

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ, КУЛЬТУРОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 5 / 2013

серия

ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА

Екатеринбург
2013

УДК 821.161.1 (082)
ББК Ш33(2Рос=Рус)
У 68

Редакционная коллегия:

Серия «Драфт: молодая наука»:

- О.Ю. Багдасарян, к. филол. н., доцент
(Уральский государственный педагогический университет)
Н.В. Барковская, д-р филол. н., проф.
(Уральский государственный педагогический университет)
У.Ю. Верина, к. филол. н., доцент
(Белорусский государственный университет)
М.А. Литовская, д-р филол. н., проф.
(Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б.Н. Ельцина)
Е.В. Пономарева, д-р филол. н., проф.
(Южно-Уральский государственный университет)

У 68 Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО
«Уральский государственный педагогический универси-
тет». – № 5 / Гл. ред. Н.В. Барковская – Екатеринбург,
2013. – 322 с.
(Серия «Драфт: молодая наука». Вып. 2)

В данном выпуске статьи молодых исследователей посвящены актуальным проблемам изучения русской классической литературы, вопросам поэтики модернизма и современной русской литературы. Особое внимание уделено теории и истории циклизации в литературе XX века, а также рассматриваются различные аспекты функционирования литературного произведения в интермедialном контексте.

Сборник рассчитан на специалистов-филологов, студентов, учителей литературы.

Тексты публикуются в авторской редакции.

Ответственный за выпуск: Н.В. Барковская

© ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2013

© Уральский филологический вестник, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	6
-------------------	---

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ЛИТЕРАТУРНУЮ КЛАССИКУ

<i>Тагирова В.Ф.</i> Дружеское послание в лирике А.С. Пушкина 30-х годов	8
<i>Ложкова А.В.</i> «Вид гор из степей Козлова» М.Ю. Лермонтова как образец «ролевой» лирики	18
<i>Ендальцева Е.Г.</i> Литературный интертекст романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»	29
<i>Любивая А.Ю.</i> Снегурочка в «Весенней сказке» А.Н. Островского: истоки и интерпретация образа	39
<i>Гладышев А.К.</i> Интерпретация мотива смерти в повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»	53
<i>Буркова Е.С.</i> Рецепция творческой индивидуальности Н. Гоголя и Ф. Достоевского в критической рефлексии Л. Шестова	64

ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА

<i>Федорова Е.В.</i> Визуально-стилевые особенности повести А. Белого «Записки чудака»	71
<i>Парамонова Л.Ю.</i> Литургия красоты в поэзии К.Б. Бальмонта	81
<i>Митева Е.Н.</i> Концепт «рыцарство» в смысловой структуре стихотворения М. Цветаевой «Я с вызовом ношу его кольцо...»	91
<i>Телегина Д.В.</i> Интерпретация образа Красного домино в романе Андрея Белого «Петербург»	99
<i>Бушмина И.В.</i> Итальянский текст в прозе Л. Андреева	108
<i>Колмогорова Е.Н.</i> Футуристическая трагедия-монодрама Владимира Маяковского «Владимир Маяковский»	115
<i>Ламеко Л.Г.</i> С. Бирюков и В. Хлебников: диалог новаторов	125
<i>Дубровских Т.С.</i> Элементы заумного языка в раннем творчестве Николая Асеева	134

ФЕНОМЕН ЦИКЛИЗАЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

<i>Бувеч О.В.</i> «Посолонь» А.М. Ремизова как лирическая книга в прозе: к постановке проблемы	144
<i>Кундаева Н.Н.</i> Лирическая книга как феномен литературного импрессионизма (А. Галунов. «Вереница этюдов»)	155
<i>Ивашкина А.Н.</i> Способ построения мира деревни в цикле Р.М. Акульшина «О чем шепчем деревня».....	169
<i>Федеракин А.Ю.</i> Механизмы циклообразования в произведении И.Г. Эренбурга «Тринадцать трубок»	174
<i>Новоселова Е.А.</i> Финал как системообразующий элемент в цикле Ю.В. Трифонова «Опрокинутый дом»	182
<i>Потапова З.С.</i> Роль повествователя в прозаических циклах М. Веллера («Легенды Невского проспекта», «Фантазии Невского проспекта», «Легенды Арбата»).....	193

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

<i>Михайлова М.А.</i> Авторская личность в мемуарах «Нового мира» периода «оттепели».....	204
<i>Смышляев Е.А.</i> Ориентальные мотивы в поэзии Н.Ф. Болдырева	212
<i>Хабидулина М.Н.</i> «Глаз открывая к Востоку»: Китай в лирике Владимира Кучерявкина.....	220
<i>Федотова Е.С.</i> Роман В. Пелевина «Generation “П”»: словесная игра как способ осмысления и пересоздания действительности ..	227
<i>Крапивина А.В.</i> «Вечная тема» в прозе XXI века: материалы к уроку в 11 классе	235
<i>Возмищева Е.В.</i> Функции ремарки в драматургии Василия Сигарева....	244
<i>Хабибьянова Э.И.</i> Художественное своеобразие драматической сказки Н. Колтышевой «Игорек в табакерке»	251

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

<i>Ковалева П.И.</i> Коммуникативно-деятельностная организация текста советской радиодрамы 60–70-х гг. XX века: специфика главного героя	259
<i>Максимова Т.О.</i> Писатель в блоге. Заметки об авторской субъективности.....	267
<i>Минина Т.Л., Огнева Т.Н.</i> Визуальная символика как способ репрезентации героев в манга	276
<i>Юдин Л.А.</i> Анализ комикса-адаптации А. Климовского и Д. Шейбал «Мастер и Маргарита»	288
<i>Игнатова А.В.</i> Природа художественной целостности книги А. Бильжо «Мои классики»	296
Сведения об авторах	305
SUMMARY	312

ОТ РЕДАКЦИИ

Второй выпуск молодежного «Уральского филологического вестника» по объему чуть больше первого, опубликованного в 2012 г. В этот раз статьи 33 авторов представляют научные школы вузов Екатеринбург, Омска и Челябинска, Перми и Кемерово, Одессы и Минска. Но более четко обозначились проблемные «поля» (напомним, что в прошлом году статьи были расположены просто по алфавитному порядку фамилий авторов). Удалось скомпоновать материалы в пять разделов: «Новый взгляд на литературную классику», «Поэтика модернизма», «Феномен циклизации в русской литературе XX века», «Современная литература: проблемы поэтики», «Литература в контексте интермедийности». Помимо такой группировки статей, есть еще имплицитные методологические «сближения» – итальянский текст в творчестве Л. Андреева рассматривает И.В. Бушмина, японские и китайские мотивы в поэзии заинтересовали Е.А. Смышляева и М.Н. Хабибуллину, а статья З.С. Потаповой рассматривает современное преломление «Петербургского текста» в русской литературе. Не без интереса, думается, прочтут статьи друг друга Л.Г. Ламека и Т.С. Дубровских, исследующие авангардные техники в поэзии; несколько статей посвящены драматургии, от «Весенней сказки» Островского (А.Ю. Любивая) до пьес Василия Сигарева (Е.В. Возмищева) и ремейка Надежды Колтышевой «Игорек в табакерке» (Э.И. Хабибьянова).

Характерно, что целый ряд статей посвящен теории и истории циклических форм. Видимо, внимание к таким сверхтекстовым образованиям спровоцировано активным использованием практики цикло- и книготворчества в текущем литературном процессе. Статья О.В. Бувич о книге А.М. Ремизова «Посолонь» отличается продуманной теоретической концепцией и предложенным алгоритмом анализа сверхтекстовых единств; последующие статьи исследуют те или иные компоненты / принципы / приемы циклообразования: роль заголовочно-финального комплекса, логику метасюжета, роль повествователя. Интересно, что по большей части материалом для анализа послужили прозаические циклы и книги.

Если статьи, посвященные классической литературе, отличаются особой тщательностью, вниманием к мельчайшим нюансам текста, выполнены в лучших традициях истории литературы, то материалы заключительного раздела достаточно провокативны, побуждают к полемике, даже могут вызвать неприятие самим материалом, подлежащим исследованию: ведь комиксы, манга, блоги – это уже как бы и не

вполне литература. Открывает сборник статья о жанре дружеского послания в лирике Пушкина 1830-х гг., а завершающий материал, обращенный к книге А. Бильжо «Мои классики», демонстрирует игровое, вольное переосмысление канона. Возможно, авторы названных материалов (В.Ф. Тагирова и А.В. Игнатова) могли бы поспорить о том, насколько допустимо «осовременивание» классики, каковы границы *художественной* литературы. Было бы неплохо, если бы в молодежном «Драфте» появилась рубрика «*Рецензии, полемика, реплики*», где авторы могли бы высказать друг другу свое мнение о подходах, принципах и перспективах исследований. Менее принципиальными суждениями можно обменяться в Сети, благо указаны адреса электронной почты каждого автора. «Драфт» по-прежнему видит свое назначение в создании «площадки молодняка», где можно и порезвиться, и покусаться, но главное – достойно представить свои идеи, найти единомышленников или оппонентов.

По-прежнему актуальным остается исследование модернизма начала XX века, его концептосферы, универсалий, приемов поэтики. Уже на этом материале показано зарождение тенденции к синтезу разных видов искусства – «нетрадиционные» тексты, анализируемые в последнем разделе, эту тенденцию продолжают. Участники из Южно-Уральского университета трудолюбиво осваивают новые пласты литературы 1920-х гг., есть статьи о литературе периода «оттепели», о Трифонове, Пелевине, Веллере... Отметим, что в данном выпуске нет материалов о литературе эмиграции; не попали в поле внимания произведения авторов ближнего Зарубежья, что, разумеется, могло быть и случайностью. Зато появилась статья, посвященная проблемам методики преподавания современной литературы в школе. Предложенная А.В. Крапивиной методическая разработка урока на тему любви в рассказах Д. Быкова, И. Сахновского, Д. Рубиной представляется заслуживающей внимания.

Огромное спасибо всем научным руководителям! В наше нелегкое для филологии время появление достойных работ молодых исследователей обнадеживает и вдохновляет.

До новых встреч в следующем выпуске, статьи в который мы ждем в октябре 2014 года.

Главный редактор,
доктор филологических наук, профессор
Н.В. Барковская

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ЛИТЕРАТУРНУЮ КЛАССИКУ



В.Ф. ТАГИРОВА

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Пушкин А.С.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

ДРУЖЕСКОЕ ПОСЛАНИЕ В ЛИРИКЕ А.С. ПУШКИНА 30-Х ГОДОВ

Аннотация. Статья посвящена жанру дружеского послания в лирике А.С. Пушкина 30-х годов. В центре внимания автора изменения в поэтике жанра, обусловленные творческой эволюцией поэта, его движением от романтизма к реализму. Делается вывод о том, что трансформация дружеского послания в творчестве поэта последнего десятилетия обнаруживается в проникновении биографических и исторических реалий, углублении философского содержания, в «смещении» – в сравнении с каноническими образцами жанра – его пространственных и временных координат. При этом неизменной остается у Пушкина диалогическая природа послания.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, творческая эволюция, лирика, дружеское послание, поэтика и динамика жанра.

Лирическое наследие А.С. Пушкина достаточно хорошо изучено отечественным литературоведением в разных аспектах. Многие исследователи подчеркивают, что жанр дружеского послания – один из ведущих в лирическом творчестве Пушкина. Однако внимание исследователей сосредоточивается, как правило, на посланиях лицейской поры Пушкина. О посланиях иных периодов в творчестве поэта, в основном, лишь упоминается в связи с изучением тех или иных вопросов биографии Пушкина. При этом исследователи не преследуют цели жанрового анализа, рассматривая пушкинские стихотворения чаще всего на идейно-тематическом уровне. Следовательно, поэтика жанра в пушкинской его интерпретации оказывается недостаточно выявленной. Понятно, что при таком подходе проблема динамики жанра просто не возникает. По-прежнему актуальным является рассмотрение «посланческой» лирики Пушкина в историко-литературном контексте первой трети XIX века, а также в контексте творческой эволюции поэта, что, в свою очередь, важно для понимания судеб этого жанра в русской поэзии.

Статья посвящена лишь одному, последнему периоду в творчестве Пушкина, а именно 30-м годам, которые совпадают с окончанием его михайловской ссылки. Столичное общество встретило Пушкина с восторгом, и сам он поначалу был настроен оптимистически. Но в течение нескольких последующих лет это настроение сменилось в нем мрачными ощущениями: неудовлетворенностью окружающим миром, внутренним беспокойством, – что не могло не сказаться на лирическом творчестве поэта. Е.А. Маймин связывает изменения в творчестве Пушкина последекабристской поры с общей тенденцией, проявившейся в русской общественной мысли этого периода, – «уйти с поверхности в глубину, начать работу исследования, познания и самопознания» [Маймин 1972: 60].

Бесспорным в литературоведении является факт, что в 30-е годы Пушкин творит в русле реализма. При этом исследователей чаще всего интересуют проза и поэмы Пушкина, созданные в данный период. Рассматриваемый нами жанр дружеского послания практически, как мы уже отметили, не попадает в поле их зрения.

Этому можно найти объяснение. Пушкин в 30-е годы действительно значительно реже обращается к жанру дружеского послания. И все же нельзя говорить о том, что поэт теряет интерес к нему. В 30-е годы были написаны такие стихотворения, как «К Языкову» – «Языков, кто тебе внушил...» (1826), «Послание Дельвигу» – «Прими сей череп, Дельвиг, он...» (1827), «Друзьям» – «Нет, я не льстец, когда царю...», (1828), послания, посвященные лицейским годовщинам и др. Рассмотрим, как изменяется и изменяется ли жанр дружеского послания в лирике Пушкина 30-х годов. Для этого обратимся к наиболее характерным, с нашей точки зрения, посланиям, созданным в этот период.

В послании «К Языкову» – «К тебе собирался я давно...» (1828), как мы полагаем, наиболее отчетливо обнаруживается ориентация Пушкина на жанровый канон. Послание организует ключевая для данного жанра диалогичность, стремление лирического субъекта вступить в диалог с адресатом [О диалогической природе жанра послания см.: Ермоленко 1996: 185-219]:

К тебе собирался я давно
В немецкий град, *тобой* воспетый,
С тобой попить, как пьют поэты,
Тобой воспетое вино.

Наряду с диалогичностью, послание пронизывает дружеская ирония, особенно заметная в описании адресантом своего быта, образа

жизни. При этом используются разговорные обороты, активизируется «домашняя семантика» слова, понятная другу-адресату:

И что ж? Гербовые заботы
Схватили за полы меня,
И на Неве, *хоть нет охоты*,
Прикованным остался я

[Пушкин 1998: III, 239].

Одновременно адресант лишь штрихами, но достаточно выразительными, характеризует тот чуждый ему мир, от которого он прежде спасался бегством в «малый» мир дружеского общения: «*сиятельное чванство*», «*гербовые заботы*», «*тяжесть денег*». Таким образом, мир, в котором вынужден жить адресант, - это уже не гармоничный «малый» мир, как это было в предыдущие периоды творчества, а «*неволя невских берегов*». С одной стороны, это, в сравнении с миром адресата, «большой» мир, сохраняющий традиционно свойственные ему характеристики. С другой стороны, это мир несвободы: «*неволя невских берегов*», «*прикованным* остался я», - а потому мир не просто чуждый, но узкий (при всей своей «большести») для лирического субъекта-адресанта, сковывающий его.

Адресат и адресант в послании Пушкина 1828 года как бы поменялись местами: не адресант зовет к себе друга «Языкова» - в обжитый «домашний» мир дружеского общения, как это было в традиционных образцах жанра, ибо его мир таковым уже не является, а сам стремится оказаться в мире адресата. Характеристиками «малого» пространства дружеского общения наделяется мир адресата, в котором он «*играет*», «*пирует*», «*торжествует*» «*с Кипридой, Фебом*».

В послании «К Языкову» нет обычного для традиционного дружеского послания описания привычек, образа жизни адресанта или адресата. Однако Пушкин сохраняет образ поэтического братства, единения друзей-единомышленников, сопровождая его упомянутой выше добродушной иронией. Характерный для жанра послания образ пира подается поэтом тоже в легком ироническом ключе: «*С тобой попить, как пьют поэты, / Тобой воспетое вино*». Образ поэтического братства вследствие этого «одомашнивается», утепляется.

Конкретизации образов адресанта и адресата, которая так явно обнаруживается в послании «К Языкову», способствуют бытовые, биографические детали, которые поэт включает в стихотворение: «*немецкий град*» - город Дрепт; «*тобой воспетый Кисе-*

лев» – дипломат Н.Д. Киселев, с которым Языков учился в университете, а Пушкин дружески общался в 1828 году. «Гербовые заботы» – реальные, преодолевающие в эти годы Пушкина заботы об уплате долгов.

Таким образом, «К Языкову», сохраняя ориентацию на жанровый канон, свидетельствует о том, что Пушкин продолжает насыщать текст послания биографическими реалиями, как он это делал и в предыдущие периоды творчества. Вместе с тем изменения в оппозиции «большой» мир – «малый» мир Дома показывают, что Пушкина не связывает жанровый канон. Жизненные импульсы и реалии начинают играть все большую роль в его поэтическом творчестве.

Послание «Д.В. Давыдову» – «Тебе, певцу, тебе, герою!..» (1836), на наш взгляд, тоже демонстрирует достаточную степень творческой свободы Пушкина. Стихотворение посвящено, как следует из заглавия, Денису Давыдову – поэту, воспевавшему войну, гусарский образ жизни. Данное послание создано в духе поэзии самого Давыдова. По словам Г.А. Гуковского, почти все стихотворения, посвященные Давыдову, «написаны как стилизация его лихой манеры, его языка, его мотивов», а созданный им образ «поэта-партизана» «дан не только в его стихах, но и в стихах о нем, являющихся как бы продолжением его стихов и дополнением к ним. И Пушкин, и Вяземский, и Баратынский оказались сотрудниками Давыдова в обрисовке его героя, но они работали по его плану, по его творческим наметкам, даже его стилем» [Гуковский 1965: 120]. Об этом же пишет и Н.Н. Петрунина, видя в послании, о котором идет речь, «совершенный образец преднамеренной имитации манеры Давыдова» [Петрунина 1974: 373].

Образ адресата-«Давыдова» в послании представлен в героическом ореоле, адресант дает ему следующие характеристики: «певец», «герой», «наездник чудный», «отец и командир». Этот образ дан в ореоле войны и героического подвига:

Не удалось мне за тобою
При громе пушечном, в огне
Скакать на бешеном коне.

Тщательно отбираемые поэтические детали подчеркивают уважительное, даже восхищенное отношение адресанта к своему товарищу, и они в то же время способствуют расширению ассоциативного фона послания. С подзаголовком «При посылке истории Пугачевского бунта» связано введение в послание образа «Пугача»:

Вот мой Пугач: при первом взгляде
Он виден – плут, казак прямой!
В передовом твоём отряде
Урядник был бы он лихой.

«Назначение» Пугачева «урядником» «в передовой отряд» «Давыдова» несомненно способствует хоть и шутливому, но все-таки возвышению образа последнего.

О себе же лирический субъект говорит в ироническом ключе, сочетая слова возвышенного стиля и разговорного:

Наездник *смирного Пегаса*,
Носил я *старого Парнаса*
Из моды вышедший мундир:
Но и по этой службе трудной,
И тут, о мой наездник чудный,
Ты мой отец и командир
[Пушкин 1998: IV, 198].

Центральным в данном послании становится противопоставление адресанта и адресата, поэта и воина. «С романтически эффектным жребием воина в стихотворении контрастирует удел поэта. О нем говорится в нарочито будничных тонах», – справедливо отмечает Н.Н. Петрунина [Петрунина 1974: 370]. Для канона жанра не было характерно противопоставление адресата и адресанта, пусть и в ироническом ключе. Это, на наш взгляд, является в рассматриваемом послании новаторским.

Пушкин сохраняет пространственную оппозицию: здесь противопоставлены пространство войны («*гром пушечный*», «*огонь*»), связанное с опорой и оглядкой на творчество самого Давыдова, и мирное, принципиально заземленное, будничное пространство «*старого Парнаса*». Очевидно нарочитое снижение мира поэзии, традиционно воспеваемое в дружеском послании, в том числе и Пушкиным: поэтический Пегас назван «смирным», Парнас, как уже было замечено, «старым», служение музам – «службой трудной». А раз это «служба», то едва ли не сродни (конечно, это иронически-шутливое обозначение) чиновничьей. Отсюда и «мундир», к тому же «вышедший из моды».

Как видим, творческое переосмысление жанрового канона дружеского послания сказалось в «Д.В. Давыдову» как в обрисовке образов адресата и адресанта, так и в пространственной, предельно сжатой до узнаваемых «говорящих» деталей, организации стихотворения. Использование тематики и образного строя лирики Давыдова обогащает

ассоциативный фон послания, втягивая его в традицию гусарской лирики, расширяя, тем самым, и углубляя содержание этого небольшого по объему послания. При этом, как бы Пушкин ни отступал от канона дружеского послания, основные черты жанра он все же сохраняет.

Наибольшие отступления от канона жанра заметны, на наш взгляд, в пушкинских посланиях, посвященных лицейским годовщинам. Встречи лицеистов 19 октября – в день открытия Царскосельского Лицея – были традиционными. Как пишет А.И. Гессен, «обычно лицеисты первого выпуска праздновали лицейские годовщины в своем тесном кругу. Но сейчас круг их поредел» [Гессен 1965: 465]. «Лицейские» послания «полны глубоких раздумий о минувшем и пережитом. Это всегда своего рода жизненные и творческие отчеты поэта» [Гессен 1965: 438].

Одно из таких посланий – «Была пора: наш праздник молодой...» (1836). Оно открывается образом дружеского пира, традиционным, как уже было сказано, для послания, в котором он (пир) предстает как светлый и радостный момент прошлого. Образ пира, символизирующий единение адресанта и его товарищей, неотделим от той теплой и дружеской атмосферы с ее песнями и «шумом», беспечностью и весельем, которой был отмечен период лицейской юности адресанта и его адресатов. События прошедшей счастливой молодости, образ прошлого уже с первых строк входят в послание:

Была пора: наш праздник молодой
Сиял, шумел и розами венчался,
И с песнями бокалов звон мешался,
И тесною сидели мы толпой.
Тогда, душой беспечные невежды,
Мы жили все и легче и смелей,
Мы пили все за здравие надежды
И юности и всех ее затей

[Пушкин 1998: IV, 207].

Послание «Была пора...» написано Пушкиным в связи с двадцатипятилетним юбилеем Лицея. Б.С. Мейлах называет данное послание «самым трагическим произведением» Пушкина, «отчетом о событиях за двадцать пять лет. Безвозвратно кануло в прошлое время, когда “жили все и легче и смелей”, когда молодой праздник “сиял, шумел и розами венчался”. Теперь не то» [Мейлах 1958: 166]. Д.Д. Благой дает этому посланию сходную характеристику: «В этом стихотворении, одном из самых последних произведений Пушкина вообще, создававшемся тогда, когда черные тучи все безысходнее сгущались над ним, –

поэт оглядывает грустным, почти прощальным взором и свою личную жизнь, и ту бурную эпоху войн и революций, свидетелем и участником которой было его поколение» [Благой].

Действительно, образ прошлого в данном послании многоплановый («*промчалась четверть века!*»), включающий в себя множество событий начала XIX столетия: открытие Царскосельского Лицея, Отечественная война и пожар Москвы 1812 года, освободительный заграничный поход русской армии и др. Эти события, ставшие эмблемами начала XIX века, лирический герой перечисляет с большим воодушевлением, восклицая: «*Чему, чему свидетели мы были!*». Далее, обращаясь к таким понятиям и ценностям, как Слава, Свобода, Гордость, адресант дает обобщенный и величественный портрет своей эпохи:

Игралища таинственной игры,
Метались смущенные народы,
И высились, и падали цари...
И кровь людей то Славы, то Свободы,
То Гордости багрила алтари.

Лирический субъект называет в хронологической последовательности важнейшие для России события, которые оказали влияние и на его духовное становление, давая им свою субъективную оценку. Начинается цепь воспоминаний адресанта с эпизода поступления его и его товарищей в Лицей – «*чертог царицын*». Повтор («*И* мы пришли. *И* встретил нас Куницын...»), использование возвышенной лексики («*чертог*», «*меж царственных гостей*») подчеркивают торжественность этого момента, его важность для лирического субъекта. Далее возникает образ Отечественной войны – «грозы двенадцатого года», не отделимый от образа Наполеона:

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас... и племена сразились,
Русь обняла кичливого врага,
И заревом московским озарились
Его полкам готовые снега.

Война 12-го года, в понимании Пушкина, – событие огромной исторической важности, показавшее всему миру величие России. Отсюда – прославление народа («великий народ») и царя Александра I

(«наш Агамемнон», «народов друг, спаситель их свободы»). По контрасту осмысляется судьба Наполеона, образ которого предстает в послании как неоднозначный: с одной стороны, он – «кичливый враг», который самонадеянно полагал, что легко может победить «великий народ», с другой – несомненно элегические ноты, возникающие в строках, посвященных смерти Наполеона:

И на скале *изгнанником забвенным,*
Всему чуждой, угас Наполеон.

В этих элегических строчках слышится отголосок того романтического культа Наполеона, который был свойствен русскому обществу 10–20-х годов и самому молодому Пушкину.

Стихотворение обрывается на образе «*нового царя*» – Николая I:

И новый царь, суровый и могучий,
На рубеже Европы бодро стал,
И над землей сошлись новы тучи,
И ураган их...

[Пушкин 1998: IV, 208].

«Незавершенность стихотворения, - справедливо отмечает Д.Д. Благой, – приобрела почти символический характер. Так же – в апогее своего развития – внезапно оборвалось и все пушкинское творчество» [Благой]. Финальные отточия, выступающие в роли «эквивалента текста» (Ю.Н. Тынянов), подчеркивающие обрывочный, незавершенный характер стихотворения, сообщают необычайную емкость его содержанию, вовлекая читателя в атмосферу напряженных раздумий поэта.

В послании воссоздаются ключевые моменты жизни России, повлиявшие на характер и судьбу не только адресанта, но и его современников, среди которых его ближайшие друзья – лицейские товарищи. Именно им адресовано послание, к их памяти и прошлому обращается поэт: «*Припомните, о други...*», «*Вы помните...*». По сути, речь идет об общей, коллективной памяти поколения, от которого не отделяет себя лирический субъект. Именно это и сообщает диалогический характер стихотворению, оставляя его, несмотря на ярко выраженную элегическую тональность, в пределах посланческого жанра.

Вместе с тем введение исторических реалий заметно трансформирует традиционное жанровое содержание послания, расширяя и углубляя его. В него входит философское представление о всеобщей

изменчивости бытия («таков судьбы закон»), об изменении человека в меняющемся мире:

Вращается весь мир вокруг человека, –
Ужель один недвижим будет он?

[Пушкин 1998: IV, 207]

Лирический субъект осознает неизбежность движения времени, тех изменений, которое оно приносит, принимает их как данность. Но подобное осмысление времени не соответствует закрепившемуся канону жанра: традиционное дружеское послание интересует мгновение – «сейчас», длительность которого оно может раздвигать, однако лишь в границах настоящего [см. об этом: Грехнев 1985: 18–86]. Вместе с тем такое отношение ко времени, понимание его текучести соответствовало изменениям, происходящим в лирическом творчестве Пушкина 30-х годов, которое приобретает философский характер. «В своих философских стихах, – пишет Е.А. Маймин, – Пушкин заново, поэтически открывает самые простые и самые вечные истины. Обыденную мудрость он просветляет и возвышает поэзией. В этой удивительной простоте, в этой поэтичности его мудрости – главный секрет неумирающей силы ее воздействия» [Маймин 1972: 66].

Итак, как мы увидели, дружеское послание в лирике Пушкина 30-х годов претерпевает существенные изменения: не порывая с традицией, поэт расширяет границы жанра. Отбрасывая условности жанра, но сохраняя его основные жанрообразующие элементы (диалогическую природу, противопоставление «большого» и «малого» миров, богатый ассоциативный фон), его жанровый «каркас», поэт вводит в послание философские темы: неизбежность течения времени, человек в изменяющемся мире, роль личности в истории, судьбы России и Европы и др. Наши наблюдения над жанром послания подтверждают справедливость слов Б.П. Городецкого о том, что «в пушкинской лирике 30-х годов особенно интенсивно развивается процесс перехода от субъективизма лирического творчества к лирике, отражающей все многообразие объективного мира в его сложнейших взаимодействиях с человеческой личностью» [Городецкий 1966: 415].

Дружеское послание остается в жанровой системе лирики Пушкина 30-х годов. Хотя, поэт обращается к нему в эти годы не так часто, как в лицейский период. Отмеченные исследователями тенденции, характерные для творчества Пушкина 30-х годов, обнаруживаются и в его «посланческой» лирике. Именно в данный период трансформация жанра дружеского послания в творчестве Пушкина становится еще

заметнее: происходят дальнейшие изменения в образах лирического субъекта-адресанта и адресатов – «старого круга друзей», связанные с все более активным проникновением биографических реалий в художественный текст. Вследствие этого осязаемыми оказываются (в сравнении с каноническими образцами жанра) смещения в пространственно-временной организации, расширение ассоциативного фона, обусловленные теми жизненными импульсами, которые определяют теперь как творчество Пушкина в целом, так и динамику конкретного жанра, в данном случае послания.

Таким образом, традиционная жанровая форма, отвечая на вызовы времени, обнаруживает в творчестве Пушкина свою гибкость, подвижность, оказываясь, вследствие этого, способной вмещать значительное по своей философской глубине содержание.

ЛИТЕРАТУРА

Благой Д.Д. Стихотворения Пушкина. – URL: <http://rvb.ru/pushkin/03articles/01vers.htm> (дата обращения : 20.09.2013).

Гессен А.И. Все волновало нежный ум... Пушкин среди книг и друзей. – М.: Наука, 1965.

Городецкий Б.П. Лирика // Пушкин: Итоги и проблемы изучения. – М.; Л.: Наука, 1966.

Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. – Горький: Волго-Вятск. кн. изд-во, 1985.

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. – М.: Худож. лит., 1965.

Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. – Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996.

Маймин Е.А. О философской лирике А.С. Пушкина // Пушкинский сборник. – Псков: Изд-во Ленингр. гос. пед. ин-та, 1972.

Мейлах Б.С. Пушкин и его эпоха. – М.: Гослитиздат, 1958.

Петрунина Н.Н. «Д.В. Давыдову» («Тебе, певцу, тебе, герою!..») // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. – Л.: Наука, 1974.

Пушкин А.С. Собр. соч.: в 15 т. – М.: ТЕРРА, 1998.

© Тагирова В.Ф., 2013

А.В. ЛОЖКОВА

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Лермонтов М.Ю.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

«ВИД ГОР ИЗ СТЕПЕЙ КОЗЛОВА» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА КАК ОБРАЗЕЦ «РОЛЕВОЙ» ЛИРИКИ

Аннотация. В статье предпринят сопоставительный анализ сонета А. Мицкевича «Вид гор из степей Козлова» и его вольного переложения М.Ю. Лермонтовым. Выявлены особенности субъектной организации стихотворения русского поэта, позволяющие рассматривать его как образец «ролевой» лирики.

Ключевые слова: Лермонтов, Мицкевич, «ролевая» лирика, сонет.

Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Вид гор из степей Козлова» (1838) является вольным переложением одного из сонетов Адама Мицкевича, с которыми русская читающая публика познакомилась во второй половине 1820-х годов [см.: Федотов 2011: 81–181]. Сборник «Sonety», изданный в 1826 году в Москве и чуть позже, в 1829 году, – в Петербурге, включал в себя 40 стихотворений на польском языке и был разделен на две части: «Любовные сонеты» и «Крымские сонеты». Вторая часть привлекает внимание оригинальной поэтической структурой: в качестве субъектов лирического высказывания в ней представлены два условных персонажа, или маски, обозначенные как Пилигрим и Мирза. Первый из них – сложный образ, вмещающий в себя многие уровни мировосприятия: «Пилигрим Мицкевича сочетает в себе родовые приметы пилигримства в чосеровском смысле (путешествуя с друзьями по Крыму, он получает удовольствие от самого процесса познания нового для него мира, выполняя одновременно важную конструктивную роль блуждающего субъекта, фокусирующего соответствующие лирические переживания, и придавая ему колорит отстраненного видения цивилизованным христианином экзотики мусульманских святынь); и в байроновском смысле (лирический герой “Крымских сонетов” – литературный родственник и Чайльд-Гарольда и Дон Жуана <...> знакомясь с неведомым краем, он тоскует об утраченной родине; самое же очевидное сходство между ними – в романтическом мировосприятии, роднящем и их создателей), равно как и в норвидовском (даже мысленное восхождение на вершины крымских гор сопряжено с духовным возрождением, приобщением к высшим, божественным таинствам)» [Федотов 2011: 102]. Можно воспринимать Пилигрима и как политическо-

го изгнанника, путешествующего по чужим краям невольно. Таким образом, Пилигрим очень близок биографическому автору, не случайно он наделен ярко выраженными чертами европейца. Мирза – человек восточного менталитета, мусульманин, раскрывающий своему спутнику особенности мировосприятия аборигенов. Каждый сонет оказывается репликой одного из персонажей. Иногда Пилигрим и Мирза вступают в беседу и в рамках одного произведения.

Одно из таких стихотворений и является объектом нашего внимания:

A. Mickiewicz
Widok gór ze stepów Kozłowa
Pielgrzym i Mirza.

Pielgrzym.

Tam? Czy Allah postawił wpoprzek morze lodu?
Czy aniołom tron odlał z zamrożonej chmury?
Czy Diwy z ćwierci ładu dźwignęły te mury,
Aby gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu?

Na szczycie jaka łuna! Pożar Carogrodu!
Czy Allah? Gdy noc chylat rozciągnęła bury,
Dla światów żeglujących po morzu natury,
Tę latarnię zawiesił wśród niebios obwodu?

Mirza.

Tam? – Byłem; zima siedzi, tam dzioby potoków
I gardła rzek widziałem pijące z jej gniazda.
Tchnąłem, z ust mych śnieg leciał, pomykałem kroków

Gdzie orły dróg nie wiedzą, kończy się chmur jazda,
Minąłem grom drzemiący w kolebce z obłoków,
Aż tam gdzie nad mój turban była tylko gwiazda.

To Czatyrdah!

Pielgrzym.

A-a!!

[Цит. по: Федотов 2011: 583]

Приведем подстрочный перевод, выполненный О.И. Федотовым:

Вид гор из степей Козловских**Пилигрим и Мирза****Пилигрим**

Аллах ли в море лед там взгромоздил стеною?
Иль ангелам отлил трон из замерзшей тучи?
Иль Дивы суши твердь преобразили в башни,
Чтоб караваны звезд не пропустить с востока?

Какое зарево с вершин! Пожар Царьграда!
Аллах ли, ночь когда халат простерла бурый,
Для всех светил, плывущих в океане мира
Повесил, как маяк, фонарь средь небосвода?

Мирза

Там? – Где я был, зима сидит, потоков клювы
И горла рек, видал, пьют из ее гнездовья.
Там от дыханья снег... И я следы оставил,

Орлы где не летают, где пути нет тучам,
Прошел и гром, что в облачной спит колыбели,
Звезда одна осталась над моим тюрбаном.
То Чатырдаг!

Пилигрим

Аа!!

[Федотов 2011: 583]

По мнению О.И. Федотова, в тексте представлен диалог двух типов сознания: европейского и восточного. Пилигрим воспринимает Чатырдаг со стороны, как явление экзотическое, и старается говорить на псевдоориентальном, дилетантски-мифологическом языке, как бы демонстрируя глубину своих познаний: «Варианты Пилигрима – типичные варианты поэта, пытающегося применить к обстоятельствам и объяснить неведомое ему явление, используя местный колорит» [Федотов 2011: 105]. А потому в его реплике наличествуют и Аллах, и Дивы, и витиеватость восточной поэтической пышности. Но именно эта псевдоориентальность и показывает, насколько отделено сознание Пилигрима от воспринимаемой им реальности. Мирза, отреагировав на вопрос собеседника нарочито обыденным «Там?», побуждаемый воспоминаниями, вдохновенно рассказывает о собственных впечатлениях от пребывания на Чатырдаге. Он – часть этой реальности, слит с ней, основой его волнения оказывается непосредственный жизненный и душевный опыт. Таким образом, сонетные тезис и антитезис разнесены по репликам персонажей. Заком оказывается кода – пятнадцатая, «лишняя» строка, в которой Пилигрим, утратив напыщенный псевдо-

ориентальный стиль, выражает свой искренний восторг в непосредственном восклицании, в результате чего возникает резонансный эффект двух душевных порывов.

Сонеты Мицкевича произвели сильное впечатление на русских поэтов и читателей. Возникло целое литературное явление, которое можно было бы назвать «Русский Мицкевич»: многочисленные переводы, подражания и переложения как любовных, так и «Крымских сонетов». Привлек внимание и данный сонет.

Первым предложил читателям свои переводы П.А. Вяземский. В журнале «Московский телеграф» в 1827 году была помещена его рецензия на книгу сонетов Мицкевича, которая фактически являла собой предисловие к помещенным здесь же прозаическим подстрочникам. Вяземский полагал, что славянскому читателю в общем понятен смысл польских оригиналов, нужны лишь некоторые смысловые уточнения, которые помогут русским полностью насладиться красотой стихотворений Мицкевича. Приведем прозаический подстрочник Вяземского к интересующему нас сонету:

Вид гор из степей Козловских. Пилигрим и Мирза

Пилигрим

Там? Не Алла-ли поднял оледенелое море? Не Ангелам ли отлил он престол из замерзших облаков? не Дивы-ли (*) вознесли оныя стены из обломка вселенны, чтобы заградить каравану звезд дорогу с Востока?

Какое зарево на вершине (**)! Будто пожар Царь-града! Не Алла-ли, когда ночь раскинула темный покров (***), засветил для миров, плавающих по морю природы, те светильники среди небесного круга?

Мирза

Там? Я туда доходил; там Зима обитает: я видел, как клювы потоков и зевы рек пьют из ея гнезда:дохнул я, с уст моих летел снег; прокладывал следы там, где орлы дороги не ведают, где конец странствию облаков; я прошел мимо грома дремлющего в колыбели из туч, там, где над чалмою моею была только звезда. Это Чатырдаг (****)!

Пилигрим

Ага!!

(*) Дивы, по древней Персидской мифологии, злые гении, некогда царствовавшие на земле, потом изгнанные Ангелами и ныне живущие на конце мира, за гороу Каф. *Авт.*

(**) Вершина Чатырдага, по закате солнца, от отражающихся лучей, кажется несколько времени пламенеющею. *Авт.*

(***) В польском употреблено татарское слово: хилат, халат. *Пер.*

(****) Самая высокая в цепи гор Крымских, на южном берегу. Она видна издали почти в 300-х верстах с разных сторон, в виде исполинской тучи синеватого цвета. *Авт.* [Цит. по: Московский телеграф. 1827. Ч. 14. № 7. С. 208–209].

Сопоставив подстрочник Вяземского с оригиналом Мицкевича, мы пришли к заключению о правомерности критических замечаний, высказанных О.И. Федотовым [Федотов 2011: 112]. Вяземский сильно архаизирует стиль своего подстрочника за счет широкого использования церковнославянизмов, в том числе и в данном тексте («покров», «оные», «заградить»). В результате речь персонажей несколько утяжелилась, а главное, утратился колорит, почти стерлось ощущение различия в восприятии Чатырдага Пилигримом и Мирзой. Тем самым утратилась диалектическая основа сонетной темы. Однако подстрочники Вяземского побудили многих русских поэтов и профессиональных переводчиков обратиться к текстам Мицкевича. Среди них И.И. Козлов, И.И. Дмитриев, А. Илличевский, В.Н. Щастный, В.И. Любич-Романович, Ю.И. Познанский, А.С. Пушкин, А.Н. Майков, Д.Д. Минаев, К.Д. Бальмонт, И.А. Бунин, В.Ф. Ходасевич и другие. Интересующий нас сонет привлек внимание И.И. Козлова и М.Ю. Лермонтова.

Для наглядности сопоставительного анализа представим оба текста параллельно:

И.И. Козлов	М.Ю. Лермонтов
<p style="text-align: center;">Вид гор из степей Козловских Пилигрим и Мирза</p> <p style="text-align: center;">Пилигрим</p> <p>Кто поднял волны ледяные И кто из мерзлых облаков Престолы отлил вековые Для роя светлого духов? Уж не обломки ли вселенной Воздвигнуты стеной нетленной, Чтоб караван ночных светил С востока к нам не проходил?</p> <p>Что за луна! взгляни, громада Плывает, как пожар Царь-града! Иль для миров, во тьме ночной Плывущих по морю природы, Сам Алла мощною рукой Так озарил небесны своды?</p>	<p style="text-align: center;">Вид гор из степей Козлова</p> <p style="text-align: center;">Пилигрим</p> <p>Аллах ли там среди пустыни Застывших волн воздвиг твердыни, Притоны ангелам своим; Иль дивы, словом роковым, Стеной умели так высоко Громады скал нагромоздить, Чтоб путь на север заградить Звездам, кочующим с востока? Вот свет все небо озарил: То не пожар ли Цареграда? Иль бог ко сводам пригвоздил Тебя, полночная лампада, Маяк спасительный, отрада Плывущих по морю светил?</p>

<p style="text-align: center;">Мирза</p> <p>Не вьется где орел, я там стремил мой бег, Где царствует зима, свершил я путь далекий; Там пьют в ее гнезде и реки и потоки; Когда я там дышал – из уст клубился снег; Там нет уж облаков, и хлад сковал метели; Я видел спящий гром в туманной колыбели, И над чалмой моей горела в небесах Одна уже звезда, – и был то...</p> <p style="text-align: center;">Пилигрим</p> <p style="text-align: center;">Чатырдах! (*)</p> <p>(* Вершина Чатырдага, по закату солнца, от отраженных лучей, кажется несколько времени в пламени)</p> <p style="text-align: right;">1827 [Козлов 1960]</p>	<p style="text-align: center;">Мирза</p> <p>Там был я, там, со дня создания, Бушует вечная метель; Потоков видел колыбель. Дохнул, и мерзнул пар дыханья. Я проложил мой смелый след, Где для орлов дороги нет, И дремлет гром над глубиною, И там, где над моей чалмою Одна сверкала лишь звезда, То Чатырдаг был...</p> <p style="text-align: center;">Пилигрим</p> <p style="text-align: right;">А!... [Лермонтов 1979: 403]</p>
--	---

Мы не будем оригинальны, указав на то, что оба поэта дают очень вольные переложения стихотворения Мицкевича, отказавшись от сонетной формы: количество строк в их стихах намного превышает канонические четырнадцать. Мы принимаем резоны О.И. Федотова, оправдывавшего русских поэтов тем, что польский 13-сложник и русский 4- и 6-стопный ямб трудно соотносимы по количеству слов, которое они могут в себя вместить. При этом Лермонтов оказался тоньше, он не игнорировал полностью заданную Мицкевичем строфическую форму, а намекнул на нее, разбив свое стихотворение на две неравные части: первая 14-стишная реплика Пилигрима имитирует вольный сонет (катрены с перекрестной, смежной и охватывающей рифмой), а вторая может быть воспринята как «безголовый» сонет [Федотов 2011: 148].

Оба поэта сохраняют и трехчастную структуру оригинала: текст состоит из трех реплик беседующих персонажей.

Насколько близко оба следуют содержательной основе Мицкевича? О.И. Федотов, опираясь на цитированные выше подстрочники Вяземского и собственный, скрупулезно, строка за строкой, проследил за соответствиями и расхождениями [Федотов 2011: 150–156]. Поэтому

мы сосредоточим внимание лишь на тех моментах, которые представляются нам принципиально значимыми. Во-первых, заметно, что Лермонтов в репликах Пилигрима несколько сместил акценты: он дополняет изображаемую картину мотивом пустыни, разворачивает лаконичное словосочетание, предложенное Козловым «волны ледяные» в образ, концептуально пронизанный идеей остановленного движения («Застывших волн воздвиг твердыни...»; «Громады скал нагромоздить, / Чтоб путь на север заградить...»). Идея акцентирована тавтологией и аллитерацией: *громады, нагромоздить, заградить*. Заметим также и большую точность лермонтовского текста. Вслед за подстрочником Вяземского Козлов меняет характер движения: не поставленные Аллахом льды преградили путь морской стихии, но сами волны поднялись могучими торосами. У Лермонтова же остановлено именно движение волн. Более точен Лермонтов и во втором катрене: не загадочные «обломки вселенной» (появившиеся еще у Вяземского), но «скалы» более соответствуют поднявшейся подобно башням «тверди суши» Мицкевича. Лермонтовский вариант отличается развернутостью, особой величественностью: он вводит образ дивов, утраченный в тексте Козлова, наделяет их даром творческого слова, образ стены обретаем пластические контуры.

Однако во втором катрене у Лермонтова появляется мотив, решительно меняющий смысловые аспекты лирического высказывания, свойственные польскому оригиналу. Как верно замечает О.И. Федотов, у Мицкевича, подымавшаяся подобно башням «твердь суши» преграждает звездам путь с востока на запад: ведь описание дано через взгляд Пилигрима, человека европейского, мыслящего мир в координатах, ориентированных в соответствии с естественным для него европоцентризмом. Запад – сам собой разумеющийся антипод востока. Этот мотив сохранен у Вяземского и дополнительно акцентирован у Козлова: «караван ночных светил» не может двигаться «с востока к нам». У Лермонтова движение звезд меняется – они «кочуют» с востока на север. О.И. Федотов так объясняет этот поворот темы: «Разумеется, мы имеем здесь дело не с недосмотром или художественным просчетом, а с компромиссным наложением двух отмеченных географических антитез, имевших особое символическое значение в творчестве польского и русского поэтов. Лермонтов в отличие от Мицкевича воспринимал Крым как южный, а не восточный край. В его поэтическом мире вектор “свободы / несвободы” пролегал по меридиану, для лирического героя или замещающего его символа с севера на юг...» [Федотов 2011: 152]. Наконец, О.И. Федотов отмечает большую по сравнению с вариантом Козлова и тем более Вяземского пластичность и метафо-

ричность картины озаренного светом звезд ночного неба, способность Лермонтова передать интенсивность их сияния, избежать характерной для Козлова абстрактной умозрительности образа «миров, плывущих по морю природы». Звезды, уподобившиеся кораблям, плывущим на спасительный свет маяка-горного света, с одной стороны, являют собой грандиозную зрительно воспринимаемую картину, а с другой – метафорически выражают характерную для духовного сверхтекста лермонтовской лирики устремленность к небесному. В этом отношении вполне правомерной представляется параллель интересующего нас произведения с такими шедеврами, как «Выхожу один я на дорогу...», «Ангел» и др.

Более точен оказывается Лермонтов и в части, представленной репликой Мирзы. Однако обращают на себя внимание тактично введенные детали, придающие образам большую конкретность: из уст путника вырывается не снег, а «пар» дыхания, зато появляется «метель», гром дремлет не в «туманной колыбели», а «над глубиной» и т.д. Все эти наблюдения, сделанные О.И. Федотовым, представляются нам крайне важными. Но думается, что недостаточно просто их зафиксировать, поскольку в ходе размышлений над ними возникает ряд вопросов. Попытаемся их обозначить и предложить собственные ответы.

Во-первых, как помним, сонеты Мицкевича были опубликованы в России в 1826 и в 1829 годах. Подстрочники Вяземского были напечатаны в 1827 году. В этом же году пишет свое стихотворение И.И. Козлов. Лермонтов, начиная с 1828 года, не раз обращался к сонетной форме. Однако в этот период «Крымские сонеты» Мицкевича не привлекли его внимания, несмотря на всеобщий интерес к ним. Но вот проходит десять лет напряженных исканий, и поэт вдруг обращается к Мицкевичу. При этом выбирает только одно стихотворение. Почему именно это?

Объяснение находим в исследовании С.И. Ермоленко, которая убедительно доказывает, что в данный период в поэзии Лермонтова формируется новый тип лиризма, связанный с прорывом замкнутости самодостаточного субъективного мира личности, распахнутого навстречу «всем проявлениям бытия» [Ермоленко 1996: 376]. Этот сложный процесс обнаруживает себя в объективации лирического сознания, когда преодолевается его замкнутость и открывается самоценность другого, «чужого» сознания, а мир предстает как сложная система взаимосвязей и взаимоотношений между различными «я» [Ермоленко 1996: 374]. Одним из признаков данного процесса является постепенное формирование в лирике Лермонтова такой формы выражения авторского сознания, как ролевой герой, прослеженное

С.И. Ермоленко на анализе целого ряда стихотворений, написанных в разные периоды творческой эволюции поэта. Думается, что мы можем расширить привлеченный исследователем материал, включив в него стихотворение «Вид гор из степей Козлова». Сонет Мицкевича привлек внимание Лермонтова именно тем, что в нем сделана попытка раскрыть особенности двух разных типов сознания, представленных в образах Пилигрима и Мирзы. На этом и сосредоточил свои усилия поэт. И, на наш взгляд, пошел другим путем, нежели Мицкевич.

Как помним, Мицкевич, вкладывая в уста своего Пилигрима дилетантские рассуждения в псевдоориентальном духе, психологически точно передавал особенности восприятия путешествующего просвещенного европейца, спешащего продемонстрировать своему спутнику глубину собственных познаний в области экзотической для него мифологии и культуры Востока. Мирза же в своем описании опирался на реальный эмпирический опыт.

Всмотримся внимательнее в текст Лермонтова. О.И. Федотов заметил последовательное стремление Лермонтова к усилению элементов точной, зрительного характера пластики в реплике Пилигрима. Полагаем, что эти наблюдения можно дополнить. Все описание в первой части пронизано сквозным мотивом мечтательной созерцательности. Пилигрим рисует не реальную картину, но воображаемую, и она статична. Отсюда нанизывание образов, связанных с моментом остановки, застылости, неподвижности: «твердыни» «застывших волн», «громады скал», «громоздящиеся» «стеной», «полночная лампада» горного света, которую бог «пригвоздил» к небесным «сводам». Даже образ маяка создает впечатление незыблемой устойчивости, притягивая к своей неподвижной точке плывущие по морю звезды-корабли. Такую картину в своем воображении может нарисовать натура мечтательная, одаренная богатым воображением, развитым эстетическим чувством, но созерцательная. Пилигрим в сущности и не нуждается в том, чтобы воочию увидеть реальный Чатырдаг, он удовлетворен воображаемым.

Реплика Мирзы, напротив, пронизана энергией сильной и деятельной воли. Мирза не любит видеть красота. Он утверждает свое бытие через акт действия: «Там был я»; «потоков видел колыбель»; «Я проложил мой смелый след, / Где для орлов дороги нет». И мир, который открылся его взору, не внутреннему, а вполне конкретному, физическому, – полон движения, динамики. В нем «бушует вечная метель», «сверкает» звезда, орлы не находят дороги. Там, где внутреннему взору Пилигрима представляются торосы застывших волн, Мирза наблюдает «потоков рождение». Особенно ярко момент

динамики передается в строке «Дохнул, и мерзнул пар дыханья», благодаря столкновению двух глаголов, несущих емкий смысл события. Лермонтову не нужны вялые «уста», из которых «клубится снег». Нет, энергичный выдох вторгается в холодную атмосферу, мгновенно рождая струю пара, так же мгновенно замерзающую. Заметна и разница в интонации двух реплик. Описание Пилигрима представлено в развернутых, распространенных фразах вопросительного типа. Фразы Мирзы коротки и энергичны, каждая заканчивается четким утверждением.

Так в стихотворении Лермонтова раскрываются две натуры: созерцательная, мечтательная (Пилигрим) и деятельная, энергичная (Мирза). В таком контексте замена антитезы «восток-запад» на «восток-север» обретает новый смысл. Еще в юношеском «Монолог» Лермонтов использовал образ «детей Севера» для характеристики определенного типа человеческой личности, который, пройдя через ряд метаморфоз, в «Думе» превратится в «наше поколение». Столь же последовательно будет Лермонтов осмыслять иной тип характера, представленный в его произведениях на «кавказскую» тематику. Созерцательным, рефлектирующим соплеменникам будет он противопоставлять энергичные натуры горцев. Уместно вспомнить и образы «богатырей» предшествующей эпохи, противопоставленные «нынешнему племени» в знаменитом «Бородино». Думается, что стихотворение «Вид гор из степей Козлова» вписывается именно в этот ряд.

Однако в данном стихотворении есть один, на наш взгляд, важный нюанс, которого нет, например, в «Бородине». Нам представлен диалог двух равных по внутренней наполненности сознаний. Каждое из них наделено правом голоса. Понять друг друга могут только личности равного масштаба, а равенство достигается благодаря тому, что они совершенно разные. Именно различие позволяет им услышать друг друга: сходство натур создало бы эффект взаимоотражения и тем самым привело бы к углублению в собственную душу. Равенство обнаруживается и формально, на строфическом уровне, поскольку обе реплики могут быть определены как сонетные формы, чем манифестируется их внутренняя завершенность. Сонет в реплике Мирзы – короче («безголовый»), потому что это более энергичная натура, предпочитающая меньше «говорить» и больше «делать».

Финальное восклицание Пилигрима сводит обе точки зрения в единый фокус: два восторга, вызванные разными формами восприятия мира (воображение и действие) сливаются в едином порыве. Таким образом, в данном стихотворении осуществляется логика развития сонетной мысли (триада «тезис-антитезис-синтез»), но строфическая структура четырнадцатистроичника оказывается Лермонтову не нужна.

А потому и не удивляет отказ от нее. Дело вовсе не в том, что русский ямб вмещает меньше слов, чем польская силлабика. Поэт такого уровня, как Лермонтов, без труда справился бы с техническими проблемами, если бы поставил перед собой такую задачу. Но жанровая форма стихотворения Мицкевича его не интересует. И тонко намекнув на нее в репликах Пилигрима и Мирзы, Лермонтов углубляется в решение совершенно иной задачи проникновения в глубины человеческого сознания.

Таким образом, обращение к сонету Мицкевича, на наш взгляд, является свидетельством упорной и сознательной работы Лермонтова над созданием лирики нового типа, которая в литературоведении определяется как «ролевая».

ЛИТЕРАТУРА

Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – Л.: Наука, 1979. Т. 1. – 655 с.

Козлов И.И. Полное собрание стихотворений. – Л.: Сов. писатель, 1960. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/k/kozlow_i_i/text_0110-1.shtml (дата последнего обращения 14.04.2013).

Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. – Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996. – 420 с.

Федотов О.И. Сонет. – М.: РГГУ, 2011. – 610 с.

© Ложкова А.В., 2013

Е.Г. ЕНДАЛЬЦЕВА

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Чернышевский Н.Г.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНТЕРТЕКСТ РОМАНА Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Аннотация. Рассматриваются основные формы создания интертекстуального поля в романе в романе «Что делать?» (цитата, реминисценция, аллюзия). Выявляются претексты как отечественной, так и зарубежной литературы XVIII–XIX вв., обращение к которым способствует выражению авторской позиции, расширению хромотопических рамок романа, углублению его нравственно-философского содержания.

Ключевые слова: интертекстуальность, Чернышевский, роман, авторская позиция.

В литературоведении последних лет активизировалось внимание к художественным новациям Н.Г. Чернышевского, что ведет к новым интерпретациям, нацеленным на преодоление советского идеологизированного прочтения текста «Что делать?». Переосмысление обострило, казалось бы, уже решенные вопросы о специфике художественного метода, стиля, жанра романа, привело к постановке новых научных проблем. И. Паперно, одна из первых по-новому взглянувших на роман, источник оригинальности писателя увидела «в присущем его мышлению и его роману уникальном смещении и интеграции различных традиций и течений, имевших большое значение для его времени: русского православия, французского христианского социализма, эстетики реализма и остатков идеализма и романтизма» [Паперно 1996: 45]. Одним из проявлений такой интеграции стало формирование Чернышевским в романе интертекстуального поля.

Предпринятый нами обзор современного литературоведения показал, что наблюдения исследователей над отдельными проявлениями интертекстуальности (в работах И. Паперно, В. Сердюченко, М.И. Вайсман, С.А. Рейсер, П. Николаева, А. Эткинда) все же не дают целостного представления о характере и роли интертекста в романе «Что делать?». Проблема осложняется необходимостью разграничения собственно интертекстуальных связей и опоры автора на определённые традиции, сложившиеся в предшествующей ему русской и зарубежной литературе (Ж.-Ж. Руссо, А.И. Герцен, И.С. Тургенев и др.). Задействованные в произведении различные интертекстуальные формы (цитаты, аллюзии, реминисценции), позволили писателю объеди-

нить широкий спектр художественных источников в общее культурное пространство, которое становится дополнительной зоной общения автора и читателя. Мы обратились к выявлению литературного и евангельского интертекста романа «Что делать?». В рамках данной работы остановимся на первом.

Цитата как средство интертекстуальности, устанавливая связь между текстами, значительно расширяет его эстетический потенциал и образ художественного мира. Н.Г. Чернышевский активно использует цитирование, чтобы обратиться к конкретной читательской аудитории и сделать отсылку к соответствующим источникам, которые должны быть читателями опознаны. «Что делать?» изобилует цитатами, приводимыми писателем как из произведений зарубежных авторов, так и из текстов соотечественников. Большинство цитат представляют собой отрывки песен, стихов при описании времяпровождения Веры Павловны на отдыхе в кругу близких друзей, знакомых и коллег. Например: романс «Стонет сизый голубочек» на слова И.И. Дмитриева, песня Казбича («Много красавиц в аулах у нас...») из «Героя нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Черкесская песня» и «Песня Селима» из поэмы того же автора «Измаил-Бей», а также один из многочисленных вариантов народной песни «Ах, вы сени, мои сени». Перед публикой дама в трауре поёт небольшие отрывки романсов, которые являются неточными цитатами из стихотворения «Стансы» Томаса Гуда в переводе М. Михалкова и украинской думы про поход на поляков 1637 года [Николаев 1985: 397]. Благодаря этому читатель погружается в культурную атмосферу времени действия романа.

Во второй главе Вера Павловна напевает романс «Дело пойдёт» – французскую песню, которая пользовалась популярностью среди участников Великой французской революции [Там же: 396]. Но исследователями давно замечено, что Н.Г. Чернышевский даёт ложную цитату, поскольку приводимых им слов нет ни в одном варианте песни: «Автор романа сознательно вводит в “автопереводе” мысли, далёкие от первоисточника. Так он “цитирует” даже формулу “разумного эгоизма”: “Наше счастье невозможно без счастья других”» [Гуральник 1989: 505]; «Традиционное предположение ряда исследователей (М.Т. Пинаева, Л. Магона), будто бы Чернышевский приводит песню “в подлиннике и в переводе”, – досадная ошибка» [Рейсер 1975: 404].

Большое значение интертекст приобретает, безусловно, в создании мира снов героини, расширяя ассоциативный фон. Например, в третьем сне Веры Павловны приводится отрывок из стихотворения А.С. Пушкина «Адели»: «Час наслажденья Лови, лови; молодые лета Отдай любви...» (первая строка воспроизведена неточно: у Пушкина –

«Час упоенья...»). В четвёртом сне цитируются строчки из песни Маргариты в «Фаусте» И.В. Гёте в переводе Э. Губерта («И сладкие речи, Как говор струй; Его улыбка И поцелуй...»), «Майской песни» И.В. Гёте и стихотворения Ф. Шиллера «Четыре века» («Wie herrlich leuchtet Mir die Natur! Wie glanz die Sonne! Wie lacht die Flur!») [Николаев 1985: 397], а также «Русской песни» Кольцова («Милый друг! Погаси Поцелуи твои: И без них при тебе Огонь пылает в крови...»). Здесь же Н.Г. Чернышевский приводит «одно из своих любимых стихотворений» А.В. Кольцова «Бегство», которое не раз упоминал в своих критических статьях («Будем жить с тобой по-пански... Эти люди нам друзья, – Что твоей душе угодно, Всё добуду с ними я!») [Рейсер 1975: 405].

В эпизоде импровизированного выступления дамы в трауре автор приводит несколько цитат из поэмы В. Скотта «Рокби» в переводе К. Павловой: «Красив Брингала брег крутой, И зелен лес кругом; Мне с другом там приют дневной – Милей, чем отчий дом...». Исследователь С.А. Рейсер утверждает, что музыкальные переложения данной поэмы неизвестны. «Вполне возможно, что неточность в цитировании “Опасна будет жизнь моя...” вместо “Безвестна...” сознательна: в прикровенной форме Чернышевский передаёт свой разговор 1853 г. с невестой (Ольгой Сократовной – “дамой в трауре”), предупреждавший её об опасностях его жизни, посвящённой революционной борьбе» [Там же].

Из всех «собственно интертекстуальных элементов» аллюзии используются Н.Г. Чернышевским чаще других. Особое место в размышлениях автора занимали исторические события и культура Америки XIX века. Н.Г. Чернышевский, как и многие его современники, использует в тексте произведения аллюзии на американскую литературу и отсылает к американским реалиям. Так, Бьомонт-Лопухов, один из представителей «новых людей», преобразуется после поездки в Америку: в его характере усиливаются такие черты, как смелость, чувство собственного достоинства, активность – все эти качества, по наблюдениям А.А. Арустамовой, воплощают «стереотипные представления русских об американском национальном характере» [Арустамова 2010: 44]. Также повествователь указывает на то, что и Рахметов собирался вскоре посетить эту страну. «Для Чернышевского “заокеанский мир” – символ деятельной жизни, справедливого социального устройства», – пишет А.А. Арустамова. Исследователь обращается к изучению способов включения «американских» мифологем в художественную систему произведений и показывает различие семантики этих мифов и образов в творчестве разных писателей на протяжении

всего XIX века [Там же]. Хотя русские крестьяне были освобождены раньше американских рабов, Гражданская война в Америке вызвала огромный интерес в России. В одном из отступлений романа Н.Г. Чернышевский подробно описывает темы разговоров девушек в мастерской: «Тут же несколько девушек участвуют в этом разговоре обо всём на свете – и о том, как хорошо арабские сказки “Тысяча и одна ночь”... и о белых слонах, которых так уважают в Индии, как у нас многие любят белых кошек: половина компании находит, что это безвкусие, – белые слоны, кошки, лошади – всё это альбиносы, болезненная порода, по глазам у них видно, что они не имеют такого отличного здоровья, как цветные; другая половина компании отстаивает белых кошек» [Чернышевский 1989: 202]. С.А. Рейсер отмечает, что за этими незначительными на первый взгляд строками скрывается политический смысл, хорошо понятный современникам писателя: противопоставление «белых» и «чёрных», то есть негров-невольников.

Смысл этого небольшого эпизода становится еще более понятным в результате последующего разговора об авторе «Хижина дяди Тома» – Гарриет Бичер-Стоу, американской писательнице, роман которой в первый же год после выхода разошелся в количестве 350 000 экземпляров и был переведен на 20 языков. Перевод романа на русский язык был одним из немаловажных факторов в борьбе с доживавшим свой век крепостным правом. Замечено, что Чернышевский очень ценил роман Бичер-Стоу и не раз на него ссылался [Рейсер 1975: 400]. Таким образом, аллюзия к тексту популярного в России романа «Хижина дяди Тома» усиливает антикрепостнические мотивы произведения. Здесь же упоминается и англичанин Джон Говард, «который был почти такой же человек, как г-жа Бичер-Стоу» [Чернышевский 1989: 202], известный филантроп, много сделавший для улучшения тюремного быта.

О значении Америки для Чернышевского пишет и А. Эткинд как об образце «социального прогресса, основанного на знании и Просвещении», примере «освобождения рабов и победоносной Гражданской войны», модели, предлагаемой писателем для демократической России. Эта осведомленность Чернышевского в американских реалиях отразилась и в его обильной публицистике: «Написав немало, трезво и компетентно о рабовладении и Гражданской войне, более интимные свои чувства Чернышевский воплотил в своем знаменитом романе» [Эткинд 2001: 199]. Действительно, Н.Г. Чернышевский упоминает в «Что делать?» Гражданскую войну в северо-западной части Северной Америки в штате Канзас 1851–1856 и 1861–1865 годов, которая «явилась прелюдией войны между Севером и югом за освобождение негров-рабов» [Чернышевский 1989: 333]. Писатель ещё в «Современ-

нике» 1861 года выражал сочувствие и писал о последствиях этой войны для революционных событий в Европе, а именно, что «кризис, переживаемый Северной Америкой, не может не оказать сильного влияния на судьбы цивилизованного света». При этом имелось в виду, в частности, значительное развитие антикрепостнического движения в России [Гуральник 1989: 506].

Отсылку к Америке А. Эткинд видит и в апогее романа – четвертом сне Веры Павловны, воплощающем образ мечты всего человечества. А. Эткинд утверждает, что описанные автором реки на северо-востоке – это Миссисипи и Миссури, широкий залив на юго-востоке от них – Мексиканский залив, узкий залив и перешеек на западе – Калифорнийские залив и полуостров. «Вера Павловна со своим гидом, русской царицей, находятся где-то в Канзасе; русские люди расширяют границы Штатов на Юг, в Техас и в Мексику... Не библейская Палестина, а американские Штаты становятся местом новых чаяний. Русская идея осуществляется на американском Юге. Как положено в утопии, временная координата сплющивается и застывает на месте; времени больше не будет, сказано по этому поводу еще в Апокалипсисе. Зато пространство расширяется и раскрывается, и география приобретает небывало замысловатые значения» [Эткинд 2001: 199].

Точку зрения А. Эткинда поддерживает В. Сердюченко, не соглашаясь соответственно с позицией И. Паперно, которая считает, что Вера Павловна стоит на горе Синай, а смотрит на долину Тигра и Евфрата, библейский Эдем [Паперно 1996: 177]. Известно, что гора Синай была упомянута Н.Г. Чернышевским в черновом варианте романа, но в ходе работы прямые географические указания заменились словесной картой, не содержащей точных названий, что привело к существующей дискуссии. В. Сердюченко полагает, что образу Синайской пустыни не соответствуют ни взятый масштаб, ни многие подробности, которые щедро сообщает автор: «Ход истории по кругу, из Синай в Синай, менее всего интересовал Чернышевского. Он писал свой роман в тюрьме, а в Америке шла война между Севером и Югом, чрезвычайно его занимавшая. Поместить русскую колонию на еще не побежденном Юге было выгодно с политической, но опасно с цензурной точки зрения; Синай был опробован в качестве компромисса, но не устроил автора...». Воспроизведя историю утопий, Чернышевский «начал эту конструкцию библейским Эдемом, а кончил ее русской Калифорнией» [Сердюченко 1999: 100].

Образ-мечта четвертого сна Веры Павловны вбирает в себя и впечатления автора, вызванные современными реальными достижениями человечества. Например, это всем известный дворец, стоящий на

Сайденгамском холме. Сайденгам – это северная часть Лондона, где в 1851 году происходила Всемирная выставка, одной из достопримечательностей которой был Хрустальный дворец из стекла и металла, с зимним садом. И во время пребывания в Лондоне в 1859 году Чернышевский не мог не видеть этот дворец [Николаев 1985: 398].

В роман Чернышевского входит и английская литература. Так, М.И. Вайсман, сравнивая роман о «новых людях» с его предшественником «Калемом Вильямсом» У. Годвина, справедливо утверждает, что «следует принимать во внимание два важных историко-литературных факта: во-первых, сходство исторических ситуаций, в которых создавались эти произведения, и, во-вторых, изменения, произошедшие в результате развития романного жанра в течение тех семидесяти лет, что разделяют даты написания двух романов... Беря в качестве образца “Калем Вильямс”, “роман без любви”, Чернышевский ориентировался на одну из главных особенностей таланта его автора – умение частной историей проиллюстрировать общественный и политический кризис» [Вайсман 2010: 107]. Таким образом, собственные произведения для обоих авторов явились идеологическим оружием в борьбе против существующей системы. Также неслучайно оба романа тесно связаны с библейскими текстами.

Вымышленные герои Чернышевского живут в реальной культурной среде. Они осведомлены о литературной, музыкальной жизни общества не меньше, чем современники, читающие «Что делать?». Произведение насыщено множеством отсылок к реально существовавшим личностям: историки Т. Маколей, Ф. Гизо, А. Тьер, Л. Ранке, Г. Гервинус; крупнейшие политэкономы А. Смит, Т. Мальтус, Д. Рикардо и Д.-С. Милль; М.-Ж. Лафайет – деятель Великой французской буржуазной революции 1789 года и освободительной войны северной Америки против Англии в XVIII веке, впоследствии ставший сторонником реставрации монархии во Франции; Р. Оуэн – социалист-утопист, один из предшественников марксизма. Имена этих крупных фигур своего времени вовлекаются в диалоги героев, что не только показывает уровень их образованности, но и проблематизирует роман, расширяя границы размышлений автора и читателя.

Как известно, в художественном воплощении своих социально-философских взглядов в романе Чернышевский неоднократно апеллирует к теории Ю. Либиха. Во втором сне Веры Павловны о пользе тепла, воздуха и умеренной влажности для произрастания растений и роли химических элементов для повышения плодородности почвы рассказывается на примере новейшего на тот момент исследования Ю. Либиха «Химия в приложении к земледелию и физиологии», сде-

лавшего решающий шаг от прежнего естествознания (философии природы) к химии в качестве самостоятельной научной дисциплины, вооруженной собственными методами исследования. В романе читаем: «Труд представляется в антропологическом анализе коренною формою движения, дающею основание и содержание всем другим формам: развлечению, отдыху, забаве, веселью; они без предшествующего труда не имеют реальности. А без движения нет жизни, то есть реальности, потому что эта грязь фантастическая, то есть гнилая. До недавнего времени не знали, как возвращать здоровье таким полянам; но теперь открыто средство; это – дренаж: лишняя вода сбегает по канавам, остаётся воды сколько нужно, и она движется, и поляна получает реальность...» [Чернышевский 1989: 145]. За образами «дренажа» – быстрого химического устранения с поля излишков влаги стоят всё та же «революция» и «реформа» [Николаев 1985: 398].

Осмысление Чернышевским проблем современности и героя своего времени также не могло обойтись без отсылок к отечественной, а еще более к зарубежной литературе. С первых страниц перед читателем предстают аллюзии на произведения А.С. Пушкина («Евгений Онегин»): «Ваш великий поэт... сказал, что в целой России нет пяти пар маленьких и стройных ног», П. Корнеля: «Ездил повсюду при Жюли, вроде наперсницы корнелевской героини», Жорж Санд: «Но она не воображала себя ни Лелелиею, ни Индианою, ни Кавальканти, ни даже Консуэло, она в своих мечтах была Жанною, но чаще всего Женевьевою...», Ч. Диккенса и других [Чернышевский 1989: 11, 19, 156]. Жорж Санд и Чарльз Диккенс были любимыми авторами Чернышевского в течение всей его жизни, близкими ему демократическим характером творчества и острой постановкой социальных проблем (а Жорж Санд – еще и проблемой женского равноправия). Известно, что произведения обоих писателей были у него даже в Петрепавловской крепости. Ю.М. Стеклов еще в 1928 году высказал предположение, что образцом при создании «Что делать?» для Чернышевского служил роман Ч. Диккенса «Наш общий друг» [Стеклов 1928: 203]. По наблюдениям С.А. Рейсер, Чернышевским учитывался и роман Жорж Санд «Жак». Не случайно писатель говорил, что Жорж Санд «имела на развитие литературное и общественное более влияния, нежели какой бы то ни было другой поэт со времени Байрона» [Рейсер 1975: 404].

В романе Чернышевского можно найти отсылки не только к классикам, но и к массовой литературе. Так, например, Лопухов читает книгу «Хроника овального дня» французского писателя Г. Тушар-Лафоса, написанную в 30-е годы XIX века. Кроме того, она сравнивается со знаменитым романом Ж.-Б. Луве де Кувре «Любовные похож-

дения кавалера де Флобаса». Книга, описывавшая скандальные эпизоды из быта двора от Людовика XIII до XVI, долго пользовалась огромной популярностью. Исследователи полагают, что Чернышевский мог читать первое издание 1830–1832 годов или одно из переизданий 1832, 1845 и 1855 годов [Там же]. Эти отсылки помогали автору играть с литературными стереотипами читательской публики, выстроить линию внешнего сюжета романа и выразить ироническую позицию автора относительно популярных любовных романов.

В книге Н.Г. Чернышевского есть аллюзии на романы, которые по цензурным причинам не могли упоминаться прямо, и автор прибегал к завуалированному описанию, которое бы считывалось публикой. Во второй главе Лопухов приносит Верочке «учёные книги» (Там же: 45), в которых некоторые исследователи увидели, например, произведение В. Консидерана «Судьба общества», написанное в 1838 году, где описывается учение о фаланстерах – свободных трудовых объединениях как формах перехода к социалистическому обществу. Продолжая комментарий П.А. Николаева, С.А. Рейсер отмечает: «Написанное по-французски заглавие малограмотная Марья Алексеевна читает, частично подставляя похожие русские буквы, как “Гостиная” (оригинальное название – “Destinee”). Книгу Консидерана Чернышевский знал уже в июне 1849 года, когда упомянул в дневнике об отдаче Консидерана под суд. Эту очень ценимую им работу Чернышевский в 1864 году рекомендовал ссыльным полякам в Тобольске» [Там же: 410].

Не упоминается прямо и книга великого немецкого философа Л. Фейербаха «Лекции о сущности религии». Цензурой в то время было запрещено называть имя мыслителя в печати. В романе Н.Г. Чернышевский называет его «отцом новой философии». «В представлении плохо знавшего немецкий язык и невежественного Михаила Ивановича Людвиг отождествлялся с французским королем Людовиком XIV, которого он считает отцом Наполеона III; в действительности Наполеон III был сыном голландского короля Людовика-Бонапарта, брата Наполеона I» [Там же]. Известно, что по цензурным соображениям Н.Г. Чернышевский сознательно «подтверждает» ошибку Марьи Алексеевны относительно авторства Людовика XIV.

Благодаря литературным аллюзиям в романе «Что делать?» создаётся контекст, который уместает в себе всё, что волновало умы современников эпохи. Современный читатель проникался духом времени, по-новому оценивая уже знакомые проблемы общества через призму истории и литературы.

Осмысление Н.Г. Чернышевским проблем социального устройства, политических и экономических событий в мире, а также новой

эстетики отразились задолго до написания романа в публицистике автора. Поэтому писатель часто использует реминисценции, отсылая читателя к абстрактным образам или воспоминаниям, нашедшим своё отражение в собственном творчестве. Прежде всего, в обширном труде «Очерки гоголевского периода русской литературы», напечатанном в «Современнике» в 1855 году. Н.Г. Чернышевский неоднократно пишет о важной роли публики в развитии русской литературы: «выразите непреклонную волю вашу, чтобы она развивалась, и только тогда будет она иметь возможность развиваться... Литература может вызывать публику к умственной деятельности, но не может ни заменить собою публику, ни существовать без поддержки со стороны публики» [Чернышевский 1974: 77]. Тем не менее, писатель осознаёт «неоднородность читательской массы, причем не только социальную, но и по вкусам, по уровню интеллектуального развития внутри одного и того же слоя» [Виноградов 1990: 138]. Эти свои размышления автор продолжил и в романе, предлагая в одном из отступлений классификацию различных групп читателей. Несмотря на незрелость основной «читательской публики», игру с «проницательным читателем», автор всё же рассчитывает на то, что «идеальный читатель» сумеет считать все цитаты, аллюзии, реминисценции и понять их предназначение в тексте.

И.В. Кондаков писал: «Идеи, облеченные в романную форму, выглядят гораздо яснее, глубже, многозначное и ближе любому читателю, чем теоретические построения, явленные в философских трактатах, в философско-, экономико- и политико-публицистических статьях того же автора» [Кондаков 1990: 72]. В художественном творчестве Чернышевский остался верен особенностям своего мировоззрения, смело экспериментируя с литературными формами.

Итак, в романе Н.Г. Чернышевского представлена широкая палитра интертекстуальности в различных формах. Цитаты, прямо указывающие на претекст, аллюзии, отсылающие читателя к фактам литературы, а также реминисценции, иносказательно указывающие на источники, которые оказали значительное влияние на автора при создании произведения, создают художественное поле, выходящее за рамки печатного текста. Интертекстуальные связи способствуют выражению авторской позиции, реализуя публицистическую функцию, позволяют расширить хронопические рамки «Что делать?», углубить его нравственно-философское содержание, играя важнейшую жанрообразующую роль в создании философско-публицистического романа Н.Г. Чернышевского. Именно широкий интертекстуальный спектр дает сегодняшнему читателю основания для различной интерпретации произведения.

ЛИТЕРАТУРА

Арустамова А.А. Русско-американский диалог XIX века: автореф. дис... докт. филол. наук: (14. 02. 2010). – Пермь, 2010.

Вайсман М.И. Проблемы освещения романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» в научной и критической литературе (1863–2010). URL: <http://www.rfr.psu.ru/archive/3.2011/viseman.pdf> (дата обращения: 16.04.2013).

Вайсман М.И. «Что делать?» Н.Г. Чернышевского и «Калей Вильямс» У. Годвина: типологические параллели // Вестник Пермского университета. – 2010. – № 5 (11). – С. 104–110.

Виноградов К.В., Елизаветина Г.Г. Представление о читателе в демократической критике шестидесятых годов // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование / под. ред. К.Н. Ломунова. – М.: Наука, 1990. С. 125–163.

Гуральник У. Примечания к роману «Что делать?» // Чернышевский Н.Г. Что делать? – М.: Худож. литература, 1989. С. 500–525.

Кондаков И.В. «Что делать?» как философско-интеллектуальный роман (к диалектике сознания и самосознания становящегося жанра) // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование. С. 163–172.

Николаев П.А. Примечания к роману «Что делать?» // Чернышевский Н.Г. Что делать? – М.: Худож. литература, 1985. С. 350–363.

Николаев П.А. «...Чтобы читали все...» // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского: Историко-функциональное исследование. С. 10–25.

Паперно И. Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. – М.: Худож. литература, 1996.

Рейсер С.А. Некоторые проблемы изучения романа «Что делать?» // Чернышевский Н.Г. Что делать? – Л.: Литературные памятники, 1975. С. 440–499.

Сердюченко В. Достоевский и Чернышевский. Единство крайностей. – М.; Львов, 1999.

Сердюченко В. Футурология Достоевского и Чернышевского. Князь Мышкин и Рахметов как ипостаси Христа // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 25–32.

Стеклов Ю.М. Н.Г. Чернышевский. Его жизнь и деятельность. 1828–1889. – М.; Л.: Гос. издательство, 1928. Т. I.

Чернышевский Н.Г. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Правда, 1974. Т. 3.

Чернышевский Н.Г. Что делать? – М.: Худож. литература, 1989.

Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

© Ендальцева Е.Г., 2013

А.Ю. ЛЮБИВАЯ
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Островский А.Н.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

СНЕГУРОЧКА В «ВЕСЕННЕЙ СКАЗКЕ» А.Н. ОСТРОВСКОГО: ИСТОКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА

Аннотация. Выявляются мифологические и фольклорные истоки образа Снегурочки. Определяется место героини в системе образов пьесы А.Н. Островского, сочетающей реалистические художественные принципы с романтическими и фольклорными традициями. Исследуется психологизация образа драматургом. Рассматриваются вариации литературоведческих трактовок образа героини и различные интерпретации нравственно-психологического конфликта и финала пьесы.

Ключевые слова: мифология, фольклор, Снегурочка, Островский, система образов.

Образ сказочной героини Снегурочки формировался в народном сознании постепенно, на протяжении веков. Из русских народных сказок всем нам известна ледяная девочка-внучка, которая «летом идет с подружками в лес по ягоды и либо теряется в лесу (и в этом случае ее спасают звери, привезя ее на себе домой), либо тает, прыгая через костер (по всей видимости, купальский)». Последняя версия, по мнению Е. Душечкиной, является наиболее убедительной, поскольку здесь «обнаруживается связь с календарным (купальским) обрядом прыганья через костер, который является инициационным (в этот момент девочка превращается в девушку)» [Душечкина 2003]. А.Н. Афанасьев обнаруживает сходство Снегурочки с образом облачной девы: «Отголосок предания о происхождении облачных духов из тающих весной льдов и снега доселе слышится в нашем народном сказании о Снегурке». Несмотря на бытование различных вариантов сказок, фольклорист приходит к выводу о сезонном существовании этого персонажа: «В зимнюю пору, когда облака из дождевых превращаются в снеговые, прекрасная облачная дева нисходит на землю – в этот мир, заселенный людьми, и поражает всех своею нежною белизною (т.е. падает на поля в виде снега); с приходом же лета она принимает новый, воздушный образ и, удаляясь с земли на небо, носится там вместе с другими легкокрылыми нимфами» [Афанасьев 1995: 325–326].

Сложность вопроса об истоках Снегурочки связана с тем, что по сравнению со сказочным Дедом Морозом, главным прообразом кото-

рого стал восточнославянский обрядовый Мороз, образ героини в обрядовом фольклоре не зафиксирован. Поэтому образ «снежной» девушки пытались связать с более знакомыми славянской мифологии персонажами. Так, Е.В. Улыбина соотносит Снегурочку с обрядовым чучелом, которое приносится в жертву богу Яриле с песнями о хорошем плодородии, счастливой жизни: «Уничтожаемая кукла называлась по-разному – Морена, Купала, Кострома, Смерть – и была не воплощением конкретных богинь, а выражала представления древних славян об общей растительной силе, которая при похоронах куклы должна перейти на новый урожай» [Улыбина 1999: 261]. А.Н. Афанасьев отмечает очеловеченность этого образа в обрядовом действии, где похороны куклы сопровождалась ее оплакиванием: «Борьба оканчивалась торжеством нападающих, которые схватывали куклу, снимали с нее платье и перевязи, а солому топтали ногами и бросали в воду, между тем как побежденные защитники предавались неутешному горю, закрывая лица своими руками и как бы оплакивая смерть» [Афанасьев 1995: 355]. Заключительный эпизод обрядового действия позволяет определить Кострому как воплощение сезонного духа плодородия, растительности. На славянских праздниках, проходящих в начале марта, уничтожение чучела Морены (именем, производным от корня «мор» – смерть) было связано с победой жизни над смертью, тепла над холодом: «Встречая Весну торжественным праздником, славяне совершали в то же время обряд изгнания Смерти или Зимы и повергали в воду чучело Мораны» [Там же: 21]. В таком случае, может быть, Кострома (Морена) – не просто родина Снегурочки, она и есть та самая Снегурочка? Неслучайно Кострома описывается не только как соломенное чучело, но и как молодая женщина, закутанная в белое, с дубовой веткой в руках, идущая в сопровождении хора.

Самой известной литературной интерпретацией образа Снегурочки стала «весенняя сказка» А.Н. Островского, где фантастический образ героини превращается в символический, воплощающий этические взгляды драматурга.

Своеобразие драматургии А.Н. Островского, ее новаторство особенно отчетливо проявляется в сочетании реалистических принципов создания художественных образов с романтическими традициями. Драматург писал: «Реальное получило преобладание, но оно не исключило возвышенного лиризма... Реальное не значит низменное, реальное значит правдивое, верное, но ведь и лиризм, и возвышенные чувства существуют в человеке» [Островский 1952: 14]. Реализм Островского состоит в глубоком психологическом насыщении образов, сосредоточенности на внутреннем мире, духовно-нравственном

содержании героев, типическом обобщении, социально-исторической детерминированности, связи характера с культурной средой. Романтизм драматурга в обрисовке характеров, по словам Н.М. Леоновой, заключается в «устремленности к свету, красоте, свободе, идеалу, мечте, в эмоционально-патетической приподнятости», в том, что герои Островского «не знают половинчатых решений, готовы на странные жертвы ради чистой, цельной любви», «отвергают компромисс, отвергают жизнь в полжизни» [Леонова 2001]. «Снегурочка» построена драматургом по принципам народнопоэтической сказки, но особенный поэтический мир «весенней сказки» возникает благодаря введению в миф «реальных и даже бытовых черт», поэтому даже персонажей фантастического плана (Весну, Мороза, Ярило, Снегурочку, Леля) драматург стремится очеловечить, сблизить с жизнью людей.

Образ Снегурочки в пьесе А.Н. Островского наделен множеством характеристик, часто противоречивых. Причиной двойственности характера девушки является ее необыкновенное происхождение: она «является результатом буквального, брачного союза противоположных сил Весны и Мороза, т.е. жизни и остановки жизни» [Улыбина 1999: 262]. Мотив предопределения трагической судьбы главной героини обозначен уже в диалоге Весны и Мороза. Весна называет Снегурочку «одинокой», «дикаркой», которой чужды все людские чувства и забавы, не знакомы любовь и радость от песен и гуляний:

У девушки Снегурочки другое:
С людьми пожить; подружки нужны ей
Веселые, да игры до полночи,
Весенние гулянки да горелки
С ребятами...

[Островский 1989: 11].

Но Мороз боится жестокой мести Ярилы и опасается отпускать Снегурочку к берендеям, пророчествуя ее дальнейшую судьбу:

Дочь не знает
Любви совсем, в ее холодном сердце
Ни искры нет губительного чувства;
И знать любви не будет, если ты
Весеннего тепла томящей неги,
Ласкающей, разымчивой...

[Там же: 13].

Девушка не может больше оставаться в царстве льда и снега, ей хочется обрести счастье, а возможно это, по ее мнению, только в царстве берендеев:

Бывало, я, прижавшись за кустами
Колючими, гляжу не нагляжуся
На девичьи забавы. Одинокой
Взгрустнется мне, и плачу. Ах, отец,
С подружками по алую малину,
По черную смородину ходить,
Аукаться; а зорькою вечерней
Круги водить под песни, вот что мило
Снегурочке [Там же: 14].

«Холодное сердце» девушки пока еще не знает любви и человеческих чувств, но, тем не менее, ее привлекает, завораживает мир людей. Оказавшись по настоянию матери среди берендеев, Снегурочка попадает в мир людских страстей и сама становится причиной конфликтов.

По мнению А.А. Лаврентьевой, символичен сам переход девушки из своего «лесного» локуса в «чужой», берендеевский, «границей между которыми является река и посад». Соотнося момент прихода героини в мир берендеев с мифом, А.А. Лаврентьева использует термин В.Я. Проппа «ситуация недостачи». Желание приблизиться (стать подобной) к жителям Берендеева посада заставило Снегурочку покинуть свой лес и поселиться в чужом, «изначально смертельно опасном для нее мире» [Лаврентьева 2009: 72–73]. Исследователь отмечает, что образ Снегурочки является традиционным для произведений с «фабулой неравной любви». Снегурочка поражает людей своей красотой, искренностью, доверчивостью. Семья Бакулы Бобыля, в которой оказалась Снегурочка, желает воспользоваться красотой девушки для своего личного обогащения, ее упрашивают принимать ухаживания богатых берендеев. Но, не понимая, как возможна ласка без настоящих чувств, девушка остается холодна ко всем молодым людям. В противопоставлении бушующих человеческих страстей мира людей и холодного спокойствия Снегурочки заключена трагедия героини:

Моя беда, что ласки нет во мне.
Толкуют все, что есть любовь на свете,
Что девушке любви не миновать;
А я любви не знаю; что за слово:
Сердечный друг и что такое милый,
Не ведаю

[Островский 1989: 27-28].

С момента вхождения девушки в жизнь берендеев, где «героиня вынуждена подчиняться не воле богов, а воле родового сообщества» [Лаврентьева 2009: 73], начинает проявляться одна из сторон нравственно-философского конфликта, в основе которого лежит противоречивое понимание счастья общественного и личного. С самого начала Снегурочка «больше противостоит, чем принадлежит царству Берендея. Она не похожа на других, и красота её – “нездешняя”» [Бурдакова 2008: 185].

Появление героини среди людей привносит изменения, нарушение традиционного идиллического образа жизни берендеев [Любвиная 2012: 106–119]. Берендеи как дети природы язычески безразличны к личному началу в любви. Отношение берендеев к любви ярко проявляется в безличной ласковости «любимца Солнца» пастуха Леля:

К нему девицы ходят,
Красавицы, и по головке гладят,
В глаза глядят, ласкают и целуют,
И Лелюшком и Лелем называют,
Пригоженьким и миленьким
[Островский 1989: 15].

Образ Леля занимает особое место в характеристике Снегурочки и развитии любовного конфликта пьесы-сказки (который организуют Снегурочка, Лель, Купава и Мизгирь). По определению А.Л. Штейна, Лель – «существо лучезарное и легкое, он дарит и срывает поцелуи, его песни, пронизанные солнцем, пробуждают любовь». Песни Леля необходимы для раскрытия главной темы пьесы, они «придают теме любви более широкое и универсальное звучание», «представляют собой своеобразные поэтические иносказания» [Штейн 1973: 272]. В песне о девушке-сиротинке, которую пастух сравнивает с земляничкой, Лель предсказывает ближайшую гибель Снегурочки:

Земляничка-ягодка
Без пригреву вызабнет,
Сиротинка-девушка
Без привету высохнет...
[Островский 1989: 33–34].

Именно волшебные песни Леля послужили основной причиной изменения внутреннего мира дочери Весны и Мороза, повлекли её к людям: «И слушаешь, и таешь...». Мороз ужасается восхищенным речам дочери:

Слышишь: таешь!
Ужасный смысл таится в этом слове.

...

Снегурочка, беги от Леля, бойся
Речей его и песен. Ярым солнцем
Пронизан он насквозь

[Там же: 15].

Лель несет те самые лучи, от которых погибает Снегурочка: «Пастух Лель выполнил свойственную одноимённому божеству функцию, судьбоносную для Снегурочки и, в итоге, для всего народа берендеев. Сердце Снегурочки «оттаяло» не вдруг, оно постепенно готовилось принять чувство «огненной» силы, которой ему не суждено выдержать» [Бурдакова 2008: 187]. Иносказательность образа пастуха заложена и в словах Мороза:

Песни Леля
И речь его – обман, личина, правды
И чувства нет под ними, то лишь в звуки
Одетые палящие лучи

[Островский 1989: 15–16].

Именно с песен Леля началось развитие внутреннего мира героини. Жестокий поступок Леля, брошенный им цветок, стал причиной первого проявления чувства ревности в душе Снегурочки: «Как больно здесь, как сердцу тяжело стало!..» [Там же: 35]. Причину жестокого отношения пастуха Леля к Снегурочке А.А. Лаврентьева видит в различии их места в обществе: он – представитель рода берендеев, она – «чужая лесная красавица» [Лаврентьева 2009: 75].

Изменения героини отражаются и в характере ее речи: постепенно увеличивается объем реплик героини, стремящейся рассказать о своих чувствах. Пока не способная любить, она все же испытывает боль, когда Лель целует другую. Ей хочется, чтобы все видели, как любит ее Лель:

Сердце Снегурочки, холодное для всех,
И для тебя любовью не забьется.
Но отчего ж обидно мне, досада
Сжимает грудь, томительно тоскливо
Глядеть на вас, глядеть на вашу радость,
Счастливые подружки пастуха?

[Островский 1989: 35].

Почему идет ревностная борьба за расположение Леля между девушками берендеевского посада? Согласно мифологическим представлениям, Лель как «дитя солнца» лишен мужского начала, напротив, является женской фигурой. Б.А. Рыбаков установил, что в мифологии древних славян не было мужского образа Леля, а был образ дочери Лады, богини весеннего плодородия, Леля. Следовательно, желание женщин стать любимой Лелем обусловлено стремлением продолжить род [Рыбаков 2001: 264]. Именно с этой точки зрения можно анализировать искренние просьбы Снегурочки к Лелю:

Люби меня немножко; дождайся,
Снегурочка сама тебя полюбит.
Сведи меня смотреть шатры царицы,
И солнышко встречать возьми подружкой!
Хорошенький-пригоженький, возьми!
[Островский 1989: 88].

В ответе пастуха на прошения девушки также обнаруживается мифологическое представление о роли Леля в продолжении рода:

Возьмешь тебя – обидятся другие;
Другую взять – тебя обидеть. Скоро
Румяная забрезжится заря,
Народ с царем пойдет на встречу Солнца.
А мне вперед идти и запевать
С подружкой. Кого бы взять? Не знаю
[Там же: 86].

Мифологическая роль Леля проявляется и в эпизоде, где Берендей призывает всех молодых парней разжечь огонь любви в душе Снегурочки:

Смотрите ей в глаза! Она полюбит
К рассвету дня, – меня или другого,
Снегурочка полюбит непременно.
Поверьте мне. А бедный пастушонко,
Кудрявый Лель, в угоду богу-Солнцу
И светлomu царю, поможет ей!
[Там же: 78].

Рядом исследователей динамика героини рассматривается как процесс постепенного ее взросления. Так, Е.В. Улыбина связывает изменения в поведении героини с психологическим и физиологиче-

ским ее взрослением, первым этапом которого является преодоление нарциссизма. В этом, по мнению ученого, заключается причина выбора Снегурочкой Леля: при нарциссическом выборе человек ценит другого «не за то, что он собой представляет как таковой, но в гораздо большей степени за то, что он имеет с ним общее. В конечном счете, человек ценит в нем самого себя» [Улыбина 2001: 265]. К Лелю героиня испытывает «детские» чувства. На материальные признаки нарциссизма Снегурочки, ее неумения любить указывает и Купава перед восходом Ярила-Солнца:

А ты сплела венки,
Надела бус на шейку, причесалась,
Пригладила, – и запон, и коты
Новехоньки, – тебе одна забота,
Как глупому ребенку, любоваться
На свой наряд, да забегать вперед,
Поодаль стать, – в глазах людей вертеться
И хвастаться обновками.

Отвергает «детскую любовь» Снегурочки и пастух Лель:

Учись у ней любить и знай, что Лелю
Не детская любовь нужна
[Островский 1989: 97].

Желание любить становится для девушки равноценной жизни. Героиня бежит за помощью к матери-Весне:

Любви прошу, хочу любить. Отдай
Снегурочке девичье сердце, мама!
Отдай любовь иль жизнь мою возьми!
[Там же: 98].

Под влиянием дара Весны, венка, наполненного любовными силами, преобразуется весь окружающий Снегурочку мир:

Зеленый лес оделся! Берегами
И озером нельзя налюбоваться.
Вода манит, кусты зовут меня
Под сень свою; а небо, мама, небо!
[Там же: 101].

Е.В. Улыбина связывает приход девушки в лес с обрядом инициации: «Лес – это древний символ потустороннего мира, потусторонних

сил, иного царства. В лес отправляется ребенок при совершении инициации» [Улыбина 2001: 265]. Следовательно, возвращение из леса можно рассматривать как момент преобразования героини, перехода на новую стадию жизни, где Снегурочка уже готова любить:

Какое я сокровище храню
В груди моей. Ребенком прибежала
Снегурочка в зеленый лес, выходит
Девицею с душой счастливой. Полной
Отрадных чувств и золотых надежд
[Островский 1989: 101-102].

«Детская любовь» Снегурочки к Лелю сменяется в итоге взрослой любовью девушки к Мизгирию, который олицетворяет мужское начало, силу: «Нарциссический выбор объекта по сходству, по типу «второго Я», позволяющий в другом любить, прежде всего, себя, свои черты, сменяется выбором по типу опоры, что характерно для более взрослого состояния» [Улыбина 2001: 265].

О нет, Мизгирь, не страхом
Полна душа моя. Какая прелесть
В речах твоих! Какая смелость зора!
Высокого чела отважный вид
И гордая осанка привлекают,
Манят к тебе
[Островский 1989: 102].

С точностью и психологической глубиной обрисованы драматургом развитие душевного мира Снегурочки, проявления настоящей любви к Мизгирию и гибель во имя обретения этого высокого чувства. В сравнении с образом народной Снегурочки, которая отличается статичностью, не наделяется духовно-нравственным развитием, героиня А.Н. Островского, сохраняя внешнюю красоту и внутреннюю холодность, устремлена к духовной жизни.

Чего-то я боялась,
Смешно самой и стыдно, берегла
Какое-то сокровище, не зная,
Что все, что есть на свете дорогого.
Живет в одном лишь слове. Это слово:
Любовь

[Там же: 103].

Сила любви преображает не только Снегурочку, но и Мизгиря, что проявлено уже в эпизоде погони Мизгиря за призраком Снегурочки:

Безумец, я, любовью опьяненный,
Сухой пенек за милый образ принял
Холодный блеск зеленых светляков [Там же: 91].

Как отмечает А.Л. Штейн, «это признак того, что должно случиться. Вся любовь его к Снегурочке была погоней за призраком» [Штейн 1973: 275]. Но почему Мизгирь влюбляется именно в неприступно-холодную Снегурочку, а не любящую его Купаву? Островский-драматург противопоставляет коллективно-общественному сознанию поведение индивида. Проявление любви Мизгиря к девушке-Снегурочке является своеобразным «бунтом» против общепринятых родовых норм. Непохожесть на других девушек, недостижимость героини, ее скромность и отстраненность от всех людей – вот те черты, которые очаровывают молодого парня:

Влюблённому всего дороже скромность
И робкая оглядка у девицы;
Сам-друг она оставшись с милым, ищет
Как будто где себе защиты взором.
Опущены стыдливые глаза,
Ресницами покрыты; лишь украдкой
Мелькнёт сквозь них молящий нежно взор.
Одной рукой ревниво держит друга,
Другой его отталкивает прочь.
А ты меня любила без оглядки,
Обеими руками обнимала
И весело глядела [Островский 1989: 51].

Для Мизгиря дочь Мороза и Весны является «женским идеалом, а значит, и тайной духа, пребывающей за ним. Он коснулся того, что не могло принадлежать миру или времени, в котором он жил, – вот что стало для него роковым» [Бурдакова 2008: 187–188].

Какой тоской душа больна. Не знала
До сей поры она любви страданий,
Утехи лишь известны ей; а сердце
Приказывать привыкло, не молило,
Не плакало оно. Перед тобою
В слезах стоит не мальчик; гордый духом
Смирятся [Островский 1989: 89].

Смерть Мизгирия и Снегурочки в «весенней сказке» А.Н. Островского приобретает несколько смыслов, становится символичной. Характеризуя поведение Снегурочки как прохождение обряда инициации, приобретения героиней нового возрастного статуса, Е.В. Улыбина говорит о неизбежности смерти героев с точки зрения мифологического сознания берендеев, «для которого имя и вещь неразделимы»: «Снегурочка, воплощая детский нарциссизм, холодность, неразрывно связана с этими качествами. Признак не может быть уничтожен отдельно от вещи, а значит, чтобы преодолеть детское состояние, должна умереть сама Снегурочка» [Улыбина 2001: 266]. Таким образом, смерть Снегурочки понимается как стремление остановить жизнь для того, чтобы продолжить жизнь уже в новом состоянии. Поэтому в момент таяния сама Снегурочка не может точно определить свое состояние:

Но что со мной: блаженство или смерть?
Какой восторг! Какая чувств истома!
О, мать-Весна, благодарю за радость,
За сладкий дар любви! Какая нега
Томящая течет во мне!

[Островский 1989: 107].

Оппозиция жизни и смерти обогащается противопоставлением общественного начала индивидуальному. Мизгирий и Снегурочка, с точки зрения родового сознания берендеев, предстают чужими, непонятыми, опасными. Финал пьесы-сказки демонстрирует торжество общественного сознания, народного, родового: «Ценность единства с группой, со своим родом, чрезвычайно значима для архаического сознания, а сомнение в абсолютности этих ценностей является опасным. А значит, носители разрушающего группу сомнения воспринимаются как опасные, чужие» [Улыбина 1999: 267]. Поэтому смерть Снегурочки и Мизгирия не вызывает у берендеев чувства грусти, сострадания, горя, а, напротив, понимается ими как естественное, неизбежное:

Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгирия
Тревожить нас не могут; Солнце знает,
Кого карать и миловать. Свершился
правдивый суд!

[Островский 1989: 108].

Но с другой стороны, в этой ситуации несомненна и победа индивида: «Невозможность пережить смерть или разлуку с любимым

демонстрирует значимость уникальности личности, недопустимость замены партнера» [Улыбина 1999: 267]. Смерть героев символизирует возвышение ценности любви над ценностью жизни, что совершенно не применимо к мифологическому сознанию, где любовь и жизнь рассматриваются как категории, имеющие в своей основе главную цель – продолжение рода. Мизгирь обращается к погибающей героине:

Снегурочка, обманщица не ты:
Обманут я богами; это шутка
Жестокая судьбы. Но если боги
Обманщики – не стоит жить на свете
[Островский 1989: 107].

Таким образом, в Снегурочке объединяются два противоположных начала. Сначала в ней ярко выражен полюс холода, смерти, поэтому пока она жива – останавливается жизнь вокруг. Об этом не раз говорит своему народу мудрый царь Берендей:

Недоброе сулит ярилин год:
<...>
Неполные наливы хлебных зерен,
Ненастную уборку – недород,
И ранние осенние морозы,
Тяжелый год и житниц оскуденье
[Там же: 106].

Снегурочка символически воплощает сердечную стужу, холод, равнодушие, красоту, лишённую внутреннего тепла. Не обладая сердечным теплом, Снегурочка не способна ни сама ощутить всю полноту жизненного счастья, ни принести радость окружающим людям. Поэтому гибель героини не вызывает сожаления берендеев. Царь произносит:

Мороза порожденье,
Холодная Снегурочка погибла.
Пятнадцать лет на нас сердилось Солнце.
Теперь с ее чудесною кончиной
Вмешательство Мороза прекратилось.
Изгоним же последний стужи след
Из наших душ и обратимся к Солнцу
[Там же: 108].

Парадоксально, но момент таяния Снегурочки больше похож на ее новое рождение, преобразование. Она теряет свой внутренний холод и приобретает способность горячо любить. И эти изменения в героине замечает любящий ее Мизгирь, для которого девушка перестает быть недостижимым «призраком»:

Снегурочка, обманщица, живи,
Люби меня! Не призраком лежала
Снегурочка в объятиях горячих:
Тепла была; и чуял я у сердца,
Как сердце в ней дрожало человечье
[Там же: 107].

В пьесе А.Н. Островского героиня представляет собой недостижимый идеал любви. Любовь Снегурочки именно жертвенная, так как «ценою гибели Снегурочки достигается освобождение берендеев от страшного оцепенения зимы» [Штейн 1973: 277].

В отличие от фольклорного варианта героини А.Н. Островский психологически углубляет сказочный образ, наделив Снегурочку стремлением к духовной жизни, жаждой любви. Центральный образ пьесы наполняется сложным внутренним миром, противоречивостью чувств и непрерывным духовным развитием. С героиней связаны все остальные персонажи (Весна, Мороз, Мизгирь, Лель, Берендей и др.), способствуя раскрытию ее образа и формированию нравственно-философского конфликта «весенней сказки». Вариации трактовки образа героини и динамики ее развития приводят исследователей к различным интерпретациям нравственно-психологического конфликта и финала пьесы – смерти Снегурочки и Мизгирия: воплощение в образе Снегурочки недостижимого идеала; утверждение человека как полноценной самозначимой личности; гибель Снегурочки во имя любви как высшей ценности; отражение в жизненном пути девушки обряда инициации; разрешение конфликта «индивид-коллектив» в пользу коллективного в свете мифологической парадигмы сознания, торжество народного, родового сознания над личностным. На наш взгляд, финал пьесы-сказки А.Н. Островского глубоко оптимистичен. «Смерть ради любви» приобретает в «Снегурочке» высокоморальный, ценностно-эстетический смысл, обозначая непреложность таких категорий, как любовь, искренность, самопожертвование, свобода личностного выбора, красота. Доказав смертью Снегурочки победу Весны над Морозом, тепла над холодом, Островский утверждает право человека на полноценную духовную жизнь, воплощая мечту о формировании гармоничных взаимоотношений между людьми.

ЛИТЕРАТУРА

Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – М.: Сов. писатель, 1995. Т. 2.

Бурдакова Т.В. Смыслы и образы на пересечении реального, идеального и фантастического в пьесе А.Н. Островского «Снегурочка» // Вестник Моск. гос. обл. ун-та. – Серия: Русская филология. – 2008. – № 4. – С. 182–188.

Душечкина Е. Дед Мороз и Снегурочка // Отечественные записки. – 2003. – № 1. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 10.12.12).

Лаврентьева А.А. Фабула неравной любви в пьесе А.Н. Островского «Снегурочка» // Вестник Челябинского гос. ун-та. – Вып. 31. – Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 13. – С. 72–74.

Леонова Л.М. Литературно-эстетические принципы в драме А.Н. Островского «Снегурочка»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2001. URL: <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats3/b16.htm> (дата обращения: 16.03.2013).

Любивая А.Ю. Берендеево царство в «Снегурочке» А.Н. Островского: истоки и эстетическая природа образа // LITRATERA: Материалы II Всероссийской с междунар. участием очно-заоч. конф. молодых ученых / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2012. – С. 106–119.

Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 14 т. – М.: Худож. литература, 1952. Т. XII.

Островский А.Н. Снегурочка. – Л.: Библиотека поэта. Малая серия, 1989.

Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М.: София, Гелиос, 2001.

Улыбина Е.В. Обыденное сознание в картине мира личности: психосемантический подход: дис. ... д-ра псих. наук. – Ставрополь, 1999.

Улыбина Е.В. Психология обыденного сознания. – М.: Смысл, 2001.

Штейн А.Л. Мастер русской драмы. Этюды о творчестве А.Н. Островского. – М.: Совет. писатель, 1973.

© Любивая А.Ю., 2013

А.К. ГЛАДЫШЕВ
(г. Пермь, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Толстой Л.Н.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8.43

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОТИВА СМЕРТИ В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА»

Аннотация. В статье представлен анализ мотива смерти в повести «Смерть Ивана Ильича» в связи с формированием новых религиозно-христианских убеждений Л.Н. Толстого. Проводится параллель между религиозно-философским трактатом Л.Н. Толстого «В чем моя вера» и данным произведением.

Ключевые слова: смерть, жизнь, христианство, суд, прозрение

Вопрос философского порядка о смысле жизни и о смысле смерти, всегда волновавший Толстого, является центральным и лейтмотивом проходит сквозь все художественное творчество писателя. Так или иначе, эта тема затрагивается во всех ключевых произведениях автора («Детство», «Война и мир», «Анна Каренина», «Смерть Ивана Ильича» и др.). По справедливому замечанию многих исследователей (А. Зверев, В. Туниманов, С. Меситова), писатель стремился найти позитивный ответ на этот важнейший для него вопрос.

Эволюция данного мотива, привнесение в него новых смыслов обусловлены изменениями мировоззренческих позиций автора. Если в ранних произведениях, по мнению таких исследователей, как В. Шкловский, А. Зверев, В. Туниманов, П. Басинский, ощущается «языческое мирозерцание» автора, то в более поздних произведениях находят отражение его философские и религиозные поиски.

Так, в раннем рассказе «Три смерти» (1858), который можно рассматривать как первую серьезную попытку художественной рефлексии на тему отношения человека к смерти, Толстой приходит к абсолютно языческой формуле: преодоление страха перед пугающей неизбежностью смерти возможно только через соединение с природой. Другими словами, необходимо уподобиться дереву, смерть которого естественна и гармонична. К такой естественности и бессознательной покорности и должен стремиться человек. Именно так умирает в рассказе старичок-крестьянин: он терпеливо переносит физические страдания и внутренне готов «опростать занимаемый угол».

В повести «Смерть Ивана Ильича», написанной спустя 28 лет, находят свое выражение новые религиозные убеждения Толстого, ко-

торые подробно изложены им в трактатах 80-х годов: «В чем моя вера», «Царствие Божие внутри вас».

В 1881 году Толстой начинает повесть, в первой редакции получившую название «Смерть судьи». Однако посвятивший себя в это время главным образом большим публицистическим произведениям, Толстой обращается к повести лишь время от времени, урывками.

Критика устоев современного общества, новое мировоззрение писателя были обстоятельно и последовательно переданы на страницах трактата «В чем моя вера?». Концентрированно, в ярких живых образах, стараясь удалить всякий оттенок прямой назидательности, Толстой воплотит эти мысли в повести «Смерть Ивана Ильича», работа над которой продолжалась несколько лет и была закончена в 1886 году.

Рассуждая о характере связи публицистических и художественных сочинений Толстого, В.А. Туниманов замечает, что художественная работа хоть и не являлась доминирующей для автора в 80-е годы, «ее необходимо было теснее согласовать с новыми убеждениями, с новым религиозным мирозерцанием», но согласовать не формально, «ибо это убило бы художественность, превратило художественные тексты в ряд картинок-иллюстраций», а органично. По мнению исследователя, повести и рассказы «не противоречат и не противостоят трактатам и статьям», так как все сочинения – «это все разные грани одного и цельного организма» [Зверев, Туниманов 2007: 413].

Предельно четко обозначив в трактате негативное отношение к сложившейся системе судопроизводства, Толстой не так категоричен в повести. Дух отрицания проступает исподволь и ощущается в авторской иронии.

После первого прочтения повести может показаться, что Толстой не изобразил ничего другого, кроме обычной истории жизни и вполне естественной смерти одного человека из судебных чиновников, однако содержание ее прочно увязано с новым христианским жизнепониманием Толстого. Мысль, выраженная не как тезис со многими страницами последовательного доказательства, а как убедительно и просто рассказанная история жизни, страданий и смерти человека, история, в обыденности которой просвечивает универсальность, общечеловечность, - быть может поражает сильнее, чем логически выстроенная система доводов. Несмотря на то, что в момент выхода повести в печать она практически была не замечена русской критикой, успех ее в Европе, и особенно во Франции, был феноменальным. В последующие годы повесть также очень высоко была оценена и в России.

В трактате «В чем моя вера?» [Толстой: т. 23, 304–465] Толстой, методически разбирая «все то, что скрывает от людей истину», пере-

вода, сличая и соединяя четыре Евангелия, формулирует свое новое, основывающееся на учении Христа, миропонимание. Определив высказывание Христа: «Вам сказано: око за око, зуб за зуб. А я вам говорю: не противьтесь злу» (Ев. от Матфея, глава V, стих 39) как ключевое для понимания сути его учения, Толстой делает следующий вывод: общество, назвавшее себя православным и на словах исповедующее христианское вероучение, не только на деле не исполняет заветов Христа, но заботится об учреждении «судов, государства, воинства» [курсив здесь и в других местах Гладышева А.К.], об учреждении «жизни, противной учению Христа». По мнению Толстого, Христос, давший людям заповедь: «Не судите, и не будете судимы – не осуждайте, и не будете осуждены» (Ев. от Луки, VI, 37), не только не мог иметь в виду одну частную жизнь, но прямо указывал на то, что учрежденные людьми суды недопустимы.

«Христос говорит: *не противиться злему*, – пишет Толстой. – Цель судов – противиться злему. Христос предписывает: *делать добро за зло*. Суды воздают злом за зло. Христос говорит: *не разбирать добрых и злых*. Суды только то и делают, что этот разбор. Христос говорит: *прощать всем. Прощать не раз, не семь раз, а без конца. Любить врагов. Делать добро ненавидящим*. Суды не прощают, а наказывают, делают не добро, а зло тем, которых они называют врагами общества... Христос со дня рождения и до смерти сталкивался с судами Ирода, синедриона и первосвященников. И действительно, вижу, что Христос много раз прямо говорит про суды как про зло. Ученикам он говорит, что их будут судить, и говорит, как им держаться на суде. Про себя говорил, что его засудят, и сам показывает, как надо относиться к суду человеческого. Стало быть, Христос думал о тех судах человеческих, которые должны были засудить его и его учеников, и засуждавшие и засуждающие миллионы людей. Христос видел это зло и прямо указывал на него. При исполнении приговора суда над блудницей он прямо отрицает суд и показывает, что человеку нельзя судить, потому что он сам виноватый. И эту же самую мысль он высказывает несколько раз, говоря, что засоренным глазом нельзя видеть сора в глазу другого, что слепой не может видеть слепого. Объясняет даже то, что происходит от такого заблуждения. Ученик станет такой же, как учитель» [Толстой т. 23: 320].

Внимательно разбирая послания апостолов, Толстой заостряет внимание читателей на словах апостола Иакова: *Ибо кто сохранил весь закон и в одном чем-нибудь согрешит, тот становится виновен во всем. Ибо тот же, кто сказал: не прелюбодействуй, сказал: не убей. Почему, если ты не сделаешь прелюбодеяния, но убьешь, то ты*

все преступник закона (гл. II, 1–13). Из слов апостола, по мнению Толстого, следует, что суд человеческий «несомненно дурен» и «сам преступен», потому как за преступление сам казнит, но «суд сам собою уничтожается законом Бога – милосердием» [Толстой т. 23: 323].

Мысль, прозвучавшая как приговор для Ивана Ильича («Вот он, суд! Да я же не виноват! За что?»), мысль эта о Суде Высшем содержится в приведенном в трактате отрывке из послания апостола Петра: «Неужели думаешь ты, человек, избежать суда Божия, осуждая делающих таковые дела и (сам) делая то же?» [Толстой т. 23: 324]. История смерти Ивана Ильича приобретает притчевый характер. Человек, взявший на себя право казнить других за нарушение человеческих законов, сам преступает закон высший и подлежит Суду Высшему.

«Доминирующий образ у Толстого, – отмечает Н.А. Петрова, – образ суда, того, где служит герой; суда-консилиума, от которого “то капля надежды блеснет, то взбушует море отчаяния”; суда над собственной жизнью» [Петрова 2007: 9]. Понимая учение Христа как определение вечных предначертанных законов, Толстой заключает, что русское общество, исповедующее христианскую веру, не только не исполняет предписаний этого вероучения, но и живет прямо противоположно духу учения, учреждая «земский суд, уголовную палату, окружные и мировые суды».

Прямая связь повести с трактатом ощущается с первых страниц: действие начинается в большом здании судебных учреждений, а главный герой произведения, Иван Ильич Головин, – член Судебной палаты. Тем не менее, Толстой избегает «любовой» критики. Воспроизводя историю жизни Ивана Ильича, автор, отстранившись, избегает осуждения. Начиная повесть с известия о смерти Ивана Ильича, о которой узнают из утренней газеты его коллеги, члены суда и прокурор, сошедшиеся в кабинете во время перерыва, Толстой несколькими штрихами обозначает всю ограниченность, неспособность к сопереживанию и бесчувственность этих персонажей: каждый из них, узнав о смерти «сотоварища», в первую минуту подумал о возможных перемещениях ввиду освободившегося места и личном повышении.

Уже во второй главе проступает отрицательное отношение Толстого ко всякого рода чиновникам. «Ненужный член разных ненужных учреждений», – так называет автор статского советника (отца Ивана Ильича), сделавшего в Петербурге по разным министерствам и департаментам ту карьеру, благодаря которой за выслугу лет чиновник получает «выдуманнные фиктивные места и нефиктивные тысячи». Толстой подчеркивает, что жизнь Ильи Ефимовича не является исключением, что в России существует целый класс людей, достигающих «то-

го положения, в котором хотя и ясно оказывается, что исполнять какую-нибудь существенную должность они не годятся, они все-таки по своей долгой и прошедшей службе не могут быть выгнаны... и потому получают... нефиктивные тысячи, от шести до десяти, с которыми и доживают до глубокой старости». Толстой еще раз намекнет на паразитический характер такого рода деятельности в описании старшего сына, который «делал такую же карьеру, как и отец» и «уж близко подходил к тому служебному возрасту, при котором получается эта инерция жалованья» [Толстой, т. 26: 69].

Иван Ильич, будучи «умным, живым, приятным и приличным человеком», тем не менее, выбирает ту же стезю: после окончания курса Правоведения, он начинает свою карьеру с должности *чиновника особых поручений губернатора*.

Образ Ивана Ильича не противоречив, но и не односторонен, это не «плоский» характер с одной доминирующей чертой, не явно отрицательный персонаж, а образ человека похожего на других людей, «как все». Толстой неоднократно подчеркивает это сходство, похожесть жизни Ивана Ильича на жизни других людей («Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и *обыкновенная*»). Усредненность характера (Толстой, описывая трех братьев, прямо называет Ивана Ильича *серединой* между ними), обыкновенность и узнаваемость жизненных ситуаций делают историю его смерти тем более поражающей.

По мнению Туниманова, Толстой, стремившийся в повести к «универсальному звучанию», именно с этой целью неоднократно «подчеркивает обыкновенность и заурядность» не только жизненной истории Ивана Ильича. Даже покойник, согласно описанию автора, ничем не отличался от других умерших: «Мертвец лежал, *как всегда* лежат мертвецы, особенно тяжело, по-мертвецки, утонувши окочевевшими членами в подстилке гроба, с навсегда согнувшеюся головой на подушке, и выставял, *как всегда* выставяют мертвецы, свой желтый восковой лоб с взлизями на ввалившихся висках и торчащий нос, как бы надавивший на верхнюю губу» [Зверев, Туниманов 2007: 57].

По общественным меркам Иван Ильич был не только «человеком способным, весело-добродушным и общительным», но и ответственным сотрудником. Будучи молодым человеком, он обладал необходимыми профессиональными качествами для того, чтобы заслужить уважение выше стоящих особ («в служебных делах он был... сдержан, официален и даже строг», «с точностью и неподкупной честностью исполнял возложенные на него поручения»).

Обобщенный образ *выше стоящих особ* играет большую роль не только в жизни Ивана Ильича («долгом же он своим считал все то, что считалось таковым наивысше поставленными людьми», «с самых молодых лет было то, что он, как муха к свету, тянулся к наивысше поставленным в свете людям»). С одобрения выше стоящих лиц в высшем обществе устанавливались границы морали. Все то, что могло быть названо дурным, но делалось «с чистыми руками, в чистых рубашках, с французскими словами», было одобрено и, следовательно, не вполне безнравственно: связь с одной из дам, связь с модисткой, попойки с приезжими флигель-адъютантами, поездки в дальнюю улицу, подслуживание начальнику. Сервировка поступков оказывается важнее их сути. При соблюдении необходимой *формы* дурной поступок мог и не попасть в реестр безнравственного поведения. Однако весь этот регламентированный обман рассыпается в прах, оказывается *не тем* перед судом наивысшей инстанции, пред смертью.

Эта же власть формы обнаруживается в новой для того времени сфере деятельности судебных учреждений. «Соблюдение *формальности*, – пишет Туниманов, – вот неизменный принцип государственной и особенно судебной деятельности, обеспечивающий торжество провозглашенного «зла» [Зверев, Туниманов 2007: 425].

В сущности, в роли судебного следователя Иван Ильич только мастерски освоил «прием отстранения от себя всех обстоятельств, не касающихся службы, и облечения всякого сложного дела в такую *форму*, при которой бы дело только внешним образом отражалось на бумаге и при котором исключалось совершенно его личное воззрение, и главное, соблюдалась бы вся требуемая *формальность*» [Толстой т. 26: 72].

В трактате Толстой подробнее, чем в повести, описывает бездушный и бесчеловечный механизм правосудия: «Кто будет спорить о том, что не то что мучить или убивать человека, но мучить собаку, убить курицу и теленка противно и мучительно природе человека... А между тем все устройство нашей жизни таково, что всякое личное благо человека приобретается страданиями других людей... Все устройство нашей жизни, весь сложный механизм наших учреждений, имеющих целью насилие, свидетельствует о том, до какой степени насилие противно природе человека. Ни один судья не решится задушить веревкой того, кого он приговорил к смерти по своему правосудию. Ни один начальник не решится взять мужика из плачущей семьи и запереть его в острог... Все это делается только благодаря той сложнейшей машине государственной и общественной, задача которой состоит в том, чтобы разбивать ответственность совершаемых злодейств так, чтобы ни-

кто не почувствовал противоестественности этих поступков. Одни пишут законы, другие прилагают их, третьи муштруют людей...» [Толстой т. 23: 332].

Так Иван Ильич, полностью устранив личное, душевное отношение к разбираемым на суде делам и не чувствуя противоестественности своей новой работы, считал ее вполне интересной и привлекательной. Привлекательность же ее состояла, главным образом, в сознании власти, в том, что он чувствовал: отныне «все, все без исключения, самые важные, самодовольные люди – все у него в руках» [Толстой т. 26: 71]. Повышениям сопутствовала еще большая сила власти («возможность погубить всякого человека»). «Обыденность, обыкновенность чистой и ненужной жизни и является, по Толстому, самым ужасным во всем этом заведенном, одобренном течении пустой, насквозь лживой жизни» [Зверев, Туниманов 2007: 425]. Неизлечимая болезнь и сознание приближающейся смерти разрушат так прочно установившуюся фальшь жизни.

Н. Лесков, высоко ценивший талант Толстого как художника-реалиста, полагал, что «вся обстановка смерти Ивана Ильича представляет собой, конечно, не картину смерти вообще, а она есть только изображение смерти карьерного человека из чиновничьего круга – человека, проведшего жизнь в лицемерии и в заботах, наиболее чуждых памятованию о смерти». Однако Толстой предельно конкретен и правдив не только в изображении бытовых подробностей, но и в описании процесса умирания. Восстанавливая хронологию, фиксируя мельчайшие приметы ухудшающегося здоровья героя, Толстой исследует непознаваемое, препарируя саму смерть.

По мнению Оге А. Ханзен-Лёве, процесс умирания в произведении «медицински и психосоматически» конкретизирован: «В качестве пускового механизма истории здесь также выступает совершенно ничтожная и почти комическая бытовая подробность: смертельная болезнь героя начинается с повреждения бедра, полученного при падении со стремянки... Кажущаяся второстепенной причина – и, соответственно, спусковой механизм истории – ретроспективно предстает непосредственным основанием каузальности, которая позволяет проследивать события жизни от конца к началу... Толстой дробит Большую Смерть на малые мгновения умирания, последовательность которых должна быть прочитана в противоположном порядке *ad absurdum* и вместе с тем прослежена вплоть до своего истока, ведь только так может быть раскрыта ее тайная механика» [Ханзен-Лёве 211: 8].

Особое внимание писателя к материи (к «плоти»), к физическому проявлению человека в мире неоднократно отмечалось исследовате-

лями. «Основная “вещь” Толстого, – пишет Н.А. Петрова, – человек, как существо, прежде всего, “телесное” и потому принадлежащее к категории предметов (“та же комната, те же картины, гардины, обои, склянки и то же свое болящее, страдающее тело”), ненужных, вносящих “нечистоту” и “беспорядок”» [Петрова 2007: 10].

Смерть не есть нечто максимально абстрактное, неподдающееся осмыслению и безумно пугающее Ивана Ильича. Она растворена во всей с безупречным хладнокровием зафиксированной симптоматике прогрессирующей болезни. И проявления ее в физическом мире вполне конкретны и осязаемы. Так уже в первой главе появляется «неприятный запах» и труп, «утонувший окоченевшими членами в подстилке гроба». Иван Ильич буквально ощущает смерть физически, как «что-то ужасное и страшное, неслыханное, что завелось в нем и не переставая сосет его и неудержимо влечет куда-то» [Толстой т. 26: 88].

Для Толстого смерть, в первую очередь, это физиологический процесс. Приближение ее связано с истощением и усыханием тела («он знал, что ему будет еще страшнее, если он взглянет на свое тело, и не смотрел на себя»; он «с ужасом смотрел на свои обнаженные, с резко обозначенными мускулами, бессильные ляжки»), с физической немощью («он спал меньше и меньше», еда казалась «безвкуснее и безвкуснее»; не мог передвигаться без помощи), с усиливавшейся болью («ни на мгновение не утихающая, мучительная боль»). По мере осознания собственной обреченности и безвыходности своего положения, в душе Ивана Ильича усиливалось чувство тоски и ненависти к окружающим.

«Персонажи Толстого, – пишет Оге А. Ханзен-Лёве, – словно помещены в особую сферу, где истории их жизни могут быть рассказаны как истории предвосхищения смерти. Если же власть смерти столь могущественна, всеобъемлюща и неумолима, то, чтобы стать выносимой, она должна распределиться по всей жизни в целом, – по крайней мере, в романе...» [Оге А. Ханзен-Лёве 2011: 5].

Однако смерть заявляет о себе не только через боль, ослабевающее с каждым днем тело, немощь и нечистоту. Она является предчувствием. В сознании Ивана Ильича смерть персонифицируется, и потому он постоянно ощущает ее мистическое присутствие. Смерть становится наваждением, которое приводит в отчаяние. «Иван Ильич... отгонял мысли о ней, но она продолжала свое, и она приходила и становилась прямо перед ним и смотрела на него, и он столбенел, огонь тух в глазах» [Толстой т. 26: 94]; «И что было хуже всего – это то, что она отвлекала его к себе не затем, чтобы он делал что-нибудь, а только для того, чтобы он смотрел на нее, прямо ей в глаза, смотрел на нее и, ни-

чего не делая, невыразимо мучился» [Там же]; еще упоминания: «она проникала через все, и ничто не могло заслонить ее», «вдруг она мелькнула через ширмы, он увидел ее», «она явственно глядит на него из-за цветов» [Толстой т. 26: 94–95].

Повествование представляет собой постепенно разворачивающуюся, от главы к главе, историю болезни, финалом которой является двухчасовая агония и смерть. Происходит, условно говоря, материализация метафоры (летающего вниз камня с увеличивающейся скоростью), содержащейся в тексте: «Жизнь, ряд увеличивающихся страданий, летит быстрее и быстрее к концу, страшнейшему страданию» [Толстой т. 26: 109]. Тем не менее, болезнь и мучения героя представляют собой лишь внешний план, скрывающий под собой процесс духовного перерождения (умоперемены) героя.

Мучимый физической болью и одиночеством, «полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле», Иван Ильич находился в кругу неразрешимых вопросов: «За что весь этот ужас?», «Не может быть, чтоб так бессмысленна, гадка была жизнь?», «Может быть, я жил не так, как должно?» [Толстой т. 26: 107].

Мысли героя сопровождаются небольшим авторским комментарием: «и тотчас же он [Иван Ильич] отгонял от себя это *единственное разрешение* всей загадки жизни и смерти, как что-то совершенно невозможное» [Там же].

Если в начале повести констатируется факт смерти и для прошедших проститься с Иваном Ильичом ее несомненным и вполне «осязаемым» проявлением будет его лежащее в гробу бездыханное тело, то уже ближе к концу произведения становится очевидным, что смерть не только не является для автора «концом» существования, а скорее «переходом», но, что особенно важно, не присутствие смерти, а возможность ее осознания при жизни приводит к духовному перерождению.

«Сюжет повести Толстого, – отмечает Н.А. Петрова, – состоит в осознании человеком «ложности» своего существования, экзистенциальном прозрении на пороге смерти, сопровождающемся просыпающейся способностью героя «чувствовать» (его фамилия – Головнин, и к пониманию собственной смертности он идет через силлогизм из логики Кизеветера)» [Петрова 2007: 10]. Развивающаяся болезнь не только разрушила всякую приятность и важность тех событий, которые ранее казались таковыми («радости службы-карьеры», «карточная игра», «театры»), но и поставила под сомнение смысл всей прожитой жизни.

По мнению С.А. Меситовой, «мучения, страдания и болезни, воспринимаемые людьми как зло, трактуются Л.Н. Толстым, прежде

всего, как подготовка к смерти и возможности принятия смерти как радости и полноты бытия-к-смерти. В 1903 году он записал: «Страдания, – всегда неизбежные, как смерть, – разрушают границы, стесняющие наш дух, и возвращают нас, – уничтожая оболочку материальности, – к свойственному человеку пониманию своей жизни как существа духовного, а не материального.... Думают, что болезнь – пропащее время. А болезнь самое важное время...» Страдания дают возможность проявиться духовному началу в человеке, обрести любовь к Богу и ближнему. В этом смысле, смерть воспринимается Л.Н. Толстым как освобождение от сна ложной жизни, от плена телесной зависимости, как, наконец, возможности истинно духовной жизни, которая в понимании философа есть добро, любовь и соединение в Боге всех живых существ» [Меситова 2006: 59].

Эту же мысль подтверждают слова Туниманова: «Только окончательно признав, что вся его жизнь была не то, кроме нескольких отдаленных светлых точек в детстве, отказавшись от всяких попыток найти для этой эгоистической и лживой жизни оправдание, Иван Ильич “пролезает сквозь черную дыру” к свету. Ненависть и злоба отступают, он испытывает чувство жалости к сыну-гимназисту, целующему его руку, и к жене, с отчаянным выражением смотрящей на него. Не просто нравственная перемена, а преображение и преодоление страха смерти» [Зверев, Туниманов 2007: 428].

Мучения Ивана Ильича в последние часы напоминают муки рождающегося ребенка: «Он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила... Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее» [Толстой т. 26: 106].

Смерть приносит долгожданное облегчение: «Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить». Она освобождает героя не только от физической боли, но и от лжи и заблуждений считавшейся «приличной» и вполне благопристойной жизни.

«Как хорошо и как просто, – подумал он».

Вместо смерти был свет.

Последние мысли героя («Какая радость!», «Кончена смерть. Ее больше нет!») являются знаком совершившийся духовной перемены.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамович Н.Я. Религия Л.Н. Толстого. – М., 1914.

Апостолов Н.Н. Живой Толстой. – М., 2001

Асмус В.Ф. Мировоззрение Л.Н. Толстого // Литературное наследство. Т. 69. Кн. 1. – М., 1961.

Басинский П.В. Бегство из рая. – М., 2011.

Булгаков В.Ф. Л.Н. Толстой в последний год его жизни. – М., 1957.

Зверев А.М., Туниманов В.А. Лев Толстой. – М., 2007

Меситова С.А. Этическая танатология Л.Н. Толстого. – Тула, 2003

Петрова Н.А. Предмет в пространстве между смертью и жизнью // Przeglad Rusycystyczny. – 2007. – С. 5–19.

Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений Л.Н. Толстого. В 90 т. Т. 26. – М., 1928–1958.

Шкловский В.Б. Лев Толстой. – М., 1967.

Ханзен-Лёве Оге А. В конце туннеля... смерти Льва Толстого // НЛО – 2011. – № 109.

© Гладышев А.К., 2013

Е.С. БУРКОВА

(г. Одесса, Украина)

УДК 82:1
ББК Ю3(2)53-8

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ Н. ГОГОЛЯ И Ф. ДОСТОЕВСКОГО В КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ Л. ШЕСТОВА

Аннотация. В статье рассматриваются аспекты интерпретационной практики Л. Шестова. Анализируется статья «Кьеркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)», так как ряд положений, изложенных в ней, позволяет выявить особенности философского дискурса критика, понять значимость философских идей в подходе Л. Шестова к проблемам литературы. Выделяются основные темы, в связи с которыми критик обращается к наследию С. Кьеркегора: онтологическое одиночество, экзистенциальное мироощущение человека, пограничная ситуация между жизнью и смертью.

Ключевые слова: критика, русская литература, «шестовизация», художник, интерпретация.

В современном литературоведении усилился интерес к проблемам истории и теории литературной критики. В этом плане значимы исследования А. Валицкого, Р. Громьяка, Н. Кочетовой, В. Лашова, М. Наенко, А. Оппо, Н. Раковской, С. Яковенко и др. В то же время теоретически важными для решения поставленной проблемы являются концепции М. Бахтина, Ю. Лотмана, В. Тюпы. В современном гуманитарном знании особый интерес вызывает литературная критика конца XIX – начала XX вв. В этом плане наибольшее количество работ посвящено В. Розанову, Д. Мережковскому (Н. Грякаловой, В. Лебедевой, А. Холикова). Однако следует заметить, что критическое наследие Л. Шестова предметом пристального осмысления в литературоведении ещё не стало. В связи с актуализацией проблемы целью данной статьи является осмысление интерпретационной практики Л. Шестова, в частности, выделение принципов подхода к русской литературе, среди которых, безусловно, доминирующим является философичность.

Обращение к работам Кьеркегора, Гуссерля, Ницше позволили критику выстроить концепцию русской литературы, в центре которой находится философская проблематика: «...русская философская мысль, такая глубокая и такая своеобразная, получила своё выражение именно в художественной литературе. Никто в России так свободно и властно не думал, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Достоевский, Толстой... и даже Чехов... » [Асоян 2002: 44].

В. Лашов полагает, что «Киркегор – лишь прекрасный повод для развития темы, которая его (Л. Шестова) самого мучит и которой он посвятил всё своё творчество» [Лашов 2012]. Это тема трагичности человеческого существования. Для решения поставленной задачи С. Кьеркегор и Л. Шестов включают в текст библейские мотивы страдания, греха, воскресения. Кроме того, наполненность статей Л. Шестова явными и скрытыми цитатами, авторскими комментариями, оставленными для осмысления читателю, определяет полифоничность его размышлений. В связи с этим, укажем на диалогичность критической системы Л. Шестова. Художник становится основным объектом, вокруг которого выстраивается ход размышлений критика. Обратимся к организации текста статьи «Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)». Она состоит из 25 глав и заключения. Каждая глава содержит в своём названии отдельные аспекты проблемы («Вера и грех», «Гений и рок», «Знание как падение» и др.); в заголовки ряда глав вынесены имена мыслителей или библейских персонажей, к которым постоянно обращается критик: «Иов и Гегель», «Киркегард и Лютер». Отметим, что расположение имён Иов и Гегель рядом указывает на проблему иррационального и рационального начал в модели мира Л. Шестова. Иов, являющийся примером абсолютной веры в Бога даже находясь на грани гибели, противостоит, с точки зрения критика, Гегелю как создателю универсальной системы идеализма, в основании которой находится разум. Каждой главе предпослан эпиграф из философских работ или Библии, который Л. Шестов разворачивает, осмысляет, соотносит с интерпретацией волнующих его вопросов.

Так, например, в главе «Иов и Гегель» критик интерпретирует фразу «Глас вопиющего в пустыне», подчёркивая экзистенциальную позицию С. Кьеркегора. Тем самым Л. Шестов как субъект высказывания ведёт речь об экзистенциальном состоянии художника и философа, высказанном в следующем суждении: «...философия и литература имеют своим началом не удивление <...> а *отчаяние* [Здесь и далее курсив наш. – Е.Б.]» [Лашов 2005: 15]. Отчаяние возникает в состоянии обречённости, онтологического одиночества и является импульсом в творчестве художника, раскрывающего глубины человеческой души. С точки зрения критика, писатель способен создать великие произведения только тогда, когда в его жизни была трагедия, когда он сам находился на краю гибели. Например, Ф. Достоевский, с точки зрения Л. Шестова, после помилования пишет лучшие свои произведения. Мучительное ощущение жизни проявилось в творчестве Н. Гоголя. В центре внимания Л. Шестова находится душа Н.В. Гого-

ля. Исследование специфики психосферной организации личности писателя позволило критику уловить связь между земным и трансцендентным, бытовым и бытийным в его текстах. Шестовское видение Н.В. Гоголя в целом вписывается в контекст литературно-философской критики конца XIX – начала XX вв., создавшей вместе с писателями-символистами вокруг его личности своеобразную мифологию. Н. Гоголь искал путь к истине через намеренное погружение в мир трагедии. Критик интерпретирует творчество художника как творчество, находящееся всегда «на грани реального и ирреального, бытия и небытия», где возникает возможность познать божественное. Для Л. Шестова жизненный и творческий путь писателя представляет собой один из самых загадочных примеров существования человека-на-границе, его попыток не выйти из области трагедии, а максимально погрузиться в неё, ощутить творческие муки, отчаяние, страдание. Современный исследователь В. Подорога отмечает, что для Н. Гоголя характерно погружение в мир смерти, в мир запредельный и тёмный, непознанный и страшный. Отсюда «безликость и мертвенность персонажей», «смерть уже случилась в гоголевском мире». Отсюда – множество деталей как попыток вернуться к жизни, укрепиться в ней. Но эти детали мгновенны, они быстро исчезают и сменяются описаниями «мёртвых героев». Эти тезисы близки концепции Л. Шестова, размышляющего о Н. Гоголе как о человеке с печатью смерти: «Его сверкающее остроумием и с несравненным юмором произведения – самая потрясающая из мировых трагедий, как и его личная жизненная судьба. И его посетил грозный ангел смерти и наделил проклятым даром второго видения». Именно Н. Гоголь, по мнению Л. Шестова, сумел максимально глубоко выразить сущность перехода в инобытие.

Критик предполагает, что читатель должен проникнуть в мир внутренних поисков писателя, в мир произведения, считая, что в наследии Н. Гоголя можно поставить знак равенства между ним и его текстами. В этой связи для критика наибольший интерес представляют поздние произведения писателя («Выбранные места из переписки с друзьями») и факт сожжения второго тома «Мертвых душ». Это примеры абсолютного безумия, к которому приходит человек, заблудившийся в мире обыденности в поисках божественного. Герои Н. Гоголя поэтому представляются Л. Шестову особым типом «подпольного человека»: безысходно-безумные, противоречивые, мучающиеся. Как известно, Н. Гоголь писал: «Я стал наделять своих героев сверх их собственных гадостей моей собственной дрянью. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что всё это карикатура и моя собственная выдумка» [Шестов 2001: 119]. Именно это высказывание писателя

становится кодом в критической интерпретации Л. Шестова, позволившим ему писать о мистицизме Н. Гоголя, его экзистенции. Именно эти особенности творческой индивидуальности писателя дают право Л. Шестову заметить: «В русской литературе Достоевский не стоит одиноко. Впереди него и даже над ним должен быть поставлен Гоголь. Все произведения Гоголя... одни непрерывные записки из подполья» [Шестов 2001: 97].

Сопоставляя художественные миры Ф. Достоевского и Н. Гоголя, Л. Шестов указывает, что Ф. Достоевский сильнее проявляет своё отчаяние в художественных произведениях, Н. Гоголь – в публицистике, ибо в ней очевидна обращённость писателя к читателю. Литературовед В. Лашов отмечает: «Невыразимо страшное чувство перехода в инобытийное существование сумели потрясающе выразить многие русские писатели, но первее всех в этом отношении был, с точки зрения Шестова, Гоголь. Он считал его книги неразгаданными, скрывающими за семью печатями мироощущение великого писателя, представлявшего весь мир замороженным царством, погружённым в лицемерное смирение перед лицом необходимости. С точки зрения Шестова, Гоголь мучительней, чем Достоевский, чувствовал страшную власть чистого разума» [Шестов 2001: 78].

Л. Шестов указывает, что С. Кьеркегор так же, как русские писатели, решает «последние загадки бытия» – «загадки знания, веры, греха, искупления» [Там же]. Когда приходит осмысление бытия, возникает «безотчётный, беспричинный и бессмысленный страх перед Ничто» [Там же]. Страх же порождает отчаяние, которое «подводит художника к пределам сущего» [Там же]. Ничто в понимании Л. Шестова – это неизвестность, которая открывается человеку только тогда, когда он решается заглянуть за пределы сущего, за грань жизни и смерти, в мир божественной веры.

Л. Шестов включает в свои рассуждения читателя, в диалоге с которым ставит и решает онтологические вопросы бытия. Диалогичность двух сознаний даёт возможность Л. Шестову прийти к выводу, что разум превратил мир в великую иллюзию, где невозможным становится «преодоление самоочевидных» вещей (по суждению Л. Шестова – «самоочевидность»). Глас вопиющего в пустыне – это не только голос Иова, страдающего от страшной болезни в пустыне, Ф. Достоевского, ожидающего смертной казни, трагической гибели М. Лермонтова, безумства Н. Гоголя, – но и призыв самого Л. Шестова к отречению от власти разумной необходимости и приходу к вере. Именно поэтому ему близки художники, способные на внутренний бунт: М. Лермонтов и Ф. Достоевский, Г. Ибсен для кри-

тика – художники, в творчестве которых истинным становится то, что посылает художнику Бог с верой.

В этой связи любопытной является классификация личности, которую предлагает С. Кьеркегор. Мыслитель выделяет два типа личности:

- ❖ рыцарь покорности;
- ❖ рыцарь веры.

Рыцаря покорности С. Кьеркегор определяет как тип личности, смирившейся со своей участью, ощущающей себя «только пришельцем и чужаком». С. Кьеркегор приводит известный фольклорный мотив о царской дочери, которую хочет завоевать молодец, но он не делает усилие в движении к вере и Богу. В то время, как **рыцарь веры** «<...> благодаря вере <...> получит царскую дочь <...>, ибо он господствует над конечным» [Шестов 2005: 25].

На основе системы С. Кьеркегора Л. Шестов создаёт классификацию типов художника, согласно которой художник может реализовать себя в четырёх ипостасях: плотской, душевной, духовной, невинной.

Так, например, обращаясь к творчеству И. Тургенева, в частности, к «Стихотворениям в прозе», Л. Шестов замечает, что писателю удалось выразить тоску «о жизни... ушедшей на проповедь «добра». «Предпоследние слова» И. Тургенева возникают на грани жизни и смерти, когда раскрывается внутреннее Я человека, приближая его к истине. Именно поэтому человек в творчестве И. Тургенева, с точки зрения критика, являлся *исключительной* личностью со своей *непоторимой* жизнью, индивидуальностью.

Отношение Л. Шестова к творчеству И. Тургенева нельзя определить однозначно. Именно в «Стихотворениях в прозе» Л. Шестов усматривает мотив «предпоследних слов» писателя, то есть момент осознания художником онтологического одиночества, которое можно преодолеть силой веры, чтобы вырваться из норм и законов обыденности. Критик называет такой путь приходом к вере через Абсурд и осуществлением движения «рыцаря покорности» к «рыцарю веры».

Рыцарь веры для Л. Шестова – это художник **духовного типа**. К ним критик относит М. Лермонтова, Ф. Достоевского, А. Чехова, Г. Ибсена. Герои их произведений не боятся заглянуть за пределы сущего и ответить на вопросы о смысле жизни.

Промежуточным становится **душевный тип** художника. К нему принадлежат люди, стремящиеся к вере, но не пришедшие к ней. Они находятся за границей познания добра и зла и потому способны ослушаться Бога и совершить первородный грех.

Обращаясь к читателю, Л. Шестов пишет: «...Послушаем его (т.е. С. Кьеркегора. – *Е.Б.*): «Невинность (т.е. состояние до первородного греха – *Е.Б.*) есть неведение. В невинности художник определяется не духовно, а душевно, в непосредственном единстве с природностью. Дух в художнике ещё дремлет. Такое понимание находится в полном соответствии с Библией, которая не признаёт за невинным человеком различия между добром и злом <...> а тайна невинности есть в то же время и страх...» [Шестов 2005: 15]. Имя Ф. Достоевского возникает, когда Л. Шестов ищет ответ на вопрос С. Кьеркегора: «...Что же, и Христос, являя чудо, отклонял наше внимание от милосердия и, стало быть, провинился перед этическим?» [Шестов 2005: 79]. Для Л. Шестова очевиден ответ на данный вопрос: Христос как Сын Божий стоит над этическим, потому категории этического (например, милосердие, которое, как мы отмечали выше, утверждает бессилие человека) для Него неистинны, *верой* совершаются великие дела. Но целью критика является необходимость убедить в этом реципиента, потому он отмечает: «Пусть на этот вопрос ответит Достоевский, один из наиболее близких и конгениальных Кьеркегарду писателей: «Я утверждаю <...> сознание своего бессилия помочь или принести хоть какую-нибудь пользу или облегчение страдающему человечеству, в то же время при полном убеждении в страдании человечества, может обратиться в сердце вашем любовь к человечеству в ненависть к нему» [Шестов 2005: 98]. Эти слова из «Дневника писателя, 1875 г.» (гл. 3 «Голословные утверждения») отражают интерес Л. Шестова к проблеме свободной воли художника, которую парализует обыденность. Это тот душевный тип художника, пределы которого не преодолели ни С. Кьеркегард, ни Л. Толстой, ни Г. Ибсен, ибо понимание смысла жизни и творчества невозможно из-за страха перед Ничто, когда пассивная любовь рождает ненависть, окончательно закрывающую выход к вере. Пограничность и кризисность ситуации в душе художника определяется Л. Шестовым как хронотоп сознания, внутренне-пространственно-временной образ, открытый и динамичный, противоречивый и нестабильный, в котором возможна «бессильная любовь» и «любовь-бунт».

Решая сложные философские проблемы в творчестве писателей, Л. Шестов обращается к читателю (таким читателем в данной ситуации является философ); очевиден интерес автора и читателя к совместному действию, подчеркивающий значимость предмета обсуждения. Вместе с тем, автор не константен, а подвижен, он может в любой момент перейти на позицию читателя воспринимающего. Высказыва-

ние Л. Шестова после цитации текста С. Кьеркегора обозначает доминанты сознания самого критика.

Л. Шестов является одновременно и субъектом, и объектом высказывания, реципиентом.

Укажем также, что, с нашей точки зрения, рассуждения ведутся автором в рамках рецептивной критики, в основе которой находятся следующие положения:

- 1) читатель реагирует на поток, а не высказывание в целом;
- 2) внутреннее постижение объекта полностью заменяет язык (то есть ощущение доминирует над вербальными средствами и занимает ведущую роль в акте интерпретации).

Следование таким положениям помогает Л. Шестову достичь высокого уровня интертекстуальности, диалогичности и сформулировать основные принципы своей критической системы, определив место художника в сложной ситуации пороговости и экзистенциального одиночества.

ЛИТЕРАТУРА

Асоян А. Семиотика орфического сюжета в литературе Серебряного века // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – Вып. 4. – 2002. – С. 16–24.

Горбачёв А. Гоголь. – М.: ЭКС ТМА, 2008. – 139 с.

Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1987. Т. 5. – С. 39–67.

Кувакин В.А. Мыслители России: Избр. лекции по рус. философии. – М.: Российское гуманистическое общество, 2005. – С. 300.

Лашов В. Л. Шестов и Н. Гоголь. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/lev-shestov-i-nikolay-gogol>, 2012 (Дата обращения: 01.09.2013).

Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М.: Худож. лит., 1988. – 413 с.

Овсяннико-Куликовский Д. Литературно-критические работы. – М.: Букинистическое издание, 1989. – 526 с.

Подорога В. Мимесис. – М.: Культурная революция, 2006. – 539 с.

Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М.: АСТ, 2001. – 129 с.

Шестов Л. Кьеркегард и экзистенциальная философия. – М.: АСТ, 2005. – 299 с.

© Буркова Е.С., 2013

ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА

Е.В. ФЁДОРОВА

(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Белый А.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,43

ВИЗУАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОВЕСТИ А. БЕЛОГО «ЗАПИСКИ ЧУДАКА»

Аннотация. В статье предложен анализ визуально-стилевых особенностей повести А. Белого «Записки Чудака». Автор рассматривает основные визуальные приемы произведения: модификация пространства страницы, специфическая расстановка знаков препинания, шрифтовая акциденция и графическая разорванность слова. Предметом внимания становится взаимосвязь визуального облика и идейного замысла текста.

Ключевые слова: визуальный облик прозаического текста, визуально-графические приемы, пространство страницы, шрифтовая акциденция.

В последние десятилетия проблемы визуальности вызывают огромный интерес ученых различных отраслей гуманитарных наук. Так, в современном литературоведении актуализировалась проблема феномена «визуальности». Различные способы восприятия визуального в художественной литературе все чаще привлекают внимание современных ученых. Исследователи изучают «зрительный опыт» автора, сюжетно и композиционно выраженный в художественном произведении, а также спонтанные и рефлексивные механизмы восприятия визуального.

Известны работы, посвященные анализу данного аспекта на материале творчества различных писателей: А.А. Арзамазов охарактеризовал феномен визуального в удмуртской устно-поэтической традиции и современной поэзии на примере творчества П.М. Захарова, Ю.А. Маричик исследовала вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас, К.А. Слущкая обратилась к анализу структурно-семиотических аспектов русскоязычной и англоязычной визуальной поэзии, Н.И. Сорока изучил особенности визуальной поэзии в украинской литературе XVII–XVIII вв.

В своем исследовании мы опираемся на работу Т.Ф. Семьян «Визуальный облик прозаического текста», в которой визуальный облик прозаического текста исследуется как литературоведческая проблема,

в свою очередь, авторское решение облика текста определяется как знак индивидуального стиля и визуализации семантики. Т.Ф. Семьян отмечает, что «можно утверждать, что в XX веке доминировала визуальная модель прозаического текста, основоположником или законодателем которой является А. Белый» [Семьян 2006: 57]. Именно его систему визуально-графических средств разрабатывают в дальнейшем В.В. Казаков, Б.А. Пильняк, Г.В. Сапгир, П.П. Улитин.

Мы рассмотрим визуально-стилевые особенности прозы А. Белого на примере повести «Записки чудака».

«Записки чудака» (1922 г.) относится к автобиографическому циклу произведений А. Белого. Во второй половине 10-х годов, во время пребывания в Дорнахе, находясь под влиянием антропософской коммуны доктора Штейнера, А. Белый задумывает создание целого цикла автобиографических произведений «Моя жизнь». Помимо «Записок чудака» к этому циклу относятся «Котик Летаев» и «Крещеный китаец». Именно в этих произведениях можно отметить своеобразный пик использования визуально-графических приемов, которые позволяют писателю акцентировать идейный замысел произведений, подчеркнуть глубинный уровень авторского мироощущения. Е.А. Миронова отмечает, что автобиографическую прозу Андрея Белого «по праву можно считать кульминационным этапом в развитии русского символистского романа. Это связано с тем, что именно представители «младшего» символизма, одним из лидеров которого и был Андрей Белый, осознали все многообразие символа и сделали попытку выйти из замкнутого круга одинокого “Я”» [Миронова 2008: 196.]. По мнению К.В. Мочульского, «Котик Летаев» – это «симфоническая повесть “о детстве”, “о годах младенчества”» [Мочульский 1997: 333]. «Крещеный китаец» – переходное звено «от мифологии к истории, от космических вихрей к строго логическому сознанию» [Мочульский 1997: 344]. Повесть «Записки чудака» представляется попыткой рассказать «о священном мгновении, перевернувшем навек все его прежние представления о жизни, <...> о рождении в нем нового человека, нового таинственного “я”» [Мочульский 1997: 330].

О пережитом мистическом опыте писатель не мог рассказать, используя привычные стилиевые приемы, именно поэтому форма автобиографического цикла как бы выходит за пределы традиционных правил. В рецензии на «Записки чудака» О. Мандельштам пишет: «Проза асимметрична: ее движения – движения словесной массы – движение стада, сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза – разноречивой, разлад, многоголосие, контрапункт» [Мандельштам 1990: 294].

Основной концептуальной идеей произведений А. Белого является идея двухбытийности мира – бытийный (воспоминания, подсознательная составляющая человеческого разума) и бытовой. Так, главный герой «Записок чудака» пишет в своем дневнике следующее: «В моей жизни есть две биографии: биография насморков, потребления пищи, сварения, прочих естественных отправлений; считать эту биографию моей – все равно, что считать биографией биографию этих вот брюк. Есть другая: она беспричинно вторгается снами в бессонницу бденья, когда погружаюсь я в сон, то сознание витает за гранью рассудка, давая лишь знать о себе очень странными знаками: снами и сказкой» [Белый 1922б: 88]. В.А. Трофимов отмечает, что в «Записках чудака» «символическое “двойство мира” затрагивает куда как больший масштаб и обеспечено парой: “Россия” – “Европа”» [Трофимов 2008: 12]. Данный идейный замысел бинарности бытия реализуется помимо символического уровня и на визуальном уровне текста: переход из одного мира в другой сопровождается отступом или отточием. Так, фрагменты текста, содержащие переход к воспоминаниям, снам или подсознательной составляющей мыслительного процесса, отделяются от основного, линейно расположенного текстового материала отступом с двойным тире:

Внятный голос в себе я расслышал.

– “Огненного испытания, как приключения для вас странного, не чуждайтесь”... –

– Где снилось все это? мое положение в мире отчетливо сон отразил: в одном мире я –

– “Я”, победоносное, неизменяемое и узревшее свет; в другом – “я” – пустое пальто, за которым гоняется шпик, чтобы, схвативши, повесить его... в своем шкафу! [Белый 1922а: 132].

Данная визуальная модель имеет свое развитие – в фрагментах, где одно воспоминание кинематографично нанизывается на другое, или происходит последовательный переход от мира «общего», к миру «частного», многочисленные отступы образуют своеобразную «лесенку». Большое количество отступов различного характера способствует воплощению мысли (как объекта изображения) в зримые образы. Таким образом, «рисунок» текста представляет собой «схему движения» человеческого сознания.

Слагались в спирали орнаментов, напоминающих сны; –

– мы садились в кресло; мы импульсы оживляли в себе, не ощущая свисающих органов тела, перелетая пространства пустот и разливаясь, как блески: –

– А Нэлли сидела в белеющем платье; и – фосфорила очами; и – мысль ее ширилась, как пространство огромного моря, через которое плыл мой корабль. –

– Пароход утомлялся пространствами моря – и Нэлли, быть может, сидела, в белеющем платье... [Белый 1922б: 86].

Визуальные приемы, с помощью которых текст разделяется на фрагменты, также способствуют созданию специфического ритма произведения. Повторяющиеся фразы маркируются отступами, что еще больше акцентирует внимание читателя:

– “Пора, сэр, смириться”.

И я пробегаю вперед: дом за домом, тяжелые, индивидуально отставленные друг от друга – все пэры и лорды, принадлежащие к партиям тори и виги, в коричнево-дымных, сереющих смокингах, мне бросают строжайше:

– “Пора, сэр, смириться” [Белый 1922б: 11].

Встречающиеся в тексте короткие абзацы (часто длинной в одну фразу или несколько слов), следующие один за другим, визуально воспринимаются как стихотворные строки, что влияет на интонацию прочтения:

– из колена,
– из уст,
– из предплечий,
– из мозга,
– из печени,
– из ступни,
– из плеча – ... [Белый 1922б: 134].

В предисловии к «После разлуки: Берлинский песенник» Андрей Белый пишет по этому поводу следующее: «Измените расположение красных строк в любом рассказе, и вы увидите, до чего изменится весь его стиль. <...> Одну и ту же страницу мы можем выразить в различных интонационных архитекtonиках; каждая накладывает свой отпечаток на целое. <...> Само расположение слов подчиняется у меня интонации в паузе, которая заставляет нас выдвигать одно слово, какой-нибудь союз “И” (на котором никогда не бывает синтаксического и формально-логического ударения, и бывает мимическое, жестикуляционное); или наоборот: заставляет пролетать по ряду строк единым духом, чтобы потом, вдруг задержаться на одном слове» [Белый 1922в: 12–13].

Часто автор выделяет одну значимую фразу или слово в отдельный абзац. Данный прием позволяет еще больше привлечь внимание читателя, маркируя важные смысловые акценты отрывка или произведения в целом:

... меня повернула на прошлое Нэлли; увидел: горластые дымогары я в нем; и – схватился за Нэлли; она целовала меня, говоря:
“Не забудь” [Белый 1922а: 41];

– Не придавал
им значения,
сознавая, что –
– ясности
искры, быть мо-
жет, – явления
физиологии... [Белый 1922а: 124].

В рамочном компоненте «Вместе предисловия» Андрей Белый акцентирует внимание на следующей исходной позиции интерпретации произведения: главный герой, Леонид Ледяной, не может быть спроектирован на «Я» автора, Андрея Белого. Соотношение этих «Я» часто сопровождается прямыми или косвенными комментариями, заключенными в скобки:

Сказать: я работал в Иоанновом Здании – было безумие (Иоанново Здание из-за бетонных фундаментов ими считалось фортом, устроенным сыщиками на немецкие деньги) [Белый 1922а: 26].

Специфичное расположение текста позволяет добиться гиперболистического, гротескного эффекта повествования:

Глава Подотдела –
– прибывший в положенный
час и в положенные –
– минуты –
– секунды –
– и терции – в Учреждение: из фешенебельного
джентльменского дома, –
– откуда он отбыл в положенный час и в положенные –
– минуты –
– секунды –
– и терции [Белый 1922б: 35];

...сидели в уединенном кафе и глядели в открытые окна на нежные шпиги Аббатства, на серо-желтые окаменелости стен, под которыми, зажимая перчатку в руке, проходили достойные сэры и –

– мистеры, –

– мистеры, –

– мистеры, –

– сотни –

– и сотни –

– и сотни –

– индивидуально раздельные, обведенные друг от друга во внешнем и внутреннем мире магическим, непереступаемым кругом [Белый 1922б: 40];

Мы бродили по Лондону – моему омертвевшему телу, – сжимая перчатки; достойные Сэры и –

– мистеры,

– мистеры,

– мистеры,

– мистеры,

– мистеры, –

– сотни их –

– тысячи –

– миллионы –

– по –

– Лондону,

– Лондону,

– Лондону,

– Лондону,

– Лондону [Белый 1922б: 54].

В этих же отрывках проиллюстрирован еще один нестандартный прием организации визуального облика текста – вертикально расположенные повторы одного и того же слова. Помимо этого в тексте встречаются и отдельные слова, расположенные вертикально по буквам или слогам:

... из грядущей эпохи –

– в

да

ле

ко

м в далеком! –

– в

с

е

м

ы

– боддисатвы! [Белый 1922а: 162–163].

Интонационные изломы придают тексту новую интонацию прочтения. По этому поводу А. Белый писал следующее: «Плох тот художник прозы или стиха, который не слышит интонации голоса, складывающего ему фразу, а наша условная система знаков выражения интонации (тембр голоса, мимика, паузы, ударение) не соответствует богатству мелодии голоса; между тем: эта мелодия все властнее накладывает свою печать на творчество современных художников слова. Отсюда стремление их искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию» [Белый 1922а: 13].

Следующим важным визуальным приемом творческой манеры А. Белого является графическая разорванность слова. Автор видит в слове сложное образование, состоящее из звука, образа и значения. Представление в тексте слов, разбитых на фрагменты, предполагает описание смысла этих элементов как похожих на другие слова (или фрагменты этих слов) этого же или другого языка. Графически проиллюстрированная возможность подобного совпадения актуализирует образно-ассоциативный план текста. Визуально выделенный фрагмент слова в таких случаях выступает как элемент, потенциально наполняемый лексическим, структурным и синтаксическим содержанием. При помощи данного приема фактически изменяется основное значение слова, возникает целая цепочка образных параллелей:

– Я был – Ч е л о в е к (с большой буквы) иль Ум: Mens – Mann – Mensch – Manés – Manas; –
– среди всех из-Мене-ний сознания Меня, или
М а н а с во мне восставал и сиял... [Белый 1922б: 72].

Данный пример также иллюстрирует прием шрифтовой акциденции, характерный для визуальной системы А. Белого, – разрядка слова. Как правило, разреженное написание имеют идейно-значимые элементы. Шрифтовая акциденция привлекает внимание читателя, выделяет фрагмент текста, подчеркивает его значимость:

Последнее впечатление от «Здания» – ослепительный, громкий удар: прямо в лоб! [Белый 1922а: 116].

Также в «Записках чудака» встречаются примеры, где изобразительная функция визуально-графических приемов проявляется однозначно. Так, фрагмент текста, в котором употребляется слово «зигзаг», изображен в виде зигзага, т.е. автор использует фигурное изображение текста:

Продолжение себя самого над собой, как столб дыма, я чувствовал;
двинулся я –

– с
ту
де
ни
сты
м
зиг
заг

ом – [Белый 1922а: 146].

Особый интерес для исследования представляют собой главы «Во Франции» и «Кем я был», для которых характерно преимущественно неклассическое расположение текста на поле страницы. Данная особенность объясняется эмоциональным накалом повествования: в главе «Во Франции» описывается видение Леонида Ледяного, после которого происходит духовное возрождение героя.

Фрагменты текста, описывающие появление высшего «Я» героя, расположены в виде перевернутого треугольника (или «воронки»), основанием которого является лексема «Я», вынесенная в отдельную строку. Тем самым писатель акцентирует внимание читателя на духовном перерождении Леонида Ледяного:

– Сквозное из света лицо,
будто сотканное бриллиантами былых, лучей,
и отверстия невыразимого
света воткнулись в
меня
“Я” [Белый 1922а: 141];

– Так ударило
Светом в
мен-
“Я” [Белый 1922а: 143].

В монографии «Визуальный облик прозаического текста» Т.Ф. Семьян указывает, что данный прием фигурного расположения текста выполняет «функцию активизации содержания» [Семьян 2006: 39] и восходит к традициям древнерусской литературы.

В главе «Кем я был» описывается болезнь главного героя, конфликт между его прежней жизнью (телом) и новым знанием (духом). Такие визуальные знаки, как тире, отступ и параллельное расположение фрагментов текста, используются в данной главе при описании противопоставлений. При этом помимо противопоставления внутреннего, словесного, смыслового, появляется противопоставление внешнее, визуальное, что еще больше усиливает эмоциональное восприятие текста:

Приближение света
в те годы ко мне
вызывало ко мне му-
ки совести –

Приближение мрака
ко мне вызывало во
мне – умирания.

– То, что мне виделось –

предполагало

участие

в све-

те – Мы –

– Светлые, светоносцы;

светоносительство

– жизнь; –

– Так мне думалось: тело ж мое, не пуская меня в
вышину и пленяя в ущельях плоти – разъело мне
душу; душа – заболела; распалась на части, изму-
чила тело –

– Из-

мучилась в теле! [Белый 1922а: 160].

Наличие в тексте белого поля страницы, т.е. пустот, следует рассматривать в том числе, как и лексико-синтаксическое и лексико-семантическое выразительное средство. Данный визуальный прием воспринимается как языковой знак, обозначающий интонационную паузу. Пустоты обрамляют значимый в смысловом плане фрагмент текста, привлекая внимание читателя.

Таким образом, из вышесказанного следует, что визуальнo-графические приемы, характерные для повести «Записки Чудака» Андрея Белого, обозначают паузу, смену тона, передают семантическую и эмоционально-экспрессивную информацию. Использование визуальных знаков является стилистическим маркером элементов текста: возникает контраст между выделенными и невыделенными элементами текста, моделируются более сложные структуры стилистических взаимоотношений между частями текста.

Наращивание различных визуальных приемов (использование отступов, специфическая расстановка знаков препинания, модификация

пространства страницы, шрифтовая акциденция) позволяет говорить нам о многоуровневой структуре текста и полифоничности его визуального аспекта. В автобиографическом цикле А. Белого (в частности, в повести «Записки чудака») визуальные приемы представляют собой не отдельные элементы, а целую систему, которая не только орнаментирует внешний облик текста, но и выражает концептуальные уровни произведения.

Визуальный облик прозаических произведений А. Белого играет важную роль в оформлении идейного замысла. Сочетание визуальных особенностей формирует специфическую стилистику текста и особенности идиостиля писателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый А.* Записки Чудака. Т. 1. – М., Берлин: Геликон, 1922. – 214 с.
- Белый А.* Записки Чудака. Т. 2. – М., Берлин: Геликон, 1922. – 238 с.
- Белый А.* После разлуки: Берлинский песенник. – Петербург, Берлин: Эпоха, 1922. – 125 с.
- Мандельштам О.Э.* Андрей Белый. Записки чудака. Берлин, 1922 г. // Сочинения. В 2 т. Т. 2. Проза / сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 292–294.
- Миронова Е.А.* Структурные доминанты хронотопа в автобиографических романах Андрея Белого «Котик Летаев» и «Крещеный китаец» // Вестник МГОУ. – Сер. 9. Русская филология. – 2008. – № 4. – С. 195–200.
- Мочульский К.В.* А. Блок. А. Белый. В. Брюсов. – М.: Республика, 1997. – 479 с.
- Семьян Т.Ф.* Визуальный облик прозаического текста. – Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006. – 215 с.
- Трофимов В.А.* Поэтика автобиографической прозы Андрея Белого: структура символического образа и ритмика повествования («Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки чудака»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 23 с.

© Федорова Е.В., 2013

Л.Ю. ПАРАМОНОВА
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Бальмонт Д.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

ЛИТУРГИЯ КРАСОТЫ В ПОЭЗИИ К.Д. БАЛЬМОНТА

Аннотация. В данной статье рассматривается поэма Бальмонта «Фата Моргана» как наиболее показательное произведение для рассмотрения особенностей цветового символизма автора. В ней приведен не только полный анализ всех символов произведения (цветов – камней – растений), но и проведен фоносемантический анализ нескольких стихотворений, что позволяет проследить использование цвета поэтом на разных уровнях текста.

Ключевые слова: Бальмонт, Фата Моргана, цвет, символ, Солнце, мифология.

«Фата Моргана» – своеобразная поэма цветовосприятия, наиболее характерно отражающая цветовую мифологию Бальмонта. Эта поэма (или цикл стихотворений: чётких жанровых границ тут нет) входит в сборник поэта «Литургия красоты». Основная тематика книги – воспевание красоты мира, её отражение в душе поэта. «Фата Моргана», в свою очередь, как часть этой книги, воспевает красоту, неповторимость и уникальность красок и цветов природы. Поэма состоит из 21 стихотворения, каждое из которых представляет собой характеристику того или иного цвета в поэтическом мировосприятии Бальмонта. Он углубляет понятие цвета, приводит ассоциативные ряды, связанные с природной стихией. Для творчества Бальмонта этот цикл является немаловажным. Бальмонт писал: «В своей поэме «Фата Моргана» я попытался свести в художественное целое свои ощущения от различных красок» [Бальмонт 1992: 195]. В данной статье мы рассмотрим своеобразие семантики цвета в творчестве Бальмонта, наиболее ярко выраженной именно в поэме «Фата Моргана».

1905 – год выхода в печать книги «Литургия красоты» – для самого Бальмонта был годом возвращения домой после трёхлетнего отсутствия. Поэт ездил по странам, с 1902 г. он побывал в США, практически во всех городах Европы, в Мексике. Именно тогда и собираются им яркие впечатления для воспевания жизни и мира. Красота для поэта – и цель, и смысл жизни. Главный философский принцип – мимолётность. И эти два тезиса находят своё отражение в поэме «Фата Моргана».

В Италии существует предание: Fata Morgana – фея Моргана – живёт на морском дне и обманывает путешественников призрачными

ложными видениями. Фата Морганой называют редко встречающееся оптическое явление в атмосфере, состоящее из нескольких миражей, когда отдалённые предметы видны искажённо, раздвоенно или несколько изображений накладываются друг на друга. В поэтической же символике фата моргана – это мираж, видение, прекрасная мечта. Здесь – характерная черта поэзии Бальмонта, поэзии мига. Человек и природа существуют только мгновение, как мираж, но именно в нём – вся сила и источник жизни.

Бальмонт в своей статье «Любовь и ненависть» [Бальмонт 1911] писал: «Влияние каждого отдельного цвета на возникновение отдельных, совершенно определённых душевных состояний есть факт несомненный...» и указывал свои личные ощущения, вызываемые каждым из главных цветов спектра: «Ярко-красный цвет и золотисто-жёлтый вызывают во мне ликующую радость жизни, причём алый тревожит, а золотистый умиротворяет в волнении. Зелёный цвет доставляет тихую радость, счастье длительное. Голубой – вызывает уходящую мечтательность. Тёмно-синий подавляет. Лиловый производит гнетущее впечатление, и даже светло-лиловый связан с чем-то зловещим. Белый и чёрный производят однородное впечатление – изысканной красоты, благородства и стройности. Их одежда различна, а душа одна...» [Бальмонт 1992: 429]

Фата Моргана – и есть комплекс тех психологических состояний, вызываемых у поэта тем или иным цветом. Бальмонт располагает цвета в поэме, как в спектре, уделяя одному цвету по несколько стихотворений, он приводит его в смешениях, в оттенках, как на палитре художника, тем более расширяя круг значений и ассоциативных связей.

Он уподобляет цвета стихиям, цветам, камням, звукам музыки, природы, чувствам человека. Всё это, собираясь вместе, даёт яркий слепок вселенной автора, его мифа о мире. Поэма звучит как гимн красоте, миру в его цвете и великолепии.

Теперь рассмотрим особенности каждого цвета.

Красный. Красным цветом открывается поэма Бальмонта. Красный – первый цвет спектра, радуги, один из трёх основных цветов. Цвет агрессивный, яркий, активный. У Бальмонта он тоже символизирует воплощение жизни, горения. «*О, кровь, много таинств ты знаешь!*» – восклицает поэт. Центральный образ в стихах о красном цвете – кровь и страсть. Красный – это кровь, мечта, красота, «*красочный намёк*», «*безгласно-цветочные крики*». Поэт словно играет со звуками, подбирая слова, близко звучащие, созвучные со словом «красный»: капли крови, розы, страстность, альков. Это и влюблённость, ослеплённость красотой, и юность «*страстная, желающая ласк*», и упоение

любовью. Не менее важную окраску несут на себе цветы и камни, символизирующие этот цвет: «Кораллы, рубины, гранаты...»

В минералогии камни красного цвета – это воплощение энергии, страсти, движения, символы Марса, воинствующего и сильного. Гранат сам по себе вбирает в себя всю семантику своего цвета – в Древнем Египте он считался камнем жизни, приносящим счастье, рождающим сильные страсти, подобно рубину, олицетворяющему пышную и страстную любовь. Читаем у Бальмонта: «*и любишь опять горячо красоту*», «*капли алые крови живою*», «*красный цвет – горячий цвет*». Даже Солнце в семантике красного – опьянённое, всё словно во сне, в огне: здесь же «*капли крови в гвоздике*». Гвоздика – цветок французской революции, знак любви и преданности. И снова смысловые оттенки: горение, кровь, бои, благочестие; розы – как символ страсти, любви, пожара в душе:

Я хочу и не смею

Сорвать эту розу, сорвать и познать упоенье,

Любовь.

Оттенками красного выступают **розовый** и предрассветно-лиловый, алый. В нём у Бальмонта ещё сквозит мотив красного, но он словно лишь предвосхищает тот пожар страсти. Розовый – это юность, какие-то первые чувства, чистота и непорочность. Это и «*румянец яблока*», и «*румянец девушки, когда горит заря*». И за ним, этим розовым, пробивается уже пламя Огня, крови и Солнца: «*Горицветный, жёлтый, красный*». Красный – страсть, жёлтый – цветы, Солнце, и всё это вместе даёт огонь, пламя, живительное и очистительное. Но огонь может и сжигать, ранить: «*Лепестки горицвета, оранжево-огненно-красные...*». Горицвет – цветок, символизирующий грустные воспоминания о прошлом, об ушедших прелестях жизни. Это символ страсти, разгула жизни, но всему рано или поздно приходит конец:

Веселимся, пьнимся мы, любимся, жаркие, страстные, –

Темный отстой неразлучен со дном [Бальмонт 1992: 197].

Жёлтый. Это, несомненно, цвет Солнца, радости и весны у Бальмонта – «*ликующая радость жизни*». Это цвет звёзд, первых весенних цветов, это «*подсолнечник, цветок из Перу*». Хотя опять же подсолнечник несёт двойную семантику – это и цветок счастья, солнечной доброй энергии – и символ обманутого ожидания, даже траура. Но в контексте бальмонтовского мироощущения – жизнерадостного,

лёгкого – отрицательный план стирается. Вообще жёлтый у него есть символ жизни во всей её яркости, многоцветности. Желтый – второй основной цвет «троичности цветов» после красного, это цвет природы и её благоухания – «жёлтый мёд», «вешняя трава», «голубые взоры детства золотого»... Жёлтый и золотой сплетаются у Бальмонта водно – цвета дня, солнца, они существуют в природе независимо от времени года, присутствуют в жизни каждый день и час: «Люттик золотистый // Луч, и шелк цветистый», «светлый сон невест», «колос», «вечер позлащенный». Люттик – символ свидания, колос – изобилия жизни; от начала и до конца, от зарождения до вечера жизни везде – как символ радости и полноты бытия — жёлтый и золотой. Жизнь, освещённая солнцем. И даже в смерти, в старости, в увядании не угасает эта краска. Бальмонт выделяет особый цвет – прощально-золотистый. И в нём – «тихий шелест сентября, улетающие птицы», «праздник Солнца золотого». Вроде бы прощание, но это не грусть, это «роскошь ярких угасаний, траур лета и весны». Жёлтый клён, как выражение прошлого, отзвеневшего, но выражает не печаль, а «праздник пышный янтаря». Янтарь – символ счастья, возрождения. Даже сквозь смерть и угасание слышится весёлая песня жизни – «умильный свист синицы». Да и самого понятия смерти нет, это праздник Осени, которая отшумит, но возродится снова, как из янтаря извлекают маленьких насекомых, переживших много веков и вновь увидевших свет. Таково восприятие жёлтого у Бальмонта. Это вечный, вездесущий цвет, символ радости жизни и полноты бытия.

Зелёный – следующий цвет радужного спектра, цвет жизни. У Бальмонта – цвет Земли, нашей планеты, о которой сказано: «Звезда, на которой сквозь небо мерцает трава». Зелёный – символ природы: трава, бирюзовые поля, остров. Но зелёный связывается у него и с человеческими страстями. «Влюблённые смотрят на остров в небесных пустынях, в их снах изумрудно...» – здесь изумруд предстаёт как символ покоя, беспечности, отдыха для души, возвращения на лоно природы. Этот зелёный цвет как искупление любовью, «водный свет», «воздушный цвет зелёных глаз». Зелёный вбирает в себя все стихии, как и жизнь вообще, в нём есть вода, огонь и воздух, и в финале этот цвет оборачивается миром, обращается в «изумрудную планету». Он всеобъемлющ, наряду с жёлтым. Только, в отличие от него, зелёный – цвет земной, жёлтый же – небесный: звёздно-солнечный.

Особое место Бальмонт уделяет **голубому** цвету. Он не помещает его после зелёного, как обычно бывает в радуге, он даже не посвящает ему отдельного стихотворения. Нет, голубой выступает вначале в триединстве с жёлтым и красным, как третий основной цвет палитры ху-

дожника. Голубой даётся поэтом в сопоставлении с двумя этими красками как противоположный им, иной по своему значению и звучанию. Бальмонт даёт ему следующие характеристики: «голубой – холодный», «в нём спокойный вечный вид, вечность не обманет», а также: «О покорности Судьбе // Голубой вещает» [Бальмонт 1992: 197].

Вспомним слова самого поэта о том, что голубой вызывает уходящую мечтательность. Здесь он предстаёт спокойным: голубой – как небо, в котором рождается солнце, как вода, укрощающая огонь, как кислород, необходимый для жизни. Это голубые сны, голубые очи, сказка, ласка, незабудка. Голубой как вечная истина, спокойствие и надежда. Голубая незабудка – символ верной любви, памяти. Голубым дышит сама жизнь. Он подготавливает нас к синему.

Синий у Бальмонта стоит на «своём» месте. И, несмотря на заявления поэта в статье «Любовь и ненависть», что тёмно-синий подавляет, в поэме цвет предстаёт совсем в другом, космическом аспекте. Здесь синий трактуется как цвет веры, надежды, какой-то высшей гармонии. Это простор, но простор не гнетущий, а «бесчисленность различно-светлых звёзд». Бальмонт создаёт образ сапфирной пустыни, над которой простирается мост в рай, в Эдем. Сапфир символизирует небесное блаженство, верность и скромность, и небесные пути в рай окрашены у него в синий. «Синий цвет – небесный цвет», – говорит поэт. Он указывает, что всё синее обещает достижение желаний: «Дойдешь», – тебе вещает лён». Лён прочитывается как символ дороги и постоянства, образ васильков в стихотворении воплощает простоту, нежность. Всё это по крупницам слагает образ синего цвета – постоянный, верный, космический, но простой и близкий, вселяющий веру и ведущий к высшим ступеням духовного пути: «... душою ощущается в Эдем ведущий мост». Сапфир, по своей символике, является наиболее «духовным» из всех камней, переносит это своё значение и на синий цвет в восприятии поэта.

Следующий – переход к нежно-лиловому и **фиолетовому**. Нежно-лиловый, ещё не фиолетовый, ещё не насыщенный – сиреневый туман. Бальмонт создаёт образ этого цвета, нанизывая ассоциации одну за другой. «Колокольчик на опушке леса» – вводит тему постоянства, радости, какой-то сказочности: колокольчик с нежными звонами, феи, лиловые орхидеи создают впечатление доброй сказки. Тут же звучит музыка: «в лепете романса» появляется цвет сирени – символа первой любви, «сад мечты» и аметист – камень скромности, душевного спокойствия, символ влюблённых. Таким образом, складывается картина идиллического покоя, равновесия, реальности, граничащей со сказкой. Мир в сиреневом дурмане, но этот дурман опьяняющей

влюблённости и музыки несёт добро и свет, что ещё раз подтверждает бальмонтовскую концепцию жизнелюбия. С переходом сиреневого в фиолетовый ситуация несколько меняется.

Фиолетовый у Бальмонта уносит в небесные дали, отгораживает от всего мира. Звучит мотив сна: поэт собирает синие лепестки, сны застывают в аметисты, а в вышине распускаются фиалки. Бальмонт не раз подчёркивает иллюзорность, погружённость в сон фиолетового цвета: «*снов застывших*», «*в призрачной картине*», «*в сновиденьи*». Фиалки – цветы ночи, смерти и печали, с другой стороны – символ скромности и невинности. Фиалками украшали в древности могилы молодых, безвременно ушедших девушек. И у Бальмонта мы видим «*белый храм весталок*». Покой беспредельный, их не тревожит мирская суета, «*взор фиалковых очей*» отражает бездонность, и только ночь им покровитель. Фиолетовый здесь – уход в себя, углубление, покров ночи и стремление достигнуть какого-либо совершенного предела «*в лесной пустыне Бытия*». Фиолетовый выступает у Бальмонта крайним пределом синего, накалом страстей и, в то же время, пиком отрешённости и ухода вглубь себя. Жизнь почти уравнена со сном.

Казалось бы, предел достигнут, цветовой спектр пройден, круг человеческих чувств охвачен, но поэт выделяет ещё два цвета – белый и чёрный, разбивая первый ещё на несколько оттенков.

Итак, **белый** у Бальмонта начинается с **хрустально-серебристого**. Этот цвет словно отделяется от земли, улетает вдаль от затворничества фиолетового, он где-то в высших сферах, «*в свете лунном*». Этот мир пронзён музыкой – звуки лютни, «*слёзы флейты звуковые*», причём флейта вносит голубой оттенок в эту серебристую сказку. (Бальмонт в статье «Светозвук и симфония Скрябина» указывает, что звуки флейты окрашены в зоревую-голубую оттенок). Опять присутствует мотив сна, зеркал, «*призрак ангелов, их крылий*» – мир наполняется сказочно-божественными образами, хрустальными звонами, мелодиями, шуршанием крыльев ангелов. Фантастический поэтический мир дополняют «*сон царевны в лунной саге*» и образы «*сонных лилий*». Образ лилии как символ невинности и чистоты можно истолковать и иначе: лилия – цветок Пресвятой Девы, но может выступать и знаком мести, наряду со знаком прощения и искупления грехов. Хрустальные мотивы также связаны с различными таинствами, загадочными силами.

Опалово-зимний развивает те же мотивы белого цвета, беломолочного, прозрачного. Опал символизирует надежду и переменчивость судьбы. Бальмонт продолжает мотив сказки, вплетая в него карнавальные сюжеты. Опаловый – это серп Луны, «*кружесом на всем* –

воздушный иней». Появляются замок «*духов серебристых*», «*сонмы фей*», «*танец блёсток*» и бал снежинок: здесь белый как вихрь, метель, сказка; но не спокойная, ровная, а будоражащая, волнующая, вихрь жизни со всеми её чудесами.

И, наконец, собственно **белый**. Сама жизнь и сама смерть. Начало и конец. Жизнь и вечность. Образ Нарцисса, живущий в понятии белого цвета. Жизнь во всех её ипостасях. Любовь до смерти и самовлюблённость, «*загадка жизни, отражение, венчальный саван*». В белом воплощена вся жизнь, вся гамма цветов и бесцветие. И белый у Бальмонта приравняется к чёрному: «Их одежда различна, а душа одна», – пишет он [Бальмонт 1990: 429]. Поэтому и **чёрный**, цвет, завершающий поэму «Фата Моргана», является цветом жизнеутверждающим, позитивным, что характерно только для поэзии Бальмонта. Не зря мир – литургия красоты, и всё в нём прекрасно. «*Мрак помощник прорастанию зерна*», – пишет Бальмонт, – «*В черной тьме биенье жизни*».

Все цвета собираются в чёрный и из чёрного же выходят. Это, подобно белому, первородный цвет. Чёрная земля, порождающая колос – залог изобилия, дающая жизнь, рождающая. Огонь порожден чёрным углем. И даже «*мировой цветок*» Солнца набирает силы в глубине ночных морей, во мраке, чтобы выйти и засиять «*ярче самых пышных роз*».

Таким образом, по Бальмонту, все цвета входят в жизнь, они создают Красоту и Гармонию в мире, они не могут нести негатив в мир, потому что рождены самой природой. Каждый цвет воплощён в каком-либо цветке, камне, природном явлении, времени года, каждый цвет окрашивает определённые чувства человека. И каждый цвет мгноволен в своём цветении, он вспыхивает и исчезает, многократно отражаясь во времени, в сердцах людей, он оставляет там яркие вспышки и гаснет. «Фата Моргана» – поэма о красоте мира, красоте жизни, красоте чувств и явлений, которые проносятся перед нами и исчезают, как видения, и которые мы должны сохранить в памяти.

Посмотрим теперь эти же стихотворения с точки зрения цвето-звуковой окрашенности стиха на фонетическом уровне. Сначала обратимся к самому главному цвету в спектре Бальмонта, цвету солнца – жёлтому.

Жёлтый у поэта – цвет радости жизни, упоенья ею, цвет ликования, яркого дня и, главное, цвет, наполненный положительной энергией, позитивным, жизнеутверждающим звучанием. Какой же оттенок несёт на себе это стихотворение на фонетическом уровне?

Составим таблицу ударных звуков:

СпрошУ ли Ум, в чем жЁлтый цвет,
 ДушА сейчАс поЁт отвЕт,
 Я вИжу крУг, сиянье, сфЕру,
 Не зОлото, не блЕск егО,
 Не Эту тЯжкую химЕру,
 Что нЫне стАла – вЕщество
 Для унижЕнья моегО,
 О, нЕт, инОе торжествО: —
 ПодсОлнечник, цветОк из ПЕру,
 Где знАли, как лазУрь очЕй
 Нежна от сОлнечных лучЕй.

Заметно превалируют ударные Е и О (11 [jэ] и 13 [o], [jo] из 37 ударных гласных), кроме того, на уровне общего количества гласных в стихотворении эти же звуки оказываются наиболее частотными в словах: *подсолнечник, поёт, ответ, вещество, торжество, очей, солнечных...*

Бальмонт определяет эти звуки так: О у него — звук восторга, пространства, простора, всё огромное, ясное, явное, яркое. Е и Ё – это «золотые блёстки песчинок», что-то лёгкое, краткое, мёд, лён.

Эти значения звуков напрямую пересекаются с образами стихотворения – сиянье, золото, блеск, цветок из Перу, солнечные лучи. Что-то пронизанное светом, прозрачное, янтарное, как мёд, лёгкое, как воздух, О – это пространство, заполненное солнцем, солнечными лучами, сиянием, льющее свет извне.

Таким образом, Бальмонт и на звуковом уровне аккомпанирует тому цветку, о котором пишет. Если же посмотреть семантику этих звуков, приведенную в книге Ю.В. Казарина, то окажется, что О – жёлтый либо белый, Е – ярко-жёлтый или оранжевый [Казарин 2004: 286].

Обратимся к другому стихотворению, например, «Красный». Здесь очевидна доминанта звука [а]:

ВнутрИ, в лепесткАх,
 КАпли Алые крОви живОй,
 Юной, стрАстной, желАющей лАск.
 ЗнаЮ Я, кАк бесконЕчно-богАты устА,
 ПоцелУи, сблизЕнье, алькОв,
 КАк перевозАнно-богАты два ргА
 В краснорЕчье без слОв.
 Я гляжУ и терЯюсь, робЕю,
 Я хочу и не смЕю
 СорвАть эту рОзу, сорвАть и познАть
 упоЕнье, любОвь.
 О крОвь, сколько тАинств и счАстий скрывАешь ты,
 крОвь!

Значение А – Я в современной фоносемантике обычно обозначаются так: А – красный/чёрный; Я [ja] – ярко-красный/тёмно-красный [Казарин 2004: 286].

Бальмонт не придаёт однозначного цвета звуку А: он, по Бальмонту, весна, страсть, кровь, пламя, Ад и Рай, алмаз, опал, вся гамма красок, но на уровне образов в стихотворении можно проследить доминанту красного – это и цвет адского пламени, и горение страсти, и пылающее в любви сердце, и корАллы, гранАты – тоже красного цвета. Это и кровь, гвоздика, роза: сами звуки уже окрашивают стихотворение.

Третий основной цвет – синий. Это цвет верности, постоянства и надежды. Здесь не всё так единогласно. В общем, в стихотворении три доминирующих гласных звука: И–У–Е.

ПустьНьями эфирными, эфирными-сапфирными
СкитАется бесчисленность различно-светлых звёзд...
Но синий цвет – небесный цвет, и грёзою ответною
Прозящему сознанию даёт он ряд примет...
Примет лазурно-радостных нам в буднях много светится,
И пусть как море синее, дороги далеки...

Е, как уже говорилось, простор, необъятное пространство, что-то лёгкое, блёстки. Здесь – на фоне синего простора – [jэ] читается как звёзды в бездонном небе. У и И – в фоносемантике: тёмно-синий/фиолетовый и синий. У Бальмонта У – это шум, что-то грозное, как туча, как гул на морском берегу. И – взвихренная пучина, которая волнует, беспокоит, это вихрь, море – всё это тоже обыгрывает образ синего цвета. К тому же, если прислушаться к аллитерации в стихотворении «Синий», можно выделить наиболее частые звуки: Р–Л–Щ.

Бальмонт пишет:

«Ш–Щ – истинно природный звук, он – он в шелесте листьев, песне ветра, которая заполняет мировое пространство.

Р – горы, бури, пророчества...

Л – лепет волны, что-то влажное, нежное, влага, ласка» [Бальмонт 1990: 129].

Эти мотивы гор, пучины, волн подчёркивают «синий тон» стихотворения, но всё же в нём цветовая окрашенность не так однозначна, как в «Красном» и «Жёлтом».

Таким образом, можно сказать, что, создавая «Фату Моргану», Бальмонт хотел как можно наиболее полно отразить свои чувства, вызываемые тем или иным цветом. Он берёт один цвет и вмещает в него

весь мир, охватывает все его ипостаси, сконцентрировав их в одном кратком миге бытия. Поэт окрашивает свои стихотворения на всех уровнях – образном, контекстуальном и фоносемантическом. Через принятие цветов он выражает свое отношение к жизни, он поёт гимны красоте и гармонии. В его мире нет отрицательных эмоций, нет грубых, унылых тонов, это мир Солнца. И вся его поэзия – литургия красоты.

ЛИТЕРАТУРА

Бальмонт К.Д. Светлый час: стихотворения и переводы. – М.: Республика, 1992. – 589 с.

Бальмонт К.Д. Любовь и ненависть [Электронный ресурс] // URL: http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d.

Бальмонт К.Д. Солнечная пряжа: стихи, очерки / сост. предисл Н.В. Банникова. – М.: Детская литература, 1990. – 239 с.

Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.

Драгоценные камни как символ. [Электронный ресурс] // URL: <http://symbolsbook.ru/article.aspx?id=208>.

Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста. – Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 432 с.

Символика цветов. [Электронный ресурс] // URL: <http://lukor.e-gloryon.com/2755835085>.

© Парамонова Л.Ю., 2013

Е.Н. МИТЕВА

(г. Одесса, Украина)

УДК 821.161.1.09 (Цветаева М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

КОНЦЕПТ «РЫЦАРСТВО» В СМЫСЛОВОЙ СТРУКТУРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М. ЦВЕТАЕВОЙ «Я С ВЫЗОВОМ НОШУ ЕГО КОЛЬЦО...»

Аннотация. В статье осмысливается самобытность цветаевской интерпретации концепта «рыцарство» в смысловой структуре стихотворения «Я с вызовом ношу его кольцо...» («С. Э.»), посвященного Сергею Эфрону.

Ключевые слова: концепт, рыцарство, символика, авторский миф, Сергей Эфрон.

В творчестве М. Цветаевой довольно значительный пласт лирики посвящен Сергею Эфрону. Образ мужа занимает важное место в авторском мифе поэтессы. Но в цветаеведении стихотворения, обращенные к данному адресату, рассматривались, как правило, исключительно в биографическом контексте. При этом следует отметить, что лирика, адресованная С. Эфрону интересна не только с точки зрения реальных взаимоотношений между супругами и их судеб, но и прежде всего в аспекте интерпретации символики, авторских мифологем, мотивного и тематического рядов, а также концептов, которые представлены в этой группе цветаевских текстов. К таким текстам, несомненно, относится ранее стихотворение «Я с вызовом ношу его кольцо...» («С. Э.»).

Многие ученые, работая с понятием «концепт», накопили значительную теоретическую базу в понимании данного термина и его наиболее важных характеристик. Е.С. Кубрякова в определении концепта акцентирует, что это «некий отдельный смысл, некая идея, имеющаяся у нас в сознании» [Кубрякова 2004: 316]. С точки зрения Ю.С. Степанова концепт – «основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [Степанов 2004: 43]. Отличительной чертой концептов является то, что они предстают как «интерпретаторы смыслов» [Кубрякова 1996: 91] и «некие “потенции” значений, облегчающие общение и тесно связанные с человеком и его национальным, культурным, профессиональным, возрастным и прочим опытом» [Лихачев 1993: 155]. Не менее важной является особенность концепта получать «генетическое определение», складываясь «из исторически разных слоёв, различных и по времени образования, и по происхождению, и по семантике» [Степанов 2004: 60].

Таким историческим слоем концепта «рыцарство» в цветаевском ментальном мире становится культурный феномен рыцарства, порождённый эпохой Средневековья. Но М. Цветаева переосмысляет генетический показатель данного концепта. Поэтесса проецирует рыцарский кодекс и мифологемы на личность Сергея Эфрона, вернее на то, каким муж предстаёт в её лирике. М. Цветаева, сохраняя ряд показателей культурной модели рыцарства, трансформирует и интерпретирует их, создавая свою модель, которая соответствует установке зарождающегося авторского мифа.

Стихотворение «Я с вызовом ношу его кольцо...» («С. Э.»), включающее в свое название посвящение, было написано 3 июня 1914 года во время одного из пребываний М. Цветаевой в Коктебеле и посвящено любимому и дорогому человеку – Сергею Эфрону. На тот момент они были уже женаты.

Я с вызовом ношу его кольцо
– Да, в Вечности – жена, не на бумаге. –
Его чрезмерно узкое лицо
Подобно шпаге.

Безмолвен рот его, углами вниз,
Мучительно-великолепны брови.
В его лице трагически слились
Две древних крови.

Он тонок первой тонкостью ветвей.
Его глаза – прекрасно-бесполезны! –
Под крыльями распахнутых бровей –
Две бездны.

В его лице я рыцарству верна.
– Всем вам, кто жил и умирал без страху. –
Такие – в роковые времена –
Слагают стансы – и идут на плаху.

[Цветаева кн. 1 1997: 202]

Встреча с семнадцатилетним Сергеем произошла в Коктебеле, в доме Максимилиана Волошина. Марина Цветаева любила находиться в этом городке и «двухмесячное житье в Коктебеле поистине явилось для неё пребыванием в раю. Природа этого уголка на всю жизнь стала “местом её души”» [Саакянц 1997: 26]. Чувства, связавшие их, представлялись столь сильными и прочными – любовью на всю жизнь. В письме к Василию Розанову М. Цветаева признается: «Серёжу я люб-

лю бесконечно и навеки...» [Цветаева 1998: 120]. В этом же письме поэтесса утверждает, что «за три – или почти три – года совместной жизни – ни одной тени сомнения друг в друге» [Цветаева 1998: 121].

Стихотворение «Я с вызовом ношу его кольцо...» – утверждение любви и обет верности мужу. Практически с самого начала обращают на себе внимание обилие символов. Лирическая героиня заявляет: «Я с вызовом ношу его кольцо!». Но почему «с вызовом»? Очевидно, поэтесса имеет в виду верность и преданность своему мужу. В то же время возникает ощущение предчувствия некой трагичности и даже жертвенности – платы за избранность судьбы обоих супругов¹ [Цветаева кн. 2 1997: 284]. Для зарождающегося мифа М. Цветаевой принципиально акцентирование своей духовной связи с С. Эфроном, взаимного долга хранить друг друга, заданного свыше. Кольцо имеет форму круга и означает бесконечность и непрерывность – в контексте стихотворения вечность любви двух ярких и талантливых людей. Кольцо символизирует «обет супружеской верности» [Андреева 2004: 244], а в подобии своей формы колесу включает в свою символику значение построения «будущего <...> бесконечный цикл обновления, весну» [Бенуас 2004: 61]. Кроме того, кольцо – знак духовного богатства и принадлежности к чему-либо. В данном случае имеет место принадлежность к рыцарству. Несомненно, образ Сергея Эфрона в данном стихотворении впервые мифологизируется и связывается с темой рыцарства.

В куртуазной литературе мужчина воспекает возлюбленную. Правила куртуазного поведения предписывали проявление рыцарской любви как преданное служение Даме. Характерно, что «применительно к женщине любовная связь выражается в юридических терминах *saisie, saisir* (“владение”, “владеть”); применительно к мужчине – *service, server* (“служение”, “служить”))» [Зюмтор 2003: 485]. В стихотворении, посвященном С. Эфрону наоборот – жена воспекает любимого мужа. Единение с мужем представлялось в авторском мифе М. Цветаевой еще и своего рода братством, а обручальное кольцо оказывалось предметом, приобщающим своего носителя к рыцарству.

В культуре для феномена рыцарства «начиная с “Песни о Роланде”» – были приоритетны – «два полюса, вокруг которых вращалась <...> модель воинского этноса, – **доблесть** и **мудрость**. Обладание

¹ В комментарии к стихотворению, сделанном А. Саакянц, сказано: «Кольцо, на внутренней стороне которого выгравирована дата свадьбы и имя Марина, находится ныне в Государственном Литературном музее в Москве; “его” кольцо, с именем Сергей, не сохранилось» [Цветаева кн. 2: 284].

доблестью предполагало храброе поведение в бою, продиктованное стремлением избежать позора и поиском военной славы. Под мудростью подразумевались жизненный опыт и проницательность» [Лучицкая 2003: 435]. Марина Цветаева самобытно интерпретирует кодекс рыцарства. Поэтесса не видит в своем муже истинного искателя славы. В цветаевском осмыслении концепта «рыцарство» соединяются установка как на противостоянии устоям куртуазной культуры, так и следованию ряду из них. Безусловно, М. Цветаевой импонирует идея, что в «тонах благочестия и пристойности, сдержанности и верности рисовался прекрасный образ идеального рыцаря» [Хёйзинга 2011: 126], и поэтесса заимствует представления об идеальном рыцаре, вводя как одну из идеологем своего творчества.

М. Цветаева большое внимание уделяет внешности мужа, в подтверждение сопричастности С. Эфрона рыцарству. Обращение к внешности присуще для цветаевской манеры на раннем этапе творчества. «Не презирайте “внешнего”!» [Цветаева 1997 кн. 1: 230] – утверждала поэтесса. В период создания стихотворения внешний облик представлялся ключом к моральной сущности человека, к его внутреннему миру.

Сергей Эфрон обладал романтической внешностью – был высоким и худым, имел огромные глаза и узкое лицо. В своем лирическом послании М. Цветаева сравнивает лицо мужа со шпагой – символом чести и мужества. Признаками лица, которое «подобно шпаге» становятся аскетизм, отрешенность и печаль, что подчеркивает иконописность и принадлежность к высшему. Когда поэтесса пишет: «Безмолвен рот его, углами вниз...», то имеет в виду печаль. Из биографии С. Эфрона известно, что юноша был печален и раним, кроме того зачастую чувствовал себя одиноким человеком. И действительно, кольцо, шпага, печаль являются также атрибутами рыцарства.

Жертвенность и печаль позволяют соотносить в ментальном универсуме М. Цветаевой образ эквивалентный С. Эфрону не только с феноменом рыцарства, но даже, возможно, с Орфеем. Существует мнение, что в фамилии «Эфрон» поэтесса видела анаграмму имени «Орфей» [см.: Саакянц 1997: 10]. Показательно, что в цветаевской художественной системе «поэтический дар, символическим воплощением которого становится Орфей» [Фокина 2012: 73], наделяет своего обладателя предрешенностью страдания и более того, носителю «творческого начала <...> часто придаются черты избранности и мученичества» [Фокина 2012: 79]. Кроме печали с античными певцом С. Эфрона в цветаевском восприятии могли родниться и творческие способности. Известно, что у реального Сергея Эфрона были неплохие

литературные данные, впоследствии несколько приглушенные присутствием рядом более сильного поэта.

В стихотворении образ С. Эфрона наделяет избранностью некая печать, отображающая, что «В его лице трагически слились / Две древних крови». Для М. Цветаевой было важно такое генетическое единение, это делало в её глазах мужа особенным, наделенным неповторимой индивидуальностью. В вышеупомянутом письме В. Розанову М. Цветаева с гордостью подчеркивает: «В Серёже блестяще соединены две крови – еврейская и русская. Он *блестяще* одарен, умен, благороден <...> Мать его урождённая Дурново...» [Цветаева 1998: 120]. Трагичность избранности от единения двух древних кровей как символа «души и жизненных сил» [Андреева 2004: 263] также делают С. Эфрона в цветаевском мифе сопричастным рыцарству.

Среди иных качеств соответствующих куртуазным представлениям следует отметить тонкость, вдохновенность, духовную глубину.

Он тонок первой тонкостью ветвей.
Его глаза – прекрасно-бесполезны! –
Под крыльями раскинутых бровей –
Две бездны.

Ветви указывают на юность и невинность, крылья говорят о свободе и вдохновении, а глаза – это неизмеримая глубина души, пучина эмоций и желаний.

В заключение М. Цветаева утверждает, что «в его лице я рыцарству верна...». Рыцарство способствует «превращению обычного человека <...> в человека духовного» [Андреева 2004: 433], чистого в своих помыслах и устремлениях. Концепт «рыцарство» включает как в свой генетический слой, так и сохраняет в культуре Серебряного века и главное в ментальном мире М. Цветаевой следующие смысловые показатели – отвагу, силу, нравственное совершенство. Смысловая доминанта данного стихотворения заключена именно в этой последней строфе:

В его лице я рыцарству верна,
– Всем вам, кто жил и умирал без страху! –
Такие – в роковые времена –
Слагают стансы – и идут на плаху.

В очерке «Нездешний вечер» поэтесса, воспроизводя свою беседу с М. Кузьминым, охарактеризует их общую эстетическую установку. «Всё ради этой строки написано? – Как всякие стихи – ради последней

строки. – Которая приходит первой» [Цветаева 1997 кн. 1: 282]. Не подлежит сомнению, что смысловым центром стихотворения «Я с вызовом ношу его кольцо...» («С. Э.») является именно последняя строфа.

Как уже было ранее упомянуто, поэтесса в данном тексте впервые отождествляет С. Эфрона с рыцарем. Примечательно, что в цветаевском понимании рыцарства есть некоторые отголоски пушкинского видения, которое явно прослеживается в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный»:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

<...>

Сопоставив оба стихотворения можно заметить скрытое влияние образной системы пушкинского текста на цветаевский. Неслучайно образы «рыцаря бедного» и С. Эфрона оказываются во многом близки.

Подводя итоги, необходимо отметить, что М. Цветаева, интерпретируя концепт «рыцарство», сохраняет основные признаки исторической модели рыцарства. Среди генетических слоев цветаевского концепта можно выделить: доблесть, благородство, избранность, характерные и для средневекового рыцарского кодекса. Интерпретируя концепт «рыцарство», М. Цветаева соотносит его со своим авторским мифом о Сергее Эфроне. Мифологизация личности С. Эфрона и отношений, которые связывали супругов, трансформируют традиционный концепт «рыцарство». Характерной становится идея воспевания не рыцарем Прекрасной Дамы, а то, что лирическая героиня, соотносимая в цветаевском мифе с личностью поэтессы, воспекает мужа, представляющего в ее лирике своего рода рыцарем. Другим показателем трансформации традиционной рыцарской модели является осмысление М. Цветаевой своего супружества как братства. В стихотворение обыгрывается в качестве обета супружеской верности приобщение лирической героини к рыцарству («В его лице я рыцарству верна...»). М. Цветаева не только воспекает, но и любит С. Эфроном, облагораживает его. Стихотворение обыгрывает идею верности рыцарству и

мужу, утверждение пронести эту сильную, неисчерпаемую и самоотверженную любовь через всю свою жизнь.

Кроме этого, в концепт «рыцарство» в цветаевском истолковании входит еще важный культурный слой – интертекстуальные отсылки к творчеству А.С. Пушкина, а именно к стихотворению «Жил на свете рыцарь бедный...».

Все вышеперечисленные факты обуславливают своеобразие цветаевского концепта «рыцарство» и символики, связанной в стихотворении с рыцарской темой и образом Сергея Эфрона.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева В. Колесо (Кольцо, Круг) // *Андреева В.* Энциклопедия. Символы. Знаки. Эмблемы. – М.: Астрель, АСТ, 2004. С. 240–246.

Андреева В. Кровь // *Андреева В.* Энциклопедия. Символы. Знаки. Эмблемы. – М.: Астрель, АСТ, 2004. С. 263–265.

Андреева В. Рыцарь // *Андреева В.* Энциклопедия. Символы. Знаки. Эмблемы. – М.: Астрель, АСТ, 2004. С. 433–434.

Бенуас Л. Знаки, символы и мифы; [пер. с франц. А. Калантарова]. – М.: Астрель, АСТ, 2004.

Зюмтор П. «Куртуазия»; [пер. с франц. И.К. Стаф] // Опыт построения средневековой поэтики. – СПб.: Алетейя, 2003. С. 480–489.

Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

Кубрякова Е.С. Концепт // Краткий словарь когнитивных терминов / под ред. Е.С. Кубряковой. – М.: МГУ. Филологический факультет, 1996. С. 90–105.

Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия ОРЯ: Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – № 1. С. 3–9.

Лучицкая С.И. Рыцарство // Словарь средневековой культуры / под ред. А.Я. Гуревича. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 431–437.

Саакянц А.А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. – М.: Эллис Лак, 1997.

Степанов Ю.С. Концепт // *Степанов Ю.С.* Константы: Словарь русской культуры. – М.: Академический Проект, 2004. С. 42–83.

Фокина С.А. Пушкинские реминисценции в контексте орфического мифа в цикле Марины Цветаевой «Андрей Шень» // *Nová filologická revue: [ČASOPIS O SÚČASNEJ LINGVISTIKE, LITERÁRNEJ VEDE, TRANSLATOLÓGII A KULTUROLÓGII]. – ROČ. 4, ČÍSLO 2, DECEMBER 2012. С. 73–81.*

Хэйзинга Й. Гл. 4: Рыцарская идея // Осень средневековья / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент., указатели Д.Э. Харитоновича]. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 114–130.

Цветаева М. «Я с вызовом ношу его кольцо...» // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1., Кн. 1.: Стихотворения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1997. С. 202.

Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 1., Кн. 2.: Стихотворения / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1997.

Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4., Кн. 1.: Воспоминания о современниках / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1997.

Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5., Кн. 1.: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1997.

Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6., Кн. 1.: Письма / сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998.

© Митева Е.Н., 2013

Д.В. ТЕЛЕГИНА

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Белый А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8.43

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА КРАСНОГО ДОМИНО В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

Аннотация. В статье уделяется внимание образу Красного домино в романе Андрея Белого «Петербург». Известно, что данный образ возникает не только в романе, но и в некоторых поэтических произведениях, в книгах воспоминаний. Мы отталкиваемся от того, что Красное домино вырастает из новеллы Эдгара По «Маска красной смерти». Нас интересует, как образ трансформируется, какой обрастает семантикой в романе «Петербург».

Ключевые слова: Андрей Белый, роман «Петербург», Красное домино, семантика образа.

Образ Красного домино возникает в произведениях Андрея Белого неоднократно: в стихотворении «В летнем саду» (1906); в стихотворениях «Маскарад», «Праздник» (1908); в набросках к драме «Красный шут» (1910); в балладе «Шут» (1911); наконец, в романе «Петербург» (1913-1914). Кроме того, в двух книгах воспоминаний (входящих в мемуарную трилогию Андрея Белого) «домино цвета пламени» возникает на страницах книги «Начало века»; поэт вспоминает: «...в лирике моей появился символ восстания: красное домино» [Белый 1990: 524]. Читатель книги «Между двух революций» обратит внимание, что через год восприятие пламенеющего плаща несколько меняется, не ассоциируется только с восстанием: в августе 1906 года Андрей Белый, измученный сложными отношениями с Л.Д. Блок, наряжается в черную кружевную масочку и бродит «меж чехлов в нафталиновой квартире» [Белый 1990: 85]; поэта одолевает желание предстать пред Л.Д. «в домино цвета пламени, в маске с кинжалом в руке» [Белый 1990: 85].

В творческую жизнь Андрея Белого символ Красного домино пришел из новеллы Эдгара По «Маска красной смерти». Известно, что образы новелл американского романтика стали источником вдохновения для многих символистов (Д. Мережковский, В. Брюсов, К. Бальмонт). Андрей Белый подхватил образ Маски красной смерти, переосмыслил его на страницах своих произведений. Очевидно, его привлекла жуткая эффектность, поражающая зрелищность облика, репутация-история «гостыи-смерти».

Как трансформируется образ Маски красной смерти под пером Андрея Белого? Какие смыслы вкладывал писатель в этот образ, став-

ший многозначным символом? Какую эволюцию претерпел данный образ в творчестве писателя?

«В летнем саду», «Маскарад», «Праздник» – стихотворения, вошедшие в книгу «Пепел», ознаменовавшую новый этап, по сравнению с «Золотом в лазури», в творчестве Андрея Белого, пережившего и события 1905 г.; и любовные коллизии (мучительные отношения с Александром Блоком и с Любовью Дмитриевной), спровоцировавшие серьезный душевный кризис.

В стихотворении «В летнем саду» развратное сумбурное пиршество прерывается появлением гостя в яркочерной тоге: «*И кто-то в маске встает / Над мертвенною жизнью бледной*» [Белый 1994: 180]. Немое домино ударом кинжала карает старика, который переступил черту дозволенного, разбивает весь пошлый мир ресторанных посетителей. Этот карающий незванный гость, как и Маска красной смерти, безмолвный, но его алый плащ ассоциируется с красными знаменами, что привносит семантику революционного возмездия.

Стихотворение «Маскарад» разворачивает мотив *Dance macabre*. Маскированный бал – пляска смерти занимает центральное место в новелле Эдгара По; окружение принца Просперо проигрывает схватку с гостьей-смертью: «и тьма, и разрушение, и красная смерть простерли надо всем свое безбрежное владычество» [По 2009: 206]. В стихотворении «Маскарад» Красное домино – «*немое, роковое, огневое*» – вьется в вальсе с «*милой гостьей: желтой костью / щелкнет гостья: гостья смерть*» [Белый 1994: 168]. Быстро сменяются фигуры: стройный черт, капуцин, седой турок, юный паж, легконогие амуры. Они не ощущают жуткого трепета перед появлением огневого домино: «*злые маски строят глазки, / в легкой пляске вдаль несясь*» [Белый 1994: 169]; праздная, беспечная публика, не воспринимающая должным образом «роковое домино», обрекает гостя на одиночество:

Только там по гулким залам,
Там, где пусто и темно –
С окровавленным кинжалом
Пробежало домино
[Белый 1994: 169].

Акценты смещаются: в новелле Эдгара По страшный гость обладал величественной походкой, шокировал собрание безумной дерзостью, одурманил ужасом и страхом; в стихотворении «Маскарад» Домино появляется только в пятой строфе, с роковой спутницей-смертью – но ожидаемой реакции не следует. Над ним смеются:

«Лишь, вياءь, пучок конфетти / С легким треском бьет в него» [Белый 1994: 169]. В 13–14 строфах образ Домино становится еще бледнее, для этого гостя на бале места нет:

«Злые шутки, злые маски», –
шепчет он, остановясь...

[Белый 1994: 168]

<...>

...и боком, легким скоком, –
Вам погибнуть суждено», –
над хозяйкой ненароком
Прошуршало домино

[Белый 1994: 169].

Перед нами образ беззащитного и одинокого человека, только в маскарадном костюме, совсем не пугающем собравшихся.

Стихотворение «Праздник» также рисует бал: дамы, придворные гости, двухсветный зал, контреданс. Красное домино возникает в центральной четвертой строфе, замечает его седовласый кавалер:

Обернулся: из-за пальмы
Маска черная глядит.
Плещут струи красной тальмы
В ясный блеск паркетных плит

[Белый 1994: 171].

Маска здесь – робкий наблюдатель, а не главный участник. Появляется деталь – черная масочка, прикрывающая лицо, которой не было ни в новелле Э. По, ни в стихотворении «Маскарад». Выражение «маска черная глядит» вносит личный, интимный смысл: *кто-то* нарядился в этот плащ и масочку. Напомним, что в новелле «Маска красной смерти» принца Просперо шокировало, что «под саваном и под мертвой маской не было никакой осязательной формы» [По 2009: 206].

«Кто вы, кто вы, гость суровый –
Что вам нужно, домино?»
Но, закрывшись в плащ багровый,
Удаляется оно

[Белый 1994: 171].

Седовласый кавалер был готов воспринять встречу как роковую, но домино безмолвно покидает место события, хотя кавалер и стал «белее полотна». Вновь не воспроизводится заданная Эдгаром По си-

туация: Багровое домино (не кровавое) бездейственно и безмолвно, его энергетики хватило на одного впечатлительного гостя, остальные придворные дамы и кавалеры даже не заметили присутствия «гостя сурового», и тем более не нарушился ход праздника: контредансом стихотворение началось, контредансом и закончилось.

Таким образом, в стихах Андрея Белого мир – это зловещий маскарад; какова же роль Красного домино? По сравнению с ситуацией, заданной Эдгаром По в новелле, в стихотворении «Маскарад» мир перевернулся. При появлении Маски красной смерти гости Просперо забыли свои роли и замерли в ужасе. А в стихотворении «Маскарад» маски – остались масками, гостя-смерть включилась в вальс, ей нашлось место; а Красное домино уже не ужасает: в стихотворении «Праздник» появляется даже что-то жалкое в этом образе. Маскарадное домино прячет человека, а не маскирует inferнальную пустоту смерти.

Баллада «Шут» обогащает галерею образов. Герой баллады, седой горбатый Шут, единственный свидетель жизни Королевы. Она, кажется, обречена на одинокое существование при насмешнике Шуте, который просиживает «на выступе седом»; но в финале баллады «в чугунные ворота ударилось копьё», рыцарь, несущий спасение, уже близко. Шут одет в красный атласный плащ, который простирается, как «адский пламень»; это грозная сила, которая висит над Королевой – то тут, то там сад покрывает горбатая тень. Шут, словно часы, докучным звенящим бубенцом отмеряет докучный бег минут: докучный – это определение повторяется в балладе – скучный, повторяющийся из раза в раз, бесконечный в своей монотонности, тягучий, как повседневное существование Королевы. Здесь шут – страж, насмешник, свидетель времени. Написание баллады совпало в начале работы писателя над романом «Петербург».

В романе Красное домино – один из фантомных образов. Нашествие сил хаоса происходит в столице России – Петербурге, этом детище Петра, возникшем на месте бывшего «финского болота». Андрей Белый рисует два уровня существования в Петербурге начала XX века: реальный и – зеркально расположенный – ирреальный. Эти уровни интегрируются, они не разведены четко; границы между ними смыкает невская вода. В соответствии с этими планами изображения, персонажи романа – это либо социально-обозначенные герои, либо фантомные образы; четких границ между ипостасями тоже нет. Реальный герой преломляется зеркально в фантомном персонаже: студент-философ Николай Аполлонович – Красное домино; подпоручик Сергей Сергеевич – Белое домино; статуйность сенатора Аблеухова подчеркивается

образами Медного Всадника, Кариатиды; террорист Дудкин – черт Шишнарфне, который действует заодно с призраком Петра и тем самым предвосхищает слияние Дудкина-Евгения и Медного Всадника. Рассмотрим подробнее образ Красного домино.

Ключевые эпизоды для этого образа в романе:

1. Выполнение плана мести (при содействии «Дневника Происшествий»);
2. Позорное падение у Зимней канавки;
3. Бал у Цукатовых.

Николай Аполлонович Аблеухов заказал маскарадный костюм для акта мести: «надругательство над чувствами его оскорбившей особы» [Белый 2007: 55]. Особа – Софья Петровна, супруга Сергея Сергеевича Лихутина, хорошего знакомого Аблеухова. Романый любовный треугольник является проекцией реальной истории: Белый – Менделеева-Блок – Блок.

Сына сенатора читатель застаёт отвергнутым Софьей Петровной. Костюмер приносит заветный сверток, своеобразный «ящик Пандоры», зреет план мести. Интересно, что Красное домино Николая Аполлоновича – факт из биографии Белого, «обозначавший сложные душевные переживания летом 1906г., когда его взаимоотношения с Л.Д. Блок породили тяжелейший внутренний кризис» [Белый 2007: 649]. Ходасевич вспоминает: «Через несколько дней, зайдя к Белому (он жил на Васильевском острове, почти у самого Николаевского моста), увидел я круглую шляпную картонку. В ней лежали атласное красное домино и черная маска. Я понял, что в этом наряде Белый являлся в «совсем петербургском месте». Потом домино и маска явились в его стихах, а еще позже стали одним из центральных образов «Петербургга»» [Ходасевич 2001: 92].

Впервые домино появляется в главке «Какой такой костюмер?». Появление костюмера разрушило мысленную вселенную Аблеухова, превратило её в комнату. Задумчивость исчезла, и «лицо Николая Аполлоновича приняло вдруг довольное выражение», видно, что он нетерпеливо ждал появления домино. «В комнате Николая Аполлоновича появилась кардонка, Николай Аполлонович запер двери на ключ; суетливо он разрезал бечёвку; и приподнял он крышку; далее вытащил из кардонки...». Сцена динамичная, и в движениях Николая Аполлоновича угадывается суета и нетерпение. Перед читателем появляется «пышное ярко-красное домино, зашуршавшее складками». Надев его, Николай Аполлонович стал словно «неведомым, тоскующим демоном пространства» [Белый 2007: 51]. Кажется, что все идет по плану у Николая Аполлоновича, которому хотелось достичь эффекта Маски крас-

ной смерти перед Софьей Лихутиной и обрушить на неё весь смысл апокалипсического образа.

Красное домино, попав к Николаю Аполлоновичу, совершает своё таинственное шествие по городу. Оно пугает, приводит в ужас Софью Петровну в главе «Так бывает всегда». Его появление выглядит фантастично, жутко: «У неё ж за спиною, из мрака, восстал шелестящий, тёмно-багровый паяц с бородатою, трясущейся масочкой» [Белый 2007: 61]; «Софья Петровна так явственно видела, как уставилось на неё ещё черней темноты пятно, будто чёрная маска; что-то мутно краснело пол маской, и Софья Петровна что есть Силы дёрнула за звонок. А когда распахнулась дверь и Струя Света из передней упала на лестницу, вскрикнула Маврушка и всплеснула руками: Софья Петровна ничего не увидела, потому что Стремительно она пролетела в квартиру» – повтор [с] создаёт атмосферу свиста, моментального движения героев. Догадавшись, что домино – Николай Аполлонович, Софья Петровна была возмущена, назвала его поступок «подлостью Красного Шута». В очередной раз из ее уст звучит эта номинация: Николай Аполлонович и Красное домино, и Красный Шут, и Аполлон, и Лягушонок.

С помощью Нейнтельпфайна, почётного газетного сотрудника, Лихутина создала славу Домино – о нём стали появляться заметки в «Дневнике происшествий». Заметки эти увеличивают степень фантастичности, жути, интрига нарастает: «О домино рассуждали, волновались ужасно и спорили; одни видели тут революционный террор; а другие молчали да пожимали плечами. В охранное отделение раздавались звонки» [Белый 2007: 82–83]. Итак, образ домино наполняется фантастичностью, сверхъестественностью, загадочностью, но только в сознании читателей бульварных газет.

Роковым стал случай у Зимней канавки. В час мести Николай Аполлонович поджидал Лихутину; здесь же когда-то стояли Белый и Любовь Дмитриевна, мечтая о Венеции, о совместном будущем. В романе же месть Абреухова не удалась: он поскользнулся и «обнаружились<...>светло-зеленые панталонные штрипки, и ужасный шут стал шутом просто жалким» [Белый 2007: 68]. Софья Петровна сокрушалась: она считала это место не каким-то там прозаическим, как можно было опозорить мостик «претенциозной арлекинадой»! Таким образом, создатель романа смеется над ореолом Зимней канавки, который в жизни когда-то наполнился сокровенным смыслом, над своим героем, в какой-то степени – над самим собой.

Кульминационная сцена – бал у Цукатовых, собравшая в узел все главные линии и мотивы романа. Л.К.Долгополов отмечает, что «по

своему идейному значению эта сцена восходит к рассказу Эдгара По «Маска красной смерти», где описано внезапное появление на балу в богатом доме призрака смерти – в маске и белом саване, забрызганном кровью» [Долгополов 1988: 274]. Таким образом, сцена бала и реминисценция из рассказа По, и пародия – ведь при виде Николая Аполлоновича в Красном домино гостям не становится жутко: он изображен «в жалком, полукарикатурном виде» [Долгополов 1988: 274].

О приходе Аблеухова-младшего сообщило дребезжание звонка, «раздалось оно робко; точно кто-то неприглашённый, напоминал о себе, просился сюда из сырого, злого тумана и из уличной пыли; но никто ему не ответил. И тогда опять сильней задилинькал звоночек».

Домино противостоит «ангелоподобным существам», «сущим ангелятам». На этом балу Домино растерянное, одинокое, умоляющее, жалобное. Над ним смеются: «неожиданно за спиной у барышень продекламировал какой-то дерзкий кадетик:

Кто вы, кто вы, гость суровый,
Роковое домино?
Посмотрите в плащ багровый
Запахнулося оно»

[Белый 2007: 195].

Автор играет автоцитатами из стихотворений «Маскарад», «Праздник», со стороны глядя на своего героя. Тайна домино раскрыта, читатель знает всю подоплеку появления на балу этого странного гостя; таинственный ореол образа растворяется. Более того, в сравнении с поэтическими текстами, в романе усиливается мотив одиночества, заброшенности: домино становится еще более жалким и робким.

Белый пишет о перемене, произошедшей с образом: «*богоподобное*, бесстрастное существо *отлетело куда-то*; оставалась голая страсть, а страсть стала ядом. Лихорадочный яд пронизал его мозг, выливался незримо из глаз пламенеющим облаком, обвивая липнущим и кровавым атласом: будто он теперь на всё глядел обугленным ликом из пекущих тело огней, и обугленный лик превратился в чёрную маску, а пекущие тело огни – в красный шёлк. *Он теперь воистину стал шутом, безобразным и красным*» [Белый 2007: 196]. Шутом из баллады, который уступает при появлении ясного рыцаря в доспехах, хотя Николай Аполлонович-то хотел скорее быть рыцарем, а не горбатым шутом.

Однако для сенатора Аполлона Аполлоновича, который тоже находился у Цукатовых, Красное домино остается провокацией. Аблеухов

помнил о заметках в «Дневнике происшествий» и о цвете – КРАСНОМ, по-своему страшном для правительственных сил. На балу Аполлон Аполлонович встретил Домино: «с плохо скрытым испугом вперился глазами в атласное неожиданно на него набежавшее домино... Аполлон Аполлонович просто подумал, что какой-то бестактный шутник терроризирует его, царедворца, символическим цветом яркого своего плаща [Белый 2007: 198]. Для него Домино вополощает опасность, красный террор, жертвой которого уже стали многие почтенные личности.

Образ Красного домино в романе «Петербург» может иметь много трактовок и значений. Поскольку домино и маскарадная масочка напоминают об одном из самых драматических моментов жизни самого автора – о его романе с Л.Д. Блок-Менделеевой, то любовные чувства Аблоухова-младшего к Лихутиной предстают отражением страсти, испытанной некогда самим Белым. Исходя из данного факта, красный цвет домино можно считать цветом *страсти*. Но глава «Какой такой костюмер?» поясняет, что Николай Аполлонович хотел отомстить Лихутиной, используя домино. Следовательно, красный можно считать и цветом *мести*.

Для сенатора красный цвет есть символ *революции* и крови: «Аполлон Аполлонович скрывал приступы сердечной болезни; но ещё неприятней было бы ему сознаться, что сегодняшний приступ был вызван появлением перед ним домино: красный цвет, конечно был эмблемой России губившего хаоса» [Белый 2007: 202]. Идея революции духовной связана в романе с Белым домино. А какова же судьба Красного домино? Оказалось, «это домино объясняется переутомлением нервов», в итоге было просто забыто в шкафу.

Представления разных персонажей в романе о Красном домино не тождественны его сути, предполагаемой Николаем Аполлоновичем. Красное домино демонизируется лишь на страницах бульварной газеты, inferнальным оно кажется сенатору, Софье Петровне и обывателям. В этом маскарадном образе больше психологического, «человеческого» содержания. Однако, попадая в «inferнальное» поле романа, и Красное домино насыщается семантикой близящегося взрыва, революционного возмездия.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый А. Между двух революций. – М.: Худож лит, 1990.
Белый А. Начало века. – М.: Худож. лит., 1990.
Белый А. Петербург. – М.: Эксмо, 2007.
Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы. – М.: Республика, 1994.

Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург». – Л.: Советский писатель, 1988.

По Э. Маска красной смерти // Рассказы. – М., 2009. – С. 201–206.

Ходасевич В. Андрей Белый // Некрополь. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 80–112.

© Телегина Д.В., 2013

И.В. БУШМИНА

(г. Кемерово, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Андреев Л.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,444

ИТАЛЬЯНСКИЙ ТЕКСТ В ПРОЗЕ Л.АНДРЕЕВА

Аннотация. В статье рассматривается итальянский текст и его место в творчестве Л. Андреева. Анализ малой прозы («Призраки», «Губернатор», «День гнева», «Чемоданов») и романа «Дневник Сатаны» в соответствии с хронологией их написания позволяет проследить семантическую динамику образа Италии.

Ключевые слова: Л. Андреев, итальянский текст, Рим, Кампанья.

В жизни и творчестве Л.Н. Андреева значительное место занимает Италия, которую он посещал четыре раза (1906¹, 1907, 1912 и 1914 гг.). В дневниках и письмах Л. Андреева отразились те яркие впечатления, которые оставила эта страна в душе писателя. Именно на основе этих впечатлений Р. Джулиани² в своих исследованиях приходит к доказательству того, насколько значимо это пространство для Андреева и в биографии, и в творчестве. На наш взгляд, проблема отражения образа Италии в творчестве Л. Андреева заслуживает особого внимания.

Наиболее ярко образ Италии отражен в таких произведениях, как «Призраки» (1904), «Губернатор» (1905), «День гнева» (1910), «Чемоданов» (1916), «Дневник Сатаны» (1919). Обратимся к их рассмотрению с целью выявления того, как Андреев отходит от восприятия данного пространства как географического и привносит в него новый художественный смысл.

Так, образ Италии в рассказе «Призраки» (1904) появляется, в первую очередь, через описание пейзажей, изображенных на картинах. У Егора Тимофеевича в комнате психиатрической лечебницы было следующее: «...Развесил картинки, которые привез с собою, и большой фотографический портрет сына, умершего еще ребенком от дифтерита, и тогда комната приняла совсем уютный, даже праздничный вид. А картинки были такие: девушка с гусями на лугу, ангел, благо-

¹ Важно отметить, что первый визит в Италию состоялся в сложный период жизни Л. Андреева: после смерти его первой жены, А.М. Велигорской, писатель уезжает именно туда, на остров Капри, к М. Горькому.

² Благодарим Р. Джулиани за предоставленные материалы исследований «Леонид Андреев в Риме» и ««Рогоносцы» Л. Андреева или неизвестные страницы острова Капри».

словляющий город, и мальчик-итальянец» [Андреев 1990: 74]. Показательно, что именно подборка таких картин становится причиной гордости главного героя: портрет умершего сына, изображение мальчика-итальянца, гусей, которые по легенде спасли Рим, ангел, который благословляет город. Через картины отражается тесная связь не только в сознании душевнобольного героя, но и у всех героев между смертью, горем и благодатью Господней, спасением, что подчеркивает символический образ Италии.

Помимо комнаты Егора Тимофеевича образ Италии реализуется через героиню Марию Астафьевну. Для автора важно то, что Мария Астафьевна в период размышлений о любви к доктору Шевыреву сидела именно у итальянского окна: «Кроме трех жилых комнат, в мезонине была четвертая, совершенно пустая, с *огромным итальянским окном*, занимавшим почти целую стену. Все окно состояло из мелких разноцветных стекол в узорчатой сетке деревянного переплета и было сделано архитектором для красоты; и снаружи было действительно красиво, но внутри создавалось что-то беспокойное, неопределенное, раздражающее» [Андреев 1990: 84]. Создается ощущение, что комната была создана специально для этого окна, так как никаких предметов в ней как будто не было. Противоречивость этого описания подчеркивается тем, что, несмотря на внешнюю красоту витражного стекла, за ним кроется ужас: «Особенно противно было желтое: как бы хорош и ярк ни был день, оно делало его мрачным, призрачным, зловещим, угрожающим какою-то бедою, намекающим на какое-то страшное преступление. И становилось тоскливо, и не верилось, что доктор Шевырев сделает ее своею женою. Если бы не это стекло, она давно объяснилась бы с ним; и каждый раз Мария Астафьевна давала клятву не смотреть в окно... И соседство этого окна с кабинетом доктора тревожило ее, как какая-то близкая, но несознаваемая опасность» [Андреев 1990: 84]. Желтый цвет не несет для героини радости и света, а пугает болезненностью и мрачностью. Именно окно отделяет героев от светлого и счастливого будущего, являясь препятствием для объяснений. В нем заложена дихотомия жизни и смерти. В рассказе появление образа итальянского окна связано именно с неоднозначностью, неразрешимостью и соединением двух противоположных начал.

Если в рассказе «Призраки» образ Италии появляется достаточно размыто, то в повести «Губернатор» (1905) он присутствует трижды и более явно. Петр Ильич, губернатор, отдавший приказ о расстреле рабочих, глубоко переживает последствия этого поступка: «И какими странными путями шла эта мысль: подумает он о своем давнем путешествии по Италии, полном солнца, молодости и песен, вспомнит ка-

кого-нибудь итальянского нищего – и сразу станет перед ним толпа рабочих, выстрелы, запах пороха, кровь» [Андреев 1990: 100]. Находясь в состоянии тяжелого эмоционального потрясения и экзистенциального кризиса, главный герой пытается уйти от душевных мук через воспоминания именно итальянского пространства. По сути, Италия в сознании губернатора ассоциируется с беззаботностью существования.

Второй раз пространство Италии появляется через изображение лунного пейзажа, которое видит герой, проходя по своему кабинету. Показательно, что картина висит не ровно, а криво, что говорит о покачнувшемся мие губернатора. Ранее он не замечал этого, а в пылу переживаний ощущает раздражение от беспорядка и разрухи в неидеальном окружающем мире. Притом Италия как воплощение идиллического пространства является некой константой по отношению к изменяющемуся миру людей: «Откуда-то являлись, ходили твердыми и прямыми шагами, а над ними боком висел итальянский пейзаж, устраивали приемы, даже танцы, а потом куда-то исчезали» [Андреев 1990: 107]. Все суетное уходит, а вечное смотрит на них равнодушно. В данной фразе мы видим, как «выламывается» этот образ из мира губернатора: после описания людей неожиданно появляется «а над ними», которое выстраивается именно как стратифицированное, оппозиционное начало. Как было отмечено И.П. Захариевой, образные построения андреевского реализма пронизаны пространственными оппозициями, которые и приближают его художественный стиль к символизму, двоемирию. Подобное тяготение к «абстракциям» выражается в творчестве Андреева в новых образных формах [Захариева 2002: 7–8].

Так, Петр Ильич находится в оппозиции к своему окружению. Близкие уговаривают его уехать в отпуск и скрыться от глаз «Закона Мстителя», а также подчеркивают, что когда обстановка успокоится, то «сюда и итальянская опера прибудет» [Андреев 1990: 137]. Предполагаемая встреча с Италией связана с возвращением героя в привычный, спокойный мир, где для него нет никакой опасности: «Мы будем слушать, а их превосходительство пусть себе гуляют на здоровье!» [Андреев 1990: 137]. Таким образом, в рассказе с пространством Италии связаны мотив покоя, гармонии, что по сути своей и связано с пространством Эдема. В итальянской опере, в путешествии в эту страну, в итальянском пейзаже и скрывается попытка героев уйти от опасной, беспокойной действительности и желание жить.

Противоположная ситуация отражается в рассказе «*День гнева*» (1910). Несмотря на то, что события рассказа не имеют точной географической привязанности, становится понятно, что аллегорическое повествование связано с итальянским текстом. Главный герой, Джеро-

нимо Пасканья, «сицилийский бандит, убийца, грабитель, преступник», поет гимн свободе и революции, гимн Судному дню, Дню гнева (от лат. – Dies Irae). Имя же главного героя, Джеронимо, связано с пророком Иеремией в итальянской транскрипции. Иеремия – ветхозаветный пророк, обличавший иудеев за отступление от Истинного Бога и поклонение идолам, предрекая им бедствия и опустошающую войну. По сути, Джеронимо в «Дне гнева» выполняет те же функции, пророчествуя, что падут вновь стены тюрьмы и наступит день свободы и справедливости.

Показательно также, что в XIX веке Сицилия – один из важнейших в Италии центров революционного движения, арена буржуазных революций 1820 и 1848 гг. и восстания сельскохозяйственного пролетариата и крестьянской бедноты в конце века. Имя одного из персонажей рассказа также связано с революционным движением – Джузеппе. По всей видимости, это аллюзия к известному Джузеппе Гарибальди, почти вся жизнь которого связана с революционными движениями.

Особое внимание стоит обратить на то, что рассказ представлен как «свободная песня о грозных днях справедливости и кары». Немаловажное место в рассказе занимает один из ключевых мотивов для творчества Л. Андреева – мотив танца. Джеронимо отмечает, что в честь «праздника» торжества свободы и справедливости герой собирается танцевать тарантеллу, народный итальянский танец с нарастающим ритмом. В Италии существовало представление, что во время этого танца происходит очищение человека, выплеск негативного. В «Дне гнева» отражается, по сути, судьба человечества с его стремлением сбросить цепи и стать свободным. Образ Италии подсвечивает идею апокалиптичности движения истории человечества.

В повести «Чемоданов» (1916) открывается новая грань образа Италии. Перед читателем появляется герой, который по велению Рока странствует по миру «в поисках счастья» и самоопределения. Рожденный в одном из городов Сибири, он попал в Тифлис, Африку, Неаполь, исходил всю Италию, путешествовал в Швейцарию, Францию, Марсель, Алжир, Москву и, наконец, вернулся в Сибирь. Таким образом, географически путь странствий главного героя образует знак бесконечности. Италия находится в центре этого знака и связана с Роком, бесконечно довлеющим над героем. Важно, что герой изначально является сиротой, подобранным в чемодане, отсюда и происхождение его фамилии. Так, образ Италии и ее место в странствиях главного героя раскрывает бесконечность пути осиротевшего человечества в поисках смысла жизни, предназначения и борьбы с Роком, который и ведет человека.

Особое место в творчестве Л. Андреева занимает роман «Дневник Сатаны» (1919). Все события, которые происходят в романе, связаны с Италией. Сатана, вочеловечившийся в теле американского миллиардера-филантропа Генри Вандергуда, попадает в Италию, на просторы Кампаньи и затем – в Рим. Пространство в «книге итогов» [Московкина 2005] насыщено мифопоэтическим подтекстом. Это не реальное пространство, а символ того, что не дает покоя автору на протяжении всего творчества. Свой приход на землю Сатана объясняет следующим образом: «Мне стало скучно... в аду, и Я пришел на землю, чтобы лгать и играть <...> Моими подмостками будет земля, а ближайшей сценой Рим» [Андреев 1996: 120]. В романе символически разворачивается Рим как театральное пространство, насыщенное культурно-историческими образами.

Во-первых, главный герой попадает в религиозно-мистическую атмосферу, которая перекликается с Откровением Иоанна Богослова, тем самым сюжет «драмы» актуализирует апокалиптические мотивы. Показательна ситуация въезда Сатаны в город и его восприятие Рима как проклятого и страшного места. Герой чувствовал «запах Нерона и крови», железа, огня. Знаменательно, что все образы, которые всплывают в памяти Вандергуда-Сатаны: Нерон, Цезарь, гладиаторские бои – связаны с насилием. А символика железа и огня ассоциируется с адским пространством, напоминая о геенне огненной.

Смену субъектной реализации Сатаны-Вандергуда в постановке апокалиптической пьесы от режиссера к марионетке предсказывает неожиданно открывающееся в своем бытовом аспекте пространство Рима. Вечный город встречает вочеловечившегося героя не декорациями к «драме», а ритмом современного города: «Когда-то это было вечным городом, а теперь это лишь большой город, и чем он больше, тем он дальше от вечности» [Андреев 1996: 151].

В аспекте антиномических отношений между прошлым и настоящим стоит обратить внимание на то, как воспринимаются в конце III части Сатаной музеи, которые являются неотъемлемой частью Рима. Историческое пространство и время становятся показателем человечности. Музей, как осколок прошлого, в котором мерцает истина, оценен лишь падшим ангелом. Желание сохранить, уберечь Ватикан, музеи приходит именно Сатане, постигнутому величье человеческого духа, а люди не понимают важности сохранения культурно-исторических ценностей. Музеи как бы распахивают пространство и время, открывают божественный замысел, а утрата видения человека «как венца творения» – закрывает.

В данном контексте показательны изображения пространства Рима и Кампаньи. Катастрофический взрыв главного героя с наступлением ночи происходит в кабинете Магнуса, расположенном в доме Сатаны-Вандергуда. Пространство сужается по воле Магнуса. Несмотря на то, что эта комната имеет окно, за которым светит луна, возникает ощущение закрытого пространства, которое в свою очередь связано с лишением Сатаны уже обретенного смысла жизни. В пик разговора, открывающего замысел Магнуса, Сатана хочет вырваться из этого пространства: «...Может быть, мы поедим на автомобиле в Кампанью?» [Андреев 1996: 231]. На протяжении всего романа именно с Кампаньей связана любовь Сатаны к его Мадонне, Марии. Только на просторах Кампаньи Сатана ощущает свободу и любовный трепет. Рим, как современный Вавилон, связан в романе с убийством человеком и обманом. Последняя фраза, повисшая без ответа, обращена не только к главному герою: «Ты зачем пришел сюда? Играть, ты говорил? Придумать какую-нибудь новую злую игру, где мы плясали бы под твою музыку? ... теперь земля выросла и больше не нуждается в твоих талантах» [Андреев 1996: 246]. Отказ Сатане в нужности и актуальности его «талантов» в современном Риме возвращает к теме театра. Сатану лишают даже статуса марионетки – он выносятся за пределы действия, его «талант» не востребован. Режиссер-Магнус отказывает Сатане-Вандергуду в любой позиции по отношению к земной жизни и выбрасывает его в «мусорный ящик». Так, образ Рима, как Вечного города, имеет свой культурно-исторический ореол, реализованный в романе. Главный герой, попадая именно в Вечный город, обретает и теряет смысл человеческой жизни. По сути, автор с самого начала изображает Рим как пространство, представляющее собой идеальную декорацию для апокалипсического события.

Таким образом, мы видим, что Италия в творчестве Л.Н. Андреева не только занимает одно из ключевых мест, но и представлена как семантически усложненная система образов. Однако в дальнейшем семантическая роль итальянских образов увеличивается. Так, в рассказе «Призраки» образ итальянского пространства достаточно размыт и неоднороден и выполняет лишь факультативную функцию. В других произведениях мы видим усложнение семантического наполнения этого образа. В повести «Губернатор» и в рассказе «День гнева» реализуются два противоположных восприятия образа этого пространства. Если в «Губернаторе» Италия соотносится с пространством Эдема, то в «Дне гнева» она же способствует развитию апокалиптических мотивов. В рассказе «Чемоданов» итальянский текст выполняет иную роль, являясь центром жизненного пути главного героя, гонимого Рокком.

Все эти смысловые линии сходятся в романе «Дневник Сатаны», становясь итогом развития художественного образа Италии. Таким образом, в творчестве Л. Андреева Италия представляется как универсальная модель мироздания, которая отрывает истинный замысел человеческого существования с его дихотомией и вечными вопросами.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904–1907 [Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е. Желеловой; Коммент. А. Богданова]. – М., 1990.

Андреев Л.Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6 Рассказы; Повести; Дневник Сатаны; Романы; 1916–1919; Пьесы 1916; Статьи. [Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Коммент. Ю. Чирва и В. Чувакова]. – М., 1996.

Захарьева И.П. Символизм и своеобразие русского реализма XX века // Русская литература XX–XXI вв.: направления и течения: Вып. 6. – Екатеринбург, 2002. – С. 3–13.

Московкина И.И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева. – Харьков, 2005.

© Бушмина И.В., 2013

Е.Н. КОЛМОГорова

(г. Кемерово, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Маяковский В.В.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ-МОНОДРАМА В. МАЯКОВСКОГО «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ»

Аннотация. В статье рассматриваются жанровые особенности монодрамы в трагедии «Владимир Маяковский». Рассмотрено влияние театральной концепции Н. Евреинова на драматургические поиски футуриста В. Маяковского. Особое внимание уделено представлению трагедии-монодрамы на сцене.

Ключевые слова: Маяковский, театр, монодрама, Евреинов, футуризм.

Первые в мире спектакли футуристов были показаны в петербургском театре «Луна-парк» (бывшем Театре В.Ф. Комиссаржевской) зимой 1913 года. Своими новаторскими постановками¹ футуристы хотели показать России театр будущего, который никогда уже не будет прежним. Театр на рубеже XIX–XX вв. стал своеобразным катализатором времени, происходивших в обществе перемен. «Для историка культуры, – писал театральный критик Б.В. Алперс, – крайне интересно наблюдать, насколько издалека искусство, подобно чувствительному сейсмографу, начнёт реагировать не только в своих идейных сдвигах, но и в художественной структуре на подземные толчки в недрах человеческого общества, предвещающие близость мощных революционных взрывов, своего рода социальных землетрясений. <...> Особенно наглядно подобные сигналы проявляются в театре в силу особой его художественной природы, отличной от других искусств» [Алперс 1985: 35]. Обращение к театральной форме стало естественным для футуристов с их стремлением наиболее мощного воздействия на зрителя – слушателя, с бунтом против классической парадигмы культуры.

Алексей Кручёных так характеризовал создание футуристического театра: «Одно дело – писать книги, другое – читать доклады и доводить до ушей публики стихи, а совсем иное – создать театральное зрелище, мятеж красок и звуков, “будетлянский зерцог”, где разгораятся страсти и зритель сам готов лезть в драку! <...> Движение, звук – всё должно было идти по новому руслу, дерзко отбиваясь от кисло-сладенького трафарета, который тогда пожирал всё» [Кручёных 2006: 95]. Синтез искусств, к которому стремились футуристы, соединение в

¹ Трагедия В. Маяковского «Владимир Маяковский» и опера А. Кручёных, В. Хлебникова, М. Матюшина «Победа над солнцем».

одном эстетическом высказывании звука, линии, цвета и слова подтолкнули будетлян к сценическим подмосткам.

Обращение молодого поэта В. Маяковского к драматургии было естественно, поскольку «поэзия Маяковского драматургична по своей сущности, театральность заложена в природе его стихов. Маяковский хорошо знал это – недаром он говорил, что каждое его произведение можно сыграть на сцене» [Февральский 1976: 3]. Но трагедия поэта не была похожа на классическую пьесу, она вообще ни на что не была похожа. До сих пор у исследователей возникают сомнения, к какому жанру отнести это произведение – лирической драме, лирической поэме, трагедии, монодраме. Мы полагаем, что пьеса содержит в себе следы нескольких жанровых стратегий (лирического монолога, трагедии, монодрамы), что выявляет её новаторство не только на смысловом уровне, но и на формальном.

Монодрамой трагедию «Владимир Маяковский» назвали ещё первые зрители пьесы. Критик П. Ярцев в рецензии на спектакль писал: «Представление было такое, что можно сказать: это была монодрама. Футуристский поэт, сам себя изображающий, был единственным лицом в представлении, а другие фигуры на сцене были в другой, чем он, плоскости <...>. Поэтому поэт оставался на сцене таким, какой он в жизни: со своим лицом, со своими манерами, в своей жёлтой блузе, в своем пальто и шляпе, со своей тросточкой. Другие же лица были отвлечённые» [Ярцев 1913]. Теория монодрамы, созданная Н. Евреиновым в 1908 г., была известна широкому кругу людей и оказала влияние на театральную деятельность Маяковского и Хлебникова. «На лекциях Н. Евреинова о монодраме, прочитанных им зимой 1908 года сначала в Литературно-художественном кружке, потом в Театральном клубе и в Театре В.Ф. Комиссаржевской, перебивал тогда “весь Петербург”» [Тихвинская 2005: 349]. Обсуждалась она, как и все заметные события в искусстве, и в кабаре «Бродячая собака», где в 1910-х гг. были сконцентрированы все силы авангарда.

Идея монодрамы привлекала своим протестом против реалистических форм в театре, предельно откровенным диалогом с публикой, новыми возможностями театральной формы. «Под монодрамой, – писал Евреинов, – я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителям душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия» [Евреинов 2002: 102]. Другими словами, зрители должны видеть и чувствовать то же, что и герой, таким образом они должны стать самим героем.

Это подкреплялось и идеей Евреинова о «театрализации жизни», которая «объясняет существование и развитие человечества как осуществление театралных принципов, более реальных и существенных, нежели те бытовые законы, по которым живёт современное общество» [Максимов 2002: 5–6]. Как известно, футуристы стремились разнообразными способами театрализовать жизнь, сделать своё творчество частью жизни как эстетического феномена: ходили по улицам в ярких, балаганных костюмах, раскрашивали лица, эпатировали публику «ненормальным» поведением, создавали вокруг себя легенды и мифы.

В. Маяковский являлся ярким представителем идеи жизнестроительства, через которую выдвигал искусство в жизнь и вносил жизнь в искусство. Само название трагедии – «Владимир Маяковский» – свидетельствует о стремлении к стиранию границы между эстетической реальностью и действительностью. Поэт хотел от собственного имени обратиться к миру, всё в пьесе проходит через главного героя, единственно действующего. Потому есть основания полагать, что перед нами монодрама.

Главный герой трагедии – Владимир Маяковский (поэт 20–25 лет) – единственный наделён именем, совпадающим с именем биографического автора. Но, попав в ткань художественного произведения, имя главного героя становится именем не автора-творца, а героя художественного мира. Происходит своеобразное раздвоение, расщепление субъектной организации пьесы. Автор равен и не равен себе одновременно. Как отмечает А. Субботин, «в первой большой вещи поэта, в сущности, два “я”, два Владимира Маяковских. Один из них – персонаж трагедии <...>. Другой Владимир Маяковский заявлен заглавием как образно-эмоциональный эквивалент всего произведения, в котором каждое лицо и каждая реплика – плод его творческого воображения, частица его сознания и души» [Субботин 1986: 52].

В кругозор главного героя – Владимира Маяковского – попадает весь мир, он способен охватить взглядом и землю, и небо, и океан. Обладая избыточностью знания и видения, Маяковский предлагает поделиться им с людьми, через слово подарить миру любовь:

Я вам только головы пальцами трону,
и у вас
вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык,
родной всем народам

[Маяковский 1955: 154].

Однако поэт знает, что люди не примут его жертву. Он, подобно Христу, знает, что люди распнут его, искалечат душу, которую он им принёс на блюде:

Вам ли понять,
почему я,
спокойный,
насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет

[Маяковский 1955: 153].

Таким образом, драматический конфликт пьесы разворачивается не только между миром и героем, но и внутри самого героя: между тем, что поэт хочет открыть для людей новую жизнь, и тем, что он знает, что люди к этой жизни не готовы и не примут нового пророка. Но, предчувствуя грядущую катастрофу, Маяковский не отступает от своей миссии и, отдав на съедение свою душу, принимает на себя страдания человеческие:

Я добреду –
усталый,
в последнем бреду
брошу вашу слезу
тёмному богу гроз
у истока звериных вер

[Маяковский 1955: 171].

В этом проявляется глубокий трагический конфликт главного героя, что придаёт и всей пьесе оттенок трагического.

Зрители в зале, в соответствии с принципами монодрамы, должны были почувствовать масштаб происходящего, увидеть мир глазами главного героя. Но в случае с Маяковским – это оказалось невозможным. Однако остальные персонажи предстали перед зрителями такими же, какими виделись Владимиру Маяковскому. По концепции Евреинова, «мы не можем в монодраме признавать за остальными участниками драмы значения действующих лиц в собственном смысле этого слова <...>. Здесь важно не то, что они говорят и как говорят, а то, что слышит действующий. Как они выглядят сами по себе, остаётся скрытым; мы увидим их лишь в том виде, в каком они представляются действующему» [Евреинов 2002: 111]. Герой видит перед собой людей-калек, у которых недостаёт частей тел: Человек без уха, Человек без

глаза и ноги, Человек с растянутым лицом. Неполноценность персонажей подчёркивает дискретность, разорванность мира, стоящего на пороге апокалипсиса. В то же время эти персонажи не целостны эстетически: у них нет своих точек зрения, индивидуальных высказываний – вся трагедия представляется такими же разорванными, как персонажи, частями монолога поэта, порождёнными размноженным сознанием.

Например, можно сравнить отношение к электричеству Владимира Маяковского и Старика с чёрными сухими кошками.

В. Маяковский

Я, бесстрашный,
ненависть к дневным лучам понёс в веках;
с душой натянутой, как нервы провода,
я –
царь ламп!

[Маяковский 1955: 154]

Старик с кошками

Лишь в кошках,
где шерсти вороньей отливы,
наловите глаз электрических вспышки.
Весь лов этих вспышек
(он будет обилен!)
вольём в провода, в эти мускулы тяги, -
заскачут трамваи,
пламя светилен
зарееет в ночах, как победные стяги

[Маяковский 1955: 156–157].

Старик с кошками разделяет идею поэта о превосходстве электричества над естественными светилами (луной и солнцем). Но если Владимир Маяковский сам царь ламп, может вырабатывать энергию и вливать её в людей, то Старик с кошками, с одной стороны, резонёр автора, а с другой – обладает иронически сниженным оттенком. Он знает, как добыть электричество – надо гладить сухих кошек. В статье «Без белых флагов» (1914) Маяковский напишет: «Ведь когда египтяне или греки гладили чёрных и сухих кошек, они тоже могли добыть электрическую искру, но не им возносим мы песню славы, а тем, кто блестящие глаза дал повешенным головам фонарей и силу тысячи рук влил в гудящие дуги трамваев» [Маяковский 1955: 324]. Таким образом, Старик с чёрными сухими кошками становится травестийным двойником главного героя. Недаром в финале трагедии, перед изгнанием В. Маяковского, Старик появляется «с одной ошипанной кошкой»: он как бы страдает и с народом, и с поэтом.

Ещё один пример: когда женщина, обиженная Богом, в речи В. Маяковского соотносится с гигантской женщиной, порождающей чудовищ, в речи Человека без уха.

В. Маяковский

Небо плачет,
безудержно,
звонко;
а у облачка
гримаска на морщинке ротика,
как будто женщина ждала ребёнка,
а бог ей кинул кривого идиотика
[Маяковский 1955: 153].

Человек без уха

Над городом
– где флюгеров древки –
женщина
– чёрные пещеры век –
мечется,
кидает на тротуары плевки, –
а плевки вырастают в огромных калек
[Маяковский 1955: 157].

Недолжное состояние в начале трагедии привело к ужасающим последствиям в мире. Женское творящее начало вышло из состояния гармонии и стало порождать чудовищ. Мир оказывается на пороге апокалипсиса, одним из признаков которого становится – восстание вещей: «И вдруг / все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имён» Маяковский 1955: 163]. Мотив разрывания звука, времени, пространства охватил весь мир трагедии в финале первого действия: «Сегодня / в целом мире не найдёте человека, / у которого / две / одинаковые / ноги!» [Маяковский 1955: 164].

Таким образом, персонажи трагедии – действительно, разные голоса главного героя – разорванные, разрозненные части его сознания, толкающие к безумию: «Сегодня в вашем кричащем тосте / я овенчаюсь моим безумием» [Маяковский 1955: 155]. Такое положение можно сравнить с ситуацией монодрамы В. Хлебникова «Госпожа Ленин» (1909, 1912), в которой также персонажи – разорванные части сознания героини: Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Внимания, Голос Памяти, Голос Страха, Голос Осознания, Голос Воли – приводят к безумию:

Голос Осязания. Шевельнулись руки, и пальцы встречают холодный узел рубашки. Руки мои в плену, а ноги босы и чувствуют холод на каменном полу.

Голос Слуха. Тишина. Я здесь.

Голос Зрения. Синие и красные круги. Кружатся, переходят с места на место. Темно. Светильник [Хлебников 2000].

Зрители увидели персонажей трагедии Маяковского его видением – разорванными частями, без лиц и индивидуальностей: «Какие-то картонные куклы. Лиц нет – маски. Вот тысячелетний старик, высокий, с лицом, облепленным пухом; впереди на нём разрисован во весь рост картон; по этому картону ярко выступают чёрные кошки» [Мгебров 1963: 110]. Однако они оказались лишены в глазах зрителей той трагедийной основы, которую вкладывал в них автор. Стремление показать дискретность сознания через голоса неполноценных героев и изобразить трагедию героя среди искалеченного человечества не увенчалось успехом. Зрители увидели всё те же разукрашенные картонки, куклы, нелепые фигуры. Об этом свидетельствуют многочисленные статьи и рецензии, написанные о спектакле, с характерными заголовками: «Мущина со слезищей»; «Футуристы, бурлюкисты и кульбинисты (Лошадь о 20 ногах и жёлтая кофта для развлечения публики)»; «Собачья комедия»; «Кпрфвхдмстфн...»; «Спектакль футуристов: Кто сумасшедшие? Футуристы или публика?» и т.д. Оценки, конечно, касались не только «Владимира Маяковского», но и оперы Кручёных «Победа над солнцем», которую впоследствии также окрестили монодрамой.

Одной из причин непонятости трагедии Маяковского, как и монодрам Б. Гейера, которые ставил Н. Евреинов в «Кривом зеркале», можно назвать непреодолимое противоречие «между сущностью нового жанра и возможностями современной сцены». «Устройство современной сцены, формировавшееся вместе со строением традиционной драмы и с ней неразрывно связанное, не было приспособлено для монодраматической пьесы» [Тихвинская 2005: 260]. Как и для футуристической пьесы. Картонные костюмы персонажей не преодолели порога художественной условности, когда сценический материал становится эстетической метафорой. Чтобы изобразить всю сущность трагедии Маяковского, на сцене следовало бы устроить апокалипсис. Эстетика кубофутуризма, основанная на ломанных линиях как знаке неустойчивости бытия, бесконечно меняющегося времени и пространства, устремлённого в будущее, плохо вписывалась в традиционный театральный канон со статичными, реалистическими декорациями и постепенным развитием действия. Поэтому будетляне часто пользова-

лись средствами театральной условности и народного театра, чтобы хоть как-то приблизить смысловое наполнение своих произведений к формальному выражению. В театре футуристов господствовали гипербола, синонимичность и хаос.

Творцы авангарда мечтали о доступных сегодняшнему театру технических средствах, таких как видеопроектор, трансформация сцены и декораций, дымовые, световые эффекты и т.д. Маяковский уже в 1913 году, одновременно со своей трагедией, обращается к кинематографу в поисках новых средств выразительности и воздействия на зрителя. Жанр монодрамы в целом в начале XX века нуждался в новой форме представления. «В монодраме “театр как таковой” достиг того порога условности, за которым начинались уже пределы другого искусства. И этим искусством был кинематограф, который и смог эти задачи решить в силу того, что его средства гораздо более тесно связаны с техникой и оттого гибче в обращении с материалом действительности. <...> “Можно перенести действие как бы в героя, рассматривая противоречивость его сознания”, – размышлял В. Шкловский, перечисляя возможности киномонтажа» [Тихвинская 2005: 365–366]. Об этом же писал Евреинов, это же хотел выразить в трагедии Маяковский, Мейерхольд изобрёл «монтаж аттракционов» в театре, чтобы приблизиться к динамике кино. «С. Эйзенштейн подчеркивал, что полноценное воздействие художественного образа возможно лишь при условии достижения эффекта вовлеченности зрителя в действие, происходящее на экране. С этой целью в процессе создания видимого образа, вызывающего чувство сопереживания у зрителя, кинематограф заимствовал основные средства гипнотической техники первобытных культовых эксцессов – ритм и повтор. В результате возникал тот же образ, что был задуман и создан автором, но этот образ одновременно был создан и собственным творческим актом зрителя» [Степанова 2012: 32]. На ритмической перебивке монологов главного героя и остальных персонажей построена трагедия, неполноценные персонажи дублируют речь Владимира Маяковского, рисуя тем самым картину хаотичности сознания поэта-творца.

Н. Евреинов настаивал на «обозначении действующего первым лицом местоимения, простым, но выразительным “я” в отличие от остальных участников драмы: мой друг, моя жена, мои знакомые и т.д.» [Евреинов 2002: 111–112]. Однако, думается, что Маяковский называл себя в трагедии Я, следуя скорее не заветам Евреинова, а собственной поэтической системе, в которой подавляющее большинство стихотворений и поэм написано от первого лица, начиная с первого поэтического сборника с говорящим заглавием – «Я». Маяковский

вносит себя в ткань произведения интуитивно, подобно раннему древнегреческому автору, который являлся одновременно и автором, и актёром, и главным действующим лицом своих произведений.

Маяковскому важно было самому постичь суть театрального действия на всех его этапах. Поэт утверждает главенство творца, актёра на сцене. Обратиться к миру от собственного лица, разрушить стену между сценой и зрительным залом, разрушить реалистически-психологические штампы старого театра, показать синтетическое зрелище из света, звука, красок и слова, показать, что для сцены нет границ – в этом была театральная реформа Маяковского.

Таким образом, совпадая с евреинской концепцией монодрамы в изображении одного действующего лица на сцене, а других персонажей сквозь призму его сознания, разделяя идею театрализации жизни, Маяковский, тем не менее, моделирует свой особый жанр трагедии-монодрамы во «Владимире Маяковском» (Евреин относил монодраму к сатирическим, пародийным жанрам).

Главный герой не предлагает его глазами посмотреть на действительность, потому что это невозможно – он поэт. Он предлагает взглянуть глобально на весь мир, осознать, что в нём происходит и к чему это может привести. Трагический конфликт возникает именно оттого, что автор и герой понимают, что люди не слушают и не поверят. Маяковский как большой художник пропускал всё мироздание через своё сознание в трагедии. Гротеск был излюбленным средством поэта, он мог подниматься до вселенских масштабов и опускаться до уличной брани в одно и то же время.

Но зато
кто
где бы
мыслям дал
такой нечеловечий простор!
Это я
попал пальцем в небо,
доказал:
он – вор! [Маяковский 1955: 172]

Лирический герой Маяковского ставится на один уровень с Богом, причём последний получает снижено-сатирический оттенок, разоблачается – «он – вор». Космический масштаб героя проявляется в возможности показать пальцем на Бога, стать выше него своим «нечеловечьим простором» мыслей. Монодрама проявилась в наполненности всего художественного произведения одним Я – главного героя – поэта.

Надо сказать, что подобная ситуация характерна для многих вещей поэта. Р. Дуганов усматривает, например, в пьесе «Баня» монодраматическое начало: «И парадокс возникает оттого, что основное содержание всего творчества Маяковского – внутренняя жизнь личности, т.е. лирика, – получает не лирическое, а драматическое воплощение <...>. Потому-то перед нами “не живые люди” с их индивидуальными и свободными переживаниями, а “оживлённые тенденции”, “олицетворённые стремления” одной – единственной личности – автора» [Дуганов 2010].

Таким образом, можно сказать, что всё творчество Маяковского и, в особенности его пьесы, монодраматичны по своей природе. Но не в евреинском, а в маяковском смысле.

ЛИТЕРАТУРА

Алперс Б.В. Искания новой сцены / вст. ст. и прим. Н.С. Тодрия. – М., 1985.

Дуганов Р. Замысел «Бани». Хлебникова поле. 2010. URL:<http://ka2.ru/nauka/banja.html> (дата обращения 25.11.13).

Евреинов Н.Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. – М., СПб., 2002.

Кручёных А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. – М., 2006.

Максимов В. Философия театра Николая Евреинова // Н.Н. Евреинов. Демон театральности. – М., СПб., 2002.

Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – Т. 1 (1912–1917). – М., 1955.

Мгебров А.А. Трагедия «Владимир Маяковский» // Маяковский в воспоминаниях современников. – М., 1963.

Степанова А.А. Градостроительство как жизнетворчество: образ города-сада в поэзии В. Маяковского // Уральский филологический вестник. – Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – № 1. – Екатеринбург, 2012. – С. 24–35.

Субботин А.С. Маяковский: Сквозь призму жанра. – М., 1986.

Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. – М., 2005.

Февральский А.В. Маяковский – драматург // Маяковский В.В. «Мистерия-буфф», «Клоп», «Баня». Пьесы. – М., 1976.

Хлебников В. Госпожа Ленин. Русская виртуальная библиотека. 2000. URL:<http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/05drama/224.htm> (дата обращения 25.11.13).

Ярцев П. Театр футуристов // Речь. – 1913. – 7 декабря.

© Колмогорова Е.Н., 2013

Л.Г. ЛАМЕКО

(г. Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1-1

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-022.30

С. БИРЮКОВ И В. ХЛЕБНИКОВ: ДИАЛОГ НОВАТОРОВ

Аннотация. В статье содержится анализ влияния традиций авангарда первой волны на авангард-3 на примере преемственности в поисках Велимира Хлебникова и Сергея Бирюкова.

Ключевые слова: авангард, визуальная поэзия, В. Хлебников, С. Бирюков.

С. Бирюков в своих исследованиях авангарда отводит Велимиру Хлебникову особую роль «не только по значительности его созданий, но потому, что именно он вполне осознанно занимался «перераспределением элементов» и выстраивал систему нового искусства» [Бирюков URL 3]. Итогом такого «перераспределения» стала новая философия, новая филология («воображаемая филология», термин В.П. Григорьева) и, как следствие, новые формы в литературе. Экспериментальные формы поэзии, их техника и приемы рождались у Будетлянина закономерно: «Разумеется, искусство всегда левое. Поскольку преодолевает барьеры. Прежде всего, в области поэтики, то есть приема, технологии вообще. Как только оно становится правым, то как искусство – вырождается», – пишет С. Бирюков [Бирюков URL 3]. В начале XX в., когда начинали творить футуристы, перспективным виделось направление взаимодействия искусств: «Поэзия должна последовать за живописью», – говорил В. Хлебников; «...Поэт зависит от своего голоса и горла!», «поэзия как звук», – заявлял А. Крученых. В книге «Поэзия русского авангарда» С. Бирюков приходит к выводу: «Поэзия в XX веке двигалась от высказывания как такового к слову как таковому, к звуку и графеме, к визуальности и выходу за пределы наносимых на бумагу знаков – к пластике тела, к представлению человека как текста» [Бирюков 2001: 9–10]. Это дает право делать выводы, подобные выводам Л.В. Кордюковой о том, что в авангарде идея синтеза искусств получает новое звучание. Художники «левой» ориентации открывают, «что искусства отличаются только «материалом» – элементами языка, но законы оперирования ими едины» [Кордюкова 1998: 5].

Ю.М. Лотман считает: «Чем дальше отстоят взаимоуравняемые в процессе перекодировки структуры друг от друга, тем содержательнее будет сам акт переключения из одной системы в другую» [Лотман 1998: 48]. В авангардных произведениях происходит умножение смыс-

лов как итог взаимодействия словесного и несловесного (изобразительное искусство, музыка) в поэзии.

Рассмотрим в этой связи явление пермутативной поэзии (палиндромов, анаграмм, акростихов). М.Л. Гаспаров называет палиндромы самым ярким образцом «стихов для глаза» [Гаспаров 1993: 30], т.е. результатом взаимодействия поэзии и живописи. «Хлебников был как бы избран для утверждения палиндрома в жизни как наиболее чисто и многоголосого звучащий инструмент» [Бирюков 2003: 164], пишет С. Бирюков. Во многих своих статьях он подробно рассматривает поэтический прием использования слов и фраз, читаемых с начала и с конца без изменения смысла. В книге «РОКУ УКОР: Поэтические начала» С. Бирюков приходит к выводу: «Вообще палиндром, если он появляется в поэтической системе какого-либо автора, становится как бы квинтэссенцией индивидуального стиля» [Бирюков 2003: 164]. В связи с этим интерес представляет видение и оценка С. Бирюковым опытов В. Хлебникова.

«Я Разин со знаменем Лобачевского логов / Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря», – начинает поэму «Разин» Велимир Хлебников [цит. по: Бирюков 2003: 175]). С. Бирюков видит в этом вступлении к поэме предельную концентрацию смысла всего произведения, исходящего из идеи самого палиндрома как приема: выворачивание, поворачивание пространства (строки / текста) и времени (В. Хлебников называл строки палиндромов «отраженными лучами будущего»). Некоторые исследователи поэзии связывают работу В. Хлебникова над перевертнями с «идеями обратимости, повторности и познаваемости времени» [Гаспаров 1993: 30].

С. Бирюков обращает внимание на большое количество повторов (полных, усеченных и обогащенных) и перетеканий глав друг в друга, что приводит к мысли о еще одном типе отраженности. Исследователь отмечает неточность палиндромов, которая, впрочем, снимается просторечным произношением. Так получается уравнение хлебниковской поэтики палиндрома по С. Бирюкову: слово-звук + слово-понятие = перевертень [Бирюков 2001: 85].

В собственной поэтической практике С. Бирюков пользуется всем широким спектром художественных возможностей, которым обладает древняя форма палиндрома. Например, усиливает содержательный компонент обратного движения времени: «как мотают назад кассету – / отступает Дом Бенуа / и зима отлетает к лету / и *ау* перейдет в *уа*» [Бирюков 2009: 85]. В стихотворении «Белый ворон» палиндром в рефрене помогает поэту расставить акценты: «Так слепяще-белый *ворон* / оказывал свой белый *норов*» (курсив наш. – Л.Л.) [Бирюков 2009: 85]. Вполне прозрачна аналогия «ворон = В. Хлебников».

Н.И. Харджиев написал о футуристе статью «Хлебников-орнитолог», где подробно рассказал о страстном интересе Будетлянина к птицам [Харджиев 2006: 306–310]. Примечательно, что восхищение В. Хлебникова природой, главным образом способностью природы к «неостановимому развитию, постоянному перетеканию одних форм в другие, неведомая людям тайна естественного, органического превращения привычных явлений в новые» [Казарина 2004: 172], воспринято С. Бирюковым. «Луг зеленый творения», «вишня <...> глядела черными очами», «И травинку взявши в клюв, / Наиграл концерт для фортепьяно», «постигая грусть букашки», – идиллический мир природы противопоставлен миру людей: «и пять или шесть ворон из стаи / *по-красились* скорее в белый цвет», «– На в лоб, болван! – / почтительнейше *произносят*» (тоже перевертень!). Жизнь природы, тем не менее, подвластна времени: «И вишни / вытек глаз», «*Лопух* закрыл свой взор листом», – хотя природа обладает способностью возрождаться: «И вишня цвет свой потеряла, / чтоб завязь дать».

Для С. Бирюкова характерно осознание себя как последователя, как преемника всей истории литературы. Можно сказать, что художественный экскурс по истории литературы – это сквозной мотив его книги «Поэзис» (см. стихи «Гийом Аполлинер», «Поезд Введенского», «Каталог видов и разновидностей поэзии», «У памятника Маяковскому», «Принцип алфавита», «Памяти Геннадия Айги», «Несколько актуальнейших хоккусерий...» и другие, помимо многих и многих, посвященных В. Хлебникову или содержащих упоминания о нем). Книга посвящена Велимиру. Непреходящая ценность творчества В. Хлебникова выражена в стихотворении «Белый ворон» сложной образностью, а также приемом акростиха:

Весной он к северу тепло
Елене матовой приносит,
лицо напоминает, что светло
и снисхождения не просит.
Мир может хрустнуть вдруг на сгибе
и слово легко войной оскорбить,
решительно он равенство поставит –
творить-любить

[Бирюков 2009: 172].

Такой синтез напоминает о примерах акростиха и телестиха самого В. Хлебникова. Они были отмечены С. Бирюковым в сборнике «РОКУ УКОР: Поэтические начала». Из «Ладомира»:

Где Волга скажет «лю»,
Янцекиянг промолвит «блю»,
И Миссисипи скажет «весь»,
Старик Дунай промолвит «мир»,
И воды Ганга скажут «я».

И из «Зангези»:
Дровами хохота полениц
Топлю мой разум голубой.
Ударом в хохот указую,
Что за занавеской скрылся кто-то,
И обувь разума разую
И укажу на пальцы пота.

В поэме «Переворот во Владивостоке»:
В опасные места меж ребер
Он наносил удар недобер.
И верный друг удачи
Нес сквозь борьбу решения итог... (выделено нами. – Л.Л.)

Следует сказать, что В. Хлебникову не свойственна особенность большинства текстов футуризма, отмеченная И.П. Смирновым: введение «прямо в корпус литературного произведения указания на то, как оно построено» [Смирнов 1979: 354], что было замечено и другими велимироведами (С. Бирюков, Д. Поляков). В частности, это касается различия между написанным и произнесенным, что демонстрируют некоторые приемы саунд-поэзии в творчестве В. Хлебникова. Музыковед Л.Л. Гервер отмечает у поэта специфически музыкальную технику изложения и развития звукового материала, как-то «производность многих (нередко всех) элементов звучания из одного или нескольких первичных» [цит. по: Бирюков: 2001: 85]). Примером может служить хрестоматийное стихотворение «Заключение смехом» («О, расшмейтесь, смехачи!..»). С. Бирюков трактует проблему несовпадения написанного и озвученного с филологической точки зрения, что произошло в стихотворении «Мы говорим Е»:

мы говорим Е
получается И
мы говорим О
получается А
мы говорим Ы
получается И
уж не говоря

что Ю – У
а Я – А
мы говорим зря-а-а
(в двух смыслах)
[Бирюков 2009: 53].

Примечательна последняя фраза, которая в своем втором значении дает отсылку к «поэзии для глаза» и вызывает в памяти хлебниковское «должен сеятель очей идти». Такой контекст приводит к трактовке строк С. Бирюкова как утверждения о положительных тенденциях развития визуальных форм поэзии. «Изображение и слово стали взаимопроницаемыми», – сказал С. Бирюков о времени освоения футуристами визуальной поэзии [Бирюков 2001: 68]. Сейчас же речь идет об интермедииальном способе организации художественного текста, когда включение элементов других видов искусств в нехарактерный для них вербальный ряд значительно модифицирует сам принцип взаимодействия искусств.

«Саунд-поэты используют речевой аппарат на все сто процентов – они работают с фонетикой родных и чужих языков, подражают голосам животных и птиц, воспроизводят дыхательные звуки, щелкают языком, кричат, смеются, плачут. То есть выявляют эмоциональный мир человека как звуковой, во многих случаях вне словесной семантики (хотя и слово тоже используется, оно всегда звучит необычно)» [Бирюков URL 2]. Эта характеристика С. Бирюкова работы поэтов-сонористов отсылает нас к такому пограничному понятию в разделении графических и звуковых экспериментов в поэзии, как заумь.

Главу о заумной поэзии в книге «РОКУ УКОР» С. Бирюков начинает с простого: с доказательства «самостоятельной жизни» аббревиатур. Отмечая тенденцию к игре со звучанием и разными вариантами расшифровки такого рода сокращений, исследователь пишет: «На мой взгляд, это признание прав заумного языка» [Бирюков 2003: 377].

Обратившись к творчеству С. Бирюкова, мы встречаем интересное использование аббревиации в стихотворении «Стихи о Пушкине, обнаруженные по просьбе Игоря Лощилова». Само имя героини стихотворения Анны Зерновой можно прочесть как аббревиатуру – Академия Зауми, чьим основателем и президентом является автор этих поэтических строк. Повторяющиеся в стихотворении «вх» и его анаграмма «хв» – это инициалы Велимира Хлебникова, Хлебникова Велимира, – так что в данном случае это тоже своего рода палиндром. В понимании стихотворения следует отталкиваться от последних строк:

Пушкин вых

<...>

так продолжается литература –
это аббревиатура

[Бирюков 2009: 28].

Так составляется краткая история русской литературы по С. Бирюкову, где Пушкин – Гений, который приходит в этот мир и покидает нас. А «вых» – «вход» или «Велимир Хлебников», значит, будущее литературы, говорит автор, за обновлением, начатым Хлебниковым. Данная трактовка не исключает расшифровки Анны Зерновой как Академии Зауми, а только подтверждает ее. Кроме того, некоторые строки стихотворения можно понять и как имеющие эротический оттенок:

Анна Зернова

ждет Пушкина

она *сдувает* пушинки с платья

она *ложится* на подушки

и *корсет распускает*

Пушкин *входит*

Пушкин *выходит* (курсив наш. – Л.Л.)

[Бирюков 2009: 28].

В статье «Эротический авангард» (2001) С. Бирюков утверждает, что не надо быть Фрейдом, чтобы интерпретировать «входит» – «выходит» в известном смысле [Бирюков 2001 URL: 7]. Богослов и философ П.А. Флоренский в работе «Магичность слова» (1920) подчеркивал: «...Слово мы сопоставляем с семенем, словесность с полом, говорение с мужским половым началом, а слушание – с женским, действие на личность – с процессом оплодотворения» [Бирюков 2003: 339]. С. Бирюков пушкинское «чудное мгновенье» ставит в иной контекст: не предвкушение встречи (= увидеть), а ожидание говорения, речепорождения (= услышать/сказать/обладать).

Своеобразной рецепции подверглись в поэзии и теоретическом осмыслении С. Бирюкова эксперименты В. Хлебникова с графическим символом числа, с совмещением буквенного кода с числовым: «...Значение, которое Хлебников придавал числу <...> суть не только в самих числах, а в том методе, который Хлебников вводил в искусство поэзии» [Бирюков URL 3]. В своих стихах С. Бирюков числа почти не использует. Так, среди немногих исключений такая, например, строка: «Но как угадать при этом значенье числа 15?» [Бирюков 2009:

177]. В целом же можно говорить о том, что наследование идет скорее в методе, чем в инструменте, что подтверждается словами самого поэта: «Для меня она (такая литература, – Л.Л.) откровенно сложна, называется непривычка к математической формализации. Хотя на общем уровне понятно, что речь идет о законах временных циклов» [Бiryюков URL 1]. С. Бiryюков живет и преподает в Германии, он охотней использует вкрапления латиницы в кириллический текст, чем добивается сходных с числами В. Хлебникова эффектов. В его стихах часто ощущим математический склад, геометрическое движение образности, но, создавая такую образность, С. Бiryюков использует слова, а не математические формулы:

продираясь сквозь чашу домов
задевая одеждой
бетонные лепестки
хрупкую арматуру
кристаллы окон
хрысь-хрысь
а
вот ты где
искомое
невероятное
число
чи

[Бiryюков 2009: 149–150].

Здесь следует отметить, что полное название книги состоит из трехкратного повторения «Поэзис» но на разных языках: греческом, русском, латинском. Вся книга пронизана особым, любовным и чутким отношением к литературе, языку, слову. И завершается она стихотворением «Послесло от авт.»:

Сти хи с-с-с тихи стих и словом стихи
наше национальное достояние
ими можно топить печь
и вести речь
можно о том
как жить потом
когда
когда
когда
вот да
в самом деле

тогда
это наша нефть-газ-руда
стИхИ – вот это ДА
все прочее
(нужное слово подставить)
[Бирюков 2009: 182].

Подытоживая сказанное, отметим:

1. Новаторские опыты С. Бирюкова закономерно порождены концепциями Слова и Времени поэта-мыслителя и поэта-ученого В. Хлебникова.

2. Графические и саунд-эксперименты В. Хлебникова широко освещены С. Бирюковым во многих его научных работах, причем эти опыты получают самую высокую оценку, а фигура В. Хлебникова осмысливается как центральная для всего русского XX века.

3. Традиции В. Хлебникова используются в поэтическом творчестве С. Бирюкова, подвергаясь авторской рецепции: латиница в русскоязычном тексте, палиндромы (в том числе палиндромическая рифма), акrostих и телестих, внутреннее склонение, переразложение, сдвигология. Следует отметить, что перечисленные приемы не были открыты В. Хлебниковым, однако восприняты С. Бирюковым сквозь призму его творчества. Наследование В. Хлебникову идет скорее не в форме, а в большом интересе к слову, в стиле, в философии поэтического эксперимента.

4. В применении экспериментальных поэтических техник В. Хлебникова и С. Бирюкова можно отметить как сходные черты (концепция Слова и Времени; видение поэтов «творянами» и вера в их мессианскую роль, интерес к теме современности), так и различия, которые состоят прежде всего в том, что между поэтами – пятидесятилетний опыт литературы, воспринятый и усвоенный С. Бирюковым.

Таким образом, говоря о творческом наследовании С. Бирюкова поэту-футуристу В. Хлебникову, мы понимаем, что творческая практика С. Бирюкова объемнее хлебниковской и – шире – футуристической традиции начала XX в., поскольку отсылает и к иным литературным традициям, превосходящим опыт русского футуризма, – к немецкому поэтическому экспрессионизму (Г. Бенн, Г. Гейм, П. Бальдт, Э. Ласкер-Шюллер, Г. Тракль), к авангарду второй и третьей волны. Но само наличие хлебниковского кода в творчестве современного поэта свидетельствует о неразрывной диалогической преемственности поэтических поколений новаторов.

ЛИТЕРАТУРА

Бирюков С.Е. 2002, или О симметрии в изящной словесности // [Электронный ресурс]. – 2002. – Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/20020404_bir.html. – Дата доступа: 03.09.2010.

Бирюков С.Е. Когда поэзия звучит // [Электронный ресурс]. – 2002. – Режим доступа: <http://old.russ.ru/krug/kniga/20020104.html>. – Дата доступа: 25.03.2010.

Бирюков С.Е. Кто там шагает правой? // [Электронный ресурс]. – 2002. – Режим доступа: http://old.russ.ru/culture/20020418_biru.html. – Дата доступа: 03.09.2010.

Бирюков С.Е. Поэзис. Книга стихотворений. – М.: Центр современной литературы, 2009.

Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. – М.: Литературно-издательское агентство Р. Элинина, 2001.

Бирюков С.Е. РОКУ УКОР: поэтические начала. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003.

Бирюков С.Е. Эротический авангард // [Электронный ресурс]. – 2001. – Режим доступа: http://old.russ.ru/ist_sovt/20011031_biruk.html. – Дата доступа: 06.10.2009.

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: учеб. пособ. для вузов. – М.: Высш. шк., 1993.

Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда. – Самара: Самарский университет, 2004.

Кордюкова Л.В. Футуристическая тенденция музыкального авангарда в контексте серебряного века и ее преломление в творчестве С. Прокофьева: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 1998.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 1998.

Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи: сб.ст. – М.: Наука, 1979.

Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: избранные работы о русском футуризме / сост. С. Кудрявцев. – М.: Гилея, 2006.

© Ламека Л.Г., 2013

Т.С. ДУБРОВСКИХ

(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Асеев Н.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,444

ЭЛЕМЕНТЫ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ АСЕЕВА

Аннотация. Феномен заумного языка является самобытным продуктом радикальных эстетических поисков в границах русской литературы начала XX века. В настоящей статье рассматриваются элементы футуристической зауми в раннем творчестве Николая Асеева, одного из лидеров поэтического авангарда. Эпизодическое использование образцов «слова как такового», в чистом виде представленных лишь в прозаических опытах писателя, позволяет не только пластически-выразительно воплотить неповторимо-оригинальные художественные модели, но и объективировать диалектически сложную авторскую эстетико-философскую стратегию.

Ключевые слова: Николай Асеев, заумный язык, авангард, модернизм, футуризм, фонетическая структура.

Начало XX столетия вошло в историю литературы как период острейшего кризиса традиционных онтологических представлений, как вежа, повлекшая за собой необратимые изменения в системе отношений человека и действительности, кардинально модернизовавшая классический – ренессансный (Н. Бердяев), эллинистический (О. Мандельштам), петербургский (Вл. Ходасевич) – тип культуры и укоренившая новое – хаотологическое (Н. Лейдерман) – эстетическое мировосприятие. Масштабные социально-политические и этико-философские метаморфозы времени доводят до апогея ощущение трагической «перевернутости» привычных ориентиров и насущной необходимости дальнейших преобразований. Революционные научно-технические инновации (от воплощения извечной мечты человека о воздухоплавании до открытия возможности передачи слова на расстоянии и создания ранее неизвестного способа художественного мышления, открывшегося благодаря новому искусству – кинематографии) предельно взвинчивают жизненный темп, усиливают впечатление фатальной вовлеченности человека в беспорядочный бытийный круговорот, рождают чувство экзистенциального страха и одновременно эйфорического опьянения от наступления неведомого, непредсказуемого, поистине фантастического будущего. Переходный характер эпохи предъясняет актуальные требования к формально-содержательным принципам изображения реальности, призывает трансформировать все хоть

сколько-нибудь догматическое, хрестоматийное, каноническое в искусстве, стремится раскрыть неповторимые пути самовыражения, найти уникальный язык «становящегося» мира.

Одним из наиболее ярких, самобытных и дискуссионных итогов подобных радикальных эстетических поисков в границах отечественного историко-литературного процесса становится изобретение и довольно продолжительное теоретико-практическое развитие футуристической зауми. Выборочный или полный отказ от употребления конвенциональных языковых величин в пользу произвольного конструирования «иноного звука и словосочетания» был призван оживить застывшие речевые формы. Непосредственное обращение к эмоционально-чувственным, эмпирически-интуитивным механизмам восприятия в противовес рационально-логическому, разумному постижению имело конечной целью освобождение средств индивидуально-поэтической выразительности от пут узуральной «схоластики».

Феномен «слова как такового», «звукоречи», «зауми» продолжает оставаться предметом неослабевающего научного интереса среди представителей как отечественных, так и зарубежных филологических школ. Существенным поводом для исследовательских расхождений служит вопрос идентификации литературного материала. Ряд ученых придерживается широкой трактовки зауми – близкой к исходной формулировке Алексея Крученых – как языка, не имеющего определенного значения («Помада», 1913). Подобное размывание границ позволяет включать в круг «заумников» не только отдельных радикально настроенных футурпозтов, но и многих других «худогов» Серебряного века с его острым вниманием к звуковой стороне художественной речи и инерцией словоновшества. Оппоненты считают аутентичной узкую интерпретацию данного явления и относят к категории автономной звукоречи намеренно недекодируемые, семантически немотивированные фонетические построения. Так, филолог-русист Gerald Janecsek, проводящий прогнозируемую аналогию между абстракционизмом в живописи и опытами «чистой зауми» в литературе и постулирующий принципиально над-смысловую языковую парадигму («above and beyond meaning» [Janecsek 1996: 10]), вычеркивает из рядов «самовитий» признанных лидеров русского авангарда, в том числе Николая Асеева¹. Именно раннее творчество последнего, в первую очередь ма-

¹ Ученый отмечает: «On the other hand, certain other poets such as Kamensky, Aseev, A.N. Chicherin, and Petnikov, characterized as zaumniks by some because they employ neologisms and are to varying degrees difficult to comprehend, neither write zaum by our definition nor contribute anything original to its history <...>» [Janecsek 1996: 4].

лоизученную новеллистику, мы и попытаемся рассмотреть в контексте современного автору лингвистического эксперимента.

Николай Николаевич Асеев, как известно, начал свой футуристический путь в составе группы «Центрифуга» вместе с Сергеем Бобровым и Борисом Пастернаком. Годом основания творческого союза считается 1913, ознаменовавшийся также скандальным выходом «Декларации слова как такового». Несмотря на дружеские отношения с ее подписантами и их окружением, эстетические поиски писателя в протестные 1910-е годы были связаны в основном с формальным «демаршем» против академического искусства и увенчались сравнительно сдержанным новаторством в плане версификационной техники и поэтической образности. Авторитетного знатока фольклора² и ценителя классической литературы, Асеева, по отзывам современников, отличали «непреодолимая» склонность к органичной музыкальности, напевности стиха и высокий «лирический темперамент» [Молдавский 1980: 18].

Следует отметить, что, манифестируя идеологию бескомпромиссной борьбы с приметами прошлого и провозглашая законы динамического переустройства современной действительности, отечественные футуристы, в отличие от участников итальянского движения, в своей практической деятельности сфокусировали внимание отнюдь не на воспевании очищающей агрессии, культа маскулинной силы и машинной цивилизации, но в большей степени на актуализации интуитивного, иррационального, мистического – таинственных глубин человеческой психики, разрешении загадок языкового сознания. За сценической экстравагантностью, театрализованной провокативностью, «мальчишескими» хулиганскими выходками скрывалось тонкое понимание национально-исторических корней, чуткое отношение к богатейшим традициям родной культуры.

Настоящее резюме, безусловно, характеризует в большей степени натурфилософскую концепцию Велимира Хлебникова. Для «будетлянина»-реформатора практика популяризуемого словотворчества носила отнюдь не агностически-разрушительный характер, но, напротив, осознавалась как способ поэтико-лингвистического откровения, искомый метод постижения первооснов языка, «мудрого, как и природа». Посредством пространных этимологических изысканий, тщательного

² В статье «Не такое нынче время» (1961 год) Н. Асеев вспоминает: «У кого мы учились? У кого учился, в частности, я? Прежде всего у пословиц и поговорок, у присловий и присказок, что бытуют в речи народной. Потом у книг, подобных “Мысли и языку” Потебни – великой книге о языке и его устройстве. Затем у летописей и старорусских сказаний <...>. Еще – у “Слова о полку Игореве”, прельщающего своей силой языкового размаха <...>» [Асеев 1963: 34].

анализа внутренней формы лексики, детального разбора ее фонетического строя «Председатель Земного шара» пытался не только генерировать универсальные «законы чистого слова», но и «сделать заумный язык разумным» («Наша основа», 1920 [Хлебников 1933: 228–243])³.

Асеев, по собственному признанию, «развивал свой вкус, свое понимание поэзии в лад с Хлебниковым» [Асеев 1963: 397]. Стихи предреволюционного времени демонстрируют подчеркнутый художественный интерес автора к традициям устного народного творчества, лексико-грамматическим особенностям древнерусского языка⁴. Пожалуй, наиболее показательным в ракурсе «звукообразного» новаторства указанного периода является стихотворный сборник «Зор» (1914), в котором можно найти наглядные примеры использования, наряду с семантически приглушенными архаизмами («*разовьем хоругвь путем*») и настоящими лексическими «реликтами» («*не спасти худым коуям*», то есть наемным сторожам [Мешков 1987: 35]), виртуозно инструментованных окказионализмов, не производящих, однако, эффекта анахронического диссонанса и не выбивающихся из общей атмосферы стилизации под старинную разбойничью песнь: «*временые дружины сомкнуть окрай межсины, грозить и одружить*» [Асеев 1963: 39–47]. По замечанию Ю. Мешкова, «асеевские неологизмы в «Зоре» вызваны не формальным словотворчеством, слово у него не «самоценное» и «самовитое», как у кубофутуристов, а содержательное <...> вызваны необходимостью выразить содержание стиха <...> построены по подобию древних слов» [Мешков 1987: 35].

В пореволюционное десятилетие феномен зауми, как и эстетика футуризма в целом, переживает второе рождение. По мнению Ж.-Ф. Жаккара, русский авангард, «невольнo поставленный перед

³ «Numerous studies have already dealt with zaum in Khlebnikov to some extent. It has been convincingly argued that, while using the same term *zaumnyy yazyk*, Khlebnikov did not intend to create an indeterminate language as Kruchonykh clearly did, and therefore by our definition he is not a true zaumnik; however, his influence on the process of its development in Kruchonykh would seem to have been great <...>» [Janecek 1996: 4]. Janecek, как и другие исследователи наследия Хлебникова, называет в качестве одной из причин появления собственно «заумных» мест в его творчестве неточности при публикации. В подтверждение приведем очередную выдержку из статьи Асеева «Не такое нынче время»: «Плохую услугу оказали ему [Хлебникову. – Прим. авт.] любящие его люди, издав без разбора все, что осталось после него, черновики и заметки вперемежку с законченными, редко – приведенными в порядок вещами. И вот опять “запрыгали” слова – сумасшедший, рыжий!» [Асеев 1963: 396].

⁴ Асеев в одном из последних писем рассуждает на эту тему: «Футуристом я никогда не был <...> не принадлежал ни к одной из существующих марок <...> Ведь то, что пошло ходить под маркой поэтических экспериментов, было народным словом, в его вовсе не упрощенном понимании» (цит. по [Молдавский 1980:13]).

неким выбором» [Жаккар 1995: 264], был вынужден сложить «оружие» эпатажа и подвергнуть кардинальной переоценке устаревшие поэтические и лингвистические функции «звукоречи». Уже в «Декларации заумного языка» 1921 года его родоначальник и ригорист Крученых значительно раздвигает рамки явления, включая в него, к примеру, «выдуманные имена и фамилии героев, названия народов, местностей, городов и проч.» [Крученых 1921]. Двумя годами позднее участники «Левого фронта искусства» присоединят «слово как такое» к набору инструментов по «деланию» тенденциозной литературы факта. Тогда же в журнале группы будет напечатан любопытный рассказ левовца Асеева «Завтра», содержащий образцы чистой фонетической зауми.

Октябрьские события в художественной системе писателя приобретают значение мировоззренческого водораздела, дихотомически дифференцирующего два стержневых мотива – омертвляющего инертного прошлого и вечно юного, романтически окрашенного грядущего. Тем не менее эстетическое отношение автора к кардинальным историческим преобразованиям, при всей очевидности его политической позиции, оставалось далеко не однозначным. Сквозь программно-громкоголосый футуристический оптимизм настойчиво прорывается минорная тональность, спорадически «проскальзывают» ноты разочарования в прежних мечтаниях переустроить жизнь на принципиально новых началах. В условиях нарастающего поэтического кризиса Асеев обращается к прозаическим средствам выразительности: смена художественного регистра дает «лирику по складу души своей» [Асеев 1963: 418] возможность высказаться полнее и свободнее⁵.

В новелле «Завтра» автор обращается к актуальному для 1920-х годов вопросу: каким должен быть человек будущей формации и в частности представитель творческой профессии? Предстоит ли ему в неотвратимо наступающую технократическую эру испытать искусственное вмешательство в живую материю, пересоздание, согласно знаковой западнофутуристической мифологеме, несовершенного и уязвимого организма в утилитарную машину, непобедимого «железного мессии»? И как подобные необратимые трансформации повлияют

⁵ В эссе «С девятого этажа» (1926 год), вошедшем впоследствии вместе с рассказом «Завтра» в книгу «Проза поэта», Асеев с грустью вопрошает: «Может, время поэзии прошло? <...> стихи – хороши они или плохи – говорят не о том, что нужно, не о том, что необходимо сейчас большинству, множеству, массе. Отсюда – горечь несвязки, неслитность, несвичность с большой и тревожной жизнью, дышащей вокруг в подернутом сизой дымкой городе и дальше за ним в видимых с балкона лесах и полях» [Асеев 1963: 55–56].

на сознание (душу) и, что особенно актуально в пределах данной работы, язык людей нового времени? Описание вживления суррогатного сердца в рассказе, демонстрирующем прозрачные фабульные аналогии с романом-антиутопией «Мы» Евгения Замятина, содержательно смыкается с идеей полемического стихотворения «О нем» (сборник «Стальной соловей», 1922 год). Асеев, в духе «индустриально-производственной» эстетики ЛЕФа, показывает натуралистически-грубую операцию (*«тогда, пополам распилив пилой, вонзивши в недвижную форму лом»*) по перделке соловья-«зоревуна» – своего любимого лирического образа, символа подлинного поэтического таланта – в стальную «машину», вставшую «в одно ярмо с гудящими всласть заводами»⁶. В финале произведения «Он», к удивлению праздной публики, оживает, однако, по всей видимости, полностью лишается певческого дара и вместо ожидаемого исполнения сладкого-лосых трелей «начинает щелкать» [Асеев 1963: 172–173]. Идентичный прозаический текст дублирует сюжетную ситуацию.

В фантастическом универсуме «Завтра», мире безупречно работающих синтетических сердец и поднятых в воздух кинетических родов, коммуникативную роль взяла на себя совершенно автономная система вербальных знаков. Страшные хирургические опыты профессора Глазофа (имена собственные в новелле также являются продуктами заумного словообразования) и его ассистента находят кульминацию в диалоге их исполнителей, бесчеловечном (буквально бессердечном) в своей рационально-технической сжатости и функциональной скудости.

Последовавший затем между ними короткий разговор велся на странном диалекте – звучном и выразительном, в котором, однако, не было и тени родства с существующими когда-либо человеческими наречиями.

⁶ Будучи уже в преклонном возрасте, писатель так комментирует программное стихотворение «О нем»: «Зачем плодить сотни раз пересказанное об урбанизме и футуризме, когда урбанизм был понятием близким к индустриальным мечтам о городах будущего, когда стальной соловей противопоставлялся деревенской изынаной Руси, где соловьями заслушивались только те, у кого было время гулять по летним ночам, тогда, в те именно времена, город был на первом плане поэтического мышления» [Смола 1980: 41]. Сомнения относительно правильности избранной художественно-этической концепции находят отражение не только в публицистических опусах писателя, но и обнаружены в самой творческой форме: насыщенная аллюзивность образа механического соловья, прямые интертекстуальные связи со сказкой Г.Х. Андерсона неизбежно провоцируют несколько ироническое осмысление авторской идеи. Полемичность творческого замысла сборника усиливается за счет контрастного поэтического окружения: уже в следующем стихотворении – «Об обыкновенных» – Асеев создает яркий образ живой и вольной птицы.

Дело в том, что, пройдя стадию механических языков, способ обмена мнений между людьми стал опираться на смысловые разряды корней, оставляя эмоциональную выразительность одеяния звуков в воле каждого отдельного человека.

Звучала их речь так:

- Жармайль. Урмитиль Эр Ша Ща райль.
- Вург Тецигр. Фицорб агогр.
- Эрдарайль. Зуйль. Зуммь, мль.
- Вырдж. Жраб [Асеев 1963: 80].

Язык цивилизации будущего поражает свехредуцированной организацией (во фрагменте даже фигурирует слово-«корень», состоящий из двух сонорных согласных): для приблизительной трансляции смысла и относительно нюансированной передачи богатой, как затем выясняется, интонационной пластики приведенного разговора автору понадобилось 73 слова и пять реплик. Сгущение неблагозвучных «э», «ш», «щ» (названных Владимиром Маяковским в «Приказе по армии искусств» «хорошими буквами» [Маяковский 1984: 119]) рождает аффективно-грубую, «шелкающую» фонетическую фактуру, акцентированную жесткость оркестровки (несколько смягченную аллитерирующими окончаниями «ль», смыкающимися с ранними, построенными по архаическим словообразовательным моделям поэтическими неологизмами: «гремль», «звенчал»). «Самовитые» конструкции создают усиленное столкновениями мужских ударений преобладающих односложников ощущение артикуляционного «взрыва», наподобие знаменитых «дыр бул шыль»⁷, и резко контрастируют с гармонически упорядоченной, маркирующей феномен «прозы поэта» ритмико-мелодической структурой речевого окружения. «Овеществленный», «материально-телесный» звук актуализирует жестовую природу диалога. Таким образом, Асеев рисует иллюстрацию бытового использования «общеупотребительного» заумного (в пределах изображенной реальности по-хлебниковски потенциально, имплицитно смыслонесу-

⁷ Примечательно, что Асеев к экспериментальной языковой практике Крученых был настроен весьма скептически. В доказательство Дмитрий Молдавский пересказывает анекдотическую беседу двух поэтов в 1962 году:

«– А я всегда думал: «дыр, бур, шыр», – сказал Николай Николаевич.

– Нет, надо «шыль».

– Зачем ты это написал?

– Чтобы дать новые фонемы...

– Как говорит! Как говорит! Вот Пушкин писал, Баратынский...

– Это не пушкинский стих. Это новый звукоряд. Есть несколько звукорядов...

– А я сам найду, если у меня есть слух! А если нет, то ничего не поможет...»

[Молдавский 1980: 12].

щего) языка, отвечающего между тем ключевым декларируемым положением, как-то: неопределенное, «незастывшее» слово; диссонирующая, обостренная фоника («занозистая поверхность, сильно шероховатая» [Крученых 1913]); должная краткость «как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме» [Крученых 1921]).

В обрамлении фантастического повествования также присутствует фрагмент словотворческой, на этот раз стихийно-поэтической, речи. Любопытно, что заумные строки, за исключением последней, оказываются результатом анаграмматического сдвига (крученыховская «инструкция по применению» которого, «Сдвигология русского стиха: Трахтат обижальный и поучальный», издается МАФ в 1922 году) двух строф стихотворного триптиха Асеева «Башни радио» (из того же сборника «Стальной соловей») [Асеев 1963: 177]. Как отмечалось ранее [Дубровских 2013], такая игровая редакция, безусловно, нацеливает на характерную для футуристического канона активизацию какофонической инструментовки в противовес «безголосой, томной, сливочной тянучке поэзии» [Крученых 1913], что, впрочем, не находит прямых подтверждений в ритмоинтонационном строении прозаической рамы новеллы и наводит на умозаключение об иронической интерпретации подобных попыток трансформации репрезентативной для авторского стиля паронимически насыщенной звукообразности в разряд заумной.

Реллегаи кибалер
 Иншаб вцаньте
 Рейлоле виперел
 Седзь тасосян
 Умта щихоюв нирес
 Бернег лозот
 Соловахи анзаре
 Жгутся в золах

Галереи балерин –
 Башни в танце,
 Лорели перелив:
 «Здесь останься!»
 Там – у воющих сирен
 Гребень золот;
 Волоса их на заре
 Жгутся в золах

[Асеев 1963: 77]

Мучительно страдающий от болезни сердца поэт Палль, в отличие от персонажа-антагониста Динеса (конфликт бинарных вариантов творческого сознания – мягкого интуитивно-иррационального мечтателя и негибаемого рассудочно-холодного инженера – очевидно, прослеживается уже на уровне фонетического противопоставления имен героев), предпочитает отказаться от врачебной помощи и принять естественную смерть. Продолжение его поэмы будущего «Откройте двери всех закатов...», старательно выведенное слабеющей рукой, но

«упавшее на бумагу перепутанными буквами» (в рассказе Асеев сюжетно реализует одну из концепций происхождения заумного языка – как зафиксированной глоссолалии бессознательного состояния), заряжено семантически амбивалентно: как обесмысливающее идею лицемерного торжества грядущих времен на фоне череды антропологических катастроф (антиутопическая, выражающая модус неприятия трактовка) и как наполненное сверхсмыслами и воспроизводящее унифицированный язык великой «завтрашней» цивилизации (идеальноутопическое, «положительное» прочтение). Трагическая гибель Палля звучит обвинением опыта создания человеческого сердца из каучука и стали и в то же время свидетельствует о незащищенности, уязвимости и потому несостоятельности слабого человека в мире колоссальных технических возможностей. Таким образом, анализ контрастных вкраплений зауми в контексте как прозаического, так и поэтического кодов позволяет идентифицировать двойственную идейно-художественную позицию писателя в период лэфовского творчества.

Значительных примеров использования собственно заумных речевых элементов наследие Асеева 1920-х годов больше не демонстрирует⁸, что можно рассматривать в качестве одного из очевидных свидетельств его непродуктивного, «лабораторного» характера. Знаковая для поэтики модернизма практика «взрыва глухонемых пластов языка» [Хлебников 1933: 229] происходит в рамках индивидуально-стилевой языковой ситуации не по законам создания семантически обнуленных фонетических образований, а скорее актуализации этимологических связей, фольклорного потенциала, плотного звукописного стяжения. Тем не менее эпизодические образцы «чистой» зауми, представленные в рассказе «Завтра», выполняют важную функциональную роль: позволяют не только пластически-объемно воплотить неповторимо-оригинальный мирообраз будущего, но действительно интенсифицировать читательскую активность, объективировать амбивалентную авторскую эстетико-философскую стратегию, парадоксально основанную на соединении пафоса поэтизации коренных преобразований и одновременно осторожного сомнения в неумолимо приближающемся технократическом «завтра».

⁸ В путевых записках «Разгримированная красавица» (1928 год), построенных по принципу прозиметрической композиции, Асеев поэтически преломляет звуковой состав и «внутреннюю форму» иностранных топонимов: «Стань к окошку и замри, шепот сказки выслушай: проезжаем Земмеринг, зиму в зелень выстлавший» [Асеев 1963: 225]. Однако, снабженные подробным прозаическим описанием местности, подобные художественные опыты имеют к приему заумного «воскрешения слова» лишь косвенное отношение.

ЛИТЕРАТУРА

Асеев Н.Н. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Издательство художественной литературы, 1963.

Дубровских Т.С. Стилистическое своеобразие прозы поэта (книга Н. Асеева «Расстрелянная земля. Фантастические рассказы») // Пространство литературы: контексты и проблема границ: Материалы научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, 29 марта 2013 г. / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2013. С. 75–80.

Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с франц. Ф.А. Перовской. – СПб.: Академический проект, 1995.

Крученых А. Futurism.ru. 1913. URL: <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm> (дата обращения: 28.09.13).

Крученых А. Futurism.ru. 1921. URL: <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm> (дата обращения: 28.09.13).

Маяковский В. Громада. – Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1984.

Мешков Ю.А. Николай Асеев: творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие. – Свердловск: Издательство Уральского университета, 1987.

Молдавский, Д. Притяжение сказки. – М.: Правда, 1980.

Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями: в 11 т. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.

Смола О.П. Лирика Асеева. – М.: Худож. лит., 1980.

Хлебников В. Собрание произведений: в 5 т. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.

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

© Дубровских Т.С., 2013

ФЕНОМЕН ЦИКЛИЗАЦИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

О.В. БУЕВИЧ
(г. Омск, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Ремизов А.М.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

«ПОСОЛОНЬ» А.М. РЕМИЗОВА КАК ЛИРИЧЕСКАЯ КНИГА В ПРОЗЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация. В статье книга А.М. Ремизова «Посолонь» исследуется как образец многосоставной целостной структуры, а именно как «лирическая книга в прозе». Понятия о «лирической контекстовой форме» и «лирической книге в прозе» актуализируют категории целостности и системности, базирующиеся на принципах дискретности и континуальности, монтажной композиции, книга в данном модуле представляет собой сложную тексто-контекстовую форму.

Ключевые слова: лирическая книга в прозе, метажанр, мотив, ритм.

В современном литературоведении сформировалась концепция книги как своеобразной жанровой формы, в рамках которой типологические черты данного жанра не были фундаментально закреплены [Белобородова 2007: 4]. В традиционном литературоведении жанр воспринимается как нечто готовое, завершённое, поэтому вопрос об устойчивости понятия «жанр» является актуальным. В общетеоретическом плане Г.Н. Поспелов рассуждает о том, что «жанр – явление не исторически конкретное, а типологическое» [Поспелов 1971: 155]. В жанровых конструциях накапливается смысловая (содержательная) энергия, так называемая «структурно организованная жанровая доминанта», о которой писал Н.Л. Лейдерман [Лейдерман 1976: 12]. Единство в жанре содержания и формы достигается «не простым соответствием, а борьбой, притяжением и отталкиванием, гармонией и диссонансом» [Копыстьянская 1987: 185]. В каждом литературном направлении вырабатываются формы и приёмы, которые служат «способом моделирования мира в данном жанре» [Лейдерман 1976: 10]. Современные учёные отмечают, что «жанр является производным истории, исторических сдвигов» [Теория литературы 2003: 4]. В истории лите-

ратуры есть жанры «исторически конкретные» (они «замкнуты в себе», «стремятся обособиться друг от друга», следуют «теоретически осознанному и опосредованному образцу» или «модели») [Там же]. Но «“нормальным” же состоянием следует считать известную определённую и текучесть жанра и в связи с этим определённое жанровое своеобразие, так сказать *жанровую изначальность* (курсив – Т.Л.), оригинальность (в разной степени) каждого отдельного литературного произведения» [Там же]. Обращаясь к проблеме жанровой формы, учёные пишут, что она «всё время колеблется и “дышит”: она не равна себе» [Там же]. Соответственно, жанровые формы сохраняют в себе черты канонически сложившиеся и при этом отражают индивидуальную манеру писателя.

Для каждой литературной эпохи существует ряд типичных жанров. Любой писатель является продолжателем своих «предшественников, товарищей по жанру» [Аверинцев 1973: 6]. В литературном процессе с конца XIX в., как отметил П.В. Палиевский, наблюдается тенденция к сознательному экспериментированию в области жанровых форм [Палиевский 1987: 185]. Поэтому на рубеже веков возникают авторские жанры, в которых наблюдается взаимопроникновение разных жанров и взаимодействие разных видов искусств. Своего рода метажанром эпохи становятся многосоставные формы (в поэзии и прозе), единство которых обеспечивается внутренним контекстом; однако этот контекст имеет сложную структуру, иерархию уровней, характеризуется особыми отношениями части и целого. Отличительная особенность творчества многих прозаиков серебряного века – постепенное наращивание контекстов, движение от отдельных малых прозаических жанров (очерка, рассказа, новеллы, сказки, миниатюры) к многосоставным композициям – сборнику, циклу, книге.

В научных исследованиях вопрос о существующих редакциях «Посолони», её составе, типе книжной структуры и жанровой разновидности становится своеобразной «ахиллесовой пятой». В определении жанра «Посолони» встречаем следующие дефиниции: книга сказок (Е.Р. Обатнина, И.Ф. Данилова, А.Н. Ужанков, Н.В. Целовальникова, В.Ю. Дорожкина, Н.А. Нагорная), сборник сказок (А.М. Грачева, А.С. Жилияков, Ю.В. Розанов, О.С. Гальченко), цикл сказок (Т.В. Кривошапова, Т.Г. Берегулева-Дмитриева, В.Б. Колосова, С.Ю. Королева), собрание рассказов (Кит Трибл). Сам же автор называл «Посолонь» – книгой сказок или поэмой. С одной стороны, мы обращаемся к проблеме жанрового определения «Посолони», к анализу её жанрового состава, с другой – пытаемся исследовать проявление лирического начала, развиваем концепцию «Посолони» как лирической книги в

прозе, обращая особое внимание на структурные формы художественного целого.

В связи с уникальным мировидением Ремизова и его синкретическим мышлением, возникает динамика контекстовых форм в его прозе. Главный признак такой исключительной жанровой формы (книги) заключается в её парадоксальной целостности. Д.М. Магомедова отмечает, что книга (применительно к книге стихов) обладает «собственными внутренними законами, своеобразными “надстиховым” и “надциклическим” сюжетом, определённой композиционной логикой, в которой с особой отчётливостью воплощаются особенности творческого метода» писателя [Магомедова 1986: 48]. В «Посолони», также как и в любом другом многосоставном и многокомпонентном образовании, выявляется иерархия элементов этой системы, гетерогенность конструкций; связь отдельных текстов образует органическое целое, которое выявляется в процессе тщательного и многоаспектного анализа. Соответственно, многокомпонентное художественное единство качественно отличается от других образований в плане связанности и глубины внутри структуры, системы в целом. Базовыми в теоретическом отношении категории целостности книги «Посолонь» являются понятия «сюжет» и «мотив». Мотив в «Посолони» выполняет сюжетообразующую и текстопорождающую функции, поскольку развитие и варьирование устойчивого мотивного комплекса является основным фактором, обеспечивающим единство внутреннего контекста книги. Семантика мотива в книге схожа с определением лирического мотива, который является выразителем темы (он тематичен) [Силантьев 2004: 87]. Под мотивом мы понимаем повторяющуюся структурно-семантическую единицу текста (минимальный элемент сюжетосложения), представленную в слове, передающем ряд образов-состояний, имеющих онтологический статус. Такой мотив внутренне динамичен, он способен «разворачиваться» в тексте, вырастать в сложную многоуровневую структуру и формировать единые смысловые комплексы. Текст «Посолони» приближается к лирическому тексту, в котором ключевую роль играет не фабульная последовательность, а именно тематическая серия мотивов [Там же: 88]. В контексте данных рассуждений (применительно к тексту и принципам сюжетосложения «Посолони») для нас актуальна концепция о вертикальной парадигме лирического текста, предложенная и рассмотренная Ю.М. Лотманом. Учёный выделяет два уровня художественного текста: вертикальный (парадигматический) и горизонтальный (синтагматический). Второй характерен для повествовательных жанров, в которых сюжет развивается в форме нарративной последовательности близко стоящих друг от дру-

га сегментов текста, «соединяющей по контрасту (разрядка – Ю.Л.) различные элементы текста» [Лотман 1972: 40]. Первый (парадигматический) тип характерен для текстов, с «сильно выраженной моделирующей функцией» (лирика), упорядоченность сюжетных элементов в данном тексте выстраивается по принципу эквивалентности [Там же: 39]. Таким образом, сюжет «Посолони» разворачивается в не рядом стоящих друг от друга текстах, а как бы «скачкообразно», преодолевая значительное количество текстов, при этом сохраняется его автономное развитие в пределах многосоставного целого – книги. Связь между такими элементами лирического сюжета можно назвать «со-противопоставлением» (Ю.М. Лотман). Они «на определённом уровне образуют взаимно дифференцированные варианты», могут выстраиваться ассоциативно или выстраивать отношения между сюжетным элементом лирического текста, реально существующего в системе, и «потенциальной множественностью других форм» [Там же: 40]. В этой связи продуктивной становится идея Ю.Н. Чумакова о возможных векторах «генерации сюжета» в лирике. Первый направлен снизу вверх (модель – расширяющаяся воронка), второй – изнутри к внешнему контуру (модель – сфера) [Чумаков 2010: 88]. «Калейдоскопическая комбинаторика», «вливание» и сращение низовых и верхних слов текста порождают динамику лирического сюжета, который понимается Ю.Н. Чумаковым как «событие-состояние», функционально соответствующий «качеству мира – инертности и изменчивости» [Там же].

В книге вместе с мотивом, сюжетом и композицией возникает и другое качественное явление – ритм, поскольку её композиционная организация основывается на двух принципах: повторяемость и варьирование. Очевидные переходы, связь между отдельными фрагментами, размывание континуальных границ книги осуществляется благодаря ритму. Он движет композицию, придаёт ей пластичность, поэтому ритм и композиция являются взаимообусловленными понятиями, их связь трактуется М.М. Гиршманом как «расположение и объединяющее взаимодействие всех элементов произведения в его последовательном развёртывании» [Гиршман 1982: 79]. Художественное целое представляется учёным как «становление ритмического единства в динамике устойчивых признаков, более или менее регулярно повторяющихся в различных компонентах произведения» [Там же: 285]. Следовательно, основным условием существования книги «Посолонь» как целостного и устойчивого жанрового образования является внутренняя и внешняя взаимосвязь текстовых компонентов, сюжета и мотива, сюжета и композиции, ритма и композиции, архитектоники и композиции.

Мы определяем «Посолонь» как «лирическую книгу в прозе», понимаемую как метажанр, как лирическая контекстовая форма [Миросшникова 2008: 5 – (15)]. Централизующим началом, скрепляющим отдельные произведения книги, становятся цельность мотивного комплекса, единство художественного мира и авторской концепции. Реализация авторского замысла проявляется на всех уровнях текста; отпечаток творческой индивидуальности Ремизова определяется и в рамках динамики контекстовых форм. В творчестве писателя существует определённая иерархия контекстовых форм – циклы, книги/сборники, тома и даже собрания сочинений, которые можно рассматривать как единства.

Характеризуя лирическую книгу в прозе «Посолонь», мы опираемся на теоретическую концепцию М.С. Штерн, которая обозначает ряд признаков проявления целостности подобной художественной конструкции [Штерн 1997: 17–(18)]. Фрагменты книги, как отмечает исследователь, могут объединяться в группы по разным признакам, например, повтор или сходство сюжета, общность мотивного комплекса, тематическая или образная близость и т.д.

При анализе лирической книги в прозе как монтажного образования необходимо исходить из категории системности. Последовательность перехода от самостоятельного текста к разделу, от раздела к книге, от книги к тому и собранию сочинений влечёт за собой структурно-семантические изменения в художественном мире А. Ремизова, способствующие осмыслению эволюции принципов и приёмов книгообразования.

Ремизов в своём творчестве использовал разные жанры фольклора, трансформируя их и преобразуя через собственное мировидение. В «Посолонии» представлены сказки, считалки, заговоры, игры и многие др. традиционные жанры фольклора. Но при этом писатель создавал новые, авторские жанры, например, жанр «завитушка», или «русалии». В завитушке развито притчевое начало, а в русалии автор синтезировал музыку, слово, танец. *«Слово – музыка – живопись – танец, это “единое и многое”, – как писал А. Ремизов, – и у всякого свой ритм, своя мера <...> Никакого слияния искусств. Разве ритмическое соприкосновение. Потому что материал и средства выражения у каждого своё и разное»* [Цит. по: Трибл 2003: 71]. Обращение к жанру «русалии» неизбежно привело писателя к театру. В 1910 г. вместе с Вс.Э. Мейерхольдом Ремизов пишет либретто для балета «Алалей и Лейла», основой которого стали книги «Посолонь» и «К Морю-Океану». Как известно, А.К. Лядов написал симфоническую картину «Кикимора» (1909 г.), музыка же к балету «Алалей и Лейла» на либ-

ретто Ремизова осталась только его творческим замыслом. Особое внимание писатель уделяет ритмико-композиционному рисунку балетной постановки. Ритмико-пластические искания Ремизова были своеобразным знаком времени, в пластическом начале пытались растворить слово и Вс. Мейерхольд, и А. Блок (драма «Роза и крест»). В 1916 г. Ремизовым будет написан целый ряд либретто, в частности, либретто к балету «Кикимора». В 1912 г. Г.Л. Ловцкий создаст симфоническую пантомиму для оркестра по материалам «Посолони» – «Красочки». «Ритмическое соприкосновение» искусств отразилось во всех театральных ремизовских постановках. Вершинным явлением было целостное произведение Ремизова «Русалия» (1923 г.) [Ремизов 1922: 114–(115)]. «Синтез искусств» (в данном случае слияние музыки, слова и танца), который провозгласил русский серебряный век, и утвердил в своём творчестве Ремизов, способствовал рождению уникальных жанровых форм (ср. например, жанр «симфонии» в творчестве А. Белого и музыкальной «поэмы» у А.Н. Скрябина). Ритм, голос, танец, пластика, рисунок, музыка воплощаются не только в театральном действии, но и в печатном тексте. Несмотря на явно смелые эксперименты, не всегда одобрительно встречаемые критикой и публикой, творческие опыты писателя соприкасаются с творческими исканиями зарубежных авторов. А. Ремизов вдохновлялся творчеством С. Малларме, О. Маделунга, М. Метерлинка, Ст. Пшибышевского, Г. фон Гофманстала, Х-Д. Граббе, Г. Ибсена, А. Стринберга и др. Переводы писателя были метризованы или написаны в жанре «стихотворений в прозе», «прозаических миниатюр». Круг чтения Ремизова был характерным для порубежной эпохи в целом, отвечал духу времени. Нам представляется, что отличительной чертой ремизовских переводов является увеличение лирического «сгустка», преобладание поэтического начала над прозаической формой¹. Не случайно автор подчёркивал, что в основе своей он лирик, нежели эпик, а всё лирическое идёт к театру. Итак, соприкосновение разных видов искусств рождает новые синкретические формы для более полного смыслового выражения концептосферы творчества писателя.

В этой связи особый интерес вызывают хронотопические формы организации художественного космоса «Посолони» («круг», «сфера», «спираль»). По наблюдению О.В. Мирошниковой, подобное понимание модели циклического образования требует от реципиента «круго-

¹ См., например, переводы А. Ремизова «Sansara» О. Маделунга, «Тоски» Ст. Пшибышевского (совместно с И.П. Каляевым) в приложениях № 1 и № 2 [Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова 1976: 73–(80)].

вого» мышления, способного воспринимать текст не линейно, но целостно [Мирошникова 2001: 17–(18)]. В ряду данных рассуждений концепция философа П.А. Флоренского, на наш взгляд, убедительна в том, что он видит в «круговой поруке, ритмическом перебое взаимопроницающих тем» уникальное единство художественного произведения, которое «отличается особым, нелинейным строением» [Флоренский 2003: 37]. В основе этих форм лежат древние представления о цикличности бытия. Хоровод, о котором подробно писал А.С. Жияков, воплотил древние формы организации коллективного сознания. Поэтому, говоря о лиризме книги, мы обращаемся к понятию «лирическая одержимость» (М.М. Бахтин), которая базируется на хоровом музыкальном начале («хоровая одержимость») [Бахтин 1979: 148]. Самовыражение автора в лирической форме, – по А.Э. Бальбурову, – стремится к своему пределу [Бальбуров 2006: 210 –(211)], объективное или абсолютное знание «полностью переплавляется в авторское переживание» [Там же]. Лирическая форма является одной из древнейших форм «персонализации» видения и понимания мира [Там же: 211]. По мнению О.М. Фрейденберг, лирика синкретична по своей природе, она объединяет объект и субъект, в которой «субъект – он же объект – передает непосредственно себя и не-себя, ещё не имея обособленного объективного рассказчика» [Фрейденберг 1978: 213]. В тексте Примечаний к «Посолони» автор характеризует рассказчика – Монашка, который неоднократно встречается и в других произведениях писателя (например, в книге «Подстриженными глазами»). Появление героя-рассказчика в ремизовских текстах маркировано миром сна: «*монашек приходил ко мне в вечерний час по серебряному лунному лучу на чердак*» [Ремизов 1991: 177]. Лунный персонаж инициирует работу автора над книгой «Посолонь»: «*А ночью я начал мою идиллию “Посолонь”, которая и начинается с “Монашка”*» [Там же: 179]. Монашек дублирует авторское сознание, является его носителем в тексте, отражает ремизовскую концепцию, является одним из alter ego автора (наряду с Котофеем Котофеичем, Алалеем и др.). Лиризм, как определил его В.Г. Белинский, есть отдельный род поэзии, он входит в другие произведения, как огненная стихия, оживляя и возрождая к жизни внутренние переживания автора [Белинский 1948: 12]. «Посолонь» Ремизова соединяет в себе лирику и прозу, «стих преобразовывает молекулу прозы и создаёт нечто третье» [Павловский 1965: 255], это третье – «лирическая проза, импрессионистическая, разбросанная, субъективная среда, едва оторвавшаяся от дневника и почти не оторвавшаяся от стиха» [Бальбуров 2006: 214]. Более высокий «градус переживания»

(Э.А. Бальбуров) мы отмечаем в рамках реализации автобиографического мифа в лирической книге Ремизова.

В ремизовской рефлексии над жанровой формой «Посолони» мы усматриваем эстетическую самостоятельность автора и его активное обращение к традиции. Происходит, своего рода, расширение границ «личного творчества в предании» (А.Н. Веселовский). Такая циклическая форма как лирическая книга представлена в прозе современников Ремизова – И.А. Бунина, М.М. Пришвина, В.В. Гофмана и др. Лиризм в «Посолони» обновляет иерархию форм (жанровых, текстоконтекстуальных). Реализация таких принципов приводит к впечатлению «спонтанности», свободному повествованию, пропущенному сквозь призму авторского мировосприятия. Концентрация «лирических кругов» увеличивается в «вершинном» жанре – прозаической миниатюре – представленном в «Посолони». В книге возникает своеобразная градация жанровых форм (по признаку нарастания лиризма, ослабления событийно-повествовательного элемента и усиления ритмической организованности текста): рассказ – сказка – прозаическая миниатюра. Лирическое начало проявлено не только в различных жанровых формах, но и закреплено в композиционном ритме книги и его модификациях. Созданное Ремизовым ритмическое единство «Посолони» (ритмическая композиция, композиционный ритм, прозиметрия) позволяет сделать вывод о том, что ритм является базовым и универсальным понятием для всего творчества писателя, в книге он обозначает «динамическое соотношение элементов внутри статичности законченного целого» [Лозюк 2009: 25]. По мысли художника, *«в прозе свой ритм и, как в стихах, каждая вещь ладится по-своему»* [Ремизов 1991: 174].

Лирическая проза отвергает главный признак прозы как таковой – сюжетность, понимаемая как динамическое развёртывание системы событий в повествовании. Сюжет «Посолони» и особенности наррации (повествования) носят как будто спонтанный, произвольный, алогичный характер. Текстовый континуум «Посолони» мозаичен. К тому же отдельные элементы мозаики «переходят» из одного фрагмента в другой, они «пропускаются», исчезают и появляются вновь совершенно неожиданно и как будто необоснованно.

На наш взгляд, дискретность повествовательного дискурса в книге обусловлена особым авторским мировидением, которое можно идентифицировать как ремизовский метод «подстриженного зрения». Теоретическое обоснование феномена «подстриженных глаз» встречаем в работах А.М. Грачевой и Н.А. Нагорной. Сам же Ремизов в интервью Н. Кодрянской по поводу своего уникального мировидения говорит следующее: *«Я родился с глазами, а глаза даются по душе*

человека. Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звёзд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено. Для подстриженных нет пустоты. “Подстриженные глаза” ещё означают мир кувырком, евклидовы аксиомы нарушены, из трёх измерений переход к четырёх. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубину чёрной завязи жизни» [Кордьянская 1959: 96]. В автобиографической статье начала 1920-х г. Ремизов объяснял природу своего «творческого глаза»: «Учусь и учился у Гоголя, его глазу, его подвижничеству и терпению» [Цит. по: Грачева 2000: 530]. Для литературы серебряного века были характерны поиски в области художественной оптики, способствующей постижению внутренней реальности, помогающей увидеть пластику и изменчивость внутренних форм предметов, вещей и явлений. В юношеском возрасте Ремизов надевает очки, и странный (смутный, нечёткий, расплывчатый) мир красоты утрачивается писателем. Однако «РММ (ремизовская модель мира – О.Б.) была слишком сильной, и коррекция зрения не могла ни отменить её, ни перестроить: обрётённое внешнее зрение, означавшее утрату внутреннего, было компенсировано снами» [Цивьян 1993: 304]. Даже литературное «родство» Ремизов мерит особым зрением: «Я и Гофмана принял, как своё, потому что наши глаза одного света, а свет этот резкого трепета, режущего огня и лунного блеска» [Ремизов 1991: 184]. Один из вариантов интерпретации волшебных глаз писателя может быть связан с парикмахерским делом. Парикмахер, главный атрибут которого – ножницы, воспринимается Ремизовым как художник, творец и музыкант. «Ножничная музыка» (А. Ремизов) маркирует сновидческое пространство, является своеобразным знаком мира грёз и фантазий (гл. «Парикмахер», «Ножницы» из книги «Подстриженными глазами»). Явная отделительная семантика ножниц (этимологически восходит к слову «нож») позволяет совершать священный акт жертвоприношения (убиение, заклинание), разделять мир на реальный и ирреальный. Данный образ помогает художнику погрузиться в тайны онейросферы, постигать внутреннюю суть вещей и явлений. Парикмахер подобен мойрам, латинским паркам, он способен менять человеческую судьбу, перерезая нить человеческой жизни и разрушая границы реальности. В мотивационное поле ремизовских «подстриженных глаз» также можно включить образ книги. Причину своей близорукости и необычного внешнего облика (сутулость) автор объясняет чрезмерной увлечённостью чтением книг.

Итак, концепция волшебных глаз ремизовской оптики утверждает образ-символ дара творца, художника-демиурга, относящегося к миру

многомерному, причудливо-разорванному и в то же время – таинственно-слитному. Его зрение подобно призме отражательной или спектральной. Поэтому внешняя разорванность сюжетной линии, дискретное пространство лирической книги «Посолонь» выстраивается по особым ремизовским оптическим законам. Восстановление единства дискретного изображения мира невозможно без использования «линзы», но её действие должно быть противоположно направленным. В отличие от «нормальной», исправляющей зрение и восстанавливающей облик и границы предметов, вещей, явлений, линза художественного зрения возвращает реальность в состояние творческого хаоса, игры, сна, сказки и тайны.

Таким образом, лирическая книга в прозе определяется нами как метажанр, который базируется на принципах дискретности и континуальности, монтажной композиции, книга представляет собой сложную тексто-контекстовую форму. Лирическая книга в прозе приобретает сложную структуру, которая характеризуется внешней пластикой и внутренней устойчивостью смыслов, динамичностью внутренних отношений, взаимосвязанностью и взаимодействием компонентов различных уровней, и особым типом целостности.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М.: Наука, 1973.
- Бальбуров Э.А.* Художественно-философский неосинкретизм в русской литературе начала XX века: Дисс. ... д.ф.н.: 10.01.08. – Новосибирск, 2006.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
- Белинский В.Г.* Собрание сочинений: в 3 т. – Т. 2. Статьи и рецензии 1841–1845. – М.: ОГИЗ Худ. литературы, 1948.
- Белобородова А.А.* Книга стихов как художественное целое в литературе Серебряного века. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2007.
- Гиришман М.М.* Ритм художественной прозы. – М.: Сов. писатель, 1982.
- Грачева А.М.* Множественность миров в книге А. Ремизова «Подстриженными глазами» // Ремизов А.М. Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. – М.: Русская книга, 2000.
- Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. – Париж, 1959.
- Копытянская Н.Ф.* Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст 1986: литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1987.
- Лейдерман Н.Л.* К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. – Калининград: Калинингр. гос. ун-т, 1976. – Вып. 3.
- Лозюк Н.Ю.* Композиционный ритм в новеллах И.А. Бунина («Темные аллеи»): Дисс. ... к.ф.н.: 10.01.01. – Новосибирск, 2009.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Провещение ЛО, 1972.

Магомедова Д.М. А.А. Блок «Нечаянная радость» // А.А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII. – Тарту: ТГУ, 1986.

Мирошникова О.В. Анализ лирического цикла и книги стихов. Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века. – Омск: ОмГУ, 2001.

Мирошникова О.В. Лирическая книга как устойчивая многокомпонентная структура. Проблемы изучения книги стихов в современной филологии // Лирическая книга в современной научной рецепции. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2008.

Павловский А.И. О лирической прозе (Ольга Берггольц и Владимир Соколов) // Время. Пафос. Стиль: художественные течения в современной советской литературе. – М.–Л.: Наука, 1965.

Палиевский П.В. Внутренняя структура образа // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер: в 3 т. – Т. 2. – М.: Наука, 1987.

Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова к О. Маделунгу. – Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1976.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Провещение, 1971.

Ремизов А. Взвихренная Русь. – М.: Сов. писатель, 1991.

Ремизов А. Крашенные рыла. Театр и книга. – Берлин: Изд-во Грани, МСМXXXII.

Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М.: Языки русской культуры, 2004.

Теория литературы: в 4 т. – Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Трибл К. «Ритмическое соприкосновение искусств»: творческая история цикла пьес «Русалия» // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. – СПб.; Салерно, 2003.

Флоренский П.А. Сочинения: в 4 т. – Т. 3 (1). – М.: Мысль, 2003.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978.

Цивьян Т.В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: Избранные страницы. – М.: Радикс, 1993.

Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета. – М.: Языки славянской культуры, 2010.

Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии (проза И.А. Бунина 1930–1940-х гг.). – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1997.

© Бувич О.В., 2013

Н.Н. КУНДАЕВА

(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Галунов А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

ЛИРИЧЕСКАЯ КНИГА КАК ФЕНОМЕН ЛИТЕРАТУРНОГО ИМПРЕССИОНИЗМА (А. ГАЛУНОВ «ВЕРЕНИЦА ЭТЮДОВ»)

Аннотация. В статье на материале произведения А. Галунова «Вереница этюдов» раскрываются жанровые возможности лирической книги в раскрытии импрессионистского мирообраза, рассматриваются механизмы, обеспечивающие целостность книжной структуры на разных уровнях организации.

Ключевые слова: лирическая книга, литературный импрессионизм, этюд, эскиз, художественный синтез.

В качестве жанрового образования, широко представленного в прозе начала XX века и способного адекватно выражать импрессионистскую модель мира («мир как впечатление»), важно назвать лирическую книгу, являющуюся устойчивой многокомпонентной структурой, «художественным единством, системно-образным выражением мировидения» [Кузнецова 2011: 5]. Особый интерес вызывает рассмотрение импрессионистской природы целостности книжного единства, базирующегося на принципах «пуантировочной поэтики» [Дубинская 2011: 6], которая в импрессионистской живописи соотносится с техникой наложения отдельных мазков, а в музыке – с техникой звукового резонирования, с нанизыванием красочных созвучий-пятен.

Среди многокомпонентных книг, имеющих импрессионистскую природу целостности, можно выделить моножанровые системы, в которых заголовочный сегмент выполняет роль жанровой меты и указывает на жанровое единство всех составляющих. Репрезентативным художественным образцом такого типа является книга А. Галунова «Вереница этюдов» (1907), состоящая из двадцати двух пронумерованных лирических миниатюр, рассказов, именуемых этюдами. Название указывает на главный принцип организации книжной структуры – цепочную связь, в то же время на освоение инструментария смежного вида искусства – музыки. По аналогии с серией самостоятельных, эстетически содержательных этюдов Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Дебюсси А. Галунов создает ряд стилистически и интонационно однородных текстов, свободно соединенных друг с другом. Нумерация (название каждого текста строится по модели «порядковое числительное + жанрообозначение “этюд”») – признак музыкальности прозаического тек-

ста и взаимозависимости его компонентов. Авторское жанровое обозначение указывает на свойственную музыкальному этюду «неустойчивую структуру, открывающую перед творцом возможности творческого поиска» [Носова 2009: 6], и особое содержание, каковым становятся «эмоциональные переживания человека» [Носова, 2009: 8], трепетный мир его души. Не случайно слова «душа», «сердце» являются наиболее частотными в книге и играют роль концептов.

Единство достигается за счет создания эстетизированного пространства, связанного с обращением автора к области чувств, пересекающейся со сферой духовного и сферой искусства. Данное обстоятельство определяет важную особенность импрессионистского текста – экфрастичность, являющуюся способом моделирования художественной реальности. Доминирующим становится чувство любви, представленное в разных проявлениях: земная и божественная, мимолетная и вечная, трагическая и счастливая, любовь к матери, к женщине, к Богу, к искусству, любовь вдохновляющая, исцеляющая и доводящая до исступления. Вариативность чувства создает особое эмоциональное пространство, организованное чередованием восходящей и нисходящей интонации, что является ритмообразующим фактором.

Целостность книги обеспечивает система мотивов, раскрывающихся в этюдах по принципу градации (выстраивание в порядке повышающейся или понижающейся эмоциональной значимости) и в то же время образующих своеобразные цепочки. Устойчивый комплекс, внутри которого действуют данные законы, составляют следующие мотивы: мотив молодости, сопряженный с мотивом «весны чувств», мотив святости, идеальности чувства, высоких устремлений, мотив болезни души, страданий, мотив одиночества, мотив «окаменения» сердца, «оледенения» души, мотив мимолетности чувства, мотив умирания.

Книжное единство создается за счет совмещения нескольких пространственно-временных пластов, сопряженных с развитием метасюжета, который схематично можно представить в виде спирали. Каждый ее виток соответствует новой фазе переживания лирического субъекта и связанному с ней хронотопическому уровню. Центральная точка спирали – миниатюры (4, 7, 9, 10, 12, 14, 17 этюды), в которых раскрывается микромир души, первая фаза лирического переживания, связанная с усилением исповедального начала и активизацией хронотопа сознания, под-сознания. Эмоциональная доминанта – страдания лирического Я, первое душевное потрясение, вызванное разлукой с матерью и враждебным восприятием холодного и равнодушного мира гимназии, контрастирующего с гармоничным и родным пространством дома. Любовь к матери становится спасительной силой, примиряющей героя с жизнью и миром.

По мере удаления от центра спирали происходит расширение связи микромира лирического Я с окружающим макромиром и постижение мира идеального, вечного, сакрального. Следующая фаза лирического переживания соотносится с реальным, земным миром человеческих отношений. Любовь к женщине становится доминантным чувством, раскрывающимся в лирических рассказах, составляющих второй блок, включающий 3, 8, 11, 20 этюды. В ряде рассказов земное чувство смыкается с природным пространством, которое зачастую сопрягается с культурным топосом, связанным с обращением к высокому искусству, к проявлениям духовной жизни человечества. Не случайно вводятся экфрастические описания музеев, храмов, произведений изобразительного искусства Греции, Италии, считающихся воплощением высшей духовности. Автор обращается к пространству человеческой памяти, что позволяет приблизиться к сакральному, высшему, вечному. Земная любовь перерастает в нечто большее – в любовь к Богу. Именно с ней связана третья фаза лирического переживания. Носители лирического переживания в данном блоке рассказов (1, 15, 19 этюды) различные, но все они становятся воплощением разных этапов единого внутреннего диалога, связанного с преодолением лирическим героем одиночества, расширением связей с миром и приближением к прекрасному и истинному, святому. Итак, в книге развиваются, переплетаются три плана: интимный, сокровенный мир души, земная жизнь человека вообще и всечеловеческое, божественное, неземное начала. Можно выделить еще один контекстуальный блок, в котором все три плана сливаются и представляются в совокупности, эта усложненность определяет трехчастную структуру рассказов (5, 13, 18, 21 этюды). Такое дробление позволяет проследить динамику чувств, внутренних переживаний героя.

Сорасположение этюдов является важным средством создания смысловой емкости книги, в которой намечается тенденция к постижению через внутренний мир лирического Я всечеловеческого, сакрального смысла. Книга А. Галунова представляет «клубок сцеплений микромира души с окружающим макромиром» [Лейдерман, 2010: 390]. Важно учитывать, что книжное единство имеет импрессионистскую природу целостности, которая базируется на принципах «пуантировочной поэтики», «поэтики отражений и сцеплений» [Дубинская 2011: 11]. Все этюды объединяются в группы-блоки, не сформированные автором, но угадываемые в читательской и исследовательской рецепции по ряду признаков. При этом взаимодействие между компонентами книги не лишает их статуса самостоятельных единиц.

Основным принципом построения книжного единства становится фрагментарность и миниатюризация. В книге можно выделить несколько типов текста, соответствующих разным типам фрагментации, чередование которых задает определенный ритм и соответствует выражению разных этапов лирического переживания.

Первый тип представляют миниатюры, имеющие строфическую организацию, в них усилено лирическое начало. Это своего рода импресии, бесфабульные тексты, в построении которых используется техника потока сознания (4, 7, 9, 10, 12, 14, 17 этюды). В этюдах в предельно концентрированной форме выражаются чувства, ощущения лирического героя, воплощается исповедальное начало. Повествование ведется от первого лица. Субъект сознания и субъект речи совпадают. Данные миниатюры составляют ядро семантической композиции книги, в них представлен образ лирического героя, страдающего от одиночества и вынужденной разлуки с матерью. Миниатюры-импресии представляют собой внутренний монолог, бессвязный поток мыслей, чувств, включающий скрытое обращение к матери, выражающий сокровенные переживания, мечты о гармонии, любви, человеческом тепле. В миниатюрах транслируется ощущение, настроение, потому особенную продуктивность приобретают ритмические законы стихотворного текста. Наблюдается обилие звуковых, лексических повторов, с помощью которых усиливается эмоциональная выразительность и рождаются своеобразные рифмы как внутри одной миниатюры, так и между миниатюрами. Внимание привлекает активное обращение к фигуре умолчания. Многооточие указывает на паузу, акцентирующую недоговоренность, передающую трепетное, взволнованное состояние лирического героя.

Этюд четвертый:

Серые стены, серое утро, серые спины учеников: класс – урок.

Великому инквизитору скучно: *лениво* он спрашивает ученика, о впечатлении заботиться нечего: личность его *всегда* импонирует, ученик *всегда* трепещет...

Лениво поставлена двойка, деревянным голосом сделано замечание.

<...>

—
Чего ты, Петров?

Текут, текут слезы; слезами омываются душевные раны; высохнут слезы и сохнет душа...

Да, да: целительные *слезы*... [Галунов 1907: 19]

—
В дортуаре полутьма; вдаль – ряд спящих.

Сидишь на постели: *ничего не чувствуешь, ни о чем не думаешь*: вот как-то... Только *холодно*...

Ну, постой: просунешь ногу в прутья решетки, вытянешь изо всех сил: боль нестерпимая...

Вот: полегче.

—
Мама, голубка моя, что ты со мной сделала!

Жду ночи, *жду*.

Заснут все, – я буду говорить с тобою. Умываясь *слезами*; ведь ты услышишь меня! [Галунов 1907: 20]

Ощущения душевной боли, безрадостного существования, мучительного ожидания акцентированы лексическим повтором слов «серый», «лениво», «всегда», «текут слезы», «холодно», «жду», «ссохнется», «высохнут». Интонация надрыва создается за счет парцеллированности фраз, использования фигуры умолчания и сегментации миниатюры в целом, обозначенной включением графического элемента – горизонтальной линии между фрагментами текста.

Этюд седьмой рифмуется с четвертым рядом мотивов и образов, в частности мотивами холода, серости, слез, сна, тишины, также выраженными на лексическом уровне повтором слов «холодно», «потухли», «тихое», «тихо», «серый», «сумерки», «уснуть» и др. Миниатюра имеет строфическую организацию. Фрагменты текста визуальны отделены друг от друга отступами, что придает тексту в целом особое ритмическое звучание.

Помню: было *холодно*¹.

И *хотелось* мне броситься к твоим ногам, *согреть* их поцелуями, *слезами*.

Я разбрызгаю солнце по небу, и воцарится звездная ночь.

Потухли звуки; *потухли* краски.

Слышишь *тихое* дыханье черно-серых тонов?

Тише, ни слова. Не нарушай истинной *жизни*...

Проснулся.

Небо из грязного тумана; мостовая, дома залиты дождем; в воздухе стоит тяжелая сырость.

Вспомнил...

¹ Выделения в тексте – Н.К.

Не трогай, не трогай! Пусть лежит на дне покойно, *тихо* [Галунов 1907: 42]

Не знаю – и мучусь...

Так тускло, *холодно*.

Хотел бы *уснуть*. И если любишь, ты разбудишь меня поцелуем, если нет, пусть сплю вечно... [Галунов 1907: 43]

Потухло новое солнце; и вновь охватил меня старый мир: *серый, серый*.

Сядь же в угол, закрой лицо руками: *потекут, потекут* свинцовые сумерки...

Сумерки...

Стой! *Хоть мгновение!*

Фиолетовый *сумрак* в горах; небо – лепесток розы: полупрозрачный, нежный...

Хоть мгновенье!

Вот-вот хрустальный трепет *жизни...*

Ребенком я умирал.

Но силой вырвала меня у смерти мать моя.

То-то я весь полон дрожащею радостью *жизни...* [Галунов 1907: 44]

Текст представляет собой монолог лирического героя, диалогический по природе, что проявляется в использовании глаголов в повелительном наклонении «не нарушай», «не трогая», «стой», включении вопросов, адресованных «другому Я»: «Слышишь тихое дыханье черно-серых тонов?». В этом выражается попытка лирического героя высказать свое чувство, разорвать оковы одиночества, желание быть услышанным и понятым. Категории желаемого и данного воплощаются в противопоставлении «старого мира», серого, тоскливого, и «нового», светлого и радужного, пробужденного силой памяти. Актуализировано данное противопоставление за счет включения контекстуальных антонимических выражений: «было холодно» – «хотелось согреть», «новое солнце» – «старый мир: серый, серый». Кроме того, в тексте употребляется эпитора со словом *жизнь*, акцентирующая внимание на ощущении лирического героя, которое вызвано воскресшим в сознании образом матери: «истинной жизни...», «хрустальный трепет жизни...», «дрожащей радостью жизни...»

Эпитеты «хрустальный трепет», «дрожащая радость» указывают на пробудившееся на мгновение, тонкое, столь ценное чувство любви к жизни, которое теплится в душе героя, которое запрятано где-то в потаенных уголках его сердца.

В миниатюре акцентируется мотив тишины, сопряженный с метафорическими образами, которые демонстрируют слияние внутреннего мира с внешним в едином состоянии грусти и печали: «тихое дыханье черно-серых тонов», «небо из грязного тумана; мостовая, дома залиты дождем; в воздухе стоит **тяжелая сырость**», «закрой лицо руками: потекут, потекут **свинцовые сумерки**». Автор создает аллитерированный образ, воплощающий пейзаж настроения. Повтор глухих согласных звуков и звукосочетаний [т, ст, с, х, ц] окрашивает картину в тоскливые тона, вызывает ощущение унылой тишины, которая отражает внутреннее состояние героя.

Этюд девятый дополняется мотивами пустоты, темноты, окаменения сердца, контрастирующими с мотивом воспоминаний, пробуждающих ощущение жизни:

Редко я говорю с тобой.

Волна неслышно идет по морю и, встретив препятствие, с шумом – пеной вскидывается вверх... И вечно во мне живет что-то тихое, отрадное; спросишь себя: «что?» и слышишь, – *мама, милая мама*... А как лежишь *темною* ночью, и наружи *темно*. *Пусто*: ни одной души живой, и внутри *тьма и пустота*, – вдруг вспомнишь тебя, *разрыдаешься*...

Ненаглядная моя, единственная... [Галунов 1907: 52]

Мама моя! Отчего это я не могу просто и любовно подойти к тебе, обнять тебя?

Ведь я так хочу этого!

Я стал суров.

Слишком сильно рвалось когда-то к тебе *сердце: молчи, сердце, молчи*, – и *сердце* обросло камнем.

Я только могу броситься к тебе на грудь и *разрыдаться* [Галунов 1907: 55]

Сидишь ты иногда в раздумии.

– Верно, он не любит меня; книги у него на уме...

– *Мама, мама*. Да посмотри на меня!.. [Галунов 1907: 56]

Данный текст имеет иной тип графической представленности: каждый небольшой фрагмент миниатюры расположен на отдельной странице, при этом пустое, незаполненное пространство сочетается с текстовым элементом, что становится главным средством ритмизации и создает размеренную, исповедальную, медитативную интонацию, позволяющую выразить сокровенные чувства героя.

В десятом этюде фиксируются изменения в состоянии героя и его мировосприятии:

Сердце здорово, – рана закрылась, – ведь, всю зиму затягивал, –
длинный бинт из книг!.. [Галунов, 1907: 57]

Но это настроение оказалось мимолетным, и в герое вновь воз-
рождается чувство боли:

Сердце мое бедное: открылась рана, – я забыл и фиалку, и все...
[Галунов 1907: 58].

В двенадцатом этюде выражается предельное состояние лириче-
ского я, раздираемого душевными муками, граничащими с ощущением
экстаза. Миниатюра в форме версе включает 10 строф, состоящих из
2–4 строк:

Сверкающий **взмах**, – **валится**, **грохочет**, **дробится**...

И нет мира.

И есть мир – иной, с солнцем – тобой... рифма

Я верую! Я умираю, охваченный восторгом!

Лучезарное мученье экстаза: *смерти, смерти!*

А!?

Не смейте! – вы не знаете... рифма

...

Суровый цензор...

Я вычеркнул бы *всю* жизнь, *всю*,... оставил наши свидания и мечты
о тебе.

Удар! – и **отрубленное прошедшее** летит в бездну.

Широкий **взмах**, – и черная **грань** тьмы – предел будущему.

Теперь: любовь: ты и я.

Больно, больно...

И хочется *бежать, бежать* до потери сознания.

И броситься к твоим ногам и забыться...навсегда.

Хочешь исцелиться?

Будьте вы прокляты!

Закаменело внутри.

И никакой жезл не **исторгнет** из этой скалы горячего источника слез.

Прочь! она слишком чиста-лучиста,

чтоб смотреть на нее безнаказанно...

Ночь.

Искрится небо – алмазный муравейник.

Вырвано, растоптано,.. лишь любовь к тебе...

А небо искрится,.. алмазный муравейник [Галунов 1907: 67]

Удвоение слов и словосочетаний, рифмующиеся слова и строки, обилие восклицательных односоставных предложений («Удар!», «Прочь!» и т.д.), парцелляция фраз, сопровождающаяся частым использованием фигуры умолчания, инверсированность выражений, употребление слов с семантикой резкого, дерзкого, вызывающего протеста, авторская пунктуация (необусловленная постановка тире, запятых) – все это выражает отчаянный крик души, который сменяет исповедальную, медитативную тональность предшествующих этюдов. Финальная фраза, включающая поэтический образ, («Искрится небо – алмазный муравейник») примиряет героя с жизнью, смягчает интонацию надрыва.

Пространство сознания и подсознания в центральном блоке этюдов моделируется за счет усиления ритмической составляющей. Визуально-графические элементы, важнейшими из которых в данном случае являются композиционные средства набора текста (линии, интервальные отступы, пустое пространство страницы и др.), позволяют создать прозаический текст со строфической организацией, со собственной стихотворению текстовой сегментацией. Миниатюры этой группы отличаются бесфабульностью, лаконизмом формы (1–2 страницы), отсутствием монолитных текстовых фрагментов, напротив дроблением текста на примерно одинаковые абзацы, состоящие из 3–5 строк, что позволяет говорить о версейной структуре, позволяющей в большей степени выразить эмоциональное состояние, ощущения лирического героя. А. Галунов использует приемы «редуцированного письма», создает «недосказанную речь, лишенную причинно-следственной связи» [Тарнарукская, 2012: 20], выражая таким образом ход спонтанно возникающих мыслей, несдерживаемый поток чувств и эмоций лирического героя. Смысловыми скрепами этого блока миниатюр становятся пространственный образ гимназии и связанные с ним мотивы одиночества, холода, духоты, боли, смерти, «окаменения сердца» [Галунов 1907: 55], а также образы дома, матери, сопряженные с мотивами тепла, «дрожашей радости жизни», «хрустального трепета жизни» [Галунов 1907: 44], любви. Все они образуют центральный мотивно-образный комплекс книги.

В миниатюрах данной группы актуализирован хронотоп сознания и подсознания, воссоздан внутренний мир лирического Я, страдающе-

го от одиночества и жажды жизни, в поисках источника которой он оказывается.

Ко второму типу можно отнести этюды, в которых главным предметом изображения становятся настроения, эмоции героя, оказавшегося во власти любви. В этих этюдах (3, 8, 11, 20) раскрывается мир человеческих взаимоотношений, описывается земное чувство, мимолетное, логически необъяснимое, мгновенно и стихийно зарождающееся в сердце.

Так, например, в третьем этюде едва уловимые состояния влюбленности, весенней одухотворенности, романтичности, окрыленности, увлеченности, робости, страсти сменяются грустью, тоской и равнодушием после того, как чувство оказалось высказанным и загадочность, легкость в отношениях между героем и Лелей исчезла. Передается динамика эмоциональных состояний героев. Фрагментация текста соответствует этапам развития любовного чувства и изменения чувств и настроений героев.

В восьмом этюде изображается обратная ситуация: передается состояние героя, получившего отказ в чувствах горячо любимой женщины. Этюд состоит из трех смысловых фрагментов: в первом выражается волнение, вызванное неуверенностью в чувствах любимой. Фиксируется момент объяснения, которое вводит героя в состояние растерянности, дезориентации. Сумбурность, сбивчивость, хаотичность мыслей и чувств определяет особый интонационно-ритмический рисунок, характеризующийся переплетением двух планов: внешнего (фиксация увиденного, случайно схваченного, оказавшегося в поле зрения героя) и внутреннего, прочувствованного (вереница спонтанно возникающих мыслей). Парцеллированные, инверсированные предложения, выразительная авторская пунктуация, обильное использование тире, многоточия в сочетании с другими знаками, включение несобственно-прямой речи – все это создает эффект потока сознания, задает сбивчивый ритм, выражающий состояние растерянности, рассредоточенности. Внутреннее состояние героя передается и в вариативном произнесении и проговаривании слов «не люблю». Сначала герой слышит эту фразу, затем она предстает в форме внутренней речи в качестве вопроса, выражающего недоумение, затем – в качестве утверждения, свидетельствующего об осознании происходящего, далее герой озвучивает это выражение, адресуя его возлюбленной, и, не получая ответа, уходит, сказав решительное «Прощайте».

В целом этюды этой части отличаются усложнением субъектной организации: в некоторых повествование ведется от 1 лица, в других – от 3 лица, но, несмотря на это, во всех этюдах развивается единая ли-

рическая коллизия, связанная с любовными переживаниями. Важную функцию выполняет визуально-графическое оформление: этюды данного блока включают монолитные текстовые фрагменты, которые отделяются друг от друга с помощью увеличения нижнего поля. Данный способ фрагментации позволяет представить разные этапы развернутого чувства, задает специфический темп прочтения.

Третий блок составляют этюды, в которых земное чувство соприкасается и сталкивается со сферой идеального. Главные героини этих лирических рассказов (художник, писатель, музыкант) в искусстве пытаются обрести недостижимое, божественное, что рождает внутренний и внешний конфликт. Герой первого этюда в погоне за совершенством теряет собственную душу и не может ограничиться земными радостями, герой пятнадцатого этюда страдает в попытке поймать момент вдохновения, что тесно связано с поиском утраченного Бога, герой девятнадцатого этюда, погружаясь в акт творчества, лишает внимания и заботы любимую женщину, что приводит к разладу в отношениях. Все этюды объединены фиксацией состояния человека, который, находясь в мучительных поисках высшей гармонии и идеала, страдает сам и вынуждает страдать близких людей. Образ «раздавленной души» становится центральным в этой семантической части книги.

Особое внимание необходимо обратить на этюды, составляющие четвертый смысловой блок книжного единства (5, 13, 18, 21 этюды). Этюды представляют трехчастные лирические рассказы (дробление подчеркивается нумерацией), в которых усиливается событийное, повествовательное начало (повествование ведется от 3 лица), расширяется хронотоп, усложняется внутренний конфликт, вызванный переживаниями разного рода (любовью к матери, женщине, Богу; желанием обрести душевную гармонию и избавиться от одиночества), т. е. в рассказах выражается комплекс чувств и эмоций, раскрытый так или иначе во всех остальных этюдах.

Так, в пятом этюде показан сложный путь героя, пытающегося обрести душевную гармонию, которая была разрушена разлукой с любимой и последовавшим за этим одиночеством. В первой части этюда раскрывается состояние героя, вписанного в одухотворенное пространство Венеции. Созерцание произведений итальянского средневекового и ренессансного искусства, пронизанного религиозными мотивами, на время избавляет героя от тоски («все оживает в оживающей душе» [Галунов 1907: 29]) и приводит к Богу («во Христе спасение, во Христе!» [Галунов 1907: 29]). Любовь к женщине сменяется любовью к Богу. Во второй части исцеленный герой возвращается домой, «просветленный, спокойный и радостный» [Галунов 1907: 32]. Душевное

равновесие нарушается видением Маруси, любовь к которой не исчезает. Третий фрагмент выделяется небольшим объемом (1 страница), дробным членением текста, которое отражает обрывочность мысли, чувства, сознания героя, оказавшегося во власти болезни. Завершается рассказ эмоционально окрашенной пейзажной зарисовкой, раскрывающей внутреннее состояние героя – опустошенность, бессмысленность жизни и одиночество:

Оборвал ветер листья, – блеклые, лежат они на мерзлой земле; налетает ветер, подхватывает их и снова бросает на мерзлую землю... [Галуно, 1907: 37].

В рассказе стираются хромотопические границы, о чем свидетельствует пересечение пространства души, природного и культурного топосов.

Важную роль в контексте всей книги играет двадцать первый этюд, состоящий из трех пронумерованных частей, каждая из которых воплощает определенный этап жизни души главного героя Сергея. Первая часть описывает состояние Сергея, страдающего в гимназии от тоски по матери и по дому, что сближает повествование с миниатюрами центральной части книги, раскрывающими микромир лирического Я. Вторая часть рассказа изображает процесс зарождения религиозно-чувства, которое избавляет от страдания и наполняет душу и сердце. В третьей части Сергея поглощает страстная и стихийная земная любовь к женщине, которая приводит к внутреннему конфликту, пробуждает необузданные желания и чувства. Содержание этих частей сближает рассказ с этюдами второго и третьего блоков книги. По сути, двадцать первый этюд рифмуется со всеми миниатюрами и рассказами, что еще раз подтверждает мысль о раскрытии в книге единого лирического сознания.

Этюд, завершающий вереницу и названный автором последним, представляет уникальный текст, в котором синтезированы прозаическое и драматическое начала, намечается свободный переход от прозаического повествования к драматургической форме, поэтому его сложно отнести к какой-либо из выделенных групп. Открывается этюд сценой на небесах, представляющей разговор Господа с Сыном, перемежающийся с партией хора ангелов, данный фрагмент сменяется краткими образными описаниями произведений искусства, вернее фрагментами, фиксирующими впечатления, вызванные ими. В целом в этюде воспроизводится мир искусства, сопряженный с божественным миром, в котором растворяется душа лирического героя. Текст по-

следнего этюда отличается бесфабульностью, предельной сегментированностью, усиленной ассоциативностью. Обозначен своеобразный переход лирического Я из мира земного в мир сакральный, духовный. Этюд последний является связующим звеном между предшествующим повествованием и завершающим книгу циклом «Цепь эскизов», выражающим впечатление от созерцания произведений итальянского искусства, представляющих своеобразные импрессионистские портреты таких итальянских художников, как Тинторетто, Лоренцо Креди, Джованни Беллини, Перуджино, Веронез, Тициан, Мантенья, Фра Анджелико и др. Эскизы, представленные в цикле, конструируют эстетизированное пространство, погружение в которое, по замыслу автору, должно привести к исцелению души. Эскизы выполнены в импрессионистской манере. Прежде всего это выражается в установке на моделирование эмоциональной реакции, на выражение впечатления от созерцания произведения искусства, а не на его детальное описание. Автор, создавая эскизы, отличающиеся незавершенностью, непроработанностью, опирается на импрессионистскую поэтику намеков. Поимпрессионистски бегло, через нанизывание ассоциативных образов и деталей А. Галунов воссоздает атмосферу, связанную с творчеством того или иного художника. В качестве иллюстрации приведем самые короткие миниатюры, состоящие из четырех строк:

Агостино ди Дуччио

Паутиной стружкой тихо проникает в сердце
томление, очарование, – наполняет...

Вдруг схватит его стальными когтями: бьется,
рвется обезумевшее сердце...

[Галунов 1907: 180]

Джорджоне

Знойный, как полдень, как юноша, охваченный
первой страстью...

Сдержанный...

Обуреваемы страстной дрожью, поступились святые...

[Галунов, 1907: 182]

Чима да Конельяно

Прозрачное, чистое утро; прозрачные, чистые души
святых.

Спят и злые, и добрые: лишь чистые празднуют
тихое, светлое утро

[Галунов 1907: 183]

Итак, книга в целом представляет моножанровое, «многосоставное архитектурное образование» [Мирошникова 2002: 72], художественное единство, выражающееся на мотивно-образном, пространственно-временном, архитектурном, субъектном, интонационно-ритмическом, стилистическом уровнях. Внешним показателем художественной близости текстов является визуальный облик этюдов, специфическое оформление, проявляющееся в нетрадиционном расположении текста на плоскости страницы. Текст размещается специфически: на странице остается пустое пространство, что позволяет говорить о монтаже литературного и невербального компонентов, чередование которых создает особый ритм и придает книге целостность на полиграфическом уровне. А. Галунов активно использует музыкальные приемы в организации книжного ансамбля, что свидетельствует о синтетической природе произведения, в котором объединяются литературное и музыкальное, стихотворное и прозаическое, эпическое и лирическое начала. Книга А. Галунова представляет собой «сложную мозаичную структуру – ансамбль, где набор автономных самостоятельных элементов превращается в единое художественное целое, в котором создается образ миропереживания, несущий эстетическую концепцию» [Лейдерман 2010: 377] импрессионизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Галунов А.* Вереница этюдов. – М.: т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1907.
- Дубинская А.С.* Лирическая книга И.Ф. Анненского «Тихие песни»: архитектоника и жанровые коды: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2011.
- Кузнецова И.С.* Дебютная книга в русской лирике 1840-х – н. 1850-х гг.: мотивно-образные и жанровые комплексы, формы циклизации, архитектурные варианты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2011.
- Лейдерман Н.Л.* Теория жанра: научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010.
- Мирошникова О.В.* Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX века): учебное пособие по спецкурсу для студентов филологического факультета. – Омск: Омск. гос. ун-т, 2002.
- Носова И.П.* Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в культуре нового времени на примере музыкального этюда: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Кемерово, 2009.
- Тарнаруцкая Е.В.* Проблема нарративности во фрагментарной прозе (на материале литературы XX века): дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2012.

А.Н. ИВАШКИНА

(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Акульшин Р.М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ЦИКЛЕ Р.М. АКУЛЬШИНА «О ЧЕМ ШЕПЧЕТ ДЕРЕВНЯ»

Аннотация. В статье впервые исследуется художественный мир раннего цикла Р. М. Акульшина «О чем шепчет деревня». Выявляются факторы циклизации отдельных очерков, записок, рассказов (заголовочно-финальный комплекс, деление на подциклы, способы проявления авторского начала и т.д.).

Ключевые слова: цикл, циклизация, малая проза XX века, Р.М. Акульшин.

В 20-х годах XX века возрождается интерес к историко-культурным традициям русского народа, к теме преемственности поколений. Р.М. Акульшин был широко известен в России в 20–30-е годы как крестьянский писатель, создавший ряд произведений, изображающих жизнь и быт предреволюционной и новой русской деревни «О чем шепчет деревня» (1925), «Частушки» (1926) «Рязанские снопы» (1927); пьесы «Четверговая зола» (1927). Первый сборник рассказов Р.М. Акульшина «О чем шепчет деревня» состоит из очерков, объединенных общностью темы, постановкой нравственно-философских и социальных проблем, в которых стремится к глубокому психологизму в изображении характеров, достоверному воссозданию образа русской деревни 1920-х гг. Цикл имеет многоступенчатую композицию: он состоит из 8 подциклов, каждый из которых раскрывает определенную тему, вбирает в себя круг проблем, ключевых эпизодов из жизни сельских жителей. Мир деревни предстает перед читателями с разных сторон, воссоздается многоликая современность, центром которой является изображение человека из народа, его философии, духовного мира. Важной стилиевой приметой, являющейся одной из стилиевых скреп произведения, является ориентация на народное слово.

Жанровая унификация произведений, входящих в художественное единство, является одним из циклообразующих факторов: автор определяет жанр компонентов цикла как статьи, заметки, записки, очерки. Все это жанры, претендующие на достоверность в изображении событий. Произведения имеют маркеры как очерка, так и рассказа. Понимая рассказ и очерк как жанры малой прозы, учитывая в контексте цикла Р. Акульшина отсутствие принципиальной разницы

между этими понятиями, мы будем считать цикл моножанровым объединением.

Произведение открывается авторским предисловием, в котором дается установка на достоверность происходящего, сообщается, определяется коммуникативная установка книги, ее задачи и адресат: *«<...> очерки эти, подслушанные в деревне, будут интересны каждому работнику, так или иначе связанному с крестьянством»* [Акульшин 1925: 4]. В предисловии также объясняются принципы издания, критерии отбора материала, приводятся сведения из истории создания книги. Автор настаивает о том, что книга *«<...> отнюдь не является последовательно изложенной, законченной работой»* [Акульшин 1925: 4]. Предисловие создает раму цикла: собирает составляющие в художественное целое, определяя диапазон тем и идей, содержит авторскую оценку, задающую читателям модус интерпретации произведения.

Заголовочно-финальный комплекс намечает главные темы очерков. Заголовки делятся тематически, в подцикле «О чем шепчет деревня» раскрываются наиболее общие проблемы деревни: религия («Обновление икон», «Безбожники», «Запарился»), противостояние деревни и города, социальные проблемы («О волках, керосине и об едином налоге», «Арсенька и Кузьма Анисимыч», «Крестьянская молодёжь», «О кресте. Попе и об освященной корове», «Октябрины»). В подциклах изображаются более частные проблемы, существующие в каком-то отдельном локусе. Расположение подциклов в цикле таково, что изобразительный план постепенно «сужается», фокусируя читательское внимание на судьбах отдельных людей («Деревенские женщины»).

«Былое и думы» освещает лирические размышления рассказчика о современности. *«Когда я врываюсь в нагроможденный хаос московских площадей и улиц, – поверх звякающих трамваев, поверх вывесок и крикливых плакатов, я вижу теплую синеву, знакомые избы, вижу кудрявый выгон, млеющий под солнцем, все родное село мое, ибо глубоки деревенские корни, и знаю – я гость в Москве, знаю – сердце мое навсегда привязано к зелени волжских полей»* [Акульшин 1925: 29]. Этот заголовок рождает ассоциации с книгой Герцена, написанной в жанре воспоминаний. Повествователь обращается к прошлому, к воспоминаниям («Из прошлого», «Праздник», «Рубка леса и от чего умер отец», «Волк»). Во всех очерках подчеркивается то, что все события были в прошлом. *«Текут пьяные слёзы по лицу, а мне сквозь пьяную боль эту видно мучительное желание сохранить какое-нибудь мушкетское, хребтовое, свое, – корнями ушедшее в землю»* [Акульшин 1925: 45]. Подцикл, отражающий идею важности и в то же время

несовершенства прошлого, вводится автором для того чтобы *«<...> подчеркнуть жирным шрифтом, чтобы напомнить, заставить кой-кого задуматься, пожалеть и, может быть, исправить»* [Акульшин 1925: 41]. В подцикле «Подмосковье» топос сужается до изображения локального места.

Очерки подцикла «Из записной книжки» имеют документальную основу: они являются своеобразным «хозяйственным анализом», в котором подводятся различные подсчеты, дается важная для авторской оценки действительности, статистика: *«До войны 14-го года в нашем селе Виловатове было две тысячи лошадей. Когда голодало Поволжье, осталось восемьдесят, – теперь цифра возросла до 200. По сравнению с голодом мы окрепли, но по сравнению с довоенным временем мы сделались беднее в десять раз, – и всё-таки, несмотря на бедность нашу, в этом году засеяна вся площадь»* [Акульшин 1925: 70].

Очерки подцикла «Деревенский театр» изображают проблемы культурного характера. Комические ситуации, когда вместо классической пьесы «Маскарад» М. Лермонтова ставят Сиволапинскую комедию, или когда зрители засыпают во время драмы, заставляют читателя одновременно смеяться и плакать. Налицо необразованность и недалекость крестьян, при этом рассказчиком подчеркивается любопытность сельских жителей, готовых заполучить билеты на спектакль любой ценой: *«Нет денег – тащите за билет яйца, поживей только. А то всю ночь проканителитесь»* [Акульшин 1925: 79].

Подцикл «Деревенские женщины» рассказывает о судьбах, о «крестьянской бабьей жизни», авторский идеал при этом не связан с поисками «нового женского образа», а, скорее, обращен в прошлое: автор выводит на сцену образ настоящей русской женщины с её тяжелой женской долей, огромной внутренней силой и красотой.

Микроцикл «Заклятье Лениным и Троцким» повествует о деревенских заговорах – явлении весьма характерном для данного исторического периода: *«Перестали заговоры действовать – то ли потому, что Иисус да Богородица силы лишились, то ли власть другая»* [Акульшин 1925: 99]. При этом отчетливо прослеживается политизированность авторской концепции: новые «святые» – люди из власти (Ленин, Троцкий) предстают в образах волшебных помощников, которые обладают целительной силой наравне со святыми Николаем.

В восьмом подцикле «Новые сказки» автором изображается мифотворчество сельчан, создающееся вокруг событий и значимых фигур времени. Сказка как жанр устного народного творчества наиболее популярна среди деревенских жителей, она *«складывается народом крепко, художественно-формальный канон её нерушимый проходит*

через века» [Акульшин 1925: 4]. Жанр сказки в послереволюционное время наполняется новым содержанием: формальные особенности остаются прежними, но в повествование включаются новые герои, обновляется и хронотоп. Послереволюционные сказки касаются нового советского быта, в иносказательной форме вскрывают психологию крестьянина, показывают нравственные идеалы деревенских жителей.

Рассказчик помогает читателям разобраться в иносказательном содержании сказок. К основному тексту приложен авторский комментарий, который дает подробное объяснение всем событиям. *«Сказка по идее, по теме, по рисунку героев не новая, – но, очевидно, чувствовал автор невозможность полной разобщенности сказки с нашим сегодня. Куски нашего революционного быта он попытался вклеить в старинную художественную оправу. Надо признаться, что местами вклеены они механически»* [Акульшин 1925: 111]. Этот прием ориентирован на нового массового читателя, который только начинает познавать художественные произведения. Автору важно объяснить и дать оценку всему, что он пишет, это важно для быстрого понимания текста неискушенными читателями, к которым в полной мере относятся жители деревни, подростковая аудитория, на которую в первую очередь рассчитана книга.

Эпиграф соединяет все подциклы в одно художественное единство концентрируя авторскую оценку, позволяя выявить авторскую позицию. Он очень важен, так как в нем содержится ключ к восприятию всего цикла: *«К народному шепоту внимательно прислушайтесь... Мы должны знать, что думает старуха-деревня, когда ей часто, по весьма осязательным причинам не спится, о чем она шепчет. Это первостепенной важности вопрос»* [Акульшин 1925: 7]. Уже в эпиграфе, напрямую соотносимом с заглавием цикла, создаётся своеобразный художественный мир, который задает тон всему повествованию. Деревня в авторской интерпретации предстает одушевлённым существом, наделенным душой и мыслями.

Единство времени, являясь одновременно и смысловой, и формальной скрепой, объединяет очерки в одно целое. Исходя из жанровой поэтики и авторского целеполагания, ориентации на реалистические принципы изображения, время можно определить как историческое: мы видим реальные даты и названия мест. Не раз упоминается родное село рассказчика Виловатое, Подмосковье, Москва, Ташкент. В цикле «О чём шепчет деревня» отчетливо прослеживаются знаки времени, в которое создавались эти произведения. Способом «овнешнения» действительности становится использование деталей: так, после 1917 года в моду вошли необычные для деревенских людей имена,

порождённые революцией: *«И что за имена пошли: Оренбурги, Ненилы, Вилы... Скоро будут Ташкенты, Лопаты, Грабли»* [Акульшин 1925: 22].

Художественный мир деревни достоверно изображается посредством включения в прозаический текст стихотворных и метрически организованных вставок, представляющих собой (стихотворения, заговоры). Это придает самобытность и оригинальность повествованию, а также позволяет читателю увидеть деревенский мир объемно, в мельчайших подробностях и интонациях. Монтажная композиция позволяет изображать разные локусы: от Подмосковья до Самарской губернии. Такой широкий охват пространства позволяет читателям взглянуть на типичные проблемы деревенской жизни, не упустить деталей и в то же время создать мозаичное, но целостное полотно деревенской России в сложном процессе ее становления в постреволюционную эпоху.

Важной скрепой цикла «О чем шепчет деревня», придающей ему характер монолита, является единый образ рассказчика, который дает комментарии событиям, выполняет роль «проводника», погружающего читателя в мир деревенских обычаев и обрядов, объясняющего жизненный уклад.

Анализ циклического единства с позиций концептуального и формального единства, на основе которого конструируется художественная модель, позволяет проследить, как из изображения отдельных частей складывается мозаика, позволяющая многомерно, подробно и узнаваемо изобразить реальную действительность. Очерки Р.М. Акульшина выступают как целостная система, объединённая общей идеей, темой, проблемой, временем создания, персонажами, авторской позицией, сходным построением произведений. Цикл Р.М. Акульшина «О чем шепчет деревня» представляет собой художественное единство, органично соотносящееся с культурно-исторической эпохой 20-х годов XX века.

ЛИТЕРАТУРА

Акульшин Р.М. О чем шепчет деревня. – М.: Московский рабочий, 1925. – 127 с.

© Ивашкина А.Н., 2013

А.Ю. ФЕДЕРЯКИН
(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Эренбург И.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

МЕХАНИЗМЫ ЦИКЛООБРАЗОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ И.Г. ЭРЕНБУРГА «ТРИНАДЦАТЬ ТРУБОК»

Аннотация. Выявляются подходы к изучению феномена литературного цикла. Приводится краткая характеристика творчества Ильи Эренбурга начала 20-х годов. Предпринимается попытка выявления тематических и композиционных приемов образования цикла «Тринадцать трубок».

Ключевые слова: литературная циклизация, Илья Эренбург, «Тринадцать трубок».

Недостаточная изученность русских и советских литературных циклов малой прозы начала прошлого века предоставляет исследователям широкий простор для их интерпретации. Феномен циклообразования, получивший широкое распространение в мировой прозе XX века, является одним из широко изучаемых литературоведением аспектов. В соответствии с представлениями, отраженными в работах М.Н. Дарвина, Л.Е. Ляпиной, Л.К. Долгополова, Ю.В. Лебедева и других исследователей [Белая 2004: 344; Дарвин 2008: 292; Пономарева 2006: 104], феномен цикла как литературной формы активизируется обычно в эпохи нестабильности, переходные исторические периоды.

Пристальное внимание к проблеме циклообразования до сих пор не стало условием разрешения вопроса об идентификации цикла как феномена: в то время как некоторые зарубежные исследователи рассматривают его в качестве отдельного жанра, в отечественной критике воспринимают цикл в первую очередь как формотворческую тенденцию, имманентно связанную с планом содержания и идейно-тематическим пластом. Например, R. Wellek & A. Waagen считают, что цикл можно выделять в отдельный жанр на основании его инклюзивности. Полагая теорию жанров описательной дисциплиной, исследователи выводят образование нового жанра, в том числе, путем слияния уже существующих.

Для понимания механизмов циклообразования небезынтесным представляется рассмотрение самой известной, по самоопределению, книги новелл Ильи Григорьевича Эренбурга (1891–1967) «Тринадцать трубок».

Замысел создания прозаического цикла возник у автора в июне 1922 года во время его пребывания на балтийском острове Рюген

(ныне – Германия). Нужно отметить, что это не было первым опытом Эренбурга по созданию или реконструкции цикла. В конце 1921 года в Берлине увидела свет книга «Неправдоподобные истории» – шесть драматических текстов о судьбах героев послереволюционной поры. А весной следующего, 1922 года, выходит издание «Шести повестей о легких концах», снабженное иллюстрациями знаменитого художника-авангардиста Эля Лисицкого.

Темы и идеи первых двух сборников-циклов Эренбург аккуратно переносит в свой третий авторский цикл, впоследствии снижавший наибольший читательский успех под названием «Тринадцать трубок». Он увидел свет в январе 1923 года в берлинском издательстве «Геликон». Задуманная в перерыве работы над большой формой – романом «Жизнь и гибель Николая Курбова» – книга новелл значительно расширила проблематику своих предшественниц. По ироническому замечанию Д. Горбова, «Место действия романов Эренбурга – мир, на меньшем он не мирится» [Рубашкин 1990: 114]. Именно этому амбициозному плану был призван отвечать и исследуемый цикл – 13 коротких новелл, вместе создающих панорамную картину рубежа не столько веков, сколько эпох, показывающих непримиримые противоречия старого мира и вскрывающих пороки мира нового.

В заглавии цикла содержится деталь. Повествователь, подписавшийся именем автора, поэт и собиратель трубок, предпосылает сборнику предисловие, в котором отмечает, что трубка выбрана в качестве олицетворения человеческой жизни как инструмент, вернее всего хранящий след человеческого дыхания. Эта концепция в определенном роде иронична: не случайно Евгений Замятин называет цикл «Веткой от Хулио Хуренито» [Рубашкин 1990: 114]. В этом есть и авторский ход – «увраж» открывается испаноязычным посвящением Великому Провокатору, как называл себя герой этого романа-фельетона.

Но помимо «начатков этнографии», «руководства по обкуриванию трубок» и «кинематографического сеанса», входящих в авторский замысел, своей задачей И. Эренбург считал необходимость продемонстрировать соотношение частного (драматизм отдельных судеб) и общего (создать слепок с цивилизации начала XX века).

Согласно классификации, предложенной F. Ingram, данный цикл Эренбурга можно отнести к созданным циклам. Созданным исследователь называет цикл, в котором автор подразумевает замысел целого в то время, когда пишет первую из историй цикла. Если цикл состоит из последовательно сменяющих друг друга частей, автор может позволить себе следовать выработанному плану или направляющему порыву мысли. Примеры таких циклов – «Квартал Тортилья-Флэт»

Джона Стейнбека, «Сага об Иёсте Берлинге» Сельмы Лагерлёф [Ingram 1971].

«Тринадцать трубок» – это цикл, пронизанный действием. Его герои – люди разного социального происхождения и географической принадлежности, живущие в разное время (от 80-х годов XIX века до современного автору 1920 года), говорящие на разных языках. Главные идеи цикла – любовь, смерть и борьба – находят свой *modus vivendi* лишь в совокупности хронотопов. Эти три метаидеи содержатся в каждой из «трубок».

С точки зрения последовательности событий цикл не является хронологическим. Действие некоторых новелл можно установить вплоть до дня, благодаря крайне точной, почти публицистической датировке событий. Это 4-я новелла (24 апреля 1917 года), 8-я (12 августа 1919 г.), 9-я (28 октября 1920 г.), 10-я (18 июня 1919 г. – май 1920 г.), 12-я (4 августа 1914 г. – май 1918 г.), 13-я (21 апреля 1909 г.). Время действия прочих также локализуется в определенных исторических периодах, но уже без документальной точности: 2-я – франко-прусская война 1880-81 гг., 3-я – середина XIX века, 5-я – викторианская эпоха, 6 и 7 – начало XX века или 10-е годы. Таким образом, хроникальностью обладают, по преимуществу, современные автору главы цикла. Одной из причин такого решения может быть ускорившийся в начале века темп времени, в соответствии с которым события начали сменяться с калейдоскопической быстротой. На смену относительной размерности XIX века приходит новая эпоха с ее непредсказуемостью и внешней парадоксальностью. Несомненная актуальность круга поднимаемых в цикле тем и проблем вкупе с манерой повествования, похожей на журналистскую, обеспечили необходимость предельной локализации не только места, но и времени. Остальные новеллы, чье действие перенесено в план прошлого, носят притчевый или насыщенный событийный характер, сближающий их с европейскими традициями авантюрного романа с рамочной конструкцией («Декамерон», «Рукопись, найденная в Сарагосе») [Lundén 1999].

В настоящее время исследователи теории цикла выделяют в числе ключевого принципа циклообразования принцип дополнительности (события отличаются повторяемостью, дублированием мотивов, проблем, образов, составляющих концептосферу произведений; действие «движется по кругу») [Ingram 1971]. Наличие принципа дополнительности в цикле «Тринадцать трубок» призвано обусловить соположение частей целого относительно друг друга в семантической композиции текста. Именно концептуальная взаимосвязь составляющих цикла, а не их хронология детерминирует порядок следования «трубок».

Собрание новелл, образующих цикл, имеет задекларированную авторским предисловием установку на полижанровость: «чувствительная драма, сильно комическая, видовая и пр.» Неудивительно, что авторы как положительных, так и отрицательных рецензий на книгу отмечали, прежде всего, эклектичность, «разношёрстность и разноликость» новелл [Рубашкин1990: 115]. Но далеко не все рецензенты смогли соотносить разнородность приведенного материала с авторской установкой. Эренбург посредством сочетания несочетаемого, прихотливой игры со стилистикой и проблематикой добивается создания фрагментарной картины, дающей представление о целом; частей, не столько образующих целое, сколько определяющих его смысл.

Трубка в семантическом поле цикла – это не просто популярный курительный аксессуар. Эренбург актуализирует широко известное идиоматическое выражение «трубка мира», входящее в культурный код североамериканских индейцев. Вдыхая дым трубок, когда-то принадлежавших людям различного социального статуса, возраста и рода занятий, повествователь делает попытку постижения души:

«Если читатель, прочитав эту книгу, закурит трубку и предастся размышлениям о том, как высока и трудна любовь, как быстро проходят годы, как развеивается дым надежд и холодеет пепел воспоминаний, если он, мерно дыша в трубку, предается, дыша, душе – прилежный труд июньских досугов автора будет оправдан» – так характеризует свою задачу сам автор в предисловии [Эренбург 2011: 26].

Новеллы в сборнике объединены на идейно-мотивном – концептуальном уровне. Это сближает «Тринадцать трубок» с так называемыми «циклами-сборниками» («ансамблями», по терминологии В.И. Тюпы). Например, в самой известной новелле, второй, получившей самостоятельную жизнь под названием «Трубка коммунара», излагается история парижского каменщика Луи Ру и его четырехлетнего сына Поля. Последний оказывается взят в плен версальцами и злой шутки ради застрелен невестой одного из офицеров. Автор изображает героизм юного коммунара, перед лицом смертельной угрозы невозмутимо пускающего из трубки мыльные пузыри. Любовь простого каменщика Луи Ру, до последнего выстрела сражавшегося с товарищами по оружию при обороне форта, верность идеалам, а также ненависть к врагу и готовность сразиться до последнего патрона явлены в новелле в неразрывном единстве. Об этом в финале пишет автор-рассказчик: *«Припадая к ней [трубке], я молюсь об одном: увидев белый флаг, не опустить ружья, как это сделал бедный Луи Ру, и ради всей радости жизни не предать форта Святого Винченция, на котором ещё держатся три безумных блузника и пускающий мыльные пузыри младе-*

нец» [Эренбург 2011: 54]. Революционный пафос произведения оказался настолько близок массовому читателю, что в 1929 году эта новелла, единственная из всех, была экранизирована Котэ Марджанишвили (К. Марджановым) под названием «Трубка коммунара».

Не менее известная новелла о французе Пьере Дюбуа и немце Петере Дебау поднимала уже не только вопросы классовых, но и межнациональных противоречий. Будучи ярким противником разгоревшейся в Европе 1910-х годов войны, Эренбург вкладывает в руки героев трубку, на короткий миг ставшую той самой «трубкой мира». Но война есть война, и миг краткого перемирия лишь откладывает трагический финал: *«Они душили и били один другого, душили долго, молча, катаясь по земле, обрастая комьями глины.<...> И снова затихли, снова мирно лежали рядом, только без трубки, мертвые, на мертвой и ничьей земле»* [Эренбург 2011: 68].

Словосочетание «ничья земля», неоднократно встречающееся в новелле, подчеркивает бессмысленность сражения французских виноделов с немецкими хлебопашцами, равно как и других народов и наций. Бесценность человеческой жизни, хотя бы и самой ничтожной, – одна из главных идей цикла и в качестве противовеса застигнувшей солдат смерти в цикле выводится идея любви.

Любовь «высока и трудна» у героев цикла ещё и в силу её многообразия. Датский капитан Густав Ольсун, предательски убивший случайного пассажира с целью завладения его женой, но впоследствии жестоко разочаровавшийся в семейной жизни; хрестоматийно чопорный английский лорд Эдуард Грайтон, с типично британским спокойствием воспринявший факт супружеской измены; юный постоялец голландского фермера, переживший крушение романтического идеала, – все эти герои наполняют пространство метатекста «13 трубок» особыми авторскими представлениями о вариациях любви. Самый яркий образец любви-самопожертвования явлен в заключительной новелле, повествующей о студенте Жане Лиме, безропотно отправившемся на каторгу по несправедливому обвинению в убийстве, дабы его возлюбленная могла быть счастлива с настоящим преступником. *«Я курю его трубку, чтобы научиться любить любовью верной и бескорыстной, как любят только покинутые матери, кроткие рогоносцы и уличные псы»* – подытоживает эту драматическую историю, а вместе с ней и цикл, автор-повествователь [Эренбург 2011: 160].

Вместе с тем, в произведении есть ряд новелл, продолжающих традиции Эренбурга-сатирика, беспощадного к объекту осмеяния. Нередко они трагикомичны, как история о неудачливом голливудском актере Джордже Рэнди, высмеивающая условности капиталистическо-

го быта, или история о бельгийском магнате Ван Эстерпед, в котором легко угадываются черты небезызвестного мистера Куля из «Похождений Хуренито». Карикатурный миллионер оказывается единственным выжившим после постигшего яхту «Belgique» крушения. Попав на территорию проживания вымышленного конголезского племени гобулу, Ван Эстерпед знаменует свой путь насилием, обыденным и привычным для многочисленных колонизаторов Черного континента в течение нескольких веков. Авторская ирония заключается в том, что беззаконие, творимое богачом из Старого Света с единственной целью обеспечения собственного комфорта, соплагается с первобытным стремлением дикарей к справедливости, пусть и достигаемым посредством курения гашиша из священной трубки. Столь ценимое Эренбургом чувство реальности бытия оказывается утраченным, что приводит к неутешительному финалу. Миллионер становится пищей туземцев, будучи принят за средоточие добродетелей, а само племя – уничтожено военной экспедицией: *«...черные люди были жестоко наказаны: человек должен быть осторожнее бегемота. Они забыли, что белый человек, куря священную трубку бога Кабалаша, не мог взглянуть на свой собственный пуп. А если б он мог взглянуть, то ничего бы под ним не увидел, как ничего не увидел съеденный шакалами мудрый Канджа»* [Эренбург 2011: 119].

Обращается автор и к отечественным событиям в гротескно-трагической новелле о трубке-яйце с мундштуком в форме женской ручки или истории о преподавателе истории, в одночасье ставшем трибуном революции.

Новеллы объединены фигурой рассказчика и вынесенной в заглавие деталью – курительной трубкой, что отражено в названиях новелл, представляющих порядковый номер каждой из них. Композиционная организация новелл сходна: почти каждая из них открывается с размышлений повествователя о какой-либо непреходящей ценности, либо краткой характеристики места действия (те самые «начатки этнографии»). Завершается каждая из новелл сведениями о том, какое место занимает очередная из «трубок» в коллекции автора, насколько часто и с какими чувствами он обращается к каждой из них. Такая унификация является еще одним свидетельством того, что рассказы о трубках – не просто сборник разноплановых текстов, но единое в композиционном плане целое. Свободное обращение повествователя с внутренним хронопотом цикла имеет вполне логичное объяснение: трубки попадали к рассказчику в произвольном порядке, некоторые – по горячим следам описываемого, другие же – и вовсе бессобытийным путем (как в третьей новелле о салоникском старьевщике Бен Элиа, более всего напоми-

нающей ироническую притчу). Для автора оказалась важнее идейная связь новелл, знаменующая связь двух периодов в его прозаическом творчестве – прежнего, сатирического, и нового, чьи черты появляются в самых известных новеллах цикла и чей непримиримый пафос впоследствии получит свою реализацию как в романских формах, так и в публицистике.

В этой связи важно сказать, что границы стран, континентов и веков в текстах нередко весьма условны. Поэтика «Тринадцати трубок» подразумевала очерчивание автором круга проблем, единых и неделимых для всего мира, создание штрихпунктирного портрета эпохи, современником которой являлся сам Эренбург. Большая эпическая форма вряд ли могла бы полностью удовлетворить этим целям, не будучи подвергнутой справедливым упрекам в эклектичности и фрагментарности.

Еще один немаловажный элемент поэтики новелл, являющийся свидетельством их принадлежности к циклу – ритмическая организация текстов. Ритмика «трубок» более всего указывает на их принадлежность к публицистическим жанрам, таким как фельетон или иронический очерк, посвященный описанию нравов. Например, в первой новелле о бывшем царском чиновнике Виссарионе Доминантове новые абзацы вводятся короткими информативными предложениями: «*К трубке Виссарион Александрович привык не сразу*», «*Трубка кокетливо блестела чернью золота и лаком кольца*», «*Мало-помалу Виссарион Александрович пристрастился к трубке*», «*Но трубке предстояло еще много испытаний*» [Эренбург 2011: 27, 28, 33]. Как известно, одной из характерных черт поэтики Эренбурга-прозаика начала 20-х годов было обращение к нарочито лапидарному слогу, напоминавшему телеграфный, с целью максимально точной и сжатой передачи экстракта мысли, очищенного от стилистических излишеств.

Образцом публицистической ритмики также может служить начало шестой новеллы, с его синтагматическим членением и строением газетной статьи: «*Вопреки общепринятому мнению, чудеса происходят даже в такой деловой стране, как Америка. Безусловно, чудом являлось подписание Джорджем Рэнди и его женой Мэри, этими захудалыми актерами мюзик-холла, никогда прежде не игравшими для кинематографа, контракта с фирмой “АУС” на участие в большом фильме “Люди и волки”. Чудо это объясняется (если чудеса вообще могут объясняться) рассеянностью администратора фирмы “АУС”, огорченного изменой своей супруги и принявшего Джорджа Рэнди за Джона Рэнджа, неоднократно выступавшего в больших фильмах*» [Эренбург 2011: 76].

В определенной степени пародийный, такой ритм сообщает всему тексту синтаксическое единообразие, помимо прочего, отсылая к сообщениям советской прессы о событиях в стране и мире. Иначе говоря, Эренбург прибегает к стилистической мимикрии для актуализации повествовательного дискурса. «Начатки этнографии» в цикле во многом основаны на уже знакомых любознательному читателю представлениях о мире и людях, его населяющих; именно это соответствие ожиданию, стереотипу было необходимо автору для реализации идейно-тематического замысла книги.

Неоднократное обращение автора к форме цикла являлось своего рода его «творческой лабораторией» – темы и концептосфера разрабатывались в коротких занимательных новеллах таким образом, чтобы сохранить баланс между индивидуальностью каждой из них и потребностями более крупных литературных форм. А деталь или локус в заголовочном комплексе циклов приобретали символические качества: как уже упоминалось, трубка – это средоточие человеческого духа, его пороков и добродетелей; кафе в ещё одном цикле Эренбурга «Условные страдания завсегдага кафе» – олицетворение перекрестка культур, мнений, идеологий, столь характерных для начала XX века.

ЛИТЕРАТУРА

Ingram F. Representative short story cycles of the twentieth century. – Walter de Gruyter, 1971. – 234 p.

Lundén R. The united stories of America: studies in the short story composite. – Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi, 1999. – 208 p.

Белая Г.А. Дон Кихоты революции – опыт побед и поражений. – М.: РГГУ, 2004. – 623 с.

Дарвин М.Н. Цикл (в литературе) // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. – С. 292–293.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов. – Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006. – 452 с.

Рубашкин А.И. Илья Эренбург: Путь писателя. – Л.: Советский писатель, 1990. – 528 с.

Эренбург И.Г. Тринадцать трубок. Бурная жизнь Лазика Ройтшванца. – СПб.: Азбука, 2011. – 384 с.

© Федерякин А.Ю., 2013

Е.А. НОВОСЕЛОВА

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Трифонов Ю.В.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8.44

ФИНАЛ КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ В ЦИКЛЕ Ю.В. ТРИФОНОВА «ОПРОКИНУТЫЙ ДОМ»

Аннотация. В статье рассматривается специфика организации финалов в цикле Ю.В. Трифонова «Опрокинутый дом» (1980). В каждом рассказе интерпретируются финалы и роль в их построении таких образов, как время, пространство, история, творчество, память. Также цикл «Опрокинутый дом» рассмотрен как итоговое произведение Ю.В. Трифонова.

Ключевые слова: Ю.В. Трифонов, Опрокинутый Дом, прозаический цикл, финал, время, память.

Говоря о финале как системообразующем элементе в цикле, необходимо пояснить, что мы имеем в виду под данными терминами. Так, под «финалом» понимается «заключительный, итоговый компонент литературного произведения, завершающий его композицию» [Кр. лит. энци-я 1972: 967], обладающий такими принципиальными свойствами, как концептуальное завершение художественного текста, развязка основной коллизии, «увенчание» его строения и целостности.

Если рассматривать финал не в отдельно взятом литературном тексте, а в системе, какую представляет собой художественный цикл, целесообразно уточнить такие его специфические качества, как организованность и системность, а также итоги его структурно-функциональных взаимосвязей, выявляемых на различных уровнях текста. Первая связана с тем, что финал как заключительный элемент непременно должен занимать конечную позицию в тексте, приобретая не только композиционную значимость, но в большей степени значимость смысловую. Под системностью мы понимаем диалог между финалами входящих в цикл рассказов или новелл, а также оригинальные выводы, функционирующие в пределах одного текста.

Цикл при этом понимается как «ряд художественных произведений, объединенных общностью тематики, жанровых форм, общностью действующих лиц, персонажей» [Дарвин 1983: 7]. Пространства отдельных рассказов, новелл, повестей находятся в непрерывной взаимосвязи, и, что принципиально, помещены в общий контекст произведения. Каждая единица цикла представляет собой «разомкнутую систему» [Дарвин 1983: 15] с установкой на «открытость и незавершен-

ность» [Дарвин 1983: 16], что способствует образованию диалогичности. Приведенная выше дефиниция используется многими исследователями в работах, касающихся анализа поэтического цикла (в частности, работы М.Н. Дарвина и И.В. Фоменко), но, применяя это определение к циклу прозаическому, уместно будет детализировать и конкретизировать некоторые «общие» моменты.

Так, А.С. Янушкевич, говоря непосредственно о концепции прозаического цикла, выделяет ряд свойств, актуальные для него, а именно: «стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающей частные и отдельные истории, рассказы и повести в систему и целостность» [Янушкевич 2002: 98]. Таким образом, первичной особенностью прозаического цикла автор статьи считает формирование целого из частей, где возникает «общее метафизическое поле рефлексии, когда бытовые ситуации отдельных рассказов (рассказов, новелл, повестей) отражаются, как в зеркале, в бытийном пространстве обрамления» [Янушкевич 2002: 99]. Подобный подход можно соотнести с наблюдением Н.Л. Лейдермана о трифоновском принципе «дополнительности» [Лейдерман 2001: 36], а также с таким пространственным теоретическим положением в работах о художественном цикле, как «всеохватывающая композиция» [Янушкевич 2002: 99]. Все вышеприведенные суждения будут первым пунктом, от которого мы будем отталкиваться при анализе финальности в цикле «Опрокинутый дом».

Вторым важным моментом для нас является понимание строения цикла Ю. Трифонова как исключительного (в том смысле, что он отличается от других прозаических циклов). Это «отличие» наблюдается на персонажном уровне: главный герой, участвующий во всех рассказах цикла – герой автобиографический. Отсюда, соответственно, вытекает «отличие» на уровне организации пространства художественного текста: это – собственная жизнь Ю. Трифонова, переданная художественными средствами и в художественной форме через призму памяти и сюжета (имеется в виду выбор жизненных эпизодов – встреч, путешествий, диалогов и т.д.). Принципиальна двухмерность изображения, что прослеживается на разных уровнях содержания: от двойственного взгляда на конкретные жизненные реалии (сознание «сейчас» и сознание «тогда»), до двойственного взгляда на глобальные темы, волнующие писателя на протяжении всей жизни – история, время, человек.

Композиционно цикл Трифонова отличается от других прозаических циклов тем, что диалог, как обязательный циклообразующий компонент, реализует себя по внутренней логике, в развитие которой

включаются не только финалы, но и зачины, и межтекстовые скрепы (ключевые для Трифонова метафоры, лексемы и проч.). Уникальность организации трифоновского цикла предопределена еще и тем, что Г. Белая назвала соединением в тексте «жизни и смерти, начала и конца» [Белая 1986: 190] – совершенно особенным феноменологическим пониманием закономерностей существования человека. Также при анализе цикла «Опрокинутый дом» мы будем учитывать литературные и экстралитературные факты, которые повлияли на формирование идей, заложенных в нем.

Цикл «Опрокинутый дом» был написан в 1980-м году, за несколько месяцев до смерти автора. При жизни Трифонова он не был опубликован, как и все итоговые произведения писателя («Время и место», «Исчезновение», «Опрокинутый дом»).

Цикл открывается рассказом «Кошки и зайцы». В этой истории Ю. Трифонов обращается к воспоминанию о своей поездке в Италию, куда он приезжает спустя восемнадцать лет после первого посещения. Уже в первых абзацах рассказа демонстрируется дистанция между констатациями «я-тогда» и «я-сейчас»:

Тогда мне было тридцать пять, я бегал, прыгал, играл в теннис, страстно курил, мог работать ночами, теперь мне пятьдесят три, я не бегаяю, не прыгаю, не играю в теннис, не курю и не могу работать ночами. Тогда приехал в Рим в толпе туристов, теперь я здесь один [Трифонов 1987: 193].

Расширяя область дифференциации, Трифонов определяет градацию жизненных представлений:

«Тогда меня все ошеломляло, я все хотел заметить, запомнить, мучился желанием написать что-нибудь лирическое обо всем этом, а теперь ничто не ошеломляет и не слишком хочется писать. <...> *жизнь – постепенная пропажа ошеломительного* [Трифонов 1987: 194].

Этот тезис является тем, от чего мы будем отталкиваться в связи с интерпретацией финальности в цикле «Опрокинутый дом».

Воспоминание о трагедии Пистаментучча, на котором базируется основное содержание рассказа, определяет интенцию главного вывода. Возвращаясь в город после восемнадцатилетнего отсутствия, Трифонов узнает, что вместо зайцев в трагедии подавали жареных кошек. Но, что принципиально для его мироощущения, данная параллель (или «горизонталь», пользуясь цитатой из рассказа «Смерть в Сицилии») – жареные кошки и жареные зайцы – не приобретает кон-

цептуального значения и не функционирует в тексте как «разоблачающая». Кошки и зайцы как две «параллели» не представляют ценности, – смысловая нагрузка направлена на то, что присутствует *между* ними (или «вертикаль», пользуясь цитатой из вышеупомянутого рассказа):

Разумеется, мало радости узнать, что когда-то тебя изумлявшее и делавшее счастливым оказалось фальшивкой и ерундой. Боже мой, но ведь ощущение счастья было! [Трифонов 1987: 196].

Трифонов воздерживается от оценки – в данном случае не важно, жареные кошки или жареные зайцы, хорошо это или плохо, важно, что *было* «ощущение счастья». Н.Л. Лейдерман определяет такое трифоновское мироощущение как «неиерархическое» [Лейдерман 2001: 37], для которого неактуально оценивать какие-либо реалии с позиций общепринятой нравственности.

В рассказе «Кошки и зайцы» конкретизируется художественная идея Трифонова об условности правды, главным образом в тех случаях, когда «воспоминание годится лишь как воспоминание» [Трифонов 1987: 195]: изначально неразложимые жизненные эпизоды не должны подвергаться тщательному анализу – «нельзя править то, что не подлежит правке» [Трифонов 1987: 195]. В этом рассказе мы видим первый вид времени, который интересует писателя на каждом этапе его творческого пути, а именно – мгновение, которое навсегда остается самодельным и не выходит за пределы отрезка времени, в котором себя реализует.

Иная концепция категории времени складывается в следующем рассказе цикла – «Вечные темы». В основе данного рассказа также лежит воспоминание – о том, как в начале своей писательской карьеры Трифонов принес в редакцию «Нового мира» рассказы, которые он считал значительным достижением после нескольких лет «молчания». Редактор (Б. Закс, хотя его имя прямо и не упоминается) отказывает автору в публикации этих рассказов, ссылаясь на то, что они написаны на «все какие-то вечные темы». Через двадцать два года в Риме бывший редактор знаменитого журнала передает Трифонову записку с просьбой встретиться. Выше мы говорили о таком специфическом способе организации трифоновского цикла, как диалог, в структуру которого включаются межтекстовые скрепы. В этом рассказе, говоря о концепции времени, отличной от той, которую мы видели в предыдущей истории, Трифонов использует этот метод в описании Б. Закса и себя:

Потом я догадался, что он шел из Трастевере пешком, как я когда-то ходил, экономя лиры. Его лицо было по-прежнему пегое, дряблое, презрительное, но что-то важное в лице исчезло. Это было лицо как бы опустевшее, как может опустеть старая площадь в час сумерек [Трифонов 1987: 199].

В этом рассказе время уже не осознается как «самоцельное мгновение»; время – это поток, текущий безо всякой конечной цели, но обладающий свойством расставлять все на свои места. Трифонов и Зак поменялись местами: теперь первый – писатель с мировым именем, а второй – человек с «опустевшим лицом». В финале такой тип времени разворачивается в следующем диалоге:

Чем дольше мы сидели, тем больше его лицо приобретало старое выражение – печального палача. Он спросил:

– Вам не надоело?

– Что?

– Все время писать. Еще надеетесь поразить мир? Думаете, мир крякнет однажды, прочитав ваш опус? Извините мою злость. Я зол, потому что я прощаюсь [Трифонов 1987: 200].

Рассказ не случайно обращен к такому знаковому эпизоду из жизни писателя: после той встречи в «Новом мире» в течение шестнадцати лет не было опубликовано ни одно из произведений Трифонова.

Эта история актуализирует в памяти воспоминание, но не для того, чтобы переосмыслить себя или ситуацию, а для того, чтобы представить понимание потока времени, самостоятельного и самодостаточного. Но в рассказе «Вечные темы» появляется еще один, «второй» финал, что свойственно и другим произведениям Трифонова. «Второй» финал состоит из символического описания метели (которая будто замечает ненужное, облекая его в форму «мглы») и, таким образом, переходит в следующий рассказ «Недолгое пребывание в камере пыток».

В 1964 году Трифонов приезжает на Олимпиаду в Инсбрук, где единственное, что его смущает – это присутствие в группе Н. – старого знакомого, с фигурой которого связывал ряд событий, происходившие четырнадцать лет назад. Их «вражда» началась в те времена, когда Трифонову грозило исключение из комсомольской организации института. На решающем собрании Н., по воспоминаниям Трифонова, выступал против него, «топил», в то время как они вместе путешествовали, им нравилась одна девушка – Надя. История взаимоотношений с Н. – история придуманная, искусственно смоделированная памятью

писателя не только на основе конкретной ситуации, но и на материале последующих событий («муки немоты», как Трифонов называл собственный писательский период после успеха романа «Студенты», многочисленные попытки «что-нибудь написать», командировки и проч.). В сознании Трифонова в вопросе отношений с Н. «все ясно», и он не понимает, почему Н. пытается с ним заговорить, каким-то образом отзывается о нем в беседах с другими людьми.

Группа, членами которой являются и Трифонов, и Н., отправляется на экскурсию в средневековую камеру пыток:

Мы стояли перед громадной бадьей, в которую сажали преступника, и с помощью ворота опускали бадью в колодец, где была тухлая вода со змеями и жабами. Там его топили и вытаскивали труп или же держали полужатоленным, мучили, выпытывали секреты [Трифонов 1987: 209].

Возле колодца Трифонов спрашивает Н. о причинах его неожиданного предательства четырнадцатилетней давности, представляя, что Н. начнет оправдываться, но

Н. смотрел на меня с испугом и, покачив головой, прошептал: “Старик, ты все забыл. Я не топил тебя, а спасал”. – “Спасал?” – “Конечно: я же повернул ход собрания. Тебя хотели исключить, а после моего выступления дали строгача. Ты меня благодарил. Неужели не помнишь?” – “Я помню другое: ты говорил что-то об Ахматовой, о том, что я двойственный...” Он уставился на меня как на сумасшедшего, выпучив глаза, а потом схватил за плечи, затряс: “Да нет же! Я тебя спас! Вытащил из-под огня! Мне потом досталось: зачем, сказали, полез его защищать? Ведь он подонок. Я из-за тебя поссорился. Как странно, что ты обо всем забыл...” [Трифонов 1987: 211].

Финал этого рассказа отсылает нас к рефлексии Трифонова не только об относительности времени (как и в предыдущих рассказах), но также и к тезису об избирательности памяти. События, не представляющие ценности, результат и последствия которых не оказывают влияния на последующую жизнь, уходят «во мглу», остается лишь то, что вечно:

Время затмевает прошлое все густеющей пеленой, сквозь нее не проглянешь, хоть глаз выколи. Потому что пелена – в нас; <...> Да, я забыл, не помнил, перепутал, все ушло во мглу. <...> Я подумал о толстых книгах в отеле “Штубенталь”: в самом деле, нет ничего в этом мире, кроме снега, солнца, музыки, девушек и мглы, которая наступает со временем. Ведь после пребывания в камере пыток прошло пятнадцать лет, и

оно тоже – во мгле. Н. умер от болезни сердца восемь лет назад. Что стало с Надей, не знаю. А я давно не хожу на стадион и смотрю хоккей по телевидению [Трифонов 1987: 211].

Воспоминание о соприкосновении с человеком, дом которого, как и дом Трифонова, «опрокинут», происходит в рассказе «Смерть в Сицилии». Маргарита Маддалони, вдова одного из главарей знаменитой сицилийской мафии, приглашает Трифонова и Мауро (спутника писателя в поездке) к себе в замок. На протяжении разговора писатель узнает, что она родилась в Ростове, во время Революции переехала в Новочеркасск, оттуда в Крым, Грецию, Германию, Францию, и сейчас она живет здесь, в старинном итальянском замке. Эта встреча является и для писателя, и для Маргариты Маддалони обращением к собственному детству, памяти, истоку. В финале рассказа противопоставляется «насмешка» над смертью, выраженная в описании катакомб, и то, что, по Трифонову, представляется самым страшным – смерть в Сицилии:

После мэра поедem смотреть мертвецов в катакомбы капуцинов. Здесь все гордятся этими катакомбами, где мертвецы стоят в позах живых людей в своей истлевшей одежде. Бедная попытка обмануть смерть. Но нельзя обмануть то, что самое страшное в мире, – смерть в Сицилии [Трифонов 1987: 220].

Трагедия, согласно Трифонову, – это безвозвратная потеря истоков, прерванная «нить» (концепт, важный для понимания многих трифоновских идей). Смерть в Сицилии страшна потому, что она не оставляет памяти: память хранит исток. Именно поэтому завершающий рассказ цикла «Серое небо, мачта и рыжая лошадь» обращен к поездке в Финляндию, где писатель родился и провел первые годы своей жизни.

Слитность людей, схожесть судеб, различные концепции времени предопределяют абсолютное, феноменологическое понимание жизни в рассказе «Опрокинутый дом», который является центральным в цикле. Пожалуй, именно в этом рассказе наиболее развернуто в пространственно-временном отношении представлена человеческая жизнь: начиная от истории тридцатых годов Советского Союза, переданной в представлении Сергея Тимофеевича, и до конца семидесятых, то есть того периода, когда была совершена поездка в Лас-Вегас.

Обращение писателя к тридцатым годам не является случайным: именно этот период станет для Ю. Трифонова тем временем, когда все начиналось – «когда начинались мы» [Трифонов 1988: 58], а именно: арест отца и матери, утрата прежней жизни, счастливого детства,

страшное предчувствие роковых перемен и ощущение, что *навсегда*. Собственный дом перестает быть домом детства, и тогда писатель понимает, что отныне его дом – *опрокинутый*.

Лас-Вегас представляет собой, в понимании Трифонова, одну из форм отражения его собственного дома (это также соотносимо с гипотезой «Все живое связано друг с другом»):

Внутри лунного пейзажа, внутри этих кратеров, многоэтажных ба-шен, кружения огней среди ночи таится знакомое: я вижу свой дом, но в перевернутом виде. Он как бы расплескивается, расслаивается, отражаясь в воде. Всегда, когда я уезжаю далеко, я вижу свой опрокинутый, раздробленный дом. Он плавает кусками в воде [Трифонов 1987: 223].

Этот рассказ можно рассматривать как один из этапов понимания Трифоновым связи зачина и финала, истока и конца. Если в данном случае мы видим взаимосвязь и взаимопроникновение таких непохожих друг на друга мест и времен, как Советский Союз периода раннего сталинизма и Америка конца семидесятых годов:

Я подумал, что нить, которая соединяет два таких непохожих местечка, очень простая: она состоит из любви, смерти, надежд, разочарований, отчаяния и счастья, краткого, как порыв ветра. Они никогда не поймут, почему упал, как от взрыва бомбы, Сергей Тимофеевич в пятьдесят седьмом году, почему рухнул, не успев переменить судьбу, Боря, а я не пойму, почему никуда не денется Бобчик, но дело не в этом. “Все в мире мои родственники”, – сказал безумный доктор в Лас-Вегасе [Трифонов 1987: 231],

то в финальном и завершающем цикл рассказе «Серое небо, мачта и рыжая лошадь» Трифонов протягивает «нить» от своего детства в Финляндии, истока всей жизни до последней поездки туда, происходящей незадолго до смерти.

Цикл «Опрокинутый дом» во многом является циклом, где переплетаются, дополняются, развиваются, начинаются центральные идеи Трифонова, которые актуализировались и в его предыдущих произведениях, – то есть циклом интертекстуальным. Но, наряду с этим, в этом тексте возникают новые концепции, новые понимания – творчества, времени, истории, судьбы. В частности, в рассказе «Смерть в Сицилии», участвуя в дискуссии о литературе на итальянской конференции, Трифонов говорит, что сейчас его интересуют «не горизонталы прозы, а ее вертикали» [Трифонов 1987: 212]. Мы предполагаем, что тема «горизонталей-вертикалей» полностью разворачивается только в

рассказе «Опрокинутый дом» в таких тезисах, как «все имеет отношение ко всему», «все живое связано друг с другом», «все в этом мире мои родственники». Концепт слитности, родственности, схожести приводит писателя к особенному феноменологическому пониманию окружающего мира как целого, концепции универсальности мироздания, осознанию сущностных бытовых и бытийных вопросов.

Рассказ «Посещение Марка Шагала» отсылает читателя не только к вопросу неразрывности, неделимости времени и места, но и другому принципиальному для писателя размышлению – о природе творчества:

Я подумал: он выбормотал самую суть. Быть несчастным, чтоб написать. Потом вы можете быть каким угодно, но сначала - несчастным. Часы в деревянном футляре стоят косо. Надо преодолеть покосившееся время, которое разметывает людей: того оставляет в Витебске, другого бросает в Париж, а кого-то на Масловку, в старый конструктивистский дом, где живут сейчас люди, которых я не знаю. На обратном пути мы ехали побережьем, и море лежало в сумерках громадной сине-голубой простыней, под которой можно было спрятать всех, всех, всех [Трифонов 1987: 241].

Судьба Марка Шагала символически объединяет в себе, сливает все судьбы в одну – вековую. В этой истории так же, как и в предыдущих, важно обращение Трифонова к памяти – связанной как с одним человеком, так и с судьбой целого ряда людей.

Все те трифоновские идеи и концепции, которые рассматривались выше, находят свое художественное завершение в финальном рассказе «Серое небо, мачта и рыжая лошадь». Спираль, по которой разворачивается движение жизни, образует собой кольцо: «все умещается внутри кольца». Кольцо является лейтмотивом всего творчества Трифонова, внутри которого «все связано друг с другом». Человеческая жизнь протекает по спирали, постоянно «опрокидывая» сознание в прошлое. С каждым витком приходит новый опыт, новое понимание, «другая жизнь», «постепенная пропажа ошеломительного».

Этот рассказ представляет собой концентрацию всех вопросов, волновавших писателя. Здесь мы видим отголоски истории жизни Валентина Трифонова, отраженные в рассказе свидетельницы «Большой Истории», покосившегося времени, нитей, которые непременно обнаруживаются в истоке, опрокинутого дома, того времени, когда «все начиналось». Рефлексия по поводу собственных *ощущений* жизни трансформируется, превращается здесь в *знание*, как это описано в рассказе «Вечные темы»: «человек не понимает своей судьбы в тот

час, когда она творится, понимание приходит позже, задним числом...» [Трифонов 1987: 196]. С каждым рассказом все более и более конкретны становятся выводы, все 'уже замыкается круг понимания, и в финале цикла он приходит к следующему:

На другой день я поехал в Москву. Было начало февраля. Стоял прочный мороз. В натопленном купе я сидел один и думал: "Вот что странно: все умещается внутри кольца. Вначале была лошадь, потом возникла опять совершенно неожиданно. А все остальное – в середине" [Трифонов 1987: 250].

Нить, связывающая такие два непохожих времени, как начало жизни и ее конец, обнаруживается в истоке и связывает она «простое и вечное»: любовь и смерть, надежды и разочарование, отчаяние и счастье.

Постепенная пропажа ошеломительного начинается с осознания того, что твой дом навеки опрокинутый, а заканчивается тем, что мы и приходим к ошеломительному – концепция жизни проста (Трифонов выражает эту идею в повести «Другая жизнь» в тезисе «жизнь есть и жизни нет, промежуточного не существует»), все сложности сводятся к одному – умещению внутри кольца, где присутствуют вечные темы, индивидуальная правда каждого человека, избирательность памяти, время мгновения и поток времени, не имеющий цели, феноменологическое понимание жизни. Трифонов опрокидывает свое сознание в память, устремляется к истоку для того, чтобы понять, откуда начинается его время и его история. Мир не разомкнут («все умещается внутри кольца»), он замкнут в своей идентичности, конец равен началу.

Цикл «Опрокинутый дом» представляет собой итоги жизни и итоги творчества Ю. Трифонова. Неслучайно и обращение к собственной биографии: как говорил Ф. Феллини, – «единственное обоснованное свидетельство, на которое имеет право человек, – это свидетельство о самом себе» [Иванова 1984: 282].

ЛИТЕРАТУРА

Белая Г.А. О «внутренней» и «внешней» теме // Белая Г.А. Литература в зеркале критики. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 158–202.

Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1983.

Иванова Н.Б. Проза Юрия Трифонова. – М.: Советский писатель, 1984.

Лейдерман Н.Л. От «советского писателя» к писателю советской эпохи: Путь Юрия Трифонова. – Екатеринбург: АМБ, 2001.

Трифонов Ю.В. Опрокинутый дом: семь путешествий // Трифонов Ю.В. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Худож. лит., 1987. Т. 4.

Янушкевич А.С. Русский прозаический цикл: нарратив, автор, читатель // Русская повесть как форма времени / отв. ред. А.С. Янушкевич. – Томск.: Томск. ун-т, 2002. – С. 98–107.

© Новоселова Е.А., 2013

З.С. ПОТАПОВА

(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Веллер М.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,43

РОЛЬ ПОВЕСТВОВАТЕЛЯ В ПРОЗАИЧЕСКИХ ЦИКЛАХ М. ВЕЛЛЕРА («ЛЕГЕНДЫ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА», «ФАНТАЗИИ НЕВСКОГО ПРОСПЕКТА», «ЛЕГЕНДЫ АРБАТА»)

Аннотация. В статье исследуется роль повествователя в прозаических циклах М. Веллера. Выявляются способы присутствия повествователя, его роль в процессе циклизации, особенности авторской позиции.

Ключевые слова: цикл, циклизация, циклообразующие принципы, повествователь, рассказчик, герой, тип повествования.

Циклические жанровые формы, закрепившиеся в русском литературном сознании еще с XVIII века, демонстрируют свою актуальность и востребованность на рубеже XX–XXI веков: авторы обращаются к художественному единству как мобильной, фрагментарной и в то же время целостной форме, наиболее подходящей для освещения острых современных проблем.

Одним из писателей, активно работающих с циклическими формами, является М. Веллер. Его мышление соответствует «мышлению циклостроительного типа»: им создан ряд художественных единств, части которых объединены в соответствии с принципами циклообразования: «Легенды неевского проспекта» (1993–1994 гг.) и его продолжение, прикрепленное к общему циклу, – «Легенды разных перекрестков» (2006 г.), «Фантазии Невского проспекта» (1999 г.), «Легенды Арбата» (2009 г.).

Для понимания роли повествователя важно отметить то, что в последних редакциях (в частности, в редакции 2012 г.) в книгу «Легенды Невского проспекта» включены «Легенды разных перекрестков». Этот подцикл (внутренний цикл) становится ключом ко всему произведению, помогая понять идеи рассказчика, концепцию произведения в целом. Мы не можем говорить однозначно, что фигуры повествователя и рассказчика совпадают. Скорее, мы сталкиваемся в творчестве Веллера с неким «транслятором», сторонним наблюдателем, которому известно чуть больше о героях, чем рядовым персонажам.

«Легенды разных перекрестков» служат своеобразным эпилогом ко всему циклу. Повествователь дает ответы на те вопросы, которые он ставил, спустя 12 лет. Моменты и идеи, которые раньше были ту-

манны и расплывчаты, не воспринимались напрямую как точка зрения автора, теперь оказались вербализованы, высказаны напрямую. Несомненно, рассказчик в произведениях М. Веллер персонифицирован, определен. Это подтверждается ведением повествования от первого лица, однако он намеренно старается отступить на второй план, стремится показать объективную реальность. В процессе повествования сюжета, рассказа историй он – режиссер, организатор нарратива. Его голос, а соответственно и идеи, начинают звучать в полную силу в так называемой раме произведения: вступлениях, заключениях, эпилоге, которые характерны для всех перечисленных циклов.

Один из вопросов, затрагиваемых повествователем – это вопрос актуальности его произведения, т.е. по сути, вопрос о феномене массовости его произведений. В ткани самого текста можно заметить некоторые отступления, вставные фрагменты, которые касаются техники создания произведения, такие моменты раскрывают «секреты» художественной лаборатории писателя. Это заставляет читателя задуматься о неспонтанности создания произведения, о продуманности деталей и ключевых моментов, удерживающих публику:

Слушайте, об этом можно писать роман в пять раз толще “Джен Эйр”, но поскольку вам некогда читать роман, а мне некогда их писать, не говоря о газете, которой некогда их печатать, то я рассказываю вкратце, а подробности вы себе легко можете представить. («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 353].

Повествователь фактически раскрывает один из важнейших принципов цикла, который отличает художественное единство от другого произведения, оказывается определяющим – мобильность, способность быстро реагировать на события, фиксировать и анализировать их в сжатой форме, однако претендуя при этом «на роль романа».

Повествователь у Веллера – это хороший знакомый, друг, человек, которому должно быть достоверно известно произошедшее:

Там жило довольно много народа до войны, в том числе и евреев. Я там тоже жил. Но недолго. Я том только родился. («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 379].

Повествователь может иногда появиться, выступив со своими путными замечаниями:

Сын его живет в Иерусалиме, внук в Мюнхене, а я вообще в Таллинне, но я к этим историям вовсе никакого отношения не имею, просто

уж заодно, к слову пришлось. («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 381].

Несмотря на то, что повествователь не принимал активного участия в событиях, о которых рассказывается в истории, он берет на себя главную роль. Для такой повествовательной манеры характерны долгие вступления, где автор может проявить себя, выступить активно, поучаствовать в разговоре, допустить оговорки и лирические отступления, показав таким образом, что он организывает повествование и от него зависит темп рассказывания, который периодически замедляется благодаря авторским вмешательствам:

Вообще-то мы и о Бейдере упомянули тоже между прочим, в связи с Шерлингом, которого он подсадил на орбиту. <...> так как же не рассказать о человеке, который придумал либретто, которое и привело Шерлинга в Таллинн, где и произошла собственно история. К укусам невзнузданного и разнузданного режиссера мы еще вернемся. («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 383];

Как-то в гостях, листая достойно “Историю западноевропейской живописи” Мутера, Мамрин задержался на картине “Бег часов” (Крэнстона? или как его? забыл...): безумный атлет в колеснице хлещет четверку коней. («Московское время») [Веллер 2005: 139].

Роль повествователя легко определяется, если рассмотреть его участие в композиции произведения. В нашем случае повествователь неприкрыто организывает ход повествования: он намеренно отмечает переходы от одного микрособытия к другому, чтобы подвести, в конце концов, читателя к идее и объединить события в одну картину:

Вот сейчас настало самое время рассказать историю Симона Левина». («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 388].

Практически все рассматриваемые циклы М. Веллера описывают события времен существования Советского Союза. Возникает вопрос отношения повествователя к данному временному отрезку. Очевидно, что в произведении встречается большое количество указаний на время, примет времени:

Он купил бы ее за трехкомнатную квартиру, “Жигули” и песцовую шубу. («Марина») [Веллер 1994: 27];

В советское время искусство принадлежало народу. И народ его получал. Иногда с доставкой на дом. По разнарядке. Власть заботилась о культурном росте граждан! («Шутник Советского Союза») [Веллер 2009: 132].

Для повествователя времена СССР – это времена молодости, существования другого Невского проспекта, других нравов, других людей. Это просто другой взгляд на прошлое, которое казалось безоблачным. Однако теперь, по прошествии времени, повествователь может дать себе отчет и трезво проанализировать все устои советской системы, сам себе отвечая на вопросы, что же было хорошего. Отсюда неискряемый юмор, самоирония. В этом, на наш взгляд, назначение микроцикла «Легенды разных перекрестков», где автор уже откровенно выражает свое отношение к режиму:

Глаза приятеля восторженно блестели, и, передавая это странное устройство, он тряс большим пальцем как знаком высокого качества советской – значит отличной – продукции. («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 393].

Остроумие повествователя распространяется на все сферы советского режима. Рассказчик пытается донести мысль о том, что раньше, возможно, были лучше люди, но не система. Повествователь в данном случае – это персонифицированный рассказчик. Он ненавязчиво раскрывает читателям факты своей биографии, становясь «выпуклым», настоящим, видимым, приобретая характерные черты, обрастая своими особенностями:

В семьдесят пятом году я работал в Казанском соборе. («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 410].

В эпилоге повествователь проявляет себя в полном объеме, здесь он уже выходит за рамки сюжета, может говорить от себя, не останавливаясь на сюжетных моментах историй. Эпилог «Легенд разных перекрестков» – ключ ко всем «Легендам...».

Именно здесь наиболее ярко проявляется стремление автора писать в русле масскульта, ориентированного на продолжения, ремейки. Писатель подвергает анализу технику создания своих циклов и приходит к выводу, что данные произведения могли зародиться только в 90-е, отвечая требованиям времени. Сейчас подобные истории были бы неактуальны. Автор в эпилоге ведет откровенный разговор, «раскрывает карты»:

Фон советской эпохи был сер, глух и ровен, как асфальт. Незаурядная личность и странная ситуация на этом фоне играли, захватывали, светились ярко и развлекали воображение. Каждая история – это был взлом фона... Сейчас контрастом будет уже ровная и спокойная история о счастливой любви... («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 411].

Читатель видит рассказ о неких общепринятых, общепризнанных, на тот момент существования литературы, схем, которые он «нащупал» и сумел отразить в своих циклах. Сейчас общество, массы, требует другого, поэтому не создаются такие произведения, как были прежде. В эпилоге автор открыто говорит, что его произведения – это реакция на время и дань требованиям:

...Выслушивая многочисленные пожелания написать “Легенды Невского проспекта” новой эпохи, я долго пытался понять, почему сейчас это так неинтересно. <...> И очень просто («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 411].

За счет этих признаний автор перестает быть объективным носителем истины. Он проявляет себя как рассказчик, который на самом деле от начала до конца каждого цикла выражал свою точку зрения, в частности на политику и на время, которое он изображает. Это, прежде всего, чувство ностальгии, чувство чего-то ушедшего навсегда. Весь цикл пропитан ностальгией повествователя по былым временам и людям, по традициям и этическим принципам. Главное, что отделяет прошлые Невский проспект, Арбат, Россию и современные – это состояние реальности, происходящее, их «настоящность». Для повествователя все, что происходило раньше, более «выпуклое», более реальное, чем то, что происходит сейчас. Возможно, именно поэтому истории бытуют среди народа, с легкостью ложатся на страницы книги и живут, таким образом, создавая некий игровой, нарочитый диссонанс между жанровым определением «легенды» и их неподдельной живостью:

Мы живем сегодня в простом и понятном мире, где безоговорочно правят открытая сила, жадность и жульничество. Афера и кража стали нормой жизни – от министра и прокурора страны. <...> Ситуация такова, что каждый без особого труда может занять то место, которого он стоит. <...> В этом – главная причина неинтересности сегодняшней литературы. Любая история, рассказанная писателем, сегодня менее интересна, чем сливки газетной хроники. <...> Никакая фантазия не в силах превзойти дикий идиотизм того, что мы наблюдаем нередко в жизни и о чем

сегодня открыто говорит журналистика. Поэтому писать о сегодняшнем дне куда менее интересно, чем жить в сегодняшнем дне.

Писание же историй советской эпохи – это создание виртуальной реальности, под неожиданным углом отражающее виртуальную реальность самой этой эпохи.

Искусство становится искусством тогда когда может противопоставить действительности какое-то свое отношение, какую-то свою оценку, и через это показать читателю нечто, чего он раньше не видел, не задумывался, не понимал. <...> искусству сегодня нечего противопоставить сегодняшней жизни. («Легенды разных перекрестков») [Веллер 2012: 411–413].

В сущности все рассказанные повествователем истории построены по формулам. Они отвечают эпохе, вписываются в рамки очерченной в стране ситуации. У читателя не возникает мысли однозначно серьезно воспринимать рассказы (в частности, о знаменитостях), принимать их на веру. Это истории обобщающего характера, они могли произойти с кем угодно и происходили со многими. Они узнаваемы и потому пользуются популярностью, «ходят» среди народа. Некоторые узловые моменты сюжета и герои становятся архетипичными. Среди выделенных Н. Фраем основных литературных формул – приключение, любовная история (romance), тайна, мелодрама, чуждые (alien) существа и состояния – циклы М. Веллера удовлетворяют формуле приключения. Герои Веллера, как правило, выполняют какую-то миссию (организуют бизнес, спасают родину, защищают честь страны). При этом они преодолевают препятствия, встречают на своем пути опасности. Такая схема является одной из самых распространенных и характерна для всех культур: она может восприниматься как некая база, формула, которая отзовется практически в каждом читателе благодаря ее укорененности в сознании, напоминает нечто, тяготеющее к «коллективному бессознательному».

М. Веллер следует некой литературной формуле, т.е. «выбирает» структуру повествовательных «конвенций» (определение Дж.Г. Кавелти), которые используются в большом количестве произведений. При чем формула может реализовываться на разных уровнях. В циклах М. Веллера обнаруживается прежде всего схематичность, даже типичность некоторых сюжетов, ориентация на вестерн, шпионский роман, детектив. Однако М. Веллер также угадывает читательский интерес, обращаясь к форме легенды с элементами юмора и гротеска. Городские новеллы, вбирающие в себя реалистические, узнаваемые эпизоды в сочетании с характеристикой эпохи становятся популярными в 90-е годы, прогнозируемыми во время краха иллюзий.

Нередко формулы рождают архетипы, и многие элементы произведения начинают осознаваться как архетипичные. В циклах М. Веллера (как отмечалось в параграфе о героях) главные герои сами становятся архетипами. Они вбирают в себя культурные штампы, являясь воплощением усредненного человека эпохи. Именно поэтому в их жизни аккумулировались события нескольких жизней, это тоже некие универсальные формулы.

Формульность циклов также реализована в стремлении сделать акцент на действии, на сюжетных перипетиях. Конечно же, в тексте присутствуют лирические отступления повествователя, но они тоже обычно касаются воспоминаний о каком-либо событии. Рассмотренным нами произведениям М. Веллера чужды глубокий психологизм, аналитика, описательность. Их функции на себя полностью берет рассказ невероятной истории, содержание которой и вызовет у читателя переживание, сострадание, оживит воспоминания.

Главным организатором текстового пространства становится повествователь, он берет на себя гораздо больше ролей, чем кажется на первый взгляд. Прежде всего, самой главной его ролью является то, что все-таки, несмотря на его скромное присутствие в основной истории, составляющей сюжетное полотно, с его позиции ведется повествование. Читатель смотрит на происходящее глазами повествователя-рассказчика, поэтому справедливо говорить о понятии «точки зрения» (Н.Д. Тамарченко, Л.В. Чернец). Хотим мы того или нет, но мы воспринимаем историю через посредство повествователя. В этом присутствует доля авторской манипуляции над читателем. Повествователь волен представить нам историю с такого ракурса, который наиболее выгодно раскрывает характеры, события, условия эпохи (что важно для веллеровских циклов).

Проблема определения точки зрения возникает тогда, когда мы пытаемся установить границы между автором и героем, между читателем и автором. Веллеровские циклы содержат в себе эти вопросы. Читатель с первых страниц сталкивается с тяжело интерпретируемым определением жанра – легенда, которое рождает последующие вопросы. Сложным оказывается установить (обнаружить) разницу между лицом повествователя, раскрывающего моменты своей биографии, имеющей реалистические корни, и рассказчиком, знающим, присутствующим при совершении событий, знакомым с персонажами, но при этом смеющимся над ситуацией, преувеличивающим ее, доводящим историю до абсурда.

Вполне объяснимым с позиции теории «точки зрения» становится роль повествователя. Он – транслятор легенд, историй, реально проис-

ходивших когда-то, но обросших народными сплетнями и мифами. Создание реалистичности, правдивости новелл требует присутствия человека, повествующего о них «с места событий». В связи с этим принципиальна разница между «внутренней» и «внешней» точками зрения для воспринимающего читателя. «Извне его (произведения – прим. наше) виден текст (чтобы увидеть изображенную в произведении действительность в качестве “реальная жизнь”, нужно стать на точку зрения одного из персонажей» [Тамарченко, Тюпа 2008: 211].

Одним из компонентов в пространстве текста, где может активно присутствовать повествователь является рама произведения. Рассматриваемые нами циклы М. Веллера обладают предисловиями и послесловиями, эпилогами, создавая обрамление основному сюжету. Писатель-творец таким способом может не только внести свои идеи, но и задать определенную дистанцию. В сущности, рамочное повествование у М. Веллера – это «реакция на героя» (М.М. Бахтин). Так повествователь расставляет акценты. М. Веллер сразу же организует пространство циклов, обнажая (уже в раме) черты времени, своих героев, вызывая, таким образом, реакцию читателя, «заставляя» его смотреть на произведение своими (авторскими) глазами:

В Москве есть все, кроме правды [Веллер 2009: 3];

Мы жили в особом измерении, скривленном пространстве: видели много необычного и смешного [Веллер 1994: 316].

Мнение повествователя категорично и неоспоримо, именно рама позволяет ему так отчетливо и безапелляционно его выражать. В таком отступлении автор приближается к демиургу, он вправе здесь изложить любые свои мысли. Читатель хоть сколько-нибудь верит в «легенды», допуская небольшую долю вымысла, чувствует безусловность историй. Написанные М. Веллером циклы создают за счет заявленного жанра ощущение независимости происходящего от повествователя, который лишь доносит до общества информацию. Однако обрамление циклов – это его прямая речь, и воспринимается она как авторская, авторитетная. «Автор находится вне жизни героя не только в том смысле, что он пребывает в ином пространстве и времени; у этих двух совершенно разного рода активность. Автор – “эстетически деятельный субъект” (М.М. Бахтин), результат его деятельности – художественное произведение» [Тамарченко, Тюпа 2008: 221].

В циклах М. Веллера мы обнаруживаем идеологическую оценку (точку зрения) (классификация по Б.А. Успенскому). Приведенные цитаты доказывают, что повествователь видит предмет «в свете опре-

деленного мировосприятия», он по-своему оценивает ситуацию. Его мнение складывается из непосредственно восприятия, влияния общества, опыта. Немаловажным оказывается факт вовлеченности повествователя в атмосферу произведения. Он говорит о животрепещущих для себя вопросах: о политике, эпохе, людях былых времен, о какой-то неуловимой романтике, которую больше не вернуть. Такая идеологическая оценка (в частности, ностальгию, теплое отношение к прошлому) проявляется в циклах Веллера прежде всего через постоянные эпитеты, речевую характеристику героев. Автор стилистически выделяет эпизоды описания Ленинграда (т.е. советского времени) и Санкт-Петербурга (современной России). Замена номинации ведет к полному разрушению одной реальности и созданию другой, псевдореальности. Здесь наглядно представлено то, что название пространства несет на себе наиболее важную функцию, чем простого обозначения. Название организует, вбирает в себя характеристики. Изменение его ведет к полной перестройке пространства и его компонентов:

Город моей юности, моей любви и надежд – канул, исчезая в истории. *Заменены имена на картах и вывесках, блестящие автомобили прут по разоренным улицам Санкт-Петербурга,* и новые поколения похвально *куют богатство* и карьере за пестрыми витринами – *канают* по Невскому [Веллер 1994: 316]. (Положительная характеристика, отрицательная характеристика).

Разделение «точек зрения», обнаружение с чьей позиции оценивается та или иная ситуация, позволяет нам выделить «субъектные» слои в тексте: сферу повествователя и сферу персонажа. Так мы можем провести границу между рассказом о «реальной» ситуации, на которую – условно – автор повлиять не может, и неким лирическим отступлением, где повествователь ответственен за свои мысли и идеи.

Тип повествования, нарратив напрямую зависит от «точки зрения» и наоборот. За счет преобладания или введения какого-либо нового элемента повествования мы можем идентифицировать, с чьей перспективы открывается нам история. Отвлеченное повествование у М. Веллера, наполненное описаниями и рассуждениями, небогатое собственно сюжетным наполнением свидетельствует о том, что перед нами рассказ повествователя. Его желание и возможность вмешаться реализуются через «вставки», в которых он может высказать свое мнение, дать оценку ситуации, эпохе, охарактеризовать героя.

Очевидно то, что и в слова и в рассуждения героев автор вкладывает свои мысли, пытается таким способом донести свою точку зрения,

поддерживает, подтверждает свое авторитетное мнение дополнительными суждениями персонажей, однако опосредованно, через будто бы реальные события, реальных людей. И мы вынуждены рассматривать точку зрения героев как отдельно существующую, прежде всего не слитую с авторской позицией. Герой активен, он действует в рамках произведения, произносит речи, а, следовательно, «живет самостоятельной жизнью». Его позиция должна восприниматься как еще одна идеология в тексте, помимо авторской:

– Ты не понимаешь, в какой прекрасной стране вы живете, – про-
никновенно и отчески сказал англичанин.

– Я-а-а не понимаю?! – изумилась Марина.

– Ты еще девочка, ты ничего в жизни не видела, – ласково ска-
зал муж.

– О господи, – сказала Марина. – Что с тобой, Болтик? Может, мясо
на ужин было несвежее?

– У вас очень дешевая жизнь, – сказал англичанин.

– Да уж, ничего не стоит, – сказала Марина [Веллер 1994: 47–48].

И тем не менее, повествователь выражает свою позицию в эпизо-
дах, которые отводит только для выражения собственных мыслей, вы-
сказываний «за кадром»:

Но вот за что закрыли визу, вклеили строгачей и применили про-
чие репрессии к капитану и первому помощнику? <...> К счастью, все
это в прошлом... Сейчас иначе. Просто стало все. Билет в Америку?
ради Бога – свободно. Зарплату за десять лет скопи – и за въездной ви-
зой. Кто ее тебе даст, кому ты там нужен? а-а, сколько лет тебе боль-
шевики это твердили: никому ты там не нужен, – теперь убедился?
Скучно, господа... Вот когда один зимой в метель дунул в Швецию че-
рез залив на “Жигулях”, по льду, со свистом и домчался, опять же до-
гонять не на чем его было – о: это была – романтика; приключение, по-
рыв [Веллер 1994: 110].

Таким образом, тип повествователя, являющийся объединяющим
началом повествовательных циклов М. Веллера позволяет автору не
только конструировать художественную модель изображаемой дей-
ствительности, но и открыто выражать ее оценку, демонстрировать,
заостряя до предела, ее сущностные черты.

ЛИТЕРАТУРА

Веллер М. Легенды Арбата. – М.: АСТ, 2009.

Веллер М. Легенды Невского проспекта. – СПб.: Лань, 1994.

Веллер М. Легенды Невского проспекта. – М.: Астрель, 2012.

Веллер М. Фантазии Невского проспекта. – СПб.: Фолио, 2005.

Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И. Теория литературы: В 2 т. – Т. 1. – М.: Академия, 2008.

© Потапова З.Г., 2013

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

М.А. МИХАЙЛОВА
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1-929
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-49

АВТОРСКАЯ ЛИЧНОСТЬ В МЕМУАРАХ «НОВОГО МИРА» ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»

Аннотация. В настоящей статье приводится характеристика авторской личности, анализируются способы репрезентации авторского начала в книгах И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» и В. Катаева «Трава забвения» как одних из самых значимых произведений мемуарной литературы о мире культуры и искусства первой половины XX века, опубликованных в журнале А. Твардовского «Новый мир».

Ключевые слова: авторская личность, журнал «Новый мир», «оттепель», И. Эренбург, В. Катаев.

Как известно, журнал «Новый мир» был трибуной литературы «оттепели». Он сформировал целое поколение писателей – так называемых шестидесятников, которые вслед за журналом отстаивали возможность существования реализма без эпитетов, т.е. не соцреализма, а собственно реализма. Установкой «Нового мира» на реалистическое искусство объясняется приверженность журнала к мемуарам.

Мемуары традиционно являются промежуточным звеном между художественной литературой и документальной. Раннее советское литературоведение считало достоверность свидетельства обязательным качеством мемуаров. Позднее среди исследователей утвердилась точка зрения о том, что неотъемлемой чертой воспоминаний является субъективность авторского видения, и установка на подлинность не всегда соответствует фактической точности. А.Т. Твардовский, главный редактор журнала «Новый Мир» шестидесятых годов, ценил искренность, правдивость и изящность мемуаров не меньше фактической точности.

Фигуры умолчания, абберация памяти, «игры» с памятью – это неотъемлемые свойства воспоминаний шестидесятых годов. И для

Твардовского одним из основных факторов, определяющих возможность публикации материала, становится авторская личность.

Все исследователи отмечают явное присутствие автора в мемуарах в отличие от других литературных жанров. Для нас особенно важным является положение Т.Г. Симоновой, которая выделяет два плана выражения авторской личности в тексте: автор как творец произведения и как один из его героев. Образ создают два временных пласта: автор-творец действует в настоящем, времени создания мемуаров, автор-герой – в прошедшем времени, к которому отнесены воспоминания [Симонова 2002: 33].

Авторская личность, по мнению Т.Е. Милевской, становится организующим стержнем повествования. Субъектность мемуарного текста проявляет себя в «многоканальном проникновении автора мемуаров в текст, где он является: реальным лицом, повествующим о своем реальном прошлом, т.е. субъектом передачи информации; повествователем, продуцирующим и организующим повествование, т.е. субъектом речи, а также героем-персонажем повествования» [Милевская 2000: 571].

Мемуарная литература, опубликованная «Новым миром», – это целая библиотека, состоящая из разного рода документальных свидетельств, автобиографий, записок, дневников, биографических воспоминаний, литературных портретов, мемуарных повестей. В данной работе нас будут интересовать литературные мемуары, вышедшие как в разделе «Дневники. Воспоминания», так и в разделе художественной прозы. Ограничимся двумя авторами: И. Эренбург и его мемуары «Люди, годы, жизнь» и В. Катаев и повесть «Трава забвения». Произведения этих авторов представляют собой различные жанровые модификации мемуаров. Кроме того, публикация этих текстов в своё время вызвала невероятный общественный резонанс. Два крупнейших писателя советской эпохи почти одновременно опубликовали свои воспоминания, относящиеся к одному времени, но совершенно различные по авторской установке.

«Люди, годы, жизнь» – это «мемуарная хроника» [Симонова 2002: 35–36], в которой И. Эренбург представляет крупное полотно общественно-политической, военной и культурной жизни России и стран Европы. Главным для автора является не отражение жизненных перипетий автобиографического героя, а создание эпического портрета эпохи.

На первый взгляд, в произведении отсутствует прямая авторская оценка автобиографического героя, однако об отношении автора к своему герою мы можем судить по тому, какие события своей жизни

Эренбург вписывает в ткань мемуаров. Так, И. Эренбург приводит текст письма В. Брюсова, адресованному к нему, двадцатипятилетнему поэту:

...Я искренне люблю Вас, то есть как поэта, ибо как человека не знаю. <...> Мой вывод – тот, который применим ко всем «избранным», то есть людям, предназначенным к поэзии: «Работайте!» <...> А потому обнимаю Вас через тысячи верст... [Эренбург 1990: 115].

Эренбург (и это его безусловное право!) не применит обратить внимание на то, с какого масштаба личностями его сводила судьба:

Проезжая по улице Горького, я вижу бронзового человека, очень заносчивого, и всякий раз искренне удивляюсь, что это памятник Маяковскому, настолько статуя не похожа на человека, которого я знал [Эренбург 1990: 47];

Редко я беседовал с Модильяни без того, чтобы он не прочитал мне несколько терцин из “Божественной комедии”... [Эренбург 1990: 165];

За столом нас было трое: Пикассо, Поль Элюар и я [Эренбург 1990: 214];

Пикассо сделал мой портрет карандашом; я ему позировал в номере старой гостиницы «Бристоль». Когда Пабло кончил рисовать, я спросил: “Уже?..” Сеанс показался мне очень коротким. Пикассо рассмеялся: “Но я ведь тебя знаю сорок лет...” [Эренбург 1990: 212].

Автобиографический герой Эренбурга почти не имеет слабостей. А. Мелихов подчеркивает, что «мы никогда не видим его растерянным, мечущимся, творящим глупости, а то и подлости, что, увы, бывает практически с каждым из нас, – у него как будто бы даже нет тела: у него никогда не болит живот, не промокают ноги...» [Мелихов 2006: 6]. В книге единичны возгласы удивления, восторга, негодования; в настроении героя доминирует сдержанность:

Сейчас у меня слишком много желаний и, боюсь, недостаточно сил. Кончу признание: я ненавижу равнодушные, занавески на окнах, жесткость и жестокость отъединения. Когда я писал о друзьях, которых нет, порой я отрывался от работы, подходил к окну, стоял, как стоят на собраниях, желая почтить усопшего; я не глядел ни на листву, ни на сугробы, я видел милое мне лицо. Многие страницы этой книги продиктованы любовью. Я люблю жизнь, не каюсь, не жалею о прожитом и пережитом, мне только обидно, что я многого не сделал, не написал, не догоревал, не долюбил. Но таковы законы природы: зрители уже торопятся к вешалке, а на сцене герой еще восклицает: “Завтра я... А что будет завтра? Другая пьеса и другие герои” [Эренбург 1990: 260].

В последней книге воспоминаний, когда дистанция между прошлым и настоящим сводится к минимуму, события практически совпадают со временем написания книги, автор в большей степени стремится размышлять над известными фактами, которые уже превратились в историю. Он не столько рассказывает о пережитом, сколько стремится осмыслить обстоятельства жизни и поделиться с читателем своими соображениями:

Искусство продолжало меня радовать, открывало на многое глаза. Изобретение кинематографии – заслуга техники, но когда я увидел последние фильмы Феллини, Алена Рене, я понял, что кино начинает находить свой язык, что оно способно не только передать игру гениального мима Чаплина, реальность зримого, динамику событий, но и осветить духоту, темноту душевного мира человека не так, как это делали сцена, книга или холст [Эренбург 1990: 258].

Как свидетельствует А. Мелихов, Эренбург в последние годы его жизни воспринимался уже не как реальный человек, но как легенда, особенно прогрессивной интеллигенцией. Несмотря на многочисленные нападки власти, литературной критики, Эренбург продолжал твою литературную деятельность. И на его веку сменилось не одно поколение властителей, не смогших подавить его творческие устремления:

Я знал, начиная эту книгу, что меня будут критиковать: одним покажется, что я слишком о многом умалчиваю, другие скажут, что я про слишком многое говорю...

Критиковали, да и будут критиковать не столько мою книгу, сколько мою жизнь. Но начать жизнь сызнова я не могу [Эренбург 1990: 259].

Таким образом, И. Эренбург в лучшей или, по крайней мере, в самой знаменитой своей книге «Люди, годы, жизнь» идентифицирует свою авторскую личность с одним из культурных героев эпохи первой половины XX века. Именно поэтому его не интересуют бытовые подробности частной жизни. Его интересует дух эпохи, который он сумел передать как участник описываемых событий.

Если в мемуарах Эренбурга образ автора, как мы уже сказали, двупланов и проявляется в разграничении (особенно в первой книге) фигур автора и автобиографического героя, то в воспоминаниях Катаева многогранность образа автора выражена в трех формах авторского начала: автор – повествователь – автобиографический герой [Симонова 2002: 40].

Наиболее активную роль в данном триединстве играет повествователь. Его присутствие проявляется в отдельных замечаниях по поводу событий или персонажей, в лирических отступлениях или рассуждениях:

... все то, что я вижу в данный миг, сейчас же делается мною или я делаюсь им, не говоря уже о том, что сам я – как таковой – непрерывно изменяюсь, населяя окружающую меня среду огромным количеством своих отражений [Катаев 1972: 249];

Гениальное просто, но именно в этом и заключается самая суть поэзии [Катаев 1972: 391].

Повествователь обнажает свои творческие приемы, что создает эффект спонтанного рождения текста на глазах читателя:

Его по-украински темно-карие, несколько женские глаза – красивые и внимательные – смотрели снизу вверх, отчего мне всегда хотелось их назвать “рогатыми”.

Рогатые глаза. Глупо. Но мне всегда так хотелось. Может быть, в этом и есть самая суть мовизма – писать как хочется, ни с чем не считаясь [Катаев 1972: 384];

Многие описывали наружность Бунина. По-моему, лучше всего получилось у Андрея Белого: профиль кондора, как бы заплаканные глаза, ну и так далее. Более подробно не помню [Катаев 1972: 252].

За каждой гранью авторского «я» закреплён определённый временной пласт. Автобиографический герой больше связан с прошлым как современник своих знаменитых собратьев по литературе, в свою очередь, повествователь отражает настоящее – время создания произведения. Но эти различные грани образа автора не изолированы друг от друга, порой они сплетаются в рассуждениях, к примеру, следующем:

В непосредственной близости от памятника Пушкину, тогда еще стоявшего на Тверском бульваре, в доме, которого уже давным-давно не существует, имелся довольно хороший гастрономический магазин в до-революционном стиле [Катаев 1972: 391].

Один из центральных приемов в «Траве забвения» – это своеобразная игра с автобиографическим героем, которая показывает его созданность, зависимость от сегодняшнего состояния автора. Поэтому через часть повести, посвященную его судьбе, проходят оговорки типа «я – или ранее – он...» [Катаев 1972: 343]; «не следует думать, что я –

или, если вам угодно, тот молодой человек» [Катаев 1972: 344]. Автобиографический герой имеет имя, и этот факт окончательно отделяет его от автора и повествователя. Герой Рюрик Пчелкин представляет из себя типичного молодого человека своего времени, носителя массового сознания эпохи.

В отличие от эпичных мемуаров И. Эренбурга, воспоминания Катаева тематически узконаправлены. Внимание автора акцентируется на писателях-современниках. Главными героями книги В. Катаева становятся люди, которых мемуарист называет своими учителями: Иван Бунин и Владимир Маяковский, – традиционно располагаемые на противоположных полюсах истории русской словесности первых десятилетий двадцатого века.

В мемуарах нет подробного пересказа всей истории знакомства молодого автора с Буниным и Маяковским, В. Катаев выбирает несколько встреч с каждым из них. Как пишет М.А. Литовская, «это не столько воспоминания, сколько размышления об особенностях творческих индивидуальностей двух классиков отечественной литературы, с которыми свела судьба» [Литовская 1999: 292].

Сюжетной основой «Травы забвения» становится не столько воспроизведение исторических фактов, сколько восприятие автобиографическим героем людей и событий. Автобиографический герой становится обязательным компонентом текста как связующее звено между двумя полюсами русской литературы в революционную эпоху – Маяковским и Буниным. Одна из ведущих тем мемуаров – его общение с этими людьми и его литературное и душевное становление под их влиянием.

С образом автобиографического героя связаны важные художественные задачи произведения: формирование человеческой личности, ее творческая реализация и общественная позиция. В книге формулируется проблема выбора пути в сложное время революционных потрясений; этот выбор встает перед всеми персонажами книги, и каждый принимает решение, которое определяет его дальнейшую жизнь. Бунин очень болезненно отнёсся к смене власти и уехал из революционной страны. Однако, с точки зрения автобиографического героя, «Бунин променял две самые драгоценные вещи – Родину и Революцию – на чечевичную похлебку так называемой свободы и так называемой независимости, которых он всю жизнь добивался» [Катаев 1972: 431]. Такая трактовка лишней раз свидетельствует о подчеркнутой авторской субъективности, а также характеризует автобиографического героя как несомненного последователя новой власти, о чем он сам заявляет: «Я сын Революции. Может быть, и плохой сын. Но все равно сын» [Катаев 1972: 331].

Соответственно, образ автора в мемуарах шестидесятых годов может расщепляться на несколько составляющих: непосредственный творец текста, действующий в настоящем времени; автобиографический герой, живущий в прошлом; в отдельных случаях – повествователь, являющийся связующим звеном между автобиографическим героем и автором.

Степень усложнённости авторского начала зависит от выбранной автором литературной стратегии: собственного стиля, тяготения к художественности или документальности, степени авторской субъективности, формы воплощения воспоминаний, построения общей образной системы.

По убеждению А. Твардовский, яркие мемуары могут получиться только тогда, когда их создаёт личность интересная, многогранная, противоречивая. Не случайно он любил повторять афористическое замечание В. Шкловского: «Для написания мемуаров нужно иметь характер, судьбу и не скрывать её» [Шкловский 1964: 202].

Книга И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» на несколько лет определила мемуарный раздел журнала «Новый мир». Были открыты новые имена, реконструированы судьбы, выведены из запрета фигуры многих писателей и поэтов. Публикация повести В. Катаева «Трава забвения» ознаменовала признание за автором-мемуаристом права на субъективность и даже субъективизм точки зрения, индивидуального, а подчас причудливого художественного оформления своих воспоминаний.

Масштаб авторской личности, ее нравственный стержень, искренность и правдивость свидетельства обусловили знакомство читателей с мемуарами И. Эренбурга, В. Катаева, В. Каверина, Б. Пастернака и многих других писателей на страницах журнала «Новый мир».

ЛИТЕРАТУРА

- Катаев В.* Трава забвения // Новый мир. – 1967. – № 3.
- Катаев В.* Трава забвения // Катаев В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. – М.: Худож. лит., 1972. – 672 с.
- Литовская М.А.* «Феникс поет перед солнцем»: Феномен Валентина Катаева / Урал. гос. ун-т; Ин-т археол. Урал. отд. Рос. акад. наук; науч. ред. Л.П. Быков. – Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1999. – 608 с.
- Мелихов А.* Не забудьте прошлый свет. Эренбург: личность сквозь призму творчества и творчество сквозь призму личности. // Эренбург: Избранные фрагменты. – М.: Вагриус, 2006. – С. 5–20.
- Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра: учеб. пособие / Т.Г. Симонова. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 119 с.
- Милевская Т.Е.* Автокоммуникация как способ развертывания текста (на материале мемуаров XX века) // Rossica olomucensia XXXVIII. 2cast. – Olomouc, 2000. – С. 571–578.

Снигирева Т.А. А.Т. Твардовский. Поэт и его эпоха. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. – 384 с.

Шкловский В. Память и время // Новый мир. – 1964. – № 12.

Эренбург И. Люди, годы, жизнь // Новый мир. – 1960. – №№ 8, 9, 10; 1961. – №№ 1, 2, 9, 10, 11; 1962. – № 4, 5, 6; 1963. – №№ 1, 2, 3.

Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: том первый. – М.: Советский писатель, 1990. – 640 с.

Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь: Воспоминания: том третий. – М.: Советский писатель, 1990. – 496 с.

© Михайлова М.А., 2013

Е.А. СМЫШЛЯЕВ
(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Болдырев Н.Ф.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

ОРИЕНТАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ Н.Ф. БОЛДЫРЕВА

Аннотация. Данная статья посвящена ориентальным мотивам в лирике челябинского поэта – Н.Ф. Болдырева: мотиву времён года, мотиву созерцания и отшельничества.

Ключевые слова: мотив, ориентальный мотив, образ, поэтика.

Болдырев Николай Федорович – поэт, прозаик, эссеист, переводчик. Родился 30 октября 1947 года в городе Серов Свердловской области. Жил в Сибири, на Дальнем Востоке, на Северном Кавказе. С 1972 года живет в Челябинске. В 1997 первым из южноуральцев стал номинантом Букеровской премии за книгу эссе «Ностальгия по пейзажу», написанной в 1996 году.

Н.Ф. Болдырев является автором четырёх стихотворных книг: «Медленное море», «Возвращение восточного ветра», «Имена по слов», «Вотчина».

Н.Ф. Болдырев крупный поэт не только регионального, но и российского значения и в целом оценен критикой, но собственно литературоведческих исследований его лирических произведений нет, поэтому изучение его творчества безусловно актуально.

В статье основное внимание уделяется ориентальным мотивам стихотворений Николая Фёдоровича Болдырева. Изучением ориентальных мотивов в творчестве отечественных писателей занимались такие учёные-филологи, как Е.Е. Жарикова О.А. Бузуев, И. Ли, С.И. Якимова.

Определение ориентальным мотивам даёт Е.Е. Жарикова в своей диссертационной работе: «Ориентальный мотив – это устойчивый формально-содержательный компонент художественного текста, воплощенный в системе константных для поэзии Востока образов, которые сохраняют свою соотнесенность с ценностным и предметным миром восточной культуры» [Жарикова 2008].

Из биографии Н.Ф. Болдырева известно, что он некоторое время жил на Дальнем Востоке и это не могло не сказаться на его поэтическом мировосприятии и мироощущении, ориентальной направленности лирики.

Ярким примером, демонстрирующим близость поэзии Н.Ф. Болдырева восточным мотивам, является стихотворение «Не в голосах, не

в шепоте листвы...», в котором основным мотивом выступает мотив времён года – излюбленный мотив восточной лирики. Здесь и далее в работе под восточной лирикой следует понимать поэзию Китая и Японии, поскольку эти культуры являются близкородственными. Так, японская литература на ранней стадии своего развития испытала сильнейшее влияние китайской литературы и, зачастую, писалась на классическом китайском языке. Влияние Китая в разной степени ощущалось вплоть до конца периода Эдо. Следовательно, система мотивов и образов японской литературы во многом схожа с китайской.

Важным элементом восточной поэзии, в частности японской, было наличие в лирическом сюжете стихотворения «сезонных слов», уклавывающих на время, рождающих ассоциации с определенным временем года [Жарикова 2008]. Мотив выражен осенними образами пожелтевших деревьев, изморози, первой корки льда:

...в странной теплоте стволов осенних
над примороженной землей, в дымке ботвы...,
...блестит ледок
серебряной вещицей на ладони
[Болдырев 2007: 51].

Упоминание картин известного японского художника Андо Хиросигэ, мастера цветной ксилографии, играет важную роль в создании образа осени. В лирических камерных пейзажах с жанровыми мотивами художник передавал зыбкие состояния природы, атмосферные эффекты снега и тумана:

А графика стволов, ветвей и крыш
напоминает почерк Хиросигэ
[Болдырев 2007: 51].

Мотив созерцания и отшельничества, также, относят к ориентальным мотивам, так как они напрямую связаны с традициями философии Востока. Истоки мотива созерцания кроются в постулатах даосизма. Большое место в даосизме уделено принципу «не-деяния», который предписывает человеку активно не вмешиваться в жизнь. В стихотворении «Лист ивы упал, я беру его плавно» плавностью образа листа ивы передаётся умиротворение от созерцания природы.

Семантика некоторых мифопоэтических образов, например ивы, трактуется по-разному в Европе и Восточной Азии. Плачущая ива в западной культуре считалась символом смерти, потому что росла на кладбище. Однако в буддийских верованиях с ивой связывали

наступление весны. Она была «однозначно весенним эротическим символом: жрицы любви назывались «цветы и ивы» [Эпштейн 1990: 36]. В восточной культуре дерево стало символом женственности. Так в стихотворении танкского поэта Бо Цзюйи «Вечная печаль» описание внешности главной героини соответствует восточной поэтической традиции:

Как лицо ее нежное – белый фузун,
Листья ивы – как брови ее.
Все как было при ней. Так достанет ли сил
Видеть это и слезы не лить?

[Эпштейн 1990: 143].

Так и в стихотворении Н.Ф. Болдырева лист ивы символизирует нежность и хрупкость. Лирический герой берёт его плавно, чтобы не нарушить хрупкость и красоту и, вместе с тем, он обретает умиротворение: «утихла в крови неутихшая лава», «И тихому звуку сподобилась жизнь».

Мифопоэтическая символика многих растений на Дальнем Востоке восходит к древнейшему китайскому памятнику «Шицзин», где «бамбук символизирует стойкость и благородство, лотос и орхидея олицетворяют утонченность, ветвь сливы – дыхание весны, время исполнения желаний [Эйдлин 1973: 48]. В стихотворении Н.Ф. Болдырева «Как сад мой мал!» из книги «Вотчина», образ спелой сливы символизирует весну, сочность жизни:

Я должен медленно и точно
следить за почками и цветом,
за желтизной и сорняками
и за пейзажем спелой сливы

[Болдырев 2007: 43].

Главным мотивом в этом стихотворении является мотив созерцания. Образ сада – аллегория образа души человека. Лирический герой следит за тем, чтобы сад – его внутреннее пространство, был чист от сорняков, которые олицетворяют пороки, чтобы листья на деревьях не желтели, и всё это автор демонстрирует нам через принцип не-деяния: лирический герой следит за тем, что происходит, но не принимает активного участия, не пытается что-то изменить.

Созерцанием может являться наблюдение природы внутреннего мира человека:

Ты сам – единственная вечная природа,
в своих полях бредешь, не зная брода...;
Здесь счастье – в созерцаниях пропасть
[Болдырев 2007: 43].

В стихотворении «Зеркала» из сборника «Медленное море» созерцания яблони приводит лирического героя к осознанию общности всего в мире, перетекает в созерцание своего внутреннего мира:

Занятый созерцанием яблони,
я вижу в ней то напряжённую,
то раскрепощённую игру моих
внутренних ветвей, листьев
[Болдырев 1995: 36];

В древних мифологиях существенную функцию выполняли фитоморфы – растения, наделяемые магическими свойствами. «Во многих развитых мифологических картинах мира присутствует образ могучего дерева» [Эпштейн 1990: 101]. В данном стихотворении фитоморфом является яблоня, созерцающая которую лирический герой приходит к пониманию своей сути.

Созерцание природы в горах и у воды восходит к китайской поэтической традиции, в которой сложилась своя культурная модель восприятия природы. В космографическом плане эта модель воспроизводит сакральный центр с триадой «гора – дерево – вода» [Жарикова 2008: 31]:

У ручья под горой
ты встала меж двух громадных,
почти до облаков, в два обхвата
тополей; встала, улыбкой светясь
[Болдырев 1995: 67].

В стихотворении «День-день-дон – говорит нам река» общение лирического героя с рекой является элементом созерцания в восточной философии, восприятия мира неживой природы как одухотворённого, наполненного энергией бытия:

День-день-дон – говорит нам река.
День-день-дон – жизнь легка, не легка
[Болдырев 2007: 24].

В стихотворении «Воды и земли» присутствуют традиционные восточные мотивы созерцания природы. Образ горы, сосен, ветра и их единства воспевает автор в стихотворении:

Гору сгибающая как лук,
увидел бег сосен с вершины.
Ветер восточный подул
[Болдырев 2007: 39].

Мотив молчания в данном произведении напрямую связан с созерцанием:

Я ничего не скажу.
Выйдем во двор.
Розами небо укрыто
[Болдырев 2007: 39].

Стихотворение «Воды и земли» разделено на восемь частей и некоторые из них напоминают жанр японской поэзии – хокку. Японское хайку – это 17-ти слогное стихотворение с внутренним делением на три неравные по числу слогов (5–7–5) ритмические группы. Слоговой состав, ритмика, количество строк в стихотворении близко к этому жанру. Так, Н.Ф. Болдырев упоминает во второй части стихотворения Иссю – японского поэта, мастера хокку Кобаяси Иссю:

«Ничегошеньки нет в моем доме – только прохлада
и душевный покой», – Исса сказал.
Боже ж ты мой! В доме моем столько вещей!
[Болдырев 2007: 39]

Н.Ф. Болдырев не ставит перед собой задачу писать классические хокку и танка, а скорее имитирует этот стиль и частично вводит его в лирические произведения с целью создать у читателя ощущения погруженности в мир восточной культуры. Также, как было сказано выше, хокку имеет непосредственную связь с учением дзен, идеалы и образы которого можно усмотреть в лирике Н.Ф. Болдырева.

Приобщение к духовным истокам чаще всего ведет к одиночеству, отшельничеству – еще одному варианту даосского возврата к «естественности», во многом определенному религиозно-философской системой древнего Востока, проповедовавшей покой и отрешенность человека от суеты мира. В стихотворении «Мы более не будем петь

осанну» лирический герой уходит в пустыню, для обретения покоя, смысла жизни, для обретения себя:

Уйдём в пустыню, где никто не ходит;
Стань степью сам, остепенись и стройся;
Мы будем петь и только будем петь
[Болдырев 2000: 25].

Упоминание осанны в начале стихотворения предзнаменует уход лирического героя от зависимости от кого бы то ни было. «Мы более не будем петь осанну» означает – мы более не будем никого восхвалять, и обратим внимание, прежде всего на себя, на свой внутренний мир. Лирический герой своё спасение видит в себе, в уходе от цивилизации, в свободе, которая предстаёт перед читателем в образе грохочущих волн – силы, которую никто не покорит:

И кто тебя возьмёт за жабры здесь,
когда ты как волна во сне грохочешь.

Отшельничество в контексте дао – намеренный уход от цивилизации с её агрессией ради очищения и умиротворения в лоне природы:

Я качаюсь меж голых межзвёздных пустынь
молча слушая тьмы нарастанье
[Болдырев 2000: 18];

Костёр
в молчаливом одиночестве
греющий сам себя
[Болдырев 2000: 18].

Мотив отшельничества-одиночества проходит через весь сборник стихотворений «Имена послов», изданный в 2000 году: Одиночество для автора – не уныние, а возможность развития духа, глубокого размышления, самоанализа – аскеза:

По сторонам смотри хоть сотню лет,
увидишь только тьму, сильнее нет
мерцаний и свечений млечных мрака
[Болдырев 2000: 39].

Тьма не воспринимается автором как нечто злое, пугающее, напротив, автор говорит о ней, как об основе мироздания. Одиноче-

ство – повод задуматься о вечном, о жизни, её ценности и уникальности в масштабах вселенной.

Суть образов и мотивов в книге «Вотчина» можно объяснить и понять через смысл названия сборника. В этой книге Н.Ф. Болдырев рассуждает о том, что же для него «вотчина» и где она? Автор из произведения в произведение рефреном задаёт вопрос: «Где вотчина?» и пытается дать на него ответ через мотивы природы, созерцания, ориентальные мотивы, мотив смерти:

Где вотчина для берега и края?
Вот кто-то в землю сник.
Мы разве исчезаем, умирая,
А не меняем лик?

Где вотчина, что, мнилось, может сбыться?
Ты сам – как забытьё
Чего-то бесконечно важного, что будет длиться
В отсутствие твое

[Болдырев 2007: 41].

В стихотворении «Есть то, где ты неуязвим» Н.Ф. Болдырев создаёт пространство, принадлежащее человеческой душе, всеобъемлющее и широкое, не имеющее определённых границ. Создать такое пространство помогает художественный образ «млечность зим», в котором автор синтезирует бесконечность пространства моря и млечного пути:

Есть то, где ты неуязвим.
И это всё, что есть.
Там, словно море, млечность зим.
Там куст растёт неопалим.
Там ты не часть, а весь

[Болдырев 2007: 74].

Вотчина для поэта – родное пространство, в котором он чувствует себя в безопасности, в котором он может творить, пространство души, со всеми её перипетиями, изменчивостью, слиянием с природой.

Помимо мотивов и образов восточной культуры автор вводит в лирическое произведение аскезу – образ культуры христианской:

Там миллионы лет подряд
дожди и реки не молчат,
а длят аскезы жар

[Болдырев 2007: 74].

Стоит сказать, что синтез двух культур в одном произведении для Н.Ф. Болдырева является вполне естественным, так как он отталкивается от метафизики – раздела философии, занимающимся исследованием первоначальной природы реальности, мира и бытия как такового.

Размышления писателя о судьбах мира, об осознании своего «я» волнуют Н.Ф. Болдырева и как поэта, и как философа. Отчасти этим он объясняет и свое давнее пристрастие к немецкоязычным поэтам, переводами которых он занимается: «Немцы – большие метафизики. Это их сила. Настоящая поэзия философична. Не в смысле академического пустословия, а в смысле исследования истоков, исследования сознания, человека, нашей речи. Кто мы, куда мы идем, в чем смысл жизни» [Отрыванов 2007]. Именно синтез, соединение в творчестве двух, казалось бы, противоположных культур, поиски начала начал являются отличительными качествами лирики Н.Ф. Болдырева.

ЛИТЕРАТУРА

Болдырев Н.Ф. Медленное море: Книга лирики. – Челябинск: Издательство «Версия», 1995. – 128 с.

Болдырев Н.Ф. Имена послов: Стихотворения. – Челябинск: Студия «Единорог», 2000. – 150 с.

Болдырев Н.Ф. Вотчина: стихотворения; Избранные переводы: Райнер Мария Рильке, Георг Тракль, Пауль Целан. – Челябинск: Южно-Уральское кн. изд-во, 2007. – 230 с.

Жарикова Е.Е. Ориентальные мотивы в лирике поэтов русского зарубежья Дальнего Востока // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 55. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/orientalnye-motivy-v-lirike-poetov-russkogo-zarubezhya-dalnego-vostoka> (дата обращения: 30.08.2013).

Эйдлин Л. Поэзия эпохи Тан (VII-X вв.). – М.: Худож. лит., 1973. – 480 с.

Этштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии. – М.: Высшая школа, 1990. – 304 с.

Отрыванов В. Челябинская ГТРК. 2007. URL: <http://chelyabinsk.rfn.ru/mnews.html?id=74141> (дата обращения: 22.09.2013).

© Смышляев Е.А., 2013

М.Н. ХАБИБУЛЛИНА
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Кучерявкин В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

«ГЛАЗ ОТКРЫВАЯ К ВОСТОКУ»: КИТАЙ В ЛИРИКЕ ВЛАДИМИРА КУЧЕРЯВКИНА¹

Аннотация. Целью статьи является анализ образа Китая в поэзии Владимира Кучерявкина. Исследуются элементы данного образа и стратегии его создания. Особое внимание уделено поэтическому циклу «Караси из Шанхая», как квинтэссенции восточной философии в творчестве автора.

Ключевые слова: В. Кучерявкин, Восток, Китай, «Караси из Шанхая», восточная философия, культура, образ, ирония.

Русская литература, характеризующаяся высокой степенью открытости иным культурным традициям, всегда с большим интересом осваивала тему Востока и, в частности, Китая. Но, если в литературе XX века обращение к Китаю воспринималось как экзотизм, то в современной литературе данная тема получает столь широкое распространение, что в скором времени по праву сможет считаться классической. Как отмечает О. Седакова, «Китай – это такая общая европейская тема...» [Бавильский 2003]. При этом поэтические традиции, к которым тяготеют авторы, актуализирующие тему Китая, от классических нередко достаточно далеки. Так, поэт Владимир Кучерявкин, охарактеризованный Б. Шифриным как нео-сентименталист, делает Китай одной из важнейших основ своей поэтической Вселенной.

В духе сентиментализма Кучерявкин создает поэтический мир, где чувствительность, особое внимание к природному началу, сердобольное отношение к «малым» этого мира и их уравнивание с великими явлениями бытия имеют первостепенное значение. Эти, традиционно сентименталистские особенности, сопрягаются с основополагающими идеями китайской философии, где распространен культ природы и господствует учение о неиерархичности и целостности мироздания (холизме). Наша статья посвящена рассмотрению основ китайской культуры в поэзии Кучерявкина.

¹ Статья подготовлена в рамках научного проекта «Стратегии трансгрессии в современной русской литературе» (Грант Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2003.6)

Если небо вдруг раскроется со стоном,
То гордый червь разинет рот,
И заговорят друг с другом великие протоны.
И мертвый встанет и больше не умрет.

Взлетел над колокольной голубь, расцветая,
И вышел на дорогу первый человек.
Горят поля небесного Китая,
И над Москвой-рекой поет задумчивый абрек
[Кучерявкин 2001: 70].

Причинно-следственные связи между волеизъявлением неба и действием человека указывают на соподчиненность одного другому. Не зря здесь человек назван червем, более того, с ироничной оценкой – гордый. В Китае небо почитается как высшее божественное начало: «...взгляд китайца обращен к небу, а все, что происходит на земле, соответствует его высшим (!) законам, потому и называется китайская империя Поднебесной, а *китайская мифология* с полным основанием *может быть названа мифологией неба*» [Садовская 2006:103].

В то же время, небо в китайской философии имеет несколько значений: это и верховное божество; и часть триады «Небо – Человек – Земля»; и вся природа в целом; и главное природное начало в человеке. Человек же, вобравший в себя природную силу и гармонию, становится равен небесам и является важнейшим элементом Вселенной.

В стихотворении Кучерявкина действия небесное и человеческое зеркально отражают друг друга, снимая иерархию субъектов и делая их равновеликими. Согласно этому, между небом и человеком, как равноправными первоэлементами мироздания – великими протонами («протон» – от др. греч. «первый, основной») – возможен диалог, изменяющий миропорядок: «И мертвый встанет и больше не умрет» [Кучерявкин 2001: 70].

Метафорой «великий протон» Кучерявкин обыгрывает китайский иероглиф «Небо», состоящий из двух элементов: «единица» и «великий». Таким образом, небо в стихотворении Кучерявкина, как в китайской культуре, есть Великое Одно. А человек, поразившийся величию небес и открывшийся им, из пресмыкающегося червя становится первоосновой мироздания, обретает единство с миром.

Вторая строфа задает вертикаль и горизонталь художественного мира стихотворения. Полет голубя над колокольной и «поля небесного Китая» вновь отсылают к высшим сферам бытия, образы же дороги и Москвы-реки соответствуют горизонтальному движению. В последней

строке земное и небесное синтезируется. С одной стороны, это происходит за счет точности топонимии и сужения хронотопа, а с другой, благодаря образу абрека (горца – человека пространственно приближенного к небесам) и его песни, как проявления высшего творческого дарования. При этом фигура абрека словно разрастается, делая его гротескно преувеличенным, способным потягаться в значительности / масштабности с небом.

В то же время представляется возможным интерпретировать вторую строфу как проявление иронии, объектом которой нередко становится и сам автор. Нарочитая высокопарность интонации, поддержанная неточной цитацией лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» указывает на легкую иронию Кучерявкина по отношению к актуализированным в этом стихотворении традициям «высокого» романтизма, с его культом одинокой, отверженной, гордой личности. Поддерживает лермонтовскую парадигму и образ абрека. Однако пространство Москвы, где он представлен, работает на снижение этой линии, слегка намекая на миграционные проблемы столицы.

Такое сюрреалистическое объединение философского и быденного планов присуще поэтике Кучерявкина. «В картине мира отсутствует иерархия и перспектива, все явления одинаково близки и значительны» [Барковская 2005: 208], – утверждает Н.В. Барковская.

Так, в стихотворении «То ли Китай, то ли пардон разговору...» (выступающем в качестве визитной карточки поэта на литературных сайтах «Вавилон» и «Новая литературная карта России») соседская кухонная свара уподобляется героической осаде Баязета, за счет чего событие бытового плана возвышается до исторического. Военно-жаргонному слову «душман» (враг, мусульманский воин) дается парадоксальное, на первый взгляд, определение «мокрый, как выстрел», что ассоциативно связывается с уголовным жаргоном, выстраивая вектор: «мокрый, как выстрел» → «мокруха» → «убийство». Вследствие этого снимается разница между «оправданным» войной убийством и банальным бытовым преступлением.

В этом же временном плане разворачиваются ситуации узко-локального характера:

Выполнил план эскимос по вылову нерпы.
И за станком в этот час обороты убыстрил
Тощий, в берете и с сигаретою токарь
На Витаминном заводе...

[Кучерявкин 2002: 38]

Обращение к столь разным топосам: Москва, Баязет, Китай, тут же – упоминание эскимоса создает некий единый мир без границ, своеобразную ойкумену. Для лирического героя все окружающее одинаково весомо, поскольку он окидывает происходящее в мире взглядом восточного философа: «...глаз открывая к востоку» [Кучерявкин 2002: 38]. Китай для него не экзотика, а способ видения и мышления, не случайно лирический герой указывает на родственные связи с Китаем: «Я слушаю Китай, как дальний родич» [Кучерявкин 2001: 173]. «Родство» предполагает единение к близким, что позволяет относиться к нему, как к себе, с беззлобной шуткой, с мягкой, чуть снисходительной улыбкой.

«Китайский» фокус зрения лирического героя помогает ему видеть необыкновенное там, где остальные видят обыденность. Так, Святые (Пушкинские) Горы, где располагается дача лирического героя, он называет «Китаем». Именно там, в атмосфере идиллического, деревенского уединения, был написан «восточный» поэтический цикл «Караси из Шанхая». Уже название цикла отсылает к духовному знанию Востока: караси – религиозный символ, поскольку их разводили в прудах при буддийских храмах. Но данный образ появляется лишь в заголовке, что позволяет предположить, что караси – это прообраз «восточных» мыслей, которые словно «приплывают» к автору из самого Китая и облекаются им в стихотворную форму. Кроме того, Кучерявкин обыгрывает слово «караси», как фонетическую имитацию китайского языка. Таким образом, создается установка, что данные стихи написаны не только в соответствии с восточной философской мыслью, но и с помощью тонкой, нередко ироничной игры автора.

Этот «китайский цикл» важен для понимания творческой природы Кучерявкина, так как поэт избирает Китай в качестве декорации для развертывания художественных особенностей собственного поэтического мира. Лирический герой цикла – медитирующий созерцатель, подмечающий детали мироустройства, в которых жизнь проявлена наиболее остро. Так, героем его первого наблюдения становится автомобиль. Образ машины в русской литературе и философской мысли традиционно противопоставлялся человеку, но Кучерявкин снимает эту антинomio: его автомобиль обладает волей и способностью чувствовать:

Когда беснуется в лесу автомобиль,
И деревья бегут к нему горячим строем –
Дорога вспыхивает тяжело,
Как некая безродная комета

[Кучерявкин 2002: 117]

Автомобиль, как испуганный лесной зверь, «беснуется», «несется», ищет пути. Через сравнение с природным образом: «Вот вырвался в поля, осенний, одинокий, / Как листик желтый, оторвавшийся от ветки» [Кучерявкин 2002: 117] – автомобиль наделяется жизнью, причем полной романтического пафоса, что подтверждается интертекстуальностью образа листа, отсылающей опять же к стихотворению Лермонтова «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...».

«Умение видеть живое в неживом, близкое в далеком обусловлено особым восприятием лирического героя, наблюдающего мир и в телескоп, и в микроскоп» [Барковская 2005: 208] – отмечает Н.В. Барковская. Листик, оторвавшийся от ветки, становится знаком отрыва автомобиля от земли. И вот он уже не в лесу, поле или дороге, а «блуждает между облак» [Кучерявкин 2002: 117]. Обыденный, урбанистический образ вырывается в трансцендентные сферы, и не оказывается им чуждым, обнаруживает единство и растворяется в них: «И вдруг – исчез» [Кучерявкин 2002: 117]. И только замороженный полетом созерцатель остается смотреть в небо. Таким образом, в стихах Кучерявкина мир природный и мир цивилизации оказываются едины, и этим единством определяется гармония бытия.

Во втором стихотворении, где в качестве лирического субъекта так же, как и в первом, выступает обобщающее «мы», созерцатель не остается в стороне, он вовлечен в страшный и сюрреалистический мир Петербурга. Разыгрывается картина «похмельного» городского утра, где атмосфера затхлости и заброшенности передается грубой, сниженной лексикой: «хлопнув пива», «матерый ларек», «подгребая». Среди этого типичного городского пейзажа оказывается ангел «нежнокрылый». Но его появление здесь не вызывает удивления, седой ангел у забора, машущий «всякому на свете», становится гармоничной частью чадного пейзажа.

Петербург же передан в духе дантовского ада:

Где копают древню землю,
Где застыли с мощным ломом
Заспиртованные люди,
Постоим. Гляди, не смейся,
В глубину, где бьется пламя,
С кочергою ходят тени,
Плачут, нас не замечая,
О судьбе своей вздыхают

[Кучерявкин 2002: 118]

Завершая стихотворение вечерним изображением Петрограда, автор тем самым оформляет суточный городской цикл. Композиция замыкается сюрреалистическим образом облака, отсылающего к утреннему ангелу у пивного ларька:

Словно облако под солнцем.
Щёлкает оно зубами
И летит, роняя перья,
Над трамваями, мостами,
Над усталым Петроградом...
[Кучерявкин 2002: 118]

Петербургский мир Кучерявкина лишен знаков китайской культуры, своей абсурдностью и дисгармоничностью он выбивается из дачно-идиллической лирики цикла. Мрачные краски и интонации, характерные для традиционного в русской литературе «петербургского текста», противопоставлены радостным и миролюбивым картинам «китайских» Святых гор.

Последнее стихотворение цикла – «Комар» – написано с интонациями радости и доброго отношения к «детям природы». Образы насекомых – привычные жители поэтического мира Кучерявкина. «В целом... лирика Кучерявкина удивительно радостна, даже где-то ребячлива» [Скидан 2002], – утверждает А. Скидан. Так, стихотворение, с мягким юмором и несколько самоиронично описывает, казалось бы, ничтожное событие – докучливые нападения комара на лирического героя, но изображены они как «убийственный» ночной бой с насекомым. И в соответствии с восточной традицией, где даже самое мельчайшее существо наделяется ценностным значением, лирический герой насыщает стихотворение античными и библейскими образами: Зевс, Давид, Голиаф – причем с большинством из них сравнивается именно комар: «Во тьме и громе, как Зевес, / Он надо мною ходит» [Кучерявкин 2002: 119].

Данный образ перекликается со стихотворением «Перед восходом солнца. Река», где единство человека и комара выражаются в братском лирическом мы:

Комарик маленький запел над ухом нежно.
Не спится нам, комарик, ночь минула, не спится!
Я не убью тебя, товарищ мой мятежный!
На, кровь попей мою – и стану тебе братцем!
[Кучерявкин 2002: 206]

В данном стихотворении просматривается идея христианского кенозиса в духе св. Франциска Ассизского, завещавшего любовь ко всем тварям Божиим. Таким образом, автор находит глубокие соответствия в духовных основах западной и дальневосточной традиций, т.е. фактически обнаруживает единство и в них.

Воспринимая китайскую мудрость как естественный, самый близкий человеку онтологический закон и обладая «восточным» взглядом, лирический герой Кучерявкина испытывает нежность и жалость, сродни гуманизму, ко всему сущему на земле. Для него нет понятий возвышенного и обыденного, священного и мирского, одухотворенного и бездуховного, все у него перетекает во все, меняет формы, становится единым, провозглашая самые священные законы Земли и Неба: любовь, мудрость, самоотречение. А поэтическая свобода, ироничность и изобретательность (нередко парадоксальная) Кучерявкина позволяет по-новому осмыслить богатство культурных традиций и возможности их взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА

Бавильский Д. В словах, а не путем слов. Ольга Седакова отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. Часть вторая [Электронный ресурс] – URL: <http://www.topos.ru/article/996> (дата обращения: 03.03.2013).

Барковская Н.В. Неосентиментализм в поэзии В. Кучерявкина // Русская литература XX–XXI веков: Направления и течения. Вып. 8. – Екатеринбург, 2005. – С. 205–217.

Кучерявкин В. Избранное / пред. Б. Шифрина. – М. Новое литературное обозрение. 2002. – 224 с.

Кучерявкин В. Треножник: Стихи, проза. – СПб.: Борей-Арт, 2001. – 206 с.

Садовская И.Г. Мифология: учебное пособие. – М.: ИКЦ «МарТ»; Ростов н/Д; Издательский дом «МарТ», 2006. – 352 с.

Скидан А. Владимир Кучерявкин. Треножник. [Электронный ресурс] – URL: <http://magazines.russ.ru/nrk/2002/1/skid.html> (дата обращения: 20.11.2013).

© Хабибуллина М.Н., 2013

Е.С. ФЕДОТОВА
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Пелевин В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8.43

РОМАН В. ПЕЛЕВИНА «GENERATION “П”»: СЛОВЕСНАЯ ИГРА КАК СПОСОБ ОСМЫСЛЕНИЯ И ПЕРЕСОЗДАНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В статье на примере анализа ряда фрагментов романа В. Пелевина «Generation “П”» автор рассматривает словесную игру как одно из средств сатирического осмысления действительности. Под «игрой словами» понимается особое отношение художника к слову, предельное внимание к потенциалу разнообразных лексических и синтаксических конструкций и способность писателя их трансформировать, порождая новые смыслы. Выделены приемы: зрительная реализация метафоры, каламбур, актуализация коннотативных значений слов, они позволяют писателю изобразить постперестроечную эпоху.

Ключевые слова: сатира, В. Пелевин, сатирические приемы, «Generation “П”», язык, миромоделирование, мировоззрение художника.

*Миллион долларов нужен, чтобы купить дом в дорогом районе,
дом нужен, чтобы было, где ходить в красных тапочках,
а красные тапочки нужны, чтобы обрести спокойствие и
уверенность в себе, позволяющие заработать миллион долларов,
чтобы купить дом, по которому можно будет ходить в красных
тапочках, обретая при этом спокойствие и уверенность.
В. Пелевин. Generation “П”*

О важности сатирического вектора в творчестве В. Пелевина сказано немало¹. Однако до настоящего времени не вполне определена сатирическая традиция, на которую опирается художник, не дифференцированы иронический модус, *argiōi* присущий постмодернист-

¹ О сатирическом векторе в творчестве В. Пелевина см.: Андрианова М.Д. Проблемы эволюции творчества Пелевина URL: http://mir.spbu.ru/index.php?option=com_k2&view=item&id=774:prj-10 (дата обращения: 24.11.2012); Лестева Т.М. Мой Пелевин. За или Против? // Литературная учеба. – 2011. – № 5. – С. 148–177; Сиротин С. «Виктор Пелевин: эволюция в постмодернизме» // Урал. – 2012. – № 3. – С. 206–219; Бачинин В.А. «Если верует, то не верует, что верует. Если же не верует, то не верует, что не верует». Постмодернистское письмо Виктора Пелевина в философско-теологическом контексте URL: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-esliver/1.html> (дата обращения: 20.11.2012); Жаринова О.В. Рекламные слоганы как иронический модус романа В. Пелевина «Generation “П”» // Юбилейный сборник научных трудов ТГТУ – Тамбов: Издательство ТГТУ, 2004. – Вып. 16. – С. 129–131.

скому тексту, и функции сатирического изображения, не рассмотрена динамика сатирического начала в творчестве писателя. Мы попытаемся показать приемы словесной игры в романе В. Пелевина «Generation “П”», где сатирическое изображение действительности предстает наиболее ярко.

В «*Generation “П”*» – романе о поколении россиян, формировавшемся во времена политических и экономических реформ 1990-х годов – автор, пытаясь раскрыть суть перемен, показывает пороки жизнеустройства и очерчивает круг иллюзий, заполнивших человеческое сознание. Критика действительности в романе выступает на первый план, что позволяет говорить о переходе от Пелевина-философа к Пелевину-сатирику.

И.И. Плеханова, анализируя роман В. Пелевина «S.N.U.F.F.» в сопоставлении с «Околоноля» Н. Дубовицкого, отметила: «*Игра словами ... это не игра в слова, а творение смыслов, которые всё-таки участвуют в организации жизни*» [Плеханова 2013: 113]. Данное суждение исследователя является для нас принципиально важным, поскольку определяет суть словесной игры и подчеркивает ее смыслопорождающее значение в творчестве писателя. Если рассматривать «игру словами» как особое отношение художника к слову, предельное внимание к потенциалу разнообразных лексических и синтаксических конструкций и способность писателя их трансформировать, порождая новые смыслы, то такую игру можно назвать ведущим способом сатирического осмысления действительности, реализуемого в тексте с помощью ряда приемов.

Рассмотрим один из них. Автор начинает роман со слов: «*Когда-то в России и правда жило беспечальное юное поколение, которое улыбнулось лету, морю и солнцу – и выбрало “Пенси”*» [Пелевин 1999: 5]². С первых строк задается взгляд, слегка дистанцирующий читателя от событий постперестроечного времени. Рубеж, отделяющий Советский Союз от Российской Федерации, для В. Пелевина не важен, потому что принципиальных различий между реальностью СССР и Россией после 90-х годов он не наблюдает. Поэтому синтаксический строй вышеупомянутого предложения (сложносочиненное со значением одновременности протекания действия, тире в качестве маркера быстрой смены событий) и грамматическое оформление, фиксирующее завершенность действия (глаголы совершенного вида «*выбрало*», «*улыбнулось*»), позволяют автору запечатлеть и проанализировать свершившиеся изменения как необратимые.

² Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

В результате наблюдений писателя рождается интересный образ: *«Этот мир был очень странным. Внешне он изменился мало – разве что на улицах стало больше нищих, а всё вокруг – дома, деревья, скамейки на улицах – вдруг как-то сразу постарело и опустилось. Сказать, что мир стал иным по своей сущности, тоже было нельзя, потому что никакой сущности у него теперь не было. Во всем царила страшноватая неопределенность»* (выделено нами – Е.Ф.) (11). Характеризуя современный мир³, Пелевин называет его «странным». Несмотря на то, что внешне он почти не изменился, всё в нем подернулось порухой, значит, из него ушла жизнь во всем многообразии ее проявлений. Мертвенность мира проявляет себя чертами *«страшноватой неопределенности»*. Данное словосочетание несет в себе авторскую оценку действительности. Обратимся к толковому и словообразовательному значению входящих в него слов⁴. *«Неопределенность»* – слово, образованное от прилагательного «неопределенный» («не вполне отчетливый, неясный») с помощью суффикса -ость- (отвлеченность действия). Прилагательное *«страшноватая»* – производное от слова «страшный» («вызывающий страх, пугающий; потрясающий своим трагизмом; причиняющий страдание, мучительный») с помощью суффикса -оват-, значение которого «отчасти имеющий свойства чего-либо», а также «оттенок ослабленного качества». Как видим, время в сознании автора ассоциируется, с одной стороны, с неясностью, возведенной в Абсолют (на такую трактовку указывает грамматическая категория отвлеченности), а с другой – с тревогой, страхом как следствием этой неясности. Человек в условиях, изменившихся в одночасье, растерян, испуган.

Так что же конкретно вызывало тревогу и смущение на уровне авторской оценки явлений действительности? Несоответствие между неуверенной «страшноватостью» мира и абсолютно уверенными в себе героями времени, заполнившими «тойоты» и «мерседесы»: *«по улицам неслись потоки “мерседесов” и “тойот”, в которых сидели абсолютно уверенные в себе и происходящем крепыши»* (14). Названные марки ав-

³ По словарю Ефремовой некоторые значения слова «мир»: Земной шар, Земля со всем существующим на ней. // Действительность, бытие с точки зрения порядка, строя жизни на Земле. // Человеческое общество, объединенное по социальным, культурно-историческим, этнографическим и т.п. признакам. [Ефремова]. Слово «мир» в рассматриваемом фрагменте повторяется дважды и имеет гораздо более широкое значение, чем, например, «общество» и даже «государство», что видно из приведенных выше значений. Качественно иное, более абстрактное понятие избрано автором неслучайно, задает обобщенный ракурс рассмотрения происходивших в стране событий, показывая последствия социально-исторических изменений отдельного государства в общечеловеческом масштабе.

⁴ Значения слов и суффиксов приводятся по словарям: [Ожегов], [Ефремова], [БАС].

томобилей говорят о высоком достатке и статусе. Однако сатирическое осмысление эпохи не исчерпывается внешними атрибутами. Важнее обратить внимание на то, что вместо слова «человек», которое предполагает полноту личностного самоосуществления, у Пелевина – оценочно-саркастичное «*крепьши*». Согласно словарям, речь идет о таком человеке, который «имеет крепкое телосложение», но принадлежность слова к разговорному стилю и помета «обычно о ребенке» подчеркивают инфантильность героев: они остановились в духовном развитии, живут только физически. Они лишены рефлексии, в их мире нет Другого. Отсюда полная уверенность «*в себе и происходящем*», что делает их «хозяевами жизни», наделяет правом действовать, не думая о судьбах других. Такая редукция человека под пером сатирика выглядит почти зловеще.

Показательно уточнение оценок, которые дает В. Пелевин. «*Эти [рекламные] агентства множились неудержимо – как грибы после дождя или, как Татарский написал в одной концепции, гробы после вождя. А вождь наконец-то покидал насиженную Россию. Его статуи увозили за город на военных грузовиках (говорили, что какой-то полковник придумал переплавлять их на цветной металл и много заработал, пока не грохнули), но на смену приходила только серая страшиноватость, в которой душа советского человека быстро догнивала и проваливалась внутрь самой себя. Газеты уверяли, что в этой страшиноватости давно живет весь мир и оттого в нем так много вещей и денег, а понять это мешает только “советская ментальность”*» (29). «*Страшиноватая неопределенность*» вскоре перерастает в «*серую страшиноватость*». Означающее и означаемое меняются местами. Эта незначительная внешне языковая перестановка в плане семантики необычайно важна. Пелевин находит свои, очень точные коннотативные значения слов, что позволяет ему наиболее четко, сатирически-образно охарактеризовать реальность России 90-х годов и представить ее, исходя из значений слова «страшная», как трагичную, мрачную, пугающую. Развитие рыночного бизнеса выступает поводом для рефлексии по поводу исторических изменений и их последствий. Памятники «вождя» (имеется в виду фигура В.И. Ленина) призваны увековечить стремления и идеалы советской эпохи, но их увозят и переплавляют ради обогащения. «*Покидал насиженную Россию*» – ироническое замечание⁵, которое, как нам думается, отсылает к почти 80-летнему существованию

⁵ Говорить об иронии позволяет намеренно смешение разных регистров, то есть употребление разговорного слова «насиженный» (значение «насиженное место» – место, к которому привыкли, занимая его в течение долгого времени) в связи с упоминанием исторического лица.

социалистического государства. На смену странному миру, неясному для живущих в нем людей, пугающему своей пустотой, приходит серо-грязноватое время. Недаром «в мире так много вещей и денег», призванных заполнить эту пустоту предметами материального мира, то есть «прикрыть» внешней оболочкой образовавшуюся неприглядность.

В приведенном фрагменте заслуживает внимания еще один прием, позволяющий сатирику осмыслить действительность: каламбур «гробы после вождя», созданный на основе фразеологизма «грибы после дождя». Его значение «появляться быстро, в большом количестве» иллюстрирует молниеносное рождение и распространение рекламных агентств, основная задача которых не только представить товар в лучшем свете и максимально выгодно его продать, но и создать идеальный образ счастливой жизни, превратить человека в потребителя. Гроб, вероятно, стоит рассматривать не только как «специальный ящик, в котором хоронят умершего», но и как символ перемен, означающий «конец» всего, что связано с историей, ведь гроб – своеобразный рубеж, отделяющий жизнь от смерти, проводник между реальным и потусторонним. Характерно, что эти агентства, как и гробы, «множились», заполняя окружающее их пространство. Проблема памяти проявляет мысль сатирика об утрате миром своей сущности. «Жонглирование» сакральными темами и атрибутами (покойник, гроб, смерть, сниженная до разговорного «грохнули») знаменует отказ поколения от своей истории, утрату связи с прошлым.

Жуткая метафора дополняет образ мира-симулякра: «душа советского человека быстро догнивала и проваливалась внутрь самой себя». Процесс загнивания предстает перед читателями предельно натуралистично: душа «проваливается», как рушится ветхий заброшенный дом. Зрительная реализация метафоры⁶ дополняет авторскую характеристи-

⁶ На основе анализа множества стихотворений и поэм В. Маяковского В.Н. Альфонсову удалось выявить такое средство поэтической образности, как зрительная реализация метафоры. Он отмечает, что прием открыт не Маяковским и встречается в XIX веке, но именно Маяковский «превратил «зрительную» метафору в поэтическую норму». Ведущий поэтический принцип, по мнению исследователя, – «создавать обобщенный образ современности в обход индивидуального сюжета, непосредственно скрепя зримость деталей и картин, формирующую мысль и ораторский пафос». Принципиальным замечанием представляется следующее: «Зрительный образ в стихах Маяковского часто необычен. Поэт не боится деформировать или нарочито упростить его. Говоря: «Не разорваться же мне», мы вряд ли представляем реальное физическое действие. А Маяковский издевается: почему бы и не разорваться? – «До пояса здесь, а остальное там» (“Прозаседавшаяся”). Цит. по книге: [Альфонсов 1984; 56–57]. Думается, что характеристика приема, рассмотренного ученым, сопоставима с необычайной образностью зрительного представления метафоры в творчестве В. Пелевина.

ку эпохи, рисуя апокалиптическую картину, где нет места человеку, души представлены «прогнанными» и замкнутыми на невозможности возрождения (после падения «внутри самой себя» оно исключено). Перед нами грустно-саркастичная оценка явлений перестроечного времени.

Время, изображенное в романе «*Generation “П”*», названо Виктором Пелевиным «*эпохой первоначального накопления*». Как научный термин⁷ приведенное понятие подразумевает одно, но в конце XX века вновь становится востребованным и, расширив значение, входит в роман, сатирически характеризует эпоху, проявляя основную тенденцию: обогащение одних за счет других, повальное стремление достичь материального благополучия любыми средствами. «*Насколько Татарский мог судить, никакого сражения между товарами за ниши в развороченных отечественных мозгах не происходило; ситуация больше напоминала дымящийся пейзаж после атомного взрыва. <...> Покурив однажды очень хорошей травы, он случайно открыл основной экономический закон постсоциалистической формации: первоначальное накопление капитала является в ней также и окончательным*» (26). Образ человеческого сознания людей постсоветской эпохи строится на приеме зрительной реализации метафоры: натуралистический образ «*развороченных мозгов*» (то есть поврежденных, ущербных, трудно восстановимых) на фоне пейзажа «*после атомного взрыва*» позволяет Пелевину точно охарактеризовать ситуацию в России 90-х годов, напрямую указывая на страшнейшие последствия случившихся перемен. Атомный взрыв ассоциируется с гибелью всего здорового (применительно к сознанию – логичного), впечатляя читателя масштабом катастрофы, а на этом фоне всё увереннее происходит захват сознания рекламой. Во фразе «*первоначальное накопление <...> является окончательным*» проблема памяти, рассмотренная выше, дополнена моти-

⁷ «Первоначальное накопление» означает «*процесс превращения основной массы мелких товаропроизводителей (главным образом, крестьян) в наемных рабочих путем отделения их от средств производства и превращения последних в капитал*», введено в трудах А. Смита, продолжено в работах К. Маркса; процесс накопления капитала происходил в Западной Европе в 15–18 века, в России – в 17–19 века [БСЭ: электронный ресурс]. Характеристика эпохи перестройки названным термином настолько устойчива в сознании писателя, что встречается и в ряде других его произведений, например, в романе «*Ананасная вода для прекрасной дамы*» (2010), в главе «*Созерцатель тени*»: «*Когда эпоха первоначального накопления вступила в фазу нестабильного загнивания, а Олег завязал с вещами и овладел матчастью, он стал отвечать, что от сотворения мира сохраняет абсолютную неподвижность...*». [Пелевин 2011; 246]. В данном случае автор прослеживает историю России, характеризуя ее путь и экономическое развитие как нечто «загнивающее».

вом отсутствия будущего (на него указывают использование в пределах одного предложения антонимичных корней «первоначальное / окончательным» и глагола совершенного вида, обозначающего завершенность действия).

Что же заполняет образовавшуюся пустоту, камуфлирует поруху? Парадигма рекламодателей и создание рекламы в романе проявляют основу мироустройства, в центре которого оказываются деньги, о чем свидетельствует их многочисленное упоминание и игровой процесс заработка. Венчает денежную проблематику показательная метафора-откровение: *«во всей вселенной пахнет нефтью»* (278). Приведенная фраза – авторский вариант устойчивого словосочетания *«деньги правят миром»*, но в гораздо более широком значении. Нефть ассоциируется с несметным богатством, является одним из важнейших для человечества полезных ископаемых, занимает ведущее место в мировом топливно-энергетическом хозяйстве, фактически она символизирует и деньги, и власть. Поражают масштабы обобщения: не конкретное общество, а все человечество (*«вселенная»*) поглощено заботой о материальных ценностях.

Жизнь человека сводится к стремлению обрести счастье, транслируемое каналами СМИ, и замыкается в кольцо потребительства. *«Любой имидж имеет четкое денежное выражение. Если даже он подчеркнута некоммерческий, то сразу возникает вопрос, насколько коммерчески ценен такой тип некоммерциализованности. Отсюда и знакомое любому чувство, что всё упирается в деньги»* (60). Сочетание двух противоположных по значению слов «коммерческий» и «некоммерциализованный» в максимально близком контексте, а также лексический повтор (*«деньги», «денежный»*) не только вводит тему материальных ценностей, но и говорит о примате материального над духовным. Конструкция предложения и расширение субъектно-объектных отношений местоимениями *«любой», «всё»* укрупняет масштаб авторского мировидения, показывая тотальную коммерциализацию, охватившую общество.

Наблюдения над текстом Пелевина показали, что словесная игра в «Generation „П“» создается рядом приемов: зрительной реализацией метафоры, каламбуром, актуализацией коннотативных значений слов, которые действительно участвуют в «организации жизни» (определение И. И. Плехановой), то есть становятся способом осмысления действительности. Художник рисует образ мира, утратившего жизнеобеспечивающую почву и нравственные ценности, что привело к редукции человека до «крепыша», а образовавшуюся пустоту заполнили «вещи и деньги».

ЛИТЕРАТУРА

Альфонсов В.Н. Нам слово нужно для жизни. В поэтическом мире Маяковского. Ленинград: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1984. – 245 с.

Большая советская энциклопедия. URL: <http://soviet-encyclopedia.ru/?ll=218231> (дата обращения: 14.09.2013).

Ефремова Т.Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. URL: <http://efremova.slovaronline.com> (дата обращения: 13.09.2013).

Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. URL: <http://www.ozhegov.org> (дата обращения: 15.09.2013).

Пелевин В.О. «Generation “П”». – М.: Вагриус, 2001. – 336с.

Пелевин В.О. Ананасная вода для прекрасной дамы. – М.: Эксмо, 2011. – 350 с.

Плеханова И.И. Пелевин vs Сурков // Филологический класс. – 2013. – № 33. – С. 106–115.

© Федотова Е.С., 2013

А.В. КРАПИВИНА

(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 372.882
ББК 4426.83-27

“ВЕЧНАЯ ТЕМА” В ПРОЗЕ ХХІ ВЕКА: МАТЕРИАЛЫ К УРОКУ В 11 КЛАССЕ

Аннотация. В статье представлена разработка урока внеклассного чтения «“Вечная тема” в прозе ХХІ века», проведённого в 11 классе; помимо подробного сценария, в неё вошёл краткий анализ продуктов деятельности учащихся на уроке и при подготовке к нему (отзывы, ответы на вопросы, презентация сборника рассказов, мнения, высказанные в ходе дискуссии).

Ключевые слова: урок внеклассного чтения, современная литература, Д. Быков, И. Сахновский, Д. Рубина.

То или иное произведение искусства можно объективно назвать шедевром только по истечении значительного количества времени. Это неоспоримый факт, и именно в нём кроется вечная проблема преподавания современной литературы в школе. Именно ввиду того, что произведения ещё не прошли «проверку временем», к ним не смогло сформироваться более-менее определенное отношения со стороны читателей и критиков, учителей и родителей, самих учащихся.

Ситуация сегодня такова: одни с восторгом отзываются о новинках на любой вкус, свободных от цензуры (выдержка из блога: «многие творения современных авторов стремительно получают популярность и собирают миллионы читателей, соперничая с классической литературой» [Литературный блог 2013]); говорят о «литературном буме» в России, продукты которого «фильтруют» многочисленные литературные премии, исчисляемые даже не десятками, а сотнями; другие вообще отказывают современной литературе в существовании: «Над русской прозой тяготеет как проклятие ненароком оброненная фраза: “У нас нет литературы”». Современникам кажется, что все самое интересное в литературе или уже было, или только должно произойти. Поэтому анализ современной прозы считается чем-то вроде неприличного жеста» [Яркевич 1996].

Таким образом, перед учителем встаёт вопрос: как преподавать современную литературу, которая не имеет однозначной оценки, устоявшейся репутации, общепринятой трактовки?

Помимо этого, есть и ещё одна, объективная проблема: где взять на преподавание современной литературы часы, ведь в программы для общеобразовательных школ она, по сути, не включена? Ни по тому, ни

по другому вопросу на сегодня не существует системно разработанных рекомендаций учителю. Будем надеяться, что когда-нибудь они всё-таки появятся, а пока учителя делятся опытом проведения конкретных уроков по произведениям последних лет. Чаще всего, это разработки уроков внеклассного чтения. Предлагаем разработку урока внеклассного чтения в 11 классе «“Вечная тема” в прозе XXI века». Нами были выбраны следующие произведения: Д. Быков «Отпуск» (2007), И. Сахновский «Незаконный рассказ о любви» (2005), Д. Рубина «Область слепящего света» (2003).

Учащиеся получили опережающее задание: прочитав предложенные тексты (учительский выбор был определён общей темой и малым объёмом произведений, чтобы дать ребятам возможность познакомиться с тремя рассказами разных авторов, в то же время, исключив возможность массового «непрочтения»), написать о них отзыв; причём, сдать его следовало за неделю до самого урока.

Результаты анализа работ учащихся были неожиданными: практически все отзывы имели в той или иной степени негативный, осуждающий характер. Встречались интересные, абсолютно противоположные отклики на каждое конкретное произведение, приведём два из них:

1. «“Незаконный рассказ о любви” – единственное произведение, которое мне немного понравилось. Там повествуется о любви по интернету. Хотя здесь тоже присутствует измена, но эта современная тема любви ближе всего ко мне приходится, потому что я ощущала её на своём опыте. К этой современности я приближена, поэтому верю, что такая любовь существует».

Автор этого же отзыва по поводу рассказа «Отпуск» отмечает, что рассказ «не впечатлил, потому что я не верю, что в наше время живёт ещё такая любовь».

2. «“Незаконный рассказ о любви” мне не понравился, потому что я не верю в любовь по интернету». А рассказ «Отпуск» этому автору, наоборот, понравился: «...только потому, что я верю в такую “высокую” любовь».

В отзывах прослеживается общая мысль: рассказы не понравились, так как герои изменяют супругам, без романтического ореола показана любовь, «не понравился язык». Но в то же время, авторы отзывов соглашались с достоверностью того, что изображает автор («я понимаю, что всё это реальность 21 века») – и тут же осуждали писателя за то, что он не описал возвышенные, чистые отношения. В одном из отзывов была рефлексия по поводу данного противоречия: «Я не смогла по достоинству оценить язык Рубиной. Может, потому что она

резко и жестоко окунула меня в мир реальности и современной любви, не украшая его красивыми словами».

Мысли и эмоции учащихся по поводу прочитанного были фрагментарно озвучены на первом этапе урока, а также послужили материалом для организации дискуссии в его финале. Также для дискуссионного этапа урока учителем была подобрана информация о различных, в том числе и негативных, отзывах критиков и читателей, которые были современниками классиков, чтобы учитель при необходимости мог использовать их в качестве аргумента в защиту современной литературы. Например, можно познать ребят с высказыванием И.С. Тургенева – старшего современника Л.Н. Толстого и отчасти его учителя в литературе – о романе «Война и мир»: «Где тут черты эпохи – где краски исторические?»; «Роман Толстого плох не потому, что он тоже заразился “рассудительством”: этой беды ему бояться нечего; он плох потому, что автор ничего не изучил, ничего не знает и под именами Кутузова и Багратиона выводит нам каких-то рабски списанных современных генеральчиков» [Бирюков 2013].

Двум ученицам было дано индивидуальное опережающее задание, требующее осуществления проектной деятельности: предлагалось создать обложку для сборника, в который бы входили рассказы, обсуждаемые на уроке, написать для сборника аннотацию и презентовать его на уроке. Проектная работа учащихся была использована на этапе дискуссии.

Воссоздадим в общих этапах логику урока.

1. Вступительное слово учителя, анализ отзывов и постановка цели урока:

– после вопроса к учащимся о том, что объединяет предложенные для прочтения рассказы, фиксируется тема урока;

– сообщение учителем кратких сведений об авторах с использованием компьютерной презентации. Примерное содержание учительского слова:

Дмитрий Быков родился в 1967 году в Москве; русский писатель и поэт, журналист, кинокритик, сценарист, биограф Бориса Пастернака и Булата Окуджавы, а также учитель русского языка и литературы, преподаватель в Институте журналистики и литературного творчества. Дмитрий Быков – автор десятков книг и лауреат многочисленных премий.

Игорь Сахновский – уральский писатель, поэт, член Союза российских писателей, родился в 1958 году в городе Орске Оренбургской области. В 1981 году окончил филологический факультет Уральского государственного университета. Автор множества поэтических и про-

заических произведений, лауреат различных литературных премий. Книги Сахновского издаются в Германии, Великобритании, Франции, Италии, Сербии и Болгарии.

Дина Рубина родилась в 1953 году в Ташкенте. Самый издаваемый израильский автор, пишущий по-русски. Автор эссе, рассказов, повестей и романов, многие из которых автобиографичны. В её копилке – многочисленные литературные премии. Адрес её персонального сайта, на котором представлены автобиография, тексты, блог, где она лично общается с читателями [Д. Рубина 2013].

– анализ ученических работ и фиксация основных «за» и «против»;
– как продолжение разговора о неоднозначности оценок – обозначение учителем специфики современной литературы.

– постановка проблемы урока силами учащихся (учащимися были предложены следующие варианты: как изображена любовь в современной прозе? почему именно так пишут сегодня о любви?).

2. Беседа о произведениях по следующим вопросам:

– Что в этих рассказах говорит о том, что эти произведения рассказывают о живой современности?

На этом этапе учащиеся фиксируют следующие детали и подробности рассказов: эти рассказы, действительно, о современности, в них встречаются упоминания о современных исполнителях, показан интернет как способ знакомства, поднимаются злободневные проблемы, например, проблема терроризма, эвтаназии. Данные черты времени призваны создать ощущение общей атмосферы драматизма, неблагополучия вокруг героев: они как будто живут «на грани», ходят рядом со смертью.

– *Вопросы:*

к рассказу «Отпуск» Дмитрия Быкова:

– Сразу ли вы поняли, кем является говорящий? Почему?

– Что затруднило ваше понимание? С какой целью автор именно так строит рассказ?

– Подозревает ли героиня, что с ней едет не просто незнакомец?

– Что происходит после смерти с чувствами, с любовью обоих героев? Как вы это поняли?

– В чём смысл названия рассказа? Как в этом названии раскрывается характер ТОЙ, неземной жизни?

Примерные ответы учащихся:

То, что герой – отпущник из загробного мира, понимаешь не сразу. В начале рассказа будто всё перепутано, и только когда перечитываешь, чтобы разобраться, понимаешь, что даются параллельно два пласта – память (воспоминания героя о ситуациях, когда он ещё был

жив, ждал свою жену так же, как сейчас) и реальность (волнительное ожидание жены умершим героем, находящимся на земле в чужом теле). Благодаря такому построению рассказа, можно видеть, как герой воспринимал те или иные ситуации до смерти и как воспринимает их сейчас. Читатель невольно приходит к мысли о том, что нужно ценить близких, вообще жизнь. А это уже вечные вопросы о ценности, смысле жизни. По идее, ничего не поменялось – в основе современных произведений лежат те же вопросы, что и в классике.

Герой выдаёт себя фразами, речевыми привычками. Как мы говорим, так и мыслим, а мысли – это, наверное, часть души, поэтому манера говорить остаётся у героя и после смерти. Герой сам говорит, что словечки эти – это его опыт, а опыт – это уж точно часть души.

После смерти любовь героев не умирает. Оба героя продолжают любить друг друга и после ухода одного из них. Вера помнит о муже, раз он смог прийти в этот отпуск. Яркая деталь, свидетельствующая о чувствах героев: «Он лежал в темноте, закрыв глаза, никак не умея освоиться в неловком, тучном теле, внаглую захваченном в Москве на сутки, – и чувствовал, как худая светло-русая женщина рядом все крепче закусывает губу; такую вещь в темноте не разглядишь, но чувство, чувство куда денешь?». Любовь героев – несчастная из-за смерти, но не прерванная ею, причём, возможно, именно после смерти это чувство, помутневшее с годами совместной жизни, стало как-то осознаннее, сильнее.

О названии: имеется в виду отпуск души умершего из загробного мира на землю, через вторжение в чужое тело; он разрешается раз в год, и только в случае, если о человеке кто-то помнит, притом, под строжайшим запретом выдавать себя. В тексте, вроде, и не сказано, что душам плохо в ином мире, но всё равно возникает образ некой тюрьмы, где «свидания» с близкими разрешены лишь раз в год.

к рассказу «Незаконный рассказ о любви» Игоря Сахновского:

– Как вы относитесь к способу знакомства, который описан в рассказе? Почему?

– Чем Ирина «зацепила» Локтева? Вспомните, что автор рассказывает о героях, об их взаимоотношениях в семье.

– Найдите в тексте описание чувства, которое возникло между героями.

– Герои сразу определяют свои отношения: «Мы с тобой, Локтев, не встретимся НИКОГДА». Почему? И почему они всё-таки решаются на встречу?

– Как вы понимаете последнюю фразу героини?

– Какое значение имеет в рассказе эпизод с родинкой?

Примерные ответы учащихся:

Описанный Сахновским способ знакомства очень распространён сейчас, есть немало примеров создания крепких счастливых семей в результате интернетных знакомств. Есть много замечательных людей, которые из-за своей стеснительности не могут знакомиться в реальности. Для некоторых такой вид знакомства не приемлем. Невозможно узнать человека, не видя его глаз, и фотография здесь не помощник, тем более что в сети уйма поддельных страниц с чудными фотографиями, за которыми скрываются, например, аферисты.

Герои оказались в чате случайно, из любопытства. Ирина очень отличалась от других посетительниц чата: «На этой площадке хищного молодняка она выглядела чуть растерянной, подраненной антилопой, которой некуда уйти от алчных бойких львят: им ещё не под силу погнать её на сахарные кусочки, но позаигрывать и покусаться – одно удовольствие. Она либо не успевала реагировать на подколы и прямые дерзости, либо отвечала на них с вяловатым простодушием. От львят не отставали их ревнивые подружки («Орхидея», «Ведьмочка», «Мулатка»), углядевшие дефектность чужачки в её недостаточной бойкости». По идее, ситуация в чате очень напоминает спасение девушки от нападения хулиганов.

Сахновский подчеркивает, что семейная жизнь героев переживает не лучшие времена. Несмотря на это, герои полагают, что встречаться им не следует, полагая, что встреча будет изменой. Возможно, герои не хотят встречи ещё и потому, что боятся разочароваться друг в друге. Так часто происходит на самом деле в реальной жизни.

Последняя фраза героини означает, что всё, как раньше, в их жизнях уже не будет. Пусть внешне всё останется как прежде, но внутренние герои изменились, не случайно Сахновский акцентирует такую деталь, как родинка: их встреча – как вновь открытая родинка, о которой не забудешь. Сахновский оставляет финал открытым.

К рассказу Дины Рубиной «Область слепящего света»:

– Найдите в тексте и зачитайте момент, когда между героями вспыхивает чувство. Найдите психологические детали, передающие состояние героев в момент первой встречи.

– Думали ли герои, что ещё когда-нибудь встретятся? Какое слово они не произносят, но подразумевают при прощании?

– Что чувствуют герои, встретившись вновь?

– Что понимает героиня при последнем прощании?

– Почему именно так заканчивает Рубина свой рассказ?

– В чём смысл названия? (о какой области говорит писательница?)

Примерные ответы учащихся:

Для описания первой встречи использована метафора вспышки (невольно вспоминается «Солнечный удар» И.А. Бунина): «Этот мгновенный блиц лунного полулица ослепил ее такой вспышкой любовной жалобы, словно ей вдруг показали из-за ширмы того, кого давно потеряла и ждать уже зареклась». Д. Рубина использует детали: «слепые руки», «её растерянные руки», «его беспризорные руки» и т.д. Автору хватает одной детали и варьирования эпитетов, чтобы передать не только волнение героев, но и их неустроенность в жизни, одиночество, беспризорность.

Как и в предыдущем рассказе, над следующей встречей, а значит над совместной судьбой героев, повисло слово НИКОГДА.

Вторая встреча героев описана так: «Она жадно смотрела в его шевелящиеся губы, словно боясь пропустить нечто главное, что он сейчас произнесет и тем самым спасет обоих навсегда». Но этого не произошло, они не могут быть вместе по тем же причинам, что и герои предыдущего рассказа, поэтому последнее слово в этой цитате – «навсегда» сменяется при их расставании уже фигурировавшим антонимом «никогда».

О названии: Это область любви и счастья, но человек в ней слеп, будто безумен. Финал глубоко трагичен, героиня погибает (это реальная катастрофа). Их отношения не имеют права на существование, смерть героини избавляет их от этих отношений.

3. Этап рефлексии.

- организация дискуссии по вопросам:

- Что общего в раскрытии «вечной темы» у рассмотренных авторов?

- Счастливая ли любовь изображается в современной прозе? Почему?

- Что мешает счастью в любви сегодня?

Примерные ответы учащихся:

Любовь в рассказах изображена несчастная, потерянная, «нелегальная». Судьба дарует героям лишь несколько дней, даже часов счастья. Почему? «Потому, что жизнь такая...». В двух рассказах фигурирует слово НИКОГДА (да и в «Отпуске» это слово, хоть и не названо, но подразумевается, ведь после смерти – это и есть «никогда»), оно и определяет невозможность существования счастливой любви, то есть совместной с жизнью, не «на расстоянии», не прерванной смертью... Современный человек находится в многочисленных «клетках», «сетях» обстоятельств: общественного мнения, привычек, страхов, он находится на границе жизни и смерти, в любой момент может случиться непоправимое...

- презентация сборника:

После того, как учащиеся выскажутся, им предлагается познакомиться с проектной деятельностью учениц – это презентация сборника рассказов о любви. На экран выведена обложка (девочки выбрали название «Нелегальные», подобрали картинку – поцелуй мужчины и женщины, головы которых обмотаны серой тканью). Также выведена на экран и озвучена в качестве рекламного текста аннотация к сборнику: «НЕЛЕГАЛЬНЫЕ – это слово насквозь пронизывает все три рассказа, объясняя всю суть любви, её жертвенность и запретность... Все три рассказа, вошедшие в сборник, – это зарисовки, наброски современной жизни. Они затягивают нас в пучину страстей и эмоций героев. Заставляют нас задуматься о вечных проблемах, ставящих человека, казалось бы, в безвыходное положение...о том, что людям свойственно ошибаться, порой принимая ложное за подлинное».

- после знакомства с продуктом проектной деятельности учащимся предлагается высказать собственное мнение по поводу увиденного: согласны ли они с такой версией? почему? как бы они оформили обложку? какой текст бы составили для рекламы?

В ходе дискуссии учащимися были высказаны следующие суждения:

– Моё мнение о рассказах Сахновского и Рубиной не поменялось, мне такая любовь чужда, измена – это вечный людской порок, это предательство. В современном мире очень легко найти того, кто несчастлив в браке и хочет найти тепло на стороне, есть для этого даже отдельные сайты. Может, поэтому крепких браков всё меньше, люди разучились решать проблемы и идти на компромиссы; сталкиваясь с первой же проблемой, они расстаются и ищут себе идеал дальше, а отношения требуют работы над собой, иначе ты рискуешь остаться в старости в полном одиночестве, несмотря на кучу романов и, возможно, даже не один брак.

– Наверное, авторы правы, что пишут об этом, поднимают такие важные проблемы, мы ведь часто говорим, что писатель хочет привлечь внимание к чему-то, заставляет задумываться нас над чем-то, нужно просто делать правильные выводы, а не понимать всё буквально.

– Всё так и есть в современном мире, нам просто неприятно это осознавать, приятнее читать о возвышенных чувствах, описанных соответствующими фразами.

– Рассказы Сахновского и Рубиной очень похожи: в них подняты проблемы несчастливых браков без любви, глухости к близкому человеку, одиночества человека, даже если у него есть семья, невозможно-

сти быть с любимым человеком из-за ряда причин. В рассказе Быкова, наоборот, показана ценность близкого человека, семьи, которая не осознаётся людьми, пока они это не потеряют. Чувства изнашиваются, стираются в рутине, быту, люди обижают друг друга, отдаляются, а потом каются и винят себя всю оставшуюся жизнь.

– Думаю, эти рассказы может объединять мысль о том, что нельзя «плыть по течению», подчиняться своим привычкам, страхам, общественному мнению. Нужно ценить то, что даёт тебе жизнь (близкого человека, как в «Отпуске») и делать всё для того, чтобы не потерять такой дар судьбы, как любовь, бороться за него, хотя бы делать шаг навстречу (как нужно было поступить героям в рассказах Сахновского и Рубиной). Кто знает, может, через много лет эти рассказы будут изучать школьники как классику XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

Бирюков П.И. Биография Л.Н. Толстого (том 2, глава 3). «Война и мир» (обзор критической литературы) URL: <http://tolstoy.lit-info.ru/tolstoy/bio/biryukov/biografiya-biryukov-2-3.htm>.

Литературный блог 2013 – URL: <http://www.e-progress.com.ua/category/modern-literature>.

Рубина Д. Сайт Дины Рубиной 2013 URL: <http://www.dinarubina.com/news.html>.

Яркевич И. Журнальный зал 1996 URL: http://mag.russ.ru:81/voplit/1996/1/xx_vek1.html.

© Крапивина А.В., 2013

Е.В. ВОЗМИЩЕВА
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.3 (Сигарев В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,444

ФУНКЦИИ РЕМАРКИ В ДРАМАТУРГИИ ВАСИЛИЯ СИГАРЕВА

Аннотация. В статье рассматриваются функции ремарки в пьесах Василия Сигарева. Отмечается полифункциональность ремарки в современных текстах новой драмы, их прозаизация. Увеличение роли неосновного текста меняет представление о присутствии автора в пьесе, что, в свою очередь, меняет театральные формы реализации пьесы.

Ключевые слова: русская литература, «новая драма», Василий Сигарев, ремарка

Василий Сигарев – уральский драматург удачливой судьбы, свирепого характера и феноменальной трудоспособности, яркий представитель «уральской школы». Удушающая жизнь российской глубинки с её алкоголизмом, брутальностью нравов, тотальной бедностью и главное – искаженными моральными нормами, о чем Сигарев знает не понаслышке, отражены в его пьесах более чем полно. «Ты видишь все эти ужасные вещи, что творятся вокруг, но не паришься. Ты просто думаешь, что это – жизнь». [John O'Mahoney 2003].

Данная работа имеет своей целью рассмотреть систему художественных форм пьес Василия Сигарева, а именно расширение функции ремарки, которая является не только структурным элементом пьесы, указанием для режиссера, но и способом выражения авторской идеи, продолжая общую для современной драматургии тенденцию изменения взаимосвязи основного и вспомогательного текста пьесы.

РЕМАРКА (французское *remarque* – «замечание», «примечание») – литературоведческий термин. Главное содержание ремарки – указание места и времени действия, а также сценических поступков и психологического состояния персонажей [Бояджиев]. В настоящем исследовании мы рассматриваем ремарку в контексте «выразительного потенциала взаимодействия языковых средств в тексте, обеспечивающих передачу наряду с предметно-логическим содержанием текста также заложенной в нем экспрессивной, эмоциональной, оценочной и эстетической информации» [Арнольд 1990: 48–49].

Как отмечает автор статьи о ремарке в Литературной Энциклопедии, Георгий Нерсесович Бояджиев, чаще всего «...ремарка выполняет чисто служебную функцию, но иногда она может превращаться в са-

мостоятельную художественно-повествовательную часть драматургического произведения... Репарка в истории драматургии не имела единой функции и не была однородной... Скромная репарка в значительной мере выполняла воинственную роль сценического реформатора» [Бояджиев].

Очевидно, что функция репарки меняется с течением времени. Соразмерно увеличению роли автора в тексте, увеличивается и роль репарки как прямого авторского высказывания, квинтэссенции авторской мысли. В XX веке появляется термин лезедрама (от нем. Lesen – читать), обозначающий пьесу, рассчитанную в большей степени для чтения, а не постановке на сцене. Расширяя свои функции, репарка превращается в специфический повествовательный элемент внутри драматургического произведения.

Среди исследователей современного литературного процесса и драматургии в частности, не принято рассматривать систему репарок вкпе с основным текстом пьесы. Так, утверждается, что в пьесе как бы сосуществуют «два слоя, различных по эстетической природе» [Сахновский-Панкеев 1969: 196], что авторская речь в форме служебных репарок, регулирующих оформление сцены и характеризующих поведение действующих лиц, в общей структуре пьесы образует обособленный план, параллельный прямой речи героев. Несмотря на то, что диалог считается основным текстом драматического произведения, изменяется «соотношение диалога с другими композиционно-речевыми элементами внутри отдельного произведения», оппозиция «монолог – диалог» отстует перед противопоставлением «диалог – репарка» [Винокур 1977: 64]. Репарки «превращаются в метатекст, определяющий для диалогов и имеющий над ними приоритет» [Пави 1991: 394–395].

На сегодняшний день стало общепринятым мнение, что репарка в драматическом произведении является не только служебной или вспомогательной единицей, но неотъемлемой частью драматического произведения, имеющей текстуальную самостоятельность и выполняющей определенное авторское назначение.

Выявление особенностей структуры репарок в пьесах позволяет осветить индивидуальный авторский стиль Василия Сигарева, а также готовит почву для выделения наиболее характерных функций репарок в его пьесах.

С содержательной точки зрения репарки у В. Сигарева выполняют сюжетобразующую функцию, т.е создают дополнительную сюжетную линию внутри самой пьесы. Так, например, пьеса «Пластин» немислима без репарочного текста. Более того, она непосред-

ственно и болезненно отреагирует даже на любое его «сужение», сокращение. Вся пьеса разделена на тридцать три составляющие, некоторые из которых состоят полностью из расширенной прозаической ремарки.

Открывает пьесу следующий авторский текст:

Он сидит на полу в комнате, где из мебели только стол, кровать и ковер на стене. Его руки лепят из пластилина что-то очень странное. Закончив, Он помещает это своё странное создание в тарелку с грязно-белой кашей. Потом очищает от шлама свинцовые пластины от аккумулятора, постукивая ими по краю кровати. Потом ломает пластины и складывает их в сковороду. Приносит плитку с голой спиралью. Ставит сковороду на плитку. Включает. Берет тарелку, трогает рукой её содержимое. Оно твердое, как камень. Он выскребает пластилины. Смотрит на сковороду. В ней серая свинцовая лужа, в которой отражается Его лицо и лампочка под потолком, заточённая в белый плафон. Он берет сковороду и льёт свинец в тарелку. Шипят, сгорая, остатки пластилина. Вспыхивают. Дым поднимается к потолку. Попадает Ему в глаза. Идут слезы. Он отворачивается, но слезы продолжают катиться к носу, а оттуда к уголкам губ. И вот Он уже плачет по-настоящему. Уже рыдает.

Плачет так, как будто знает ЧТО-ТО... (В. Сигарев. «Пластилин»)

Данная цитата является ярким примером полифункциональности новодраматической ремарки. Она служит и выражением авторского отношения, описывает состояние героя, и дает толчок непосредственно сюжету пьесы. Чем дальше, тем чаще большие по объёму ремарочные вставки разрывают канву основного текста, внедряя свою событийную линию, без которой нельзя рассматривать сюжет пьесы в целом.

Зачастую в «Новой драме» ремарки предстают не как указание к постановке для режиссера, а скорее как прямой разговор со зрителем, читателем, превращаясь в авторский монолог.

«Я люблю писать большие ремарки. В них себя реализую, как автор. А диалоги просто звучат во мне, и я их записываю» [Заболотняя].

Итак, одна из основных функций ремарки у Василия Сигарева – воспроизведение авторских интенций. Собственно, именно они часто становятся тем узким «лучом света», который так необходим пьесам «Новой драмы».

Конец пьесы «Божьи коровки возвращаются на небо» также вписывается в парадигму «светлых» сигаревских финалов.

Бегут за божьей коровкой. Смеются. Плачут.
Скрылись из виду.

Пусто на улице.

Зажглось в доме, что возле кладбища, первое окно. Подошел к окну человек выглянул, постоял и назад. Туда...

Забрезжила на востоке полоска рассвета. Красная такая. Как кровь.

Упала с неба как маленькая звездочка первая снежинка. Еще одна.

Еще и еще...

Повалил снег. Густой, теплый, не зимний.

Засыпал снег всю округу, всю грязь, всё засыпал. И стало на свете светлее как-то.

А потом и вовсе светло.

Как, впрочем, и должно быть, наверно... (*В. Сигарев «Божьи коровки возвращаются на небо»*).

Дом, называемый местными жителями «живые и мертвые». Лера и ее двоюродная сестра Юля приходят в гости к Димке. Помимо Димы в квартире обнаруживаются его отец Кулек и друг-наркоман Славик. Диму провожают в армию. Лере хочется бросить всё «...Матуха достала уже, короче. Бухает, все вещи мои продала...» И, казалось бы, Лера вытянула счастливый билет, судьба ее может измениться: Лера порывается оформить заказ, чтобы получить денежный приз от фирмы «Евро-Шоп» (компания обманом вымогает деньги у наивного провинциального населения). Дима крадет и продает железные надгробия, чем и зарабатывает на жизнь. Доход небольшой, он ничем не может помочь Лере, ибо нужной суммы у него, конечно, нет. Лера пытается взять деньги в долг у приехавшего в гости скупщика цветного металла Аркаши. Тот, в свою очередь, оболъщает девушку, избивает её и, найдя неожиданного союзника в лице Юли, грубо осмеивает мечты о «светлом будущем». Дима делится с Лерой последней надеждой — предлагает сдать в металлолом надгробье матери, потому что, как и наивная Лерка, еще верит в возможность побега из этого «мира мертвых». И вот в финальной ремарке у Сигарева появляется образ рассвета и всеочищающего снега, который укроет землю со всей её грязью, чернью, и этим возродит былую гармонию, когда было светло, «так, как должно быть».

Пьеса «Фантомные боли» в своем весьма своеобразном «оптимизме» опередила другие произведения Сигарева, потому что «счастливый финал» вынесен за пределы паратекста непосредственно в сюжетную линию. Дима подрабатывает сторожем в трамвайном депо, где однажды вечером встречает местную сумасшедшую – Олю. Девушка потеряла под колесами трамвая сначала маленькую дочь, потом мужа, а вместе с их гибелью, пришел конец и её жизни. Олю, которая в каждом алкоголике и воре видит погибшего мужа и готова неистово

его любить, Дима пытается защитить от неразумных поступков, и, может быть, впервые чувствует в себе пробуждение человеческого достоинства. Оля, естественно, попадает под трамвай, а потом прямо на глазах Глеба и Димы отправляется на небо, где соединяется со своей семьей.

Отшел от окна. Сел на стул. Сидит, улыбается, плачет.

А за окном начинает стремительно светлеть. Утро идет. Новый день. Новая жизнь.

А день минувший остается в воспоминаниях. В воспоминаниях, от которых и грустно так, а все равно радуешься... (В. Сигарев «Фантомные боли»).

И вновь в ремарке реализуется мотив пробуждения, освещения ужасного мира ночи, смена времени суток, шире – смена времен. А от прошлого остаются только воспоминания.

Выстрел.

Еще один. Еще. Еще. Еще. Еще. Еще...

Светка хватается за сердце и падает. Падает Зина. Падает Батя. Падает Лёнька. Падает Первый. Падает Второй. Падают наручники с рук Андрея. Падают стены. Падают дома. Падают деревья. Падают горы. Падают реки и моря. Небо падает. Земля падает. Солнце. Падает водяной пистолет из рук Гены. Всё падает...

И вдруг становится невероятно светло. Страшно светло. Жутко.

И посреди этого света стоят Андрей и Гена. Стоят и не жмурятся.

И со всех сторон к ним люди какие-то идут. Женщины. Мужчины.

Дети. Идут и не жмурятся.

И всё светлее и светлее становится.

Другой начинается Мир. Новый.

Лучший, я думаю... (В. Сигарев «Агасфер»)

Главный герой пьесы Сигарева «Агасфер», Андрей, возвращается домой после семи лет тюрьмы. Его встречает другая страна – не изменилась, разве что, только валюта, а вот люди – уже совсем не те... Квартира, где Андрей жил вместе с родителями, напоминает не то Содом, не то Гоморру, царит разврат, который не обошел даже семилетнего племянника Андрея, не говоря уже об отце и матери. Люди все больше стали похожи на скотов, замечает Андрей. Он предпринимает попытку самоубийства, спасаясь от настигшей его ужасной действительности. Он – Агасфер, обреченный скитаться по свету до конца мира. Из пролога к пьесе:

И скупая, но самая горькая слеза во вселенной зародилась в его правом глазу. И покатились вниз, бороздя пыльное лицо, оставляя грязный след на щеке. И упала. И исчезла в земле.

А Агасфер остался. Уже без слезы.

Один...

И я подумал тогда, что, должно быть, он единственный, кто желает, чтобы солнце погасло. (В. Сигарев «Агасфер»)

Но Сигарев не мог смириться с таким финалом своей пьесы, когда человек, стремясь покинуть больной мир, разлагающийся на глазах, сталкивается с тотальной беспомощностью против Зла этого мира и лишается последнего шанса на побег из удушающей реальности. И хотя сам автор признается, что писал финальную ремарку, думая о том, что пьеса будет поставлена и предполагал некий вариант сценического решения, но он, в общем и целом, продолжает тенденцию финальных сигаревских ремарок- «лучей света».

Василий Сигарев, в отличие от многих авторов «новой драмы», дает надежду, если не зрителю, то читателю. Он не может дать ответа на то, как изменить существующую ситуацию, но призывает нас «быть людьми». Сигарев не верит в беспросветность созданного им мира, именно поэтому в финале каждой его пьесы появляется обширная литературная ремарка, в которой с помощью ирреального, условного процесса, некой стихии он добивается обновления мира и возврата его к первоначальной гармонии. Это обновление закономерно для Сигарева, равно как после ночи всегда наступает день, приходит рассвет. Не зря именно производные от «свет» слова («светлее», «светло», «светлый», «светятся») звучат лейтмотивом во всех финальных ремарках.

При всевозможных новаторских поисках основным секретом техники «новой драмы», краеугольным камнем ее поэтики явилась новая субъектно-объектная организация. Изменилось само представление о присутствии автора в тексте пьесы.

Таким образом, в современном, тесно связанном, синтетическом искусстве театра и литературы действуют два противоположенных процесса: с одной стороны, на сцене текст стремительно теряет свою значимость (как следствие – сниженный стиль, примитивность языка, оправданная погоней за документальностью, обилие визуальных режиссерских приёмов, подтверждающих стремление наглядно компенсировать «нехватку» текста); а с другой – доминирование внешнего действия основано на действии внутреннем, но оно больше не выражается прямым словом (диалог, монолог), а базируется на слове вспомогательного текста, который остается «за кадром» или вернее сказать,

«за сценой» для неискушенного зрителя, но именно на нем основываются и работа режиссера, и актерская работа.

ЛИТЕРАТУРА

John O'Mahoney. 'He's probably passed out somewhere with a bottle in his hand...' – «The Guardian», февраль, № 3, 2003. URL: <http://www.guardian.co.uk/stage/2003/feb/03/theatre.artsfeatures>.

Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: (стилистика декодирования): учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Иностр. яз.». – М., 1990. – С. 48–49.

Бояджиев Г.Н. Литературная Энциклопедия. Т. 9. – 1935. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-5991.htm>.

Винокур Т.Г. Характеристика структуры диалога в оценке драматургического произведения // Язык и стиль писателя в литературно-критическом анализе художественного произведения. – Кишинев, 1977. – С. 64.

Заболотная М. «Черный Уголь, Белая Мышь». В. Сигарев, интервью театральному фестивалю «Балтийский Дом» от 18.05.2009 URL: <http://post.scriptum.ru/article/sigarev>.

Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С. 394–395.

Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л., 1969. – С. 196.

Сигарев В. «Агасфер», «Божьи коровки возвращаются на небо», «Пластелин», «Фантомные боли». URL: http://www.theatre-library.ru/authors/s/sigarev_vasilyi.

© Возмищева Е.В., 2013

Э.И. ХАБИБЬЯНОВА
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.2 (Колтышева И.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8.43

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ СКАЗКИ Н. КОЛТЫШЕВОЙ «ИГОРЕК В ТАБАКЕРКЕ»

Аннотация. В статье анализируется пьеса современного драматурга, написанная по мотивам рассказа В. Одоевского «Городок в табакерке». Подробно рассмотрены модель семьи и образы героев, описана авторская концепция интуитивно-интеллектуального познания.

Ключевые слова: современная детская литература, драматургия, инсценировка, концепция героя, модель семьи, В.Ф. Одоевский, Н.В. Колтышева.

Одно из заметных явлений в драматургии современности – «уральская школа» Николая Коляды. Молодые драматурги – воспитанники Н. Коляды – пишут не только для взрослых, но и для детей, и в этом «детском репертуаре» особое место отводится инсценировкам.

Ярким представителем драматургической школы Коляды является Надежда Вячеславовна Колтышева, драматург, сценарист. С 2001 года она работает литературным редактором в журнале «Урал». Ее произведения публиковались в журналах «Современная драматургия», «Урал», альманахе «Чудеса под вишней», сборниках пьес современных драматургов «Репетиция», «Театр в бойлерной», сборнике «Новые писатели». Надежда Вячеславовна – участница многих драматургических фестивалей, награждена литературной премией «Новый стиль», а также премией журнала «Современная драматургия» за пьесу «Ментовская новогодняя».

Детская драматургия Н.В. Колтышевой – это и новые оригинальные пьесы, и инсценировки известных детских сказок. Так, пьеса «Муфта, Полботинка и Моховая Борода» написана по мотивам произведения Эно Рауда, название пьесы «Тараканища» перекликается со сказкой Чуковского, а сюжет – с совсем не детским рассказом Кафки, «Игорек в табакерке» – вольная инсценировка «Городка в табакерке» В.Ф. Одоевского.

В творчестве В. Одоевского сложилось своеобразное представление о природе познания и функциях детской литературы. Именно этот автор традиционно воспринимается как основоположник концепции обучающей сказки. По мнению писателя, задачи детской сказки состоят в утверждении учения как одной из главных ценностей. При этом

истинное учение, по мнению писателя, сочетает интеллект и интуицию, включает в себя движение от предзнания к разумению. «Городок в табакерке» – это сказка, описывающая подсознательно-творческое познание (понимание того, как устроена катушка, приходит к Мише во сне). Главным критерием развитого сознания у Одоевского становится пытливість, способность причудливо сочетать фантазию и действительность, познавать мир через игру воображения [Тиманова, Шафадина 2010].

Сюжет произведения Одоевского хорошо знаком и взрослым, и детям (по некоторым программам сказку «Городок в табакерке» изучают в школе): Миша получает в подарок от отца музыкальную табакерку, завораживающую своей красотой и интересным внутренним устройством. Мальчик хочет узнать строение табакерки, и его желание исполняется во сне. Путешествуя по сказочному городу, Миша открывает для себя законы перспективы в живописи, музыкальную теорию контрапункта. А главное, когда он просыпается, то понимает, как работает «музыкальный ящик». Сказка носит воспитательный характер. Главная мысль её заключается в том, что всё в мире движется трудом и всё взаимосвязано. А городок в табакерке оказывается своеобразной микромоделью мира.

Н. Колтышева сохраняет общую канву истории Одоевского, но то же время углубляет и по-своему раскрывает сказочный сюжет. Игорек в пьесе современного драматурга не только совершает путешествие в табакерку и узнает, как она устроена, но и помогает своему брату подружиться с девочкой, а семье в целом – обрести гармонию. Драматургу важно показать не только путешествие по табакерке, но и семью главного героя.

В основу своих произведений В.Ф. Одоевский и Н.В. Колтышева кладут разные модели семьи. Одоевский показал жизненный быт воспитанного в добропорядочной семье мальчика, живущего в благополучии и достатке. Отношения в семье патриархального типа: отец является главой, носителем ценностей, примером для сына, принимает основные решения, и, кроме того, определяет будущее для него: «Но ты это ещё лучше поймешь, когда будешь учиться механике» [Одоевский 1889: 39]. Мама в сказке появляется только в конце, а на протяжении произведения о ней только упоминается в разговоре героев. Главный герой произведения – Миша – очень вежливый и несколько наивный мальчик, он любознателен, хочет познать мир, поэтому он любит задавать вопросы и внимательно выслушивает ответы.

Инсценировка Колтышевой по-своему развивает концепцию ребенка Одоевского и в то же время представляет читателю вполне со-

временную модель семьи. Характер Колтышевского героя соответствует в концепции Одоевского идеальному «проснувшемуся» ребенку (проснувшийся – заинтересованный в мире, любопытный, пытливым). Гога из «Табакерки» заморожен музыкальной шкатулкой (как и Миша из сказки Одоевского), его вдумчивая заинтересованность не ситуативна, это постоянная черта. В финале пьесы во время семейного праздника все спокойны и умиротворены, и «только Гога подходит к дивану, достает оттуда девочкин подарок и с любопытством начинает его распечатывать... Гога. А чё за подарок? (Раскрывает.) Коробочка. Прикольн...» [Колтышева]¹.

Игорь ведет себя как вполне взрослый человек. Он мечтательный и задумчивый, часто «уходит в себя», засматривается в окно: «Гога один. Он подходит к аквариуму и достает оттуда жабу, задумчиво рассматривает»; или, когда мама оставляет рядом с мальчиком жабу, он «примеряет его, задумывается»; у него хороший музыкальный слух: «может, это только слышится Гоге – коньки выводят свою мелодию»; Игорь очень бережливый, так как «никогда ничего не выбрасывает – вдруг пригодится». Кроме того, он, самый младший член семьи, постоянно поправляет взрослых. Маме он говорит: «Я не Гога, я Игорь, маменька. И не “фи”, а “фу”!» Старшему брату: «Не “Хой”!, а “Хай”! И я не...», – и готов отстаивать свою самостоятельность.

Брат Гоги Миша – подросток, вовлеченный в субкультуру («Миша – панк»), он слушает подобающую этому направлению музыку и соответствующим образом изъясняется («хой», «жаба»). И хотя Миша старше Игоря, он выглядит в пьесе гораздо более импульсивным.

Однако самыми «непроснувшимися» героями в версии Колтышевой оказываются не дети, а взрослые. Возникает ощущение, что в доме все «перевернулось»: дети в пьесе показаны серьезными, родители, наоборот, инфантильными.

Родители у Игоря и Миши не совсем обычные, и их поведение напоминает детское. Они оба связаны с врачеванием, но если папа «приверженец методов традиционной медицины», то мама, экстрасенс, предпочитает нетрадиционное лечение. С родом деятельности связаны и их увлечения: мама страстно интересуется «чакрами», «мантрами», загадочными движениями, «кинжаловидными ударами», отец занимается приготовлением лекарств.

¹ Текст пьесы здесь и далее цитируется по: *Колтышева Н.* Игорек в табакерке [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dramateshka.ru/index.php/k/5278-koltisheva-n-igorek-v-tabakerke>.

Ведущая роль в семье отведена маме героя. Мама Гоги – «женщина увлеченная», «у нее много энергии», поэтому ей сложно усидеть на одном месте. Она очень эмоциональна, на что указывают ее экспрессивная речь, стремительные и импульсивные действия и мгновенные реакции на события, происходящие в доме. В Гошином сне о путешествии в музыкальную шкатулку мама отчетливо соотнесена с Валиком – и в жизни мама «цепляет» папу, тот начинает воспитывать Мишу, который в свою очередь присматривает за Игорем.

Отец, по сравнению с мамой, кажется более пассивным. Но когда у него появляется возможность заняться любимым делом – операцией, то он становится человеком, полностью захваченным своим занятием, и ничего не замечает вокруг, как ребенок, увлеченный игрушкой.

Родителей от детей отличает и специфическая речевая манера. Язык сыновей наполнен молодежным сленгом и жаргонизмами, заметно, что драматург стремится изобразить героев максимально приближенными к жизни. Но, несмотря на эти особенности речи, детям присуща большая языковая свобода, тогда как родители не выходят за рамки определенной речевой модели: например, папа Гоши по любому поводу сыплет пословицами и поговорками («Легко дитяtko нажать, нелегко вырастить, Лечиться – всегда пригодится! Не волнуйся, сынок. Хоть дело хворо, да скоро!»). Речь мамы наполнена туманными, мистическими фразами и восклицаниями: «Этого! Не может! Быть!!!» или «Ты должен что-то сделать, Богдан!!!», слова она произносит отрывисто: «О! Горе! Горе какое! Мальчик мой», быстро переключается с одной темы на другую (например, это показывает ее реплика «Хорошая девочка. Хорошая музыка. Хороший мальчик»), не проговаривая при этом ничего существенного.

Младшие и старшие в пьесе говорят по-разному и часто не понимают друг друга. Однако отсутствие полноценного диалога между родителями и детьми становится в пьесе источником не драматизма, а комизма. В «Игорьке в табакерке» любящие родители своими действиями только запутывают ситуацию: мама и папа всю пьесу ловят старшего сына, думая, что у него «жаба в голове». На самом же деле это чисто языковое недоразумение, поскольку «жаба» на «панковском наречии» сына означает «девочка». В пьесе с мягкой иронией обыгрывается вечное стремление родителей лечить, помогать, оберегать, не вникая особенно в ситуацию. Именно с действиями взрослых связывается в пьесе ощущение легкого сумасшествия, неразберихи, однако неразбериха не приводит к катастрофе, а, напротив, создает позитивный эффект.

В сказке «Городок в табакерке» В.Ф. Одоевский ставил перед собой обучающую и воспитательную задачи: ему было важно через по-

нятные маленькому мальчику вещи объяснить устройство мира, воспитать чувство бережливости. Образ семьи способствует достижению этого – родители дают сыну рациональные знания. Герои Колтышевой не так много размышляют и рассуждают, но их отношения построены на доброй, нерациональной заботе, эмоционально-чувственной коммуникации. Меняя местами взрослых и детей, драматург решает развлекательную задачу: взрослость младших членов семьи и детское поведение старших вызывают комический эффект, вместе с тем не лишенный воспитательного элемента: несмотря на различие между родителями и детьми, их объединяют взаимопомощь и забота. Для этого драматургом не только детализируются образы, но и создаются цельные и живые характеры, раскрывающиеся в динамично развертывающемся сюжете.

В сказке Одоевского центральным эпизодом был сон героя, в сновидческой реальности герою приходило знание об устройстве заинтересовавшей его шкатулки. Через эту коллизию знакомства с устройством конкретной вещи маленький читатель должен был прийти к мысли, что все в жизни организовано разумно.

Как и В. Одоевский, современный драматург использует мотив сна, но расширяет его значение. Путешествие по табакерке вводится в пьесу не только для того, чтобы объяснить ребенку физические явления, как это было у Одоевского. Сон выполняет здесь и психологическую функцию. Драматург объясняет юным читателям происхождение сна: то, что занимало ум главного героя в течение дня, попадало в поле его зрения, прихотливым образом трансформируется в сновидение. И каждая «деталь» табакерки имеет прототип в окружении мальчика.

Попадая в чудесный мир, Игорец знакомится с ее жителями, а затем замечает сходство между героями шкатулки и собственной семьей. И в один момент даже в шутку задумывается об этом, когда Колокольчик говорит: «Кто ж тебе не дает, оставайся! Назначат тебя младшим мальчиком-колокольчиком (младшим братом) <...> Папенька станет молоточком <...> А маменька – Валиком».

Сходство между папой и Молотком можно проследить и на лексическом уровне: оба говорят поговорками. Так, когда папа хочет «вылечить» Гогу, он произносит: «На всякую болезнь зелье вырастает», Молоток же бьет Колокольчика, приговаривая: «Болен – лечись, а здоров – берегись». Показательна и полемика о поговорках, когда Гога «цитирует» папину высказывание, а Колокольчик – поговорку Молоточка. В итоге оба мальчика опираются на мнение «отцов» (старших):

- А вот папенька говорит, что нехорошо привыкать к поговоркам.
- А вот дядька говорит, что на весь мир не будешь мил!

В пятой картине, услышав мелодию «шуры-муры», Гога замирает и говорит «мама», отмечая сходство голоса Мамаи и Валика. И, как Мама следит за всеми и все контролирует (причем «у людей непосвященных может создаться впечатление, что мама Гоги и Миши – женщина... увлеченная и все её действия бессмысленны и бесполезны»), так и Валик, ничего, в общем-то, не делая, оказывается «надзирателем», своего рода контролером процесