сдвигологии русского стиха» А.Е. Крученых.

В соответствующем «трактате» поэт уже не просто утверждает заумный язык в качестве особого художественного приема или стиля, но пытается «озаумнить» всю русскую поэзию. Воспринимая ее на слух, фонетически, Крученых находит в звуковой ткани стиха созвучия («звуковые пятна»), соответствующие иным словам, чем те, которые передал на письме автор. Несколько отдельных лексем или части соседних слов сливаются в одно – это может быть уже известное слово или неологизм/окказионализм. В результате в произведении отыскиваются новые смыслы, разрушающие его семантическую целостность, а в «выявлении внутренней противоречивости текста» [Ильин: 56] и состоит ключевой принцип деконструктивистского прочтения.

Пушкинская строка «Узрю ли русской Терпсихоры...» превращается в «Узрюли русской Терпсихоры» («Узрюли – глазища?!») – вопрошает Крученых); блоковский стих «О, сколько музыки у Бога...» – в «О, сколько музыки убого»; брюсовское «И шаг твой землю тяготил» – в «Ишак твой землю тяготил» и т.д. [Крученых: 5, 8, 15]. То, что прежде считалось ошибками слуха, становится методологическим принципом, призванным доказать «поэтическую глухоту» едва ли не всех поэтов, не исключая и футуристов. «Сдвигов надо *ждать в каждой строчке*, – утверждает Крученых, – а если прибавить еще внутренние рифмы да сдвиговые образы и синтаксис – то и выходит, что все стихи – *сплошной сдвиг!*» [Крученых: 14].

«Сдвигология русского стиха» и деконструктивистское чтение преследуют одну и ту же цель: придать тексту семантическую неопределенность, допускающую как минимум два равноправных прочтения, вскрыть иллюзорность его смысловой целостности. В первом случае основанием для такого подхода служит постулируемая постмодернистами цитатная природа любого текста, во втором – фонетическое восприятие прежде

визуального, позволяющее узаконить ошибки слуха в качестве иного варианта прочтения.

В этой связи закономерно, что в 1940–1960-е гг. Крученых, по словам С. Сигея, «не писал заумных стихотворений, но зато, с таинственной усмешкой, переписывал классическую русскую литературу... Эта его работа очень понятна в контексте нынешних споров о «постмодернизме»; великий футурист оказался первее “самых первых отечественных постмодернистов”» [Гурьянова: 352].

Литература

Гурьянова Н. Биография дичайшего // Крученых А.Е. К истории русского футуризма. М., 2006.

Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. М., 2001.

Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1922.

Janecek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996.

Фантастический элемент в романе «Кысь» Т.Н. Толстой

Медякова Диана Вячеславовна

Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград

Роман «Кысь» представляет собой сложное жанровое образование, сочетающее в себе черты различных традиций. Так, в системе персонажей романа обнаруживается наличие «жанровых персонажей» [Неелов: 56] научно-фантастического романа, в частности, такие типы как: 1) «чрезвычайное происшествие» (Котя, Федор Кузьмич, огнецы); 2) комбинация «чрезвычайного происшествия» и «ученого» (Главный истопник); 3) комбинация «чрезвычайного происшествия» и «неученого», к которой относятся большинство образов главных героев произведения (Бенедикт, его родственники, знакомые «голубчики», «кохиноорцы», «перерожденцы»). В структуре образов выявляются также черты персонажей сказки: 1) иерархически выстроенные оппозиции прото- и антагонистов (голубчики, мурзы, санитары); 2) в образе Бенедикта просматриваются черты Иванушки-дурачка (добыча мышей, толкование окружающей реальности). Можно резюмировать эти факты как принадлежащие к жанровым традициям научной фантастики и волшебной сказки.

Пространственный континуум романа подчеркнуто мифологизирован, его концепты эмоционально маркированы не только в соответствии с исторически сложившимися национальными представлениями о сторонах света (запад-эмиграция, юг-море, чеченцы, восток-духовность, север-гибельность), но и с пространственными структурами, свойственными фольклорной волшебной сказке: необжитое пространство, а именно, северный лес, последовательно характеризующийся как преграда («сучья за порты цепляют»), опасность (место обитания «Кыси») противостоит обжитому пространству – городу, имеющему узнаваемые сказочные, древнерусские реалии (избы, рынок, лучины, горшки на плетне). Таким

образом, в пространственной организации произведения функционируют дихотомичные оппозиции «свой–чужой» мир, «город–лес», обладающие традиционными признаками, которые восходят к поэтике волшебной сказки и одновременно присущи жанру научно-фантастического романа.

Уже на фабульном этапе формирования пространственно-временного континуума автор противопоставляет два ракурса восприятия происходящего: постпозитивный, определяющий события как начальные, мифологизированные, со «Взрывом» как моментом начала истории персонажей, и препозитивный, со «Взрывом» как апокалипсическим итогом развития цивилизации, характеризующейся для читателя знакомыми деталями современности. При этом автор совмещает в себе эти точки зрения, создавая эффект всеобщей симулякризации [Воробьева: 130]: сознания читателя и героя воспринимают противоположащую реальность как симулятивную. В итоге в семиотическом поле «автор–читатель» возникает пересечение, наложение этих симулякров друг на друга, что порождает мысль об их принципиальном тождестве – оба симулятивных ряда создают в сумме гиперреальность.

Художественное время романа соединяет в себе три подсистемы: 1) «неопределенно-сказочного» времени (время голубчиков), 2) реально-исторического (время до «Взрыва»), 3) мифологического (время русалок, Кыси). Первые две создают художественное напряжение, диалектическое взаимодействие, что позволяет говорить о близости к научно – фантастическому жанру, третья углубляет философский подтекст романа, отсылая нас к его «социальному» варианту.

«Неопределенно-сказочное» время является «послеисторическим», оппозиционно реально-историческому прошлому как другая временная (и соположенная с ней пространственная) действительность. При этом времена сопрягаются и переплетаются между собой через их общий слой – язык. Кроме того, внутри «неопределенно-сказочного» времени присутствует время «мифологическое», вымышленное для самих обитателей «Федор-Кузьмичска», полное неизвестных реалий типа «Кыси».

Анализ «фантастической посылки» [Ковтун: 9], понимаемой как целевая установка автора на определенный тип вымысла, показал возможность ее неоднозначного прочтения. Посылка в данном случае может трактоваться различно: 1) как «единая», принадлежащая к признакам научно – фантастического жанра, 2) как сатирическое заострение, характеризующее тип сатирической условности или 3) как философское иносказание, позволяющий определить тип представленного вымысла как философскую условность; два последних типа вымысла используются в антиутопических жанрах.

В художественной структуре романа также может быть выделен ряд особенностей, присущих жанру антиутопии [Ланин: 154]: 1) псевдокарнавал, страх как внутренняя атмосфера произведения (пе-

ред властью, доносчиками, санитарями, Кысью); 2) карнавализация (Федор Кузьмич, пишущий стихи всех русских классиков, голубчики, регулярно бесцельно дерущиеся с кохинорцами и т. д.); 3) эксцентричность героя (само «сращение с чрезвычайным происшествием» делает всех героев произведения эксцентричными и физически, и духовно); 4) ритуализация жизни (все сферы жизни охвачены подробно описанными бессмысленными ритуалами от работы до получения огня); 5) чувственность и скабрёзность (внимание к физиологическим подробностям жизни героев); 6) трансформация временной структуры (застывшее начальное время); 7) ограниченное пространство (одна деревня, «сакральный» запрет выхода за ее пределы).

В романе Толстой наблюдается последовательная установка автора на сочетание и активное использование фантастических элементов, восходящих к разным жанровым традициям: научно-фантастической, волшебнo-сказочной, антиутопической. Таким образом, роман «Кысь» представляет собой сложное жанровое образование, характеризующееся свойственным постмодернизму ироничным обыгрыванием традиций разных литературных жанров.

Литература

Воробьева С.Ю. Пространственные координаты художественного мира в романе Т. Толстой «Кысь» // Вестник ВолГУ. 2007. № 1.

Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного. Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М., 1999.

Ланин Б. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. 1993. № 5.

Неелов Е.М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986.

**Философия любви и брака в романе «Маскарад чувства»
М. Криницкого**

Мельникова Надежда Николаевна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

В литературе существует три «главных героя»: Мужчина, Женщина, Бог, в самом широком смысле. Мужчина сохраняет некую целостность свою как архетип. Образ Женщины – двойственен. Например, в Библии сказано, что рядом с Иисусом находились две женщины: мать Мария и блудница Мария Магдалина. По удивительной случайности у матери и у блудницы одно имя, но противоположная сущность. Кажется, что Ева до падения приняла образ святой, Афродиты Урании, а Ева после падения – образ грешницы, Афродиты Пандемос, падшей. Каждый Адам-писатель (а вместе с ним и Адам-герой) воспевает свою Женщину-Еву: кто Вечную Женственность, Мать, Невесту, кто падшую женщину. Последние подчас пытаются оправдать блудницу, вернуть ей облик Жены и Матери, вплоть до называния «царицей» и подчеркивания «чистоты» ее образа и размывания границ между проституткой и монахиней. Особенно близко подошел к оправдательному приговору Достоев-

ский с «вечной Сонечкой». Но были и другие, «женоненавистники». Среди них писатель Марк Криницкий (1874–1952).

Время рубежа XIX – начала XX в. стало переломным. Ева перестала быть всего лишь «ребром», она претендует на равноправие. «Адаму» все сложнее ее «оправдывать». Некрасов не знал, зазывая проститутку «хозяйкой смелой и свободной» в свой дом, чем это обернется. Первым забил тревогу Л. Толстой. На рубеже веков ситуация вышла из-под мужского контроля. Творчество же Марка Криницкого – своеобразный апогей мужского страха, униженности и оттого злобной неприязни к Женщине, кем бы она ни была: святой или грешницей. Романы Криницкого до революции посвящены темам семьи, морали, отношений между мужчиной и женщиной. Критики усматривают в творчестве Криницкого, с одной стороны, влияние Толстого, а с другой – Арцыбашева. Наиболее полно его идеи раскрылись в романе «Маскарад чувства» (1916).

В центре романа история нестандартного «любовного четырехугольника»: Иван Дурнев (читай: Иван-Дурак) и его женщины. Серафима – претендует на роль Матери, Жены, Святой, на что недвусмысленно намекает ее имя – Серафима – ангел; Антонина – падшая, грешница, чье имя «противоположно», антонимично Серафиме. Но самая страшная – демоническая Лидия. Она не святая и не блудница, она – лжива, все время играет роль: то жертвы, отдавая свою честь и невинность Дурневу, то оскорбленного самолюбия, требуя от него немедленного развода с женой или пытаясь покончить жизнь самоубийством. Герой оказывается в ситуации сказочного князя Гвидона: с одной стороны, Ткачиха с Поварихой – Серафима с сыном, взывающая к чувству отцовства и памяти о семейном очаге, и Антонина, предлагающая герою свое тело и земные наслаждения, с другой – Царевна-Лебедь – Лидия, двуликий Янус, принимающая разные облики, чья воля превращает Дурнева в «комара».

В романе много автобиографичного: сам писатель, не будучи разведенным (он был против официального разрыва) и имея четырех почти взрослых детей, жил с молодой «гражданской» женой. Отношение к женщине у писателя всегда было пристрастное. В 1915 г. в статье «За что я борюсь» он изложил свои во многом шокирующие взгляды на брак, объявив европейский институт семьи безнравственным. «Современная европейская семья проституционна, так как основана на принципе продажности женщины. Наша женщина не отдается, а только продается: на один час (бульварная проститутка), на более продолжительный срок (содержанка), на всю свою жизнь (жена). Продается она за деньги, за удобства, за общественное положение мужа и за, так называемую, “любовь”» [Криницкий 1915: 10]. Этот «парадокс» писатель объясняет тем, что семья превратилась в коммерческую сделку, а женщина, выходя замуж, ищет в мужчине не героизма, а «комфортабельный коровник» или «возбудитель эротического чувства». Семья не должна быть «бабьей». «Баба» – это уродливое искажение женского. «Баба» хочет вульгарно поглотить и

впитать в себя мужское начало. “Баба” стремится пожрать в мужчине его свободную человеческую личность. От “бабы” мужчина должен обороняться» [Криницкий 1915: 11]. Новая семья, по мнению Криницкого, должна складываться вокруг мужчины. Иными словами, писатель считает несправедливым то, что все дети «законной» супруги (неважно, от кого они зачаты) записываются на имя мужа, «объявляя за бортом “семьи” всех других женщин и всех других детей, которые могут иметь природное право называть данного мужчину своим фактическим мужем и отцом» [Криницкий 1915: 11]. Кажется, что Криницкий пропагандирует гарем. И в романе один из героев живет с двумя женщинами: «законной» женой и любовницей, оправдывая двоеженство библейской историей об Аврааме, Саре и Агари. Обрушиваясь сначала на «законных» жен, Криницкий в итоге приходит к выводу, что любую женщину необходимо гнать из семьи, так как она ничего не умеет делать, даже вести домашнее хозяйство.

Герой «Маскарада чувств» (как впрочем герои большинства произведений Криницкого) пытается найти свой угол. Но старая семья уже разрушена, а новая еще не создана. Связующим звеном между ними становится публичный дом. Криницкий опровергает всю предшествующую литературу, создавая «неправдоподобный» публичный дом, в котором не ждут Мужчину, точнее, в котором Мужчина не может найти себе места. Вместе с адвокатом Боржевским Дурнев едет туда, чтобы засвидетельствовать факт измены Серафиме и получить официальный предлог для развода. В домике на окраине города, среди девушек, наряженных и загримированных, как в театре, ведется философская беседа о проституции. Боржевский доказывает: нужно внимательнее присмотреться к народам Востока, которые живут без публичных домов, продукта «гнилой европейской культуры». Однако тут же говорит о публичности всех женщин. Так и остается непонятым, что же лучше: создать гарем или огромный публичный дом, в который будут согнаны все женщины.

Кажется, что писатель сам до конца не определился с этим вопросом, а потому вкладывает важные для него мысли в уста отнюдь не симпатичного и близкого ему Боржевского, а не Дурнева, прототипом которого является сам писатель. Криницкому совершенно ясно, что «женщина вовсе не приспособлена для той центральной роли, которую ей отводит современная европейская семья. Всякая нормальная женщина ищет сильного и властного мужчину, который сумел бы ее покорить и удержать. И мелкий мужчина, пользующийся ею на правах официальной собственности, всегда вызывает в ней одно раздражение» [Криницкий 2004: 307–308]. Таким образом, для Криницкого аналогом брака становится публичный дом, в котором в маскарадных костюмах совершается та же «мелкая торговлишка», что и в браке, только открытая, а не трусливо закамуфлированная. В этом смысле Криницкий совершенно по-новому интерпретирует локус публичного дома по сравнению с предшествующей литературой. Роман «Маскарад чувства» не стал великим романом, но он и его герои интересны как один из отголосков решения «женского вопроса» в России в начале XX века.

Литература

Криницкий М. За что я борюсь // Журнал журналов. 1915. № 23.
Криницкий М. Три романа о любви. М., 2004.

«Литургия Мне» Ф. Сологуба как символистская драма

Микулик Наталья Викторовна

Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

«Литургия Мне» – первый драматический опыт Ф. Сологуба, в котором автор попытался выразить свои философские взгляды и реализовать на практике свое видение символистской драмы. В литературоведении отсутствуют работы, в которых бы данная пьеса стала объектом исследования. Чаще всего она лишь упоминается или констатируется факт ее присутствия в контексте драматургии рубежа XIX–XX вв. (Б.С. Бугров, Л.М. Борисова, О.В. Журчева). «Литургия Мне» относится исследователями к «образцам символистской ритуальной лирики» [Журчева: 48]. С нашей точки зрения, это символистская драма, написанная в жанре мистери.

Как и в символистской драме, в «Литургии Мне» конфликт строится на противостоянии человека и изначально враждебного ему мира. При этом конфликт автор разрешает не в рамках конкретного исторического времени, а в рамках вечности. Место и время действия максимально абстрагированы, что присуще пространственно-временной символистской театральной системе. Время в пьесе двухслойно: действие по драматургическим законам происходит в настоящем времени, но оно не исчерпывается сиюминутностью, а проецируется на всю человеческую жизнь, подчеркивая неисчерпаемость конфликта.

Ф. Сологуб, как и другие символисты (Д. Мережковский, З. Гиппиус), использует христианскую мифологию для описания «неких сущностных законов социального и природного космоса» [Журчева: 14], интерпретируя ее по-своему. Основу драматического действия пьесы составляет аллегорическое описание смены языческого культа христианским. Автор проецирует борьбу между этими религиями на столкновение светлого и темного начал, Добра и Зла. Христианскую традицию Ф. Сологуб сочетает с магическими фольклорными ритуалами. Христианское богослужение (литургия) совершается под звуки традиционных дионисийских инструментов: флейты, бубна, лиры, тимпана. Кроме того, в гимнах-диалогах между старым и молодым поколением очевидно библейское противопоставление ветхого и нового, спроецированное на отношения между язычеством и христианством.

Для выражения вечных конфликтов Сологуб создает свои, максимально обобщенные образы-символы. Все персонажи пьесы лишены психологического наполнения и характера. Они выступают либо в собирательном значении – старцы, девы, юноши, строители, либо представляют собой сверхсимволы, служащие материальным воплощением какой-либо идеи. Такими сверхсимволами в пьесе «Литургия Мне» явля-

ются полисемантические образы Змея и Отрока, воплощающие своим противостоянием борьбу между Добром и Злом, христианством и язычеством.

Образ Змея-Дракона восходит к античному видению бога Солнца, который выступал в ипостасях солнца дневного и солнца ночного. Дракон в пьесе воплощает зло и земные тяготы бытия, с одной стороны, и темный мир язычества – с другой. Это ночное солнце, существование которого неизбежно, поскольку невозможно существование Добра вне оппозиции со Злом.

Солнце дневное воплощается в образе Отрока, прихода которого ожидают юноши и девы, которому они готовят алтарь. Образ Отрока заключает в себе дионисийскую диаду: он – это одновременно и жрец, и жертва в ритуале сожжения. При этом в образе очевидно обнаруживает себя и христианская символика: присутствует аллегория причастия («Я освящу Моим прикосновеньем/ Вино и хлеб...») [Сологуб: 15]), все присутствующие при таинстве целуют ноги Отрока-Христа, который говорит о себе так: «Так, Я – Агнец, Жрец и Царь./Все опять свершу Я ныне./Сам на жертвенный алтарь/Я взойду к своей святыне» [Сологуб: 14], перед жертвоприношением на голову Отроку возлагают венец.

Образ Христа у Сологуба ассоциируется с образом Освобождающей Невесты – смерти: «И мы пришли сюда все вместе, / Чтоб в единении возжечь / Огни святых венчальных свеч/Освобождающей Невесте» [Сологуб: 9]. Смерть выступает здесь как освобождающая сила, как единственный способ присоединиться к единой миродержавной воле.

Написанная в жанре мистерии, «Литургия Мне» воплощает идеи «соборного искусства», в котором сливаются и автор, и актер, и зритель, что позволяет театральное действие вынести за пределы сценического пространства, демонстрируя обрядово-религиозное искусство. И в то же время аккумулирует признаки монодрамы, о чем писал Ф.Сологуб: «Один в драме волящий – автор, один выполняющий действие – актер, один должен быть и зритель» [Сологуб: 193].

Таким образом, можно сделать вывод, что в «Литургии Мне» реализованы принципы эстетики и поэтики символистской драмы как на уровне конфликта и персонажей, так и на уровне образной системы пьесы.

Литература:

Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара, 2001.
Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908.

Романы Е.Н. Чирикова «Жизнь Тарханова» и «Отчий дом» (проблематика, сюжетика, система образов)

Назарова Анастасия Викторовна

Аспирантка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Мысль о возможном сопоставлении двух романов возникает сразу же после прочтения. Действительно, сюжетные линии, системы персонажей и проблематика представляются весьма схожими. О многом го-

ворит и история создания этих произведений: первые три части «Жизни Тарханова» (первоначально роман представлял собой трилогию) – «Юность», «Изгнание» и «Возвращение» были написаны еще до отъезда писателя в эмиграцию – в предреволюционное десятилетие. Последняя часть – «Семья» – создавалась Чириковым уже за рубежом и вышла в 1925 г. в Праге. Над «Отчим домом» писатель работал в конце 1920-х гг., опубликован роман был в 1929–1931 гг. То есть несмотря на то, что между произведениями существует разница почти в 20 лет, несомненно, что в том и в другом случае автор ставил перед собой единую задачу: через судьбу одного персонажа (или семьи) показать судьбы тысяч современников на переломном для России этапе истории.

В центре сюжетов обоих романов судьба поколения интеллигентов, чья молодость пришлась на 80-е годы XIX в. Но «Жизнь Тарханова» посвящена судьбе одного молодого человека, начинающего писателя, в котором прослеживаются автобиографические черты. Как и Чириков, в университете он увлекся народническими идеями, несколько раз подвергался аресту и ссылке. Одновременно с этим формировались и его художественные интересы: он пробует свои силы в сочинительстве. Чириков прослеживает все этапы духовного развития своего героя, фиксируя внимание на его поисках, заблуждениях и ошибках. Особую важность приобретает любовный конфликт. Именно во взаимоотношениях с женщинами выявляются истинные качества Геннадия Тарханова, хотя иногда кажется, что он примеривает на себя различные маски: предстает то женихом, благоговееющим перед своей невестой, то потерявшим голову любовником, готовым ради каприза женщины бросить все, то эгоистичным тираном, требующим от возлюбленной полного самоотречения. Поэтому если говорить о жанровом своеобразии «Жизни Тарханова», то можно определить его как «роман воспитания», где персонаж проживает несколько моментов «существенного становления», проходит через ряд испытаний, искушений и ошибок, раскрывающих «внутренние изменения в характере и воззрениях человека, которые совершаются в нем с изменением его возраста» [Бахтин: 209–212]. Но заключительный роман – «Семья», где Геннадий Тарханов, уже известный писатель, видный общественный деятель, отец семейства, находится «в тени» своих детей, вокруг поступков и переживаний которых теперь сосредоточено повествование, – имеет уже иную жанровую структуру: появляются элементы «семейной хроники». Меняется и сам характер подачи художественного материала. Если в трех первых частях «Жизни Тарханова» повествование предельно субъективировано, размышления даются от первого лица, то в «Семье» герой-рассказчик уступает место «всезнающему» автору, хотя временами в отстраненный рассказ все же врывается голос самого героя, чьи мысли передаются посредством несобственно-прямой речи. Таким образом, «Семья» может рассматриваться как своего рода

переходная «ступень», проверка писателем своих сил перед созданием обширной картины русской жизни с середины 1880-х до революции 1905 г., что и обозначилось в «Отчем доме», «семейной хронике», как определил жанровую принадлежность этого произведения сам автор.

«Отчий дом» также представляет собой рассказ о судьбе – но уже трех поколений русской интеллигенции, «в которых воплощена революционная идеология, приведшая к большевизму», воплотившихся в образе трех братьев Кудышевых: старшего Павла Николаевича, «передового земца» и бывшего народника, ныне либерала, среднего Дмитрия, народовольца и террориста, и младшего толстовца Григория.

Что касается типологического сходства персонажей, то прежде всего бросается в глаза сходство Геннадия Тарханова и Павла Николаевича. Кудышев-старший, как и Тарханов, будучи студентом, сблизился с народниками-революционерами и «попал в дело бунтарей» [Отчий дом: 12], был арестован и исключен из университета. И в дальнейшем основные вехи их духовных исканий оказываются на удивление схожими. Правда, Геннадий, отойдя от политики, выбирает творчество, становится писателем, а Павел Николаевич, вкусивший «социалистической премудрости» и, в конце концов, протрезвевший от «утопий», за которые пострадал (он год провел в тюрьме), с головой погружается в хозяйственные заботы. Но и тот, и другой «успокаиваются», предпочитая умозрительным революционным изменениям практическую пользу писательского или хозяйственного труда. Из общих сюжетных элементов можно также отметить то, что в обоих семействах появляется некий «чужеродный» элемент, внебрачный ребенок. В «Жизни Тарханова» это сын Геннадия и Калерии, Геня-младший, а в «Отчем доме» – Иван, ребенок Дмитрия от якутки. И в обоих случаях эти дети отпадают от «основной» семьи. Геню после смерти Калерии забирают ее родственники, а Ивана воспитывает живущий в секте Григорий. Также в том и другом романе возникают объединения, кружки, сообщества, в которых под одной крышей (вольно или невольно) собираются представители самых разных идеологий (коммуна в «Жизни Тарханова» и «зверинец», по определению матери Кудышевых, в «Отчем доме»). Каждый из романов опирается на фактографический материал, поэтому у их героев обнаруживаются прототипы. В ссылке Геннадий Тарханов становится членом коммуны («Ноева ковчега», по его собственному определению), где нашли приют «все породы: народники, народовольцы, толстовцы, постепенцы» [Изгнание: 25–26], среди которых встречаются люди типа Дмитрия и Григория Кудышевых. А реальным прототипом братьев стала семья Куренковых, где отец был толстовцем, а сын – «ярким народовольцем, мечтающим совершить террористический акт» [Изгнание: 41]. В «Отчем доме» Чирикова присутствуют и реально действовавшие исторические фигуры – В. Ленин, Азеф, В. Бонч-Бруевич (получивший в ро-

мане говорящую фамилию Вронч-Вруевич), читатель получает возможность оказаться на тайной встрече подпольщиков с Надеждой Крупской и даже посетить итальянскую виллу Максима Горького.

Различие же между двумя романами обнаруживается в установке писателя. Если «Жизнь Тарханова» стала своего рода исповедью Чирикова, покаянием за грехи молодости, то «Отчий дом» он использовал как трибуну, с которой предложил свою трактовку произошедших в России событий.

Литература

Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества. М., 1986.

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

Чириков Е.Н. Изгнание. М., 1913.

Поэтика ранней прозы В. Войновича («Хочу быть честным»)

Немойкин Михаил Викторович

Аспирант Томского государственного университета, Томск

Рассказ В. Войновича «Хочу быть честным» (1962) воплощает поиски молодого писателя в области поэтики, эстетики и проблематики. Авторский жанровый подзаголовок задает «интенсивный тип организации художественного времени и пространства» [Скобелев: 27]. Эпиграф как фрагмент лирического текста представляет форму, «существенным, конститутивным моментом» которой «является <...> отношение я к себе» [Бахтин: 124]). В нем заключена семантика внутреннего усилия, формирующая тему преодоления неэтического и сохранения внутренней целостности личности: *Всю жизнь я лез из кожи, / Чтобы не стать, о Боже, / Тем, кем я мог бы стать...* [Войнович: 194]. Указанием на авторство фрагмента, послужившего эпиграфом («Генри Лоусон, австралийский (курсив наш – М.Н.) поэт»), формируется установка на универсальность проблематики рассказа (корреляция с жанровой семантикой). Условное наклонение эпиграфа характеризует существование героя как непрерывный выбор, а художественную реальность рассказа – как реальность «возможности» (категория философии С. Киркегора, М. Хайдеггера, Н. Аббаньяно) и является одной из составляющих иронии как стилистической характеристики повествования, воплощающего мировосприятие героя.

Психологически существование в настоящем переживается Самохиным как «дурная» повторяемость, открывающая механистическую монотонность социальных ситуаций и ролей, но прошедшее время, создавая эффект дистанцированности фабульного события от «события рассказывания», напротив, акцентирует на уровне авторского сознания экзистенциальную значимость происходящего. Чередованием временных форм создается иронический «зазор» между модусами обыденности / повторяемости и исключительности.

Основным модусом речи и сознания Самохина является ирония, служащая для: 1) негативно-сниженной оценки того или иного явления, 2) самообъективации героя-рассказчика и дистанцирования основного субъекта речи и сознания от самого себя (разграничение Самохина-рассказчика и Самохина-героя); 3) «преодоления ситуации, возвышения [ироника] над ней» [Бахтин: 338]. Один из объектов иронии – стереотипы, с помощью которых тот или иной персонаж идентифицирует себя с чем-то внешним по отношению к нему. Источником стереотипов, замещающих истинную сущность человека, являются, главным образом, культура (кино, литература) и средства массовой информации. Ироническую оценку получают носители концептов и клише (режиссер фильма, Зоя, корреспондент Гусев, прораб Ермошин). Официальное (социальное) слово и слово массового искусства, по В. Войновичу, есть подмена настоящей реальности реальностью идеологизированной, «завершающей» человека готовыми концептами, что определяет их ироническое снижение.

Самоирония героя-рассказчика дает возможность создать не завершённый образ, любые характеристики путем иронического снижения становятся не-конечными атрибутами личности героя, что позволяет дать его образ в становлении. Самоирония реализуется в повествовании через самообъективацию, портретные характеристики героя связаны с мотивом зеркала. Такая повествовательная стратегия разделяет целое героя на бинарные оппозиции: биологическое / человеческое, телесное / духовное, внешнее / внутреннее, аморальное / этическое, социальное / приватное. В ценностной системе автора и героя биологическое, телесное, внешнее связано с неэтическим, аморальным началом в человеке, которое каждодневно преодолевается героем.

Ряд характеристик, тем, образов и мотивов (примат внутренней этики над социальными императивами, преодоление, усилие, одиночество, противопоставленность другим, надломленность, болезнь, неуместность, ненужность, социальная нереализованность, «скитальничество», фабульные ситуации этического выбора и пограничного состояния между жизнью и смертью) позволяет квалифицировать сознание героя как близкое к экзистенциальному. Маловероятно, что В. Войнович был знаком с западным экзистенциализмом, появившемся в русских переводах значительно позже, однако «Хочу быть честным» вписывается в зарождающееся в отечественной прозе течение «экзистенциального реализма» с его сложным психологизмом, изображением внутреннего мира героя в его «текучести», интересом к экстремальным и пограничным состояниям человеческого сознания и этико-философской интерпретацией этих процессов.

В пограничном пространстве жизни / смерти, свободном от социального (больница), герой окончательно определяет собственную деонтологию. В социальной сфере человек не имеет права идти на компромиссы, так как это не просто делает его неидеальным, но разрушает его

личностную целостность. Способ преодоления негативного влияния социального – существование в соответствии с внутренними императивами, а не внешними обстоятельствами: «Так стоят ли любые блага того, чтобы уничтожить в себе себя? Я всегда знал, что не стоят» [Войнович: 248]. Но в экзистенциальном плане герой ощущает, что он не исполнил какого-то внутреннего предназначения, испытывает экзистенциальный страх: «Но иногда мне приходит на ум, что я что-то напутал в жизни, что не сделал чего-то самого главного, а чего именно – никак не могу вспомнить. И тогда мне становится страшно. Мне всего сорок два года. Это ведь совсем немного. Я еще мог бы долго жить и сделать то самое главное, чего я никак не могу вспомнить» [Войнович: 248]. Перелом в сознании героя связан с принципиальной сменой отношения к приватному плану существования, где чувством, цементирующим частные отношения, становится сострадание.

Литература

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Войнович В.Н. Повести и рассказы. М., 1993.

Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982.

Система художественных миров и семантических «рифм» в романе А. и Б. Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя»

Неронова Ирина Владиславовна

Аспирантка Ярославского государственного педагогического университета, Ярославль

О своем итоговом произведении один из соавторов «Отягощенных злом» Б.Н. Стругацкий высказался так: «Это был последний роман АБС (Аркадия и Бориса Стругацких. – *И.Н.*), самый сложный, даже, может быть, переусложненный, самый необычный и, наверное, самый непопулярный из всех. Сами-то авторы, впрочем, считали его как раз среди лучших – слишком много душевных сил, размышлений, споров и самых излюбленных идей было в него вложено, чтобы относиться к нему иначе» [Стругацкий: 637]. Уже одно это делает обращение к рассмотрению «Отягощенных злом» значимым как в собственно художественном, так и в концептуальном отношении.

Роман и в самом деле сложен, причем не только с точки зрения высказываемых авторами «излюбленных идей», но и с точки зрения построения *художественного мира*, приемов репрезентации литературной реальности, рассмотреть которые и является задачей настоящей работы. Каким образом система художественных миров романа работает на раскрытие авторского замысла?

Чтобы разрешить этот вопрос, необходимо, прежде всего, определить структурные элементы, составляющие текст произведения. Для этого были выделены в тексте романа Стругацких эпизоды в зависимости от ретранслирующего событийный материал «документа-источ-

ника», типа повествователя, времени и места действия, причем приоритетными признаками служили пространственно-временные характеристики воссоздаваемых событий.

Основываясь на «источниках», составляющих роман (то есть «Дневник» Игоря Мытарина и «Рукопись “ОЗ”», оставшаяся от Сергея Манохина), мы как будто можем говорить лишь о двух линиях повествования. Однако пространственно-временная локализация эпизодов показывает, что произведение предлагает читателю шесть внутренне взаимодействующих в произведении, но разных по характеру решаемых художественных задач и явно самостоятельных художественных миров: а) события 2073 г., связанные с написанием книги об Учителе XXI в.; б) события, происшедшие с 10 июля по 21 июля 2033 г. в Ташлинске; в) события конца XX в., связанные с деятельностью Демиурга; г) события I в. н.э., происшедшие с евангельскими персонажами; д) события VII в. в Аравии; е) события первой половины XX в. в недрах сталинского Политбюро ВКП(б).

Любопытна и собственно временная «разметка» материала романа Стругацких. Внешним образом отсылая современного читателя к названиям романов А. Дюма, концовка заглавия произведения «...или Сорок лет спустя» содержит в себе некий «ключ» к временному ритму локализации повествуемых событий. Выстраивается он так. События в провинциальном Ташлинске, описываемые И. Мытариним, отнесены авторами повести к 2033 г. и укладываются в 12 дней июля этого года. Сорок лет спустя – в 2073 г. И.К. Мытарин берет за написание книги о своем учителе Г.А. Носове (ср. у Булгакова Учителя зовут Га Ноцри). Но и события 2033 г. произошли сорок лет спустя относительно других событий – «явления» в том же Ташлинске (именно в 1993! году) Господа Демиурга с мистической инспекцией человечества, его псевдоучителей и псевдолюдей. А перед тем за сорок лет в 1953 г. убыл в мир иной «отец народов», хорошо понимавший, что «Нэ так все это было» [Стругацкие: 63], но вопреки всему творивший «псевдоисторию» не только одной великой страны. И еще за сорок лет в 1913 г. болезненный австрияк по имени Адольф Шикльгрубер, отчисленный из венской Академии художеств за «неуспешность в обучении», «написал» картину про «мотоцикл под окном в воскресное утро».

Чему же «кратны» эти даты? За 2 тысячи лет до того в Палестине в 13 году новой, которую потом назовут христовой, эры серьезный мальчик из семьи плотника впервые поразил старцев в синагоге своими познаниями в «учении» и способностью к его толкованию. В 33 г. мальчик, ставший бородатым мужчиной, уже крестился, прошел испытания духом тьмы, собрал вокруг себя 12 учеников и тысячи слушателей и закончил свой путь на кресте с двумя разбойниками на горе Голгофе близ Иерусалима. А сорок лет спустя, в 73 г. один из его любимых учеников Иоанн изложил, как умел, святое благовествование, завещанное ему Господом, его Учи-

телем. Через 640 лет (16х40) в 653 году что-то из давней истории вновь повторится в Аравии и Сирии. А через 2 тысячи лет – в Ташлинске. Не было ли это вторым и третьим (и столь же безуспешным) явлением Учителя в новом облике?

В этой связи необходимо отметить, что выделенные нами шесть художественных «миров» произведения структурируются и взаимоувязываются двумя основными темами: Учитель, его ученики и – искажение учения. Эти темы становятся «вертикальной осью» произведения. Каждый из представленных в романе «миров» включает в себя фигуру Учителя. В «Дневнике» Игоря Мытарина Учителей даже двое: Г.А. Носов и его сын «нуси». В записях Манохина это Демиург, в воспоминаниях Агасфера о евангельских событиях – Назаретянин, в «арабских главах» – Мусейлима, в «историческом анекдоте» – «отец народов». Пафос учительства и способов (стратегий и технологий) формирования Человека становится главенствующим, он «провокационно» заявлен уже в начале произведения: “We must find a way... to make indifferent and lazy young people sincerely eager and curious – even with chemical stimulants if there is no better way” [Стругацкие: 14]. «Дневник» – это история Учителя, как и рассказы Агасфера Лукича о евангельских событиях. «Рукопись» – повествование о том, как Учитель ищет Человека. «Значит, Г.А. пытается воспитать Человека, Демиург стремится Человека найти. При его всемогуществе нет большой разницы между «отыскать» и «создать» – по сути, Ткач занят тем же, что и ташлинский учитель. Они повторяют и как бы продолжают друг друга. Расходящиеся линии романа оказываются гранями многомерного единства», – отмечает С. Переслегин [Переслегин].

Мотив искажения и непонимания истины – важнейший в произведении. Он выражен и повторяющейся монтажной фразой: «Не так все это было. Совсем не так». Определяющей эта мысль становится уже в начале романа, когда Игорь Мытарин признается в том, что был совершенно не способен понять не только ход мысли учителя, но и его поступки. Тем самым авторы «замыкают» внимание читателя не на идею о подвижнической сути учительства, а на трагической необходимости его подвига.

Литература

- Переслегин С. Скованные одной цепью: Предисловие к роману Аркадия и Бориса Стругацких «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя» // <http://www.rusf.ru/abs/rec/rec03.htm>
- Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Отягощенные злом, или Сорок лет спустя // Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собр. соч.: В 11 т. Т. 9. Донецк, 2004.
- Стругацкий Б.Н. Комментарии к пройденному // Там же.

Историко-культурные истоки сюжета, образной и лейтмотивной системы произведения Виктора Пелевина «Шлем ужаса»**Нижник Анна Валерьевна***Студентка Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва*

В работе рассматривается проблема истоков сюжета и художественных образов «Шлема ужаса» Пелевина. Основное внимание уделяется античному мифу о Минотавре, а также литературному воплощению этого мифа в рассказе Х.Л. Борхеса «Дом Астерия».

Родство рассказа Борхеса и пьесы Пелевина проявляется на уровне системы мотивов, персонажей и набора мифологем, среди которых ключевыми являются смерть и возрождение, цикл перерождений, годовой цикл, а также «дурная бесконечность» как альтернативное рассмотрение идеи вечного возрождения.

Миф о герое, побеждающем небесного быка, имеет древние корни. В разных мифологических традициях сюжет о быке может изменяться, однако всегда состоит в превращении одного существа в другое в рамках общей идеи трансформации. Пелевин и Борхес, придавая мифу новую внешнюю форму, используют в качестве глубинной посылки для развития сюжета именно идею перерождения.

В «Шлеме ужаса» Пелевина мы видим два источника мифа: собственно античный миф и более позднюю, «окультуренную» рецепцию мифологемы из художественных текстов XX в. Обращение одновременно к нескольким историко-культурным планам и создание сложных метафорических образов по принципу наложения мифологем характерно как для Борхеса, так и для Пелевина.

Сюжет рассказа Борхеса «Дом Астерия», который Виктор Пелевин использует как каркас для своего произведения, – это инвертированный миф о Минотавре: бык Астерий – не просто чудовище, но мыслящее существо, обладающее собственной волей, он ждет Тесея как избавителя, а не как убийцу. Подобная трактовка мифологического сюжета соответствует как логике самого античного мифа, немислимого без идеи жертвоприношения, что подтверждают многие исследователи (Фрэзер, Пропп, и др.), так и концепции Борхеса, утверждавшего, что в мировой литературе существует не более четырех сюжетов, одним из которых становится самоубийство бога (рассказ «Четыре цикла»).

Прагматика сюжета и образная система пелевинского произведения заданы ориентацией как на античный миф, так и на рассказ Борхеса. Однако Пелевин широко использует прием обмана читательских ожиданий: характеры и поступки персонажей не отвечают культурной программе, заложенной в символике имен (Ромео, Изольда). Так в духе постмодернистской игры сюжетобразующий миф не столько дополняется

и проясняется, сколько «затемняется», «затушевывается» иными историко-культурными мифологемами.

Для Пелевина античный круг перерождений становится не более чем дурной бесконечностью. Рассказ Борхеса, который остается скрытой основой текста Пелевина, подчеркивает контраст между философскими концепциями писателей. Для модернистской традиции построения художественной системы характерно уподобление мира тексту. Борхес, следуя этой традиции, возвышает реальность до уровня художественного текста, так как для него вымысел имеет большую ценность. По Пелевину, любой текст и вымысел по статусу ниже, чем реальность, поэтому, критически оценивая окружающую действительность, автор *низводит* ее до уровня текста. Этим обусловлен выбор художественных средств: Пелевин использует иронию, пародийные элементы и травестию мифологического сюжета как средства снижения общего плана повествования. Таким образом, мы можем наблюдать разнонаправленные тенденции в постмодернистской культуре: Борхес объявляет примат текста над миром реальности, в то время как в более современных произведениях этот постулат часто подвергается сомнению.

Особое внимание уделяется лабиринту как топосу. Рассказы Борхеса «Абенхакан Эль Бохари, погибший в своем лабиринте» и «Сад расходящихся тропок», где подробно раскрывается тема лабиринта, «вложен» в «Шлем Ужаса» не на уровне цитат, а на уровне некоторых лейтмотивных элементов: рассказы героев Пелевина прямо указывают на то, что тот Лабиринт, куда они попали, – смертельная ловушка, в которую поймано сознание человека. Выбор именно такого замкнутого пространства, где разворачивается «идейное» действие (потому что действия физического в «Шлеме Ужаса» почти нет), обусловлен ориентированностью Пелевина на тексты латиноамериканской литературы: именно там в двадцатом веке была «воскрешена» тема лабиринта, который стал фактически синонимом для «пространства-ловушки». Благодаря тому, что в создании персонажей использованы даже не типические, а универсальные средства описания характеров, в результате деиндивидуализации героев и художественное пространство получает статус реальности.

Сюжетно «Шлем ужаса» представляет собой доведенный до логического завершения рассказ «Дом Астерия». Основные мотивные меты сохранены, однако образ расслаивается на комичное, травестийное и ужасное, таким образом, повествование изменяется из притчевого («Дом Астерия») в более сложное, в котором представленные идеи подвергаются сомнению, что соответствует принципу эпистемологической неуверенности автора. В одном произведении пересекаются, наконец, три временных пласта: древнее (Минотавр), новое («Дом Астерия») и новейшее («Минотавр-Астериск» Пелевина).

Кинематограф в поэзии конца XIX – начала XX века**Николаева Валентина Александровна***Студентка Казанского государственного университета им. В.И. Ульянова-Ленина,
Набережные Челны*

Как известно, одной из основных характеристик искусства модернизма была его синкретичность. Литература этого периода активно взаимодействовала с музыкой, живописью, скульптурой, театром. Многие приёмы, характерные для создания образа в различных видах искусств, были подхвачены и переосмыслены поэтами Серебряного века. В эту же эпоху зарождается новое искусство – искусство кино. Проблема взаимовлияния литературы и кино сразу же становится одной из важнейших как для литературоведов, так и для кинематографистов (Ю. Тынянов, С. Эйзенштейн, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум). С течением времени круг вопросов, связанных с изучением данного взаимодействия, становится все шире. Сегодня результаты исследований взаимовлияния кино и литературы (Ю. Цивьян, Н. Хренов, Н. Зоркая, Р. Бёрд и др.) дают возможность не только расширить наши представления о развитии художественного процесса конца XIX – начала XX в., но и многое разъяснить в дальнейшей эволюции этих видов искусств.

Материалом изучения взаимовлияний литературы и кино чаще всего становятся эпические жанры литературы и, как правило, звуковое кино, между тем поэзия начала XX в. первой отзывается на новое искусство, которое еще долгое время будет оставаться немым.

Вопрос о влиянии кинематографа на поэзию тесно связан с понятием кинематографичности. Исследователи часто употребляют этот термин, говоря о взаимодействии литературы и кинематографа. Но одни считают кинематографичность литературы результатом влияния кинематографа (А. Базен, Н. Горницкая), а другие – всего лишь очередной чертой, демонстрирующей родство двух искусств (М. Ромм, В. Липатов, К.Аликин). Разные точки зрения на вопрос о влиянии кино на литературу дают и разные ответы на вопрос об определении термина «кинематографичность».

Двузначность в определении кинематографичности выражается в следующем. Во-первых, под кинематографичностью понимают наличие в литературе приемов кинематографа, то есть заимствованных из него, во-вторых – наличие приемов, присущих обоим искусствам, но являющихся собственно литературными и независимыми изначально от внешнего влияния кинематографа (назовем данный тип, в отличие от первого, «литературной кинематографичностью»).

В поэзии начала XX в. обнаруживают себя и первый, и второй типы кинематографичности. Причем первый больше проявился в поэзии 20-х гг., в эпоху становления «поэтического кинематографа», особенно в творчестве В. Маяковского, а также в стихотворениях поэтов, написанных под яв-

ным впечатлением от первых показов «синема». В этих произведениях приемы создания образа, сюжета, характерные для кино, «опробуются» в лирике. Примером здесь может быть стихотворение И. Северянина «Июльский полдень».

Когда речь идет о поэзии первого десятилетия XX в., то однозначно о влиянии кино на поэтику автора нужно говорить с учетом того факта, что экспериментальность была характернейшей чертой модернизма. И то, что порой связывают с монтажом, может, например, являться в поэзии отзвуком влияния кубизма или результатом развития внутренних, литературных, традиций. Так, А. Белый начал использовать монтаж и смену плана задолго до того, как они появились на экране. Поэтому определять тип кинематографичности правильнее всего в каждом отдельном случае: конкретном стихотворении или творчестве конкретного поэта. Только тогда вывод о характере кинематографичности окажется точным.

Исследование творчества поэтов Серебряного века позволяет выделить четыре основных концепта, нашедших воплощение в поэзии начала XX в., так или иначе связанной с темой кино: «кинематограф – иллюзия», «кинематограф – балаган», «кинематограф – антиискусство» и «кинематограф – искусство».

Образ кино как иллюзии был близок символистам, в частности А. Блоку («В кабаках, в переулках, в извивах...») и В. Брюсову («Мировой кинематограф»). В данном случае иллюзорность явилась чертой, сблизившей чуждые друг другу кинематограф и символизм. Восприятие кино как балагана оказалось представлено более широко, причем поэтами различных течений: А. Блоком («Искусство – ноша на плечах...»), О. Мандельштамом («Кинематограф»), В. Набоковым («Кинематограф»). Понимание кинематографа как антиискусства характерно для И. Северянина («А мы-то верили...», «Праздники», «Поэза удивления») и частично В. Маяковского («Маруся отравилась», «Стабилизация быта»). Концепт «кинематограф – искусство» только намечен в поэзии начала XX в., а конкретно – в творчестве В. Маяковского («Передовая передового»).

Таким образом, тема кинематографа была достаточно распространена в поэзии Серебряного века и обнаруживается в творчестве ведущих поэтов того времени.

Критическая деятельность И.А. Бунина первой половины 1890-х годов

Петрова Ольга Владимировна

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Темой нашей работы является начальный период критической деятельности И.А. Бунина. Принимая во внимание значение, которое имеет

этот писатель для русской литературы, особый интерес должен представлять период формирования его литературно-критических взглядов как та платформа, на которой базировались эстетические взгляды, положенные в основу его творчества. Более того, можно утверждать, что для самого Бунина критическая деятельность играла особую роль. Некая закономерность есть в том, что с нее он начинает свой творческий путь (статьи, очерки), и ею же заканчивает (большой труд о Чехове, который он не успел завершить).

Молодой Бунин пытается осмыслить ситуацию, сложившуюся в русской литературе в конце XIX в., когда на литературной арене сошлись, пользуясь его выражением, четыре литературных эпохи, и самому определить свое место в ней. Гражданские настроения, существующие в народнической литературе, подогревают его интерес к ней и вообще к тем, кто пишет о деревне. Литературные портреты Н.И. Успенского, Т.Г. Шевченко, И.С. Никитина написаны с уважением и даже восхищением. Он берет под защиту Н.А. Некрасова, значение которого начали умалять, недовольный тем, что в противовес некрасовской поэзии стало принято превозносить поэзию А.А. Фета и Я.П. Полонского (это говорит о том, что он очень внимательно читал Д. Писарева).

Писателям только возникшего направления, «декадентам», Бунин не придает большого значения; отзываясь о них часто с иронией и укоризной. Однако в его статьях присутствует и анализ их творчества, а не только эмоциональное неприятие. Так, он отмечает глобальный пересмотр мотивов, которым ранее отдавали свое внимание писатели (судьба народа, защита слабых, русский деревенский мир). Теперь же их место заняли мотивы одиночества, тоски, непонимания, сосредоточенности исключительно на собственных переживаниях. Тем не менее он считает, что и эти мотивы имеют полное право на существование. Все дело в том, как они выражены. Его вывод: в недостатках современной поэзии виноваты сами авторы, а не избираемые ими темы. В этом заключается отличие позиции Бунина от современной ему журнальной и газетной критики, которая, пытаясь осмыслить проблему, укоряла молодых поэтов именно в тематическом однообразии (кстати, и сам Бунин замечал эту невыверенность позиции современной критики).

Следовательно, с одной стороны, Бунин достаточно консервативен: со скептицизмом отнесся к новому символистскому направлению, противоречащему, на его взгляд, «особому складу и характеру русской литературы», с другой – сожалеет, что «свежие и новые течения мысли» с трудом пробивают себе дорогу на страницы столичной прессы. И анализируя его критические статьи и высказывания, можно с уверенностью утверждать, что уже в ранних критических работах нашло свое обоснование внимание к важнейшим для всего бунинского творчества темам – теме любви и теме деревни.

Способы построения композиции пьесы И. Вырыпаева «Кислород»**Сизова Мария Ивановна***Студентка Самарского государственного университета, Самара*

Моя работа предусматривала следующую цель: анализ композиционных структур пьесы И. Вырыпаева «Кислород», реализующихся с помощью таких приёмов, как вербатим и верлибр. Для достижения цели решались следующие задачи: а) выявление основного конфликта; б) изучение содержательного уровня (категорий времени и пространства, композиции, сюжетной организации).

При этом использовались 3 метода исследования: лингво-культурологический, литературоведческий и социологический. Такой методологический синтез позволил более основательно изучить данное произведение И. Вырыпаева, учитывая особенности контекста, в котором существует данное произведение, биографии драматурга и самого термина «новая драма».

В первую очередь, удалось разграничить термин «новой» и «новейшей драмы», подчеркнуть то, что термин «новая драма» своими корнями уходит в прошлое, и современная драматургия использует его как аллюзию, поэтому в дальнейшей работе для характеристики нынешнего процесса корректней будет называть драму «новейшей».

В связи с этим разрабатывалось определение «новейшей драмы» в процессе ее исторического развития. Указывалось на то, что она была рождена в режиссерском театре как новая концепция видения мира, возникшая в последние десятилетия двадцатого века. Стимулом к ее возникновению послужили социальные преобразования, перевернувшие привычное существование людей и, заставившие их по-другому взглянуть на устоявшиеся ценности. Иными словами, «новейшая драма» явилась ответной реакцией человека на современное состояние мира и свое существование в нем.

Одним из центров новодраматического движения, наряду с Екатеринбургом и Тольятти, стала Москва, а если быть до конца точной – театр ДОС. Он был основан в 2002 г. молодыми литераторами и режиссерами М. Курочкиным, И. Вырыпаевым, А. Родионовым, А. Вартановым, С. Калужановым, Г. Жжено, Е. Нарши, М. Кузьминой. Это единственный документальный театр, в котором используется техника «вербатим».

«Вербатим» – (verb в переводе с английского означает глагол) это техника, при которой творческая группа выбирает тему и начинает опрос реальных людей, выбранных именно для этого спектакля. Очень важны вопросы. Они – начало концепции спектакля. Актеры с диктофонами записывают интервью, а на репетиции приносят не только расшифровки, но и сценические характеристики персонажей. Дальше на-

чинается работа над спектаклем и пьесой. Ортодоксальный «вербатим» – это когда ни слова не добавлено от авторов.

В истории театра ДОС все эти первоначальные понятия зажили своей жизнью, и сколько в театре ДОС спектаклей, столько своих методов принесения реальной речи персонажей на сцену. Техника «вербатим», техника «лайф гейм», когда прямо на аудиторию разыгрывается жизнь персонажей, собственные изобретения театра ДОС. По мнению самих драматургов, главной особенностью этой техники является актуальность тематики и одновременность действия, воспроизводящегося на сцене, с действием, происходящим в реальной жизни.

Иллюстрацией этому может служить предисловие к пьесе И. Вырыпаева «Кислород», где автор пишет, что «это АКТ, который нужно производить здесь и сейчас». Хотя, в данном случае, нельзя однозначно говорить об этом приёме как об особенном новшестве «новейшей драматургии», так как всякое действие, направленное на постановку, особенно если вопрос касается драмы, предполагает моментальное исполнение, иначе оно просто теряет смысл. Одномоментность, мгновенность действия всегда соотносится с пространственной организацией героя. Центральный персонаж, сидя на диване, может за пару минут мысленно перенестись в разные уголки земного шара и пролистать в памяти множество эпизодов из прошлого, настоящего и даже будущего (зачастую так автор передаёт нам фантазии большого воображения). Следовательно, пространство «новейшей драмы» перестаёт иметь четкие границы. Это пространство для всех и ни для кого, зачастую ограниченное одной единственной комнатой. Такая литературная география была позаимствована у драматургов XIX–XX вв.

Пространственная обезличенность переносится также на автора текста. Чтобы полнее раскрыть перед читателями *Я* персонажа, авторы умышленно отказываются от выработки своего собственного стиля письма. Творческий акт переходит в «вербатим»: в совместное коллективное действие собирания и обработки материала (практикуются так называемые «хождения в народ»). Писатель начинает совершать медленный переход от автора художественного произведения к секретарю, фиксирующему факты действительности. Он теряет свою индивидуальность и становится вполне заменимым любым другим человеком, а то и предметом, например, диктофоном. Схожие приёмы работы, только в менее радикальной форме, использовала драма рубежа XIX–XX в. В ней достаточно часто автор биографический и сценический герой приравнивались друг к другу. Например, в трагедии «Владимир Маяковский» с автором в главной роли. В. Маяковский, выходя на сцену, говорил, что он не собирается ничего изображать, а «будет играть сам себя». А. Карягин в работе «Драма как эстетическая проблема» называет такой способ работы «глубоким интервью» артиста – погружением в обстоятельства героя; актер

«присваивает себе документальный материал персонажей и как бы перевоплощается, дает от его имени интервью, отвечает на вопросы» [Карягин, 36].

Тексты «новой драмы» приближаются к жизни настолько близко, что все труднее провести черту между литературой и реальным миром, вследствие этого драматическое произведение начинает балансировать на опасной черте между художественной и массовой литературой и, дабы оправдать свои претензии на художественность, декларирует своими текстами определённые правила игры:

1) Ядром драмы должен являться предмет изучения; социальные реалии, события, актуальные в настоящее время.

2) Героями должны быть социально ущемленные люди, лишенные прав, раздавленные и уничтоженные жизнью.

3) Конфликт драмы должен строиться на столкновении человека и «жизни как бесконечной опасности».

4) Исходным материалом являются реальные события, фиксируемые с помощью приема «верлибра».

5) Драма должна нести практическую цель и быть и быть направленной на постановку на сцене.

6) Необходимо верить автору и тексту.

Вопрос о значимости «новой драмы» как художественного явления нуждается в дальнейшем рассмотрении в аспекте всего творчества современных авторов.

Литература

Карягин А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971.

Роман Федора Сологуба «Творимая легенда» в контексте утопической литературы

Сыроева Анастасия Владимировна

*Студентка Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург*

Роман-трилогия «Творимая легенда» представляет собой синтез всего творчества Федора Сологуба и включает в себя цитаты, идеи и мотивы из его прозаических и стихотворных произведений, а также статей. Роман мыслился как во многом итоговый для целого этапа развития Сологуба-прозаика, в нем автор затрагивает вопросы, волновавшие современников, в том числе, проблемы построения нового общества.

Роман содержит в себе план преобразований жизни человечества. Для реконструкции истории формирования идеологии главного героя Триродова используются неопубликованные материалы из РО ИРЛИ.

Идеальное общество в романе не построено, его создание должно произойти после окончания действия произведения, модель будущего государства можно воссоздать, опираясь на рассуждения Триродова, организацию его детской колонии и др. Это позволяет рассмотреть ро-

ман на фоне утопической традиции. Неудивительно, что Б.Ф. Егоров [Егоров: 321–324] вводит «Творимую легенду» в число российских утопий. Утопия как одна из жанровых составляющих романа отмечалась Н.А. Глинкиной [Глинкина: 10], но подробный анализ не проводился.

В ходе анализа было отмечено несколько общих черт. Приведу некоторые:

1) В большинстве случаев (Т. Мор, Ф. Бэкон) государство расположено на острове, что способствует уединенности и отгороженности от мира.

2) Внешний мир – мир вне утопии и современное автору общество воспринимается как несовершенное (во всех случаях).

3) Правитель, который организует новый строй, в некоторых случаях (Т. Мор, Д. Верас) является чужеземцем, он находит местность подходящей для эксперимента и проводит изменения. Страна впоследствии носит его имя.

4) Одинаковыми являются климатические условия – теплая погода, упрощающая земледелие и облегчающая «единение с природой».

Все перечисленные черты характерны и для «Творимой легенды». Триродов, живущий на территории современной России, описываемой сатирически, прилетает на вечно теплые Острова и становится королем. Его преобразования впереди, но уже понятно, что он будет обожествляться, ведь его появление сопровождается огненными надписями на небе.

Связь следующих особенностей утопических романов с исследуемым текстом требует более подробных пояснений.

5) Некоторые черты политического устройства: общины, постоянная сменяемость должностных лиц, работа на общее благо (Т. Мор, Кампанелла, Д. Верас) соотносит утопии с идеями анархо-синдикализма. Л. Геллер [Геллер: 126], рассматривая политическую составляющую трилогии, пишет о том, что Триродов увлекался анархо-синдикализмом. В окончательный текст романа мотив анархизма не попал, однако изучение машинописной редакции подтверждает тот факт, что Триродов собирался привести Острова к анархизму (РО ИРЛИ. Фонд 289. Опись 1. Ед. хр. 157. Л. 1161–1162).

6) Кампанелла в «Городе солнца» говорит о мужчинах и женщинах, которые «на занятиях в палестре, по обычаю древних спартанцев, обнажаются» [Утопический роман: 157]. Королева Ортруда хочет создать в своей стране школу под названием Лакониум для юношей и девушек. Юго-восточная часть Пелопоннеса, где была образована Спарта, как раз называлась Лакония. Таким образом, можно говорить о закодированном «спартанском» мотиве в «Творимой легенде», который имеет и иные способы воплощения.

7) Происхождение от греков или сходство языка с греческим и латынью (Т. Мор, Д. Верас) соотносится с общей античной составляющей Соединенных Островов (простая одежда, похожая на тогу, увлечение королевы Ортруды живописью и представление ей на полотнах ее возлюбленных в античных образах, восхищение красотой обнаженного тела и др.).

8) Линия научной фантастики, связанная в основном с фигурой Триродова, прослеживается и в утопических романах. В частности, фантастические полеты на луну в «Государствах Луны» С. де Бержерака имеют много общего с возможностями оранжереи Триродова, на которой он собирался полететь на луну, а отправился в государство Соединенных Островов. Научные открытия, описанные в «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона напоминают столь же чудесные открытия Триродова.

9) С. де Бержерак и Ф. Сологуб дают свои варианты рая. В «Творимой легенде» это – земля Ойле, в «Государствах Луны» – рай земной на Луне.

Перед тем, как строить новое общество, необходимо создать нового человека. В романе происходит осуществление педагогической утопии на территории колонии Триродова. Его предшественниками можно считать авторов знаменитых утопий – Т. Мора, Р. Оуэна, Ш. Фурье (об этом также см. [Василькова: 45–51]).

Во многих своих педагогических статьях писатель говорит о том, что школа нуждается в преобразованиях. Для него важным оказывается, какую одежду носят дети. По мнению Федора Сологуба, «одежда для детей должна быть простая и легкая. Широкий ворот, открытая шея <...> Короткие панталоны» [Сологуб: 2]. Дети в колонии Триродова одеты в легкую одежду в соответствии со взглядами Сологуба. Простота одежды подчеркивается в «Утопии» Т. Мора, роскошные одежды осуждаются, главное качество одежды – удобство для телодвижений.

Технику и гимнастику как необходимые основания современной школы Федор Сологуб отмечает во многих своих статьях. В статье «Школа за город» он предлагает перенести школу из города на природу, что воплощается в романе. Кроме того, дети в колонии Триродова развиваются и умственно, и физически. Эти идеи прослеживаются и у Т. Мора, Кампанеллы, Д. Вераса, они пишут о гимнастических упражнениях, о работе детей в деревне и др.

Таким образом, утопия, как одна из жанровых составляющих романа, включает в себя как планы построения идеального государства на пространстве Соединенных Островов, так и модель воспитания нового человека и встраивается в ряд известных западноевропейских утопий.

Важным структурообразующим приемом «Творимой легенды» являются противопоставления (лунный – солнечный, живое – мертвое и др.). Их синтез является необходимым условием появления нового человека и торжества утопии. Характерная особенность нового человека – способность соединять в себе два мира.

Синтез происходит не только в душах лучших героев, но и на уровне пространств: размыкаются границы, герои из реальной России попадают в вымышленное государство. Синтез противоположного оказывается возможным, значит, возможным оказывается и осуществление утопии.

Литература

- Василькова Ю.В.* Социалисты-утописты об образовании и воспитании. Идеал человека будущего. М., 1989.
- Геллер Л.* Фантазии и утопии Федора Сологуба: замечания по поводу «Творимой легенды» // Русская литература. 2000. № 2.
- Глинкина Н.А.* Роман Федора Сологуба «Творимая легенда»: проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности. Ульяновск, 2003.
- Егоров Б.Ф.* Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007.
- Сологуб Ф.* Одежды и надежды // Новости и биржевая газета. 1905. № 129.
- Утопический роман XVI–XVII веков. М., 1971.

Об иноязычных словах-экспрессемах в русском поэтическом тексте XX века**Тищенко Ольга Викторовна**

*Преподаватель Института лингвистики Московского энергетического института
(Технического университета)*

В лингвистической поэтике второй половины XX в. широкое распространение или признание получил термин ‘экспрессема’ – «парадигматическая единица поэтического (стихотворного) языка» [Григорьев 2003: 12]. К экспрессемам относятся не только имена нарицательные, но и собственные. Однако список этих слов, хотя и широк, но всё же не безграничен. В то время как поэзия стремится максимально расширить сферу своего присутствия, поиск новых экспрессем – один из способов обогащения словаря поэтического языка. В книге «Поэтика слова» указывается, что одним из способов обогащения словаря экспрессема является введение в его состав «редких» слов – диалектных, устаревших и иноязычных. «От материальных окказионализмов их отличает не внутренняя форма – её и у них практически нет, поскольку она, как правило, неизвестна читателям (да и поэтам), хотя, возможно, и существует в традиции говора, отдалённой исторической эпохи или зарубежной поэзии. Отличие заключается в том, что на этом пути в поэтический язык вводится единица, уже кем-то созданная, и авторская печать сводится к организации контекста» [Григорьев 1979: 152].

Одной из частотных экспрессем, традиционной как для русской, так и для европейской поэзии, является существительное **ветер**. Эта лексема с широкой гаммой значений соотносится с семантическими полями ‘море’, ‘погода’, ‘время’, ‘пространство’, ‘жизнь’, ‘дыхание’, ‘свобода’, ‘героическое’, ‘революция’ и т. д. Таким образом, экспрессема *ветер* далеко выходит за рамки слова-символа, и становится понятием, вбирающим в себя множество потенциальных тем, сюжетов, мотивов и др. «Отдельные словоупотребления могут быть «заземлены», рисуя, казалось бы, самые бытовые ситуации, а иногда и противореча основной тенденции словоупотребления. В этих случаях «высокая романтика ветра»

проявляется через более широкий контекст, часто – через контекст всего произведения, а то и всего творчества поэтов» [Григорьев 1979: 165].

В данной работе проводится анализ словоупотребления экспрессемы ветер в русской поэзии XX века. В произведениях И. Сельвинского, В. Набокова, И. Северянина, Б. Пастернака, А. Ахматовой, Л. Мартынова, И. Бродского употребляются иноязычные названия разновидностей ветров, такие как: *зюйд, вест, норд, ост, норд-ост, зюйд-вест, сирокко, бриз, трамонтана, муссон, бора, гарматан, гармсилъ, мистраль, пассат, самум, хамсин* и другие. Они относятся к 'ветру' соответственно как гипонимы к гиперониму. Если в общелитературном языке эти слова функционируют чаще всего как морские или метеорологические профессионализмы, то в поэтическом контексте они не только уточняют экспрессему 'ветер', но также задают характеристики пространства, времени, настроения, образуют рифменные пары, участвуют в звуковой и ритмико-синтаксической организации стиха.

У каждого из поэтов XX века варианты экспрессемы 'ветер' получают различную контекстуальную оформленность и лексическую сочетаемость. Выбор иноязычного слова связан с культурным, литературным, биографическим и семантическим кодом писателя. Образ слова может меняться, у поэтов, живущих на родине, поэтов-эмигрантов или поэтов-билингвов выбор иноязычной экспрессемы различается. Кроме того, экспрессема вписывается в общую картину мира того или иного художника. Лексическая сочетаемость иноязычной экспрессемы в поэтических текстах выходит за рамки общезыковой. Например, в «Венецианских строках» (1982) И. Бродский употребляет *норд-ост* в одном контексте с исконными словами *свора, вор, сулить* и др., что создаёт паронимическую аттракцию:

День. Невесомая масса взятой в квадрат лазури,
оставляя весь мир – всю синеву! – в тылу,
прилипает к стеклу всей грудью, как к амбразуре,
и сдаётся стеклу.

Кучерявая свора тшится настигнуть вора
в разгоревшейся шапке, норд–ост суля.
Город выглядит как толчея фарфора
и битого хрустала.

Описание природы, воды, венецианского пейзажа (в последних двух строках) поэт видит как бы из окна комнаты. Однако в первых шести строках фрагмента это нигде не выражается явно. Читатель как бы вовлекается поэтом в ассоциативную словесно-фразовую игру. «Так, понятие “окно” передано через значение лексем “*квадрат*”, “*стекло*” (дважды), “*амбразура*”; понятия “воздух” и “небо” скрыты в лексемах “*лазурь*”, “*невесомая масса*”, “*синева*”» (Николаев). В 5 и 6 строках содержится намёк сразу на две идиомы, оставшиеся за пределами текста:

возглас «держи/держите вора!» и пословицу «на воре шапка горит». «Через посредство этих двух “затекстовых” идиом автору удаётся необычайно ярко и оригинально передать картину стремительно движущихся по небу облаков – одиночного, с освещённым солнцем верхом («в разгоревшейся шапке»), что предвещает ветреную погоду («норд-ост суля»), и группой плывущих следом («кучерявая свора» – ср. также созвучность прилагательного определению «кучевые»), но не приближающихся к первому («тщится настигнуть»)» (Николаев). Удивительно, что понятие «ветер» в данном случае не названо, хотя и совершенно очевидно выводится из контекста.

Проведённый анализ показывает, что употребление иноязычных вариантов экспрессымы ‘ветер’ в русской поэзии XX в. является неслучайным. Традиция и новаторство – вот две категории, в пределах которых развивается семантический потенциал данной экспрессымы. Названия разновидностей ветра помогают создавать в поэтических контекстах романтическую атмосферу, участвовать в сравнении, образовывать рифменные пары, выступать в функции олицетворения или как адресат лирического сообщения, менять родовую отнесённость и стилистическую сочетаемость. Частотность употребления той ли иной иноязычной экспрессымы будет различна: некоторые лексемы (например, норд-ост) обладают высокой частотностью употребления, другие (например, трамонтана) представлены единичными примерами в текстах. Некоторые разновидности экспрессымы выступают как строевой элемент поэтического языка XX в.

Литература

Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.

Григорьев В.П. Слова в контекстах русской поэзии XX века (О «Словаре избранных 12 экспрессым») // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2003. Т. 62. № 3. С. 12–23.

Николаев С. Русская идиоматика как элемент поэтического языка Бродского (стилистический аспект). <http://www.relga.rsu.ru/n46/rus46.htm>

«Колымские рассказы» Шаламова и «Зона» Довлатова: принципы повествования

Травова Наталья Васильевна

Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград

С. Довлатов и В. Шаламов принадлежат к «экзистенциальному» направлению лагерной прозы, начало которому положил Шаламов, а развивал Довлатов. Но при рассмотрении их произведений (циклов «Колымских рассказов» и повести «Зона») наблюдается не только общность, но и различие принципов повествования.

Сходство «Колымских рассказов» В. Шаламова и «Зоны» С. Довлатова проявляется в принципе документальности, который лежал в основе всего творчества обоих писателей.

И в «Колымских рассказах», и в повести «Зона» действует так называемый «лирический герой», который отождествляется с автором-рассказчиком или является его «литературной маской» (в повести Довлатова – Борис Алиханов, в художественно-прозаических циклах Шаламова – Андреев, Голубев, Крист, Шаламов).

В повести Довлатова происходит переход повествования от 3-го лица к 1-му лицу, что дает возможность автору-рассказчику сначала занять абстрактную позицию по отношению к герою, т. е. к самому себе, позволяет взглянуть на себя со стороны и придает изображаемому объективность. Тот же принцип смены типов повествования при рассмотрении субъектного уровня произведения наблюдается и в «колымской эпопее».

На объектном уровне у писателей проявляется различное изображение лагеря, вызванное условиями и обстоятельствами их нахождения там, факторами, формирующими их мировоззрение. Шаламов подчеркивает запредельность, рубежность особого мира лагеря: «границы добра и зла тут давно перейдены» [Шаламов: 142], у Довлатова в лагере сохраняются обычные человеческие пропорции: «соотношение добра и зла, горя и радости – оставалось неизменным» [Довлатов: 21].

В произведениях этих двух авторов наблюдаются общие особенности детализации, но различны принципы описания персонажей: в «Колымских рассказах», наряду с указанием привычек, отличительных качеств действующих лиц, автор использует портретные характеристики, в повести Довлатова портретная характеристика героев не является значимой, в большинстве случаев отсутствует. В повести «Зона» персонажей характеризуют слова, пристрастия, привычки и т. д. («Она коротко стриглась, читала прозу Цветаевой и недолюбливала грузин» [Довлатов: 79]).

Различны принципы повествования при рассмотрении «точек зрения» в плане идеологии: в повести Довлатова идеологическая оценка дается с одной доминирующей «точки зрения» автора-рассказчика-героя, в произведении Шаламова наблюдается явление полифонии – наличие нескольких «точек зрения», которые не подчинены друг другу и даются как равноправные, что отсылает нас к одиннадцатой заповеди Шаламова – не учи («Не учи жить другого. У каждого – своя правда. И твоя правда может быть для него не пригодна именно потому, что она твоя, а не его» [Сиротинская: 104]). Это обусловлено обстоятельствами жизни двух писателей, повлиявшими на формирование их мировоззрения («Голодному человеку можно простить многое, очень многое» [Шаламов: 79]).

В обоих произведениях наблюдается смена фразеологической «точки зрения», которая может проявляться в речи героев, в использовании автором оценочных категорий по отношению к персонажам, в использовании элементов несобственно-прямой речи, а также в смене наименований.

Различие принципов повествования на уровне идеологии и фразеологии в повести Довлатова и в художественно-прозаических циклах Шала-

мова характеризуется четкой оппозицией взглядов авторов на «блатной» мир. В повести «Зона» «точки зрения» «лирического героя» Алиханова и «вора в законе» Купцова совпадают, чего никогда не бывает у Шаламова, отношение которого к «блатарям» резко отрицательное.

В «Колымских рассказах» Шаламова и в повести «Зона» Довлатова наблюдается как совпадение, так и не совпадение принципов повествования, что указывает не только на сходства, но и на различия произведений. Иногда даже использование одних и тех же принципов повествования служит для выражения противоположных взглядов Шаламова и Довлатова на лагерь и на жизнь в целом, что обусловлено особенностями их мировоззрения и условиями, в которых оно формировалось.

Литература

Довлатов С. Зона. Записки надзирателя // Заповедник. СПб., 2003.

Сиротинская И. О Варламе Шаламове // Литературное обозрение. 1990. № 10.

Шаламов В. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1998. Т. 1.

Идея соединения в лирике В. Хлебникова

Тугова Елена Александровна

Аспирантка Пермского государственного университета, Пермь

Мечта о всеединстве занимает в картине мира Хлебникова центральное место. Хлебниковское творчество – бесконечный порыв к «всемирному и всемерному», максимально обобщённому, универсальному. Тяготение поэта к предельным степеням обобщения не могло не выразиться в его поэтике, на уровне образной структуры его произведений. Ряд «предельных» хлебниковских образов уже был проанализирован. Среди наиболее значимых называют обычно образы русалки, глаза, быка, коня, тела. Не случайно большинство из них представляют собой мифологемы, которым в целом свойственна «общечеловечность», деперсонализированность. В то же время в лирических произведениях Хлебникова обнаруживаются образы с очень высокой степенью обобщения, истолковывать которые следует, как нам кажется, опираясь не только на мифологию, но и на математические и лингвистические разработки поэта. К таким образам можно отнести глаз, руки, волосы, губы, свирель (пастушеский рог). Их объединяет идея соединения. Можно сказать, что они представляют собой пластическое воплощение этой идеи в художественной системе поэта, что можно наглядно продемонстрировать на приеме антропоморфизации.

Принципиально, с нашей точки зрения, что в отличие от Маяковского, который свободно выбирает, какой частью тела он наделит тот или иной «космический объект», Хлебников в качестве антропоморфных признаков постоянно называет одни и те же: кроме глаз, это чаще всего волосы (*О, если б Азия сушила волосами // Мне лицо – золотым и сухим полотенцем,.. Косу плету из Рейна и Ганга и Хоанхо* (1, 232); *Алый волос расплескала, // Точно дева, площадь города* (1, 269)), руки (*И ветра холодная рука*

// *Покров суровый обнажала* (1, 257), *Рука морей нас подняла // На высоту, чтоб разум закружился* (1, 299) и губы (*Смехлые уста смерть протянула целующая, // Дохла и пуста смерть протянулась целуемая...* (1, 79); *Забыта старая печаль, // К устам прислонена пугаль* (1, 104)).

На наш взгляд, этот выбор обусловлен тем, что глаза, волосы, руки и губы характеризует по Хлебникову общий принцип – протяжённость, способность соединять. Так, взгляды «людей, когда они влюблены» (1, 140) поэт называет «длинными», именно длинными, а не долгими, чего бы следовало ожидать. В стихотворении «В тот год, когда девушки...» мы обнаруживаем *руки длинных ночей* (1, 345). Губы в стихотворениях Хлебникова очень часто к чему-нибудь тянутся (*Смотрите! приподнялись длинные губы // И похотливо тянут гроб Верлена* (1, 124)). Волосы же сами по себе напоминают нити, которыми поэт пытается, как сетью, стянуть мирозданье.

К этому же ряду примыкает ещё один образ – свирели (или пастушеского рожка), один из самых частотных в ранней лирике Хлебникова: *Вырей свирелью воды манит. // Вырей станицами птиц ворожит* (1, 61); *Я имел свирель из двух тростин и рожка отпиленного* (1, 125); *Его помощники в свирели // Про дни весенние свистели...* (1, 172).

Актуализация данного образа в ранней лирике Хлебникова связана с символистским влиянием, которое особенно бросается в глаза в следующем стихотворении: *И я свирел в свою свирель. // И мир хотел в свою хмель. // Мне послушные свивались звёзды в плавный кружесток. // Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок* (1, 56). Здесь имеет место воздействие символистских представлений о связи музыки с творчеством и волшебством. Пастух, играющий на рожке, превращается в колоссальную фигуру творца, чья мелодия соотносится с ритмами космоса, управляет жизнью и смертью. В стихотворении «И есть ли что меча поюнней?..» поэт называет смерть *красивой свирелью*, а в стихотворении «Временель» свирелью становится время: *Умночий вещей туц // Свирелью время назвал* (1, 62). По нашему мнению, соотнесённость свирели и судьбы в представлениях поэта объясняется ещё и фонетически: слова «рог» и «рок» при произнесении не различаются, что для Хлебникова было чрезвычайно важно.

Интересно, что, несмотря на очевидность воздействия символистских идей в случае со свирелью, у Хлебникова этот образ таит в себе значительный «антисимволистский» потенциал, поскольку является одним из «орудий», соединяющих небесное и земное. Ведь свирель непосредственно связана с губами, хотя бы по той простой причине, что при игре свирель прикладывают к губам, и она становится своеобразным их продолжением: *И если у панской свирели корявый и сочный рот- // Это тоже месяц Ай!* (1, 395). Функциональное же сближение этих образов можно пронаблюдать, например, в следующем случае: в стихотворении «Рванец! скажи зачем борель...» на свирели играет Смерть

(*Свирелью смерть взяла веселоша...*), от чего гибнут люди, а в другом стихотворении смерть протягивает «Смехлые уста» (*Смехлые уста смерть протянула целующая...*), что также приводит к опустошению и гибели: «дохла и пуста твердь протянулась целуемая». Иными словами, свирель функционально оказывается таким же «образом-соединителем», как и губы, глаза, волосы.

Дополнительные доказательства в пользу предположения о функциональной общности указанных образов можно обнаружить в статьях Хлебникова, посвящённых «общечеловеческой азбуке», где он пишет о том, «что З значит отражение движущейся точки от зеркала под углом, равным углу падения... что Ш значит слияние нескольких поверхностей в одну поверхность и слияние границ между ними» (2, 621). Для нас здесь важнее всего принцип соотнесения графического облика буквы с приписываемым ей смыслом. Ориентация авангардистов на графическое изображение общеизвестна, поэтому логичной представляется мысль, что и в художественных образах Хлебников вычленил определенную графическую составляющую, своего рода матрицу, инвариант. Поэт редуцировал образ до предельно простой и обобщенной схемы, могущей быть выраженной как совокупность движения лучей. Если рассматривать образы рук, глаз, губ, волос и свирели под этим углом зрения, то все они легко редуцируются до наиболее простого и обобщенного понятия – линии или луча. Действительно, и руки, и губы, и глаза, и волосы, и свирель обладают в поэзии Хлебникова свойством протяженности и способностью соединять точки пространства, что характерно и для луча, поэтому в его произведениях эти образы выполняют общую функцию – соединения, сближения, стягивания, связывания – и являются в определенном смысле взаимозаменяемыми. Разумеется, абсолютизировать эту взаимозаменяемость и общность не следует, поскольку каждый из перечисленных образов несет множество дополнительных смысловых наслоений в конкретных текстах, но все же единство выполняемых ими функций в стихотворениях поэта представляется весьма значимым, поскольку является наглядным примером зримого художественного воплощения абстрактных философских идей. Всеединство, которого так жаждал поэт, в его поэзии создается за счет постоянного использования образов, смысловым ядром которых оказывается идея связи, соединения.

Литература

1. Хлебников В. Собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения. СПб., 2001.
2. Хлебников В. Творения. М., 1987.

**Номинация как прием формирования онтологического метасюжета
в лирике И. Бродского**

Фельдман Дарина Марковна

Студентка Самарского государственного университета, Самара

Одной из наиболее актуальных проблем в исследовании творческого наследия Бродского становится проблема сюжета, поскольку именно анализ сюжетного построения необходим для осмысления особенностей художественной и философской концепции Бродского в ее целостности.

Говоря о наиболее характерных особенностях сюжета в творчестве Бродского, можно указать на специфическую «многосюжетность» его стихотворений, допускающую столкновение в пределах одного текста различных сюжетных моделей и различных приемов сюжетостроения. Подобная «многосюжетность» заставляет задаться вопросом о поиске критерия, позволяющего объяснить и систематизировать все сталкивающиеся в лирике Бродского сюжетные модели и выяснить причины их совмещения.

В качестве такой гипотезы предлагается принять идею наличия в лирике Бродского глобального онтологического метасюжета, распространяющегося на все тексты и определяющего выбор той или иной сюжетной модели (моделей) в рамках каждого конкретного произведения и доминирование некоторых сюжетных моделей в тот или иной период творчества поэта. Этот метасюжет связан с задачами конструирования художественного мира поэта как целостной реальности, а также с центральной идеей Бродского об онтологической первичности слова и языка: познание мира осуществляется, по Бродскому, в процессе создания поэтического текста, поскольку знания о мире определяются языковой, а не вещной реальностью.

Принимая в качестве исходной гипотезы идею наличия в лирике Бродского центрального онтологического метасюжета как сюжета конструирования мира в слове, мы должны закономерно задаться вопросом не только о том, какая именно модель мира создается в произведении (онтологический и гносеологический аспект), но и о том, какими средствами это конструирование осуществляется (аспект поэтики).

Подобных средств довольно много, они варьируются на протяжении всего времени творчества поэта, однако можно выделить ряд константных приемов. Главной чертой их можно назвать то, что каждый отдельно взятый прием – это не изолированный способ конструирования мира конкретного произведения, а скорее один из этапов целостного процесса создания художественного мира поэта. Из этого свойства вытекает и сильная взаимосвязь между разными типами сюжета, и возможность сосуществования этих типов в рамках одного текста, поскольку их выбор определяется онтологическими и гносеологическими задачами автора

(задачами познания бытия через творение иного, художественного мира со своими основополагающими бытийными категориями), а не родовыми или жанровыми.

Онтологический сюжет воплощается в лирике Бродского с помощью пяти основных приемов:

1) Номинация, заключающаяся в перечислении объектов или процессов якобы «внешнего» мира и перенесении их в реальность словесную, т. е. в перекодировании действительности.

2) Приемы эпизации и драматизации лирики, помещающие в создаваемый художественный мир различные сознания, определяющие видимую диалогичность этого художественного мира, но, одновременно с этим, выступающие как специфический вариант сложно устроенного, но в своей основе монологического авторского высказывания.

3) Риторические приемы, наиболее ярким среди которых следует считать дефиниции, позволяющие автору в прямом монологе дать рациональные философские определения целому ряду бытийных категорий.

4) Приемы создания интертекста как способа характеристики создаваемого художественного мира с позиций его взаимоотношений с другими литературными и культурными традициями, эпохами, направлениями, уникальными авторскими стилями.

5) Мотивная система лирики Бродского, представляющая собой своего рода «связующую нить» между всеми элементами онтологического метасюжета и воплощающая все ключевые онтологические категории художественного мира Бродского в различных аспектах.

Номинация – самый, казалось бы, простой и очевидный, но в то же время один из самых неоднозначных способов сюжетоконструирования у Бродского. Это название объектов внешнего мира, их перечисление. Этот способ первичен для конструирования онтологического метасюжета: для того, чтобы творить мир в слове, необходимо прежде всего именовать вещи и явления, и лишь после этого становится возможным утверждение неких связей между ними. Номинация как способ упорядочивания и конструирования мира восходит, как известно, к глубокой древности, широко отражена в первобытном сознании, а в XX в. идея названия вещей в поэтическом тексте как способ (вос)создания реальности проявляется на новом уровне теоретического, философского и культурного осмысления. И если магическая функция слова (слово, воздействующее на реальность) у Бродского, очевидно, не сохраняется, то демиургическая функция слова (слово, конструирующее иную, художественную реальность), характерная для всей культуры XX в., им, безусловно, воспринята.

Номинация как первичный элемент формирования онтологического метасюжета в ранней лирике Бродского не сводится к бессистемному перечислению объектов окружающего мира с целью простого внесения

их в реестр, «каталогизации», а воспроизводит самим принципом перечисления, внутренним развитием этого «каталога» основные системные связи и характеристики формируемого мира, такие, как, например, амбивалентность, пограничность, слитность бытового и бытийного (см. «Большую элегию Джону Донну», «Рождественский романс», поэму «Зофья» и другие ранние поэмы Бродского).

Но номинация как сюжетоконструирующий прием задает не только свойства мира, но и свойства самой речи о мире, поскольку провозглашаемое Бродским если не тождество, то своеобразная смежность, параллельность двух реальностей – словесной и вещной – позволяет переносить свойства одной реальности на другую. Иными словами, номинация как способ создания онтологического метасюжета определяет и амбивалентный, пограничный характер самой речи, а отсюда и постоянно возникающие в сюжете множества стихотворений (особенно ранних) повторы, стилистические смешения, оксюмороны.

Подобная «двусторонняя» функция свойственна в той или иной мере всем ключевым приемам конструирования онтологического метасюжета: они определяют не только сами свойства создаваемой словесной реальности (характеристики мира), но и свойства речи об этой реальности, свойства самого слова как творящего и творимого одновременно.

Номинация в поздней лирике Бродского значительно видоизменяется. Чаще всего она уже не решает онтологической задачи, а скорее предстает способом создания «местного колорита» в конкретных текстах (см., например, «Новый Жюль Верн»). Это изменение функционирования приема номинации в лирике Бродского можно объяснить тем, что в поздней лирике границы созданного художественного мира уже очерчены и необходимости называния вещей уже не существует, поэтому на первый план в онтологическом метасюжете выходят способы установления взаимоотношений между элементами творимой реальности.

Мир любовных свиданий в романе В.В. Набокова «Машенька»: мотивная структура и контекст

Щеглова Екатерина Александровна

Магистрант Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург

«Машенька» – первый роман В.В. Набокова, написан в 1926 г. в Берлине. На фоне более поздних романов, из которых и складывается в основном понятие «набоковский роман», «Машенька» кажется устроенной ещё достаточно просто. Возможно, этим объясняется сравнительно небольшое количество работ, посвящённых собственно первому роману. Чаще всего исследователи обращаются к «Машеньке», как первому шагу в становлении той тенденции «набоковского романа», которую они рассматривают: как текст, в котором впервые появляется вставная

«матрёшка» [Давыдов: 7] или как модель последующих романов [Аверин: 267]. Другой случай, когда говорят о «Машеньке» как о романе неинтересном и традиционном, поэтому недостойном внимания. Именно так роман был увиден современной Набокову критикой (Изгоевым, Мочульским, Осоргиным) [Классик без ретуши: 28–33].

Нам кажутся не вполне справедливыми обе позиции, «Машенька» представляется интересной для исследования именно своим положением первого романа. В нем можно увидеть как тенденции, развивающиеся и трансформирующиеся в дальнейших романах, при чем часто в полном виде, а не редуцированном как подчеркивают многие исследователи, так и разработанные только здесь, но не использованные в дальнейшем. Последние могут показать возможные пути развития «набоковского романа», отвергнутые автором столь окончательно и бесповоротно. При этом мы настаиваем на рассмотрении «Машеньки» как самостоятельного произведения, занимающего особое положение среди других текстов Набокова, а не как подготовительного, не вполне удавшегося шага к другим романам. Именно с этой позиции мы и проводим наше исследование мотивной структуры романа.

Представляется очевидным, что «Машенька» существует в двух временных и пространственных пластах: берлинский мир и мир воспоминаний Ганина. В рамках данного доклада мы рассмотрим второй из них с точки зрения его мотивной структуры. Сюжетом этой части является любовь героя и Машеньки, при этом центр составляют любовные свидания в заброшенной усадьбе. Полнота и самодостаточность этого мира наводят на мысль о его возможной реконструкции с помощью анализа мотивов. Подтверждение этой мысли мы находим при обращении к контексту (термин понимается вслед за К. Тарановским, как совокупность текстов одного автора, между которыми существуют некоторые взаимосвязи [Тарановский: 14–77]). Этот мир в полном объеме мы встречаем в «Даре» (1937–1938) и «Других берегах» (1954), и в достаточно полном для привлечения к анализу в рассказе «Адмиралтейская игла» (1933).

Большинство мотивов, составляющих мир любовных свиданий (далее – мир ЛС), имеют смысловую нагрузку отделенности и замкнутости этого мира. Между ним и остальным миром существует определённая граница (река в «Машеньке» и «Других берегах», железная дорога в «Даре»), для перехода требуется мост, место огорожено внутрь ведёт калитка, ворота, дверь. Интересно, как «Даре» калитка парка, возникающая в «Машеньке», трансформируется в балконную дверь и стеклянную дверь парадной. Сохранность мира обеспечивают и деревья с их листвой: в «Машеньке», «Других берегах» и «Адмиралтейской игле» влюбленные обладают парком, а в «Даре» свидания происходят «на тихой улице поблизости Груневальда» [Набоков: IV, 356]. Дополняют атмосферу замкнутости дождь и влага. Смысловое наполнение этого мотива сопоста-

вимо с упоминаемым выше мотивом реки. Особенно ярко он выражен в «Машеньке» и «Других берегах», в «Даре» к нему отсылают нас лишь однажды, но мы должны иметь его в виду как указание на замкнутость любовного мира Зины и Федора Константиновича [Набоков: IV, 361]. Право входа в мир ЛС имеют лишь герой и героиня, вторжение иных лиц воспринимается болезненно, ситуация требует немедленного разрешения. Именно поэтому Ганин и Машенька так тщательно стирают надпись со стола, а Зина не позволяет Федору Константиновичу обнаружить свою любовь в квартире Щеголева. В этой связи важен мотив стекла, через него можно подглядывать за героями.

Основными внутренними антитезами мира ЛС являются «свет-темнота», «тепло-холод», при этом в первом не содержится одновременного противопоставления в оценке (в их содружестве возникает мотив тени), во втором – «тепло» скорее выступает со знаком «плюс», а «холод» – «минус» (остывание героя в любви).

Замкнутость и отделённость этого мира ведет к тому, что мир этот самодостаточен: в нём есть всё необходимое (герои находятся в гармоничном единстве с ним), выход в другой мир не нужен, потеря мира ЛС – наказание вследствие ошибки, допущенной героями. Проследив в четырех рассматриваемых произведениях, как герой приближается к этому миру, существует в нем и лишается его, мы заметили некоторые общие закономерности и вывели следующую схему: 1) предчувствие героя (мира ЛС и / или героини) – для романов и автобиографии; 2) постепенное приближение к миру ЛС; 3) непосредственное нахождение в мире ЛС; 4) потеря вследствие ошибки. Следует учитывать условность данной схемы, так в «Машеньке» она развивается линейно, в отличие от последующих текстов. Лишаясь мира ЛС, герой остается один на один с противоположным ему берлинским миром (антимиром), рассмотрение которого остается за рамками данного доклада.

Мир ЛС – это мир, в котором и только в котором существует счастливая любовь в мире Набокова. Неполноценность этого мира означает несостоятельность героя. И наоборот, несостоятельность героя ведет к неполноте мира ЛС. Примерами здесь могут послужить романы «Защита Лужина», «Камера обскура», «Приглашение на казнь». Это другая сторона существования мира ЛС в мире Набокова.

Если подвести итоги, то мы видим очевидность факта существования мира ЛС, сопровождаемого совершенно определенным набором мотивов. Мир этот был разработан именно в первом романе, а затем, практически не трансформируясь, существовал в набоковском мире, воплотившись в полном объеме в «Даре», «Других берегах», «Адмиралтейской игле» (в последнем случае следует учитывать краткость формы), присутствуя в редуцированной и ущербной форме в других романах.

Литература

Аверин Б.В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

Давыдов С. «Тексты-матрёшки» Владимира Набокова. СПб., 2004.

Классик без ретуши: Лит. мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000.

Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2002.

Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 14–77.

Фольклорные мотивы в сборнике С. Городецкого «Ярь»***Щербакова Татьяна Валерьевна***

Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва

Первый сборник Сергея Городецкого «Ярь», вышедший в 1907 г., не остался незамеченным и нашел отклик в критике того времени. Сборник состоит из трех частей («Зачало», «Ярь» и «Темь»), которые отличаются друг от друга как тематически, так и стилистически. Первая часть «Зачало» представляет собой философские размышления автора о таинстве рождения, жизни, смерти, любви. В целом первая часть выглядит несколько беднее в фольклорном отношении, чем две последующие. Однако и в «Зачале» есть стихи, тематически и стилистически близкие к части «Ярь».

Вторая часть, давшая название сборнику, ярче и сильнее двух других. В «Яри» «действуют» многие славянские языческие боги. Главное место отведено Яриле, богу весны, наряду с которым изображаются Стрибог, Перун и другие. Есть и стихи, посвященные придуманным автором богам – Удрасу, Барыбе, Тару, которые описываются идентично славянским богам и органично входят в структуру сборника.

Многие стихи Городецкого близки жанру сказки, в некоторых из них наряду со сказочными персонажами присутствуют языческие боги. Цикл «Чертяка» представляет собой веселое повествование о проделках ловкого разбойника. Стихотворения цикла «Светозор», в которых изображена любовь молодца к плененной Змеем девушке, близки не только жанру сказки, но и русской былине. Яга, изображенная Городецким, отличается от Бабы-Яги русских сказок. Это не старуха, а красивая девица, но все такая же коварная.

Тема любви нередко появляется в стихах сборника, но она имеет не частный, а всеобщий характер, символизирующий близость каждому человеку, как и в народных лирических песнях о любви. Сходство с жанром лирических песен демонстрируют многие стихотворения «Яри» («Лунный старик», «Девичьи песенки», «Заколдованная любовь», «Теремок» и другие). Опора на фольклорные жанры осуществляется автором с помощью разнообразных художественных средств, таких как устойчивые эпитеты, синтаксический параллелизм, глагольные рифмы, распространенные сравнения и многие другие.

Наряду с языческими, в стихотворения этой части сборника вплетены и христианские мотивы, что особенно хорошо видно в цикле «Алый Китеж».

Третья часть – «Темь» – отличается от двух предыдущих главным образом предметом изображения – это город, его неприглядные стороны. Тема любви присутствует и здесь, но теперь это уже не чистая, светлая любовь, а в большей степени грязь и разврат. Христианские мотивы находят в этой части дальнейшее развитие, а языческие исчезают почти полностью. Фольклорные мотивы присутствуют и в отдельных произведениях «Теми», но большей частью они проявляются не жанрово, а в использовании свойственных второй части художественных средств.

Именно благодаря умелому следованию фольклорным традициям Городецкому удалось создать необычные и яркие стихотворения, демонстрирующие в то же время новые стилизационные приемы, присущие модернизму.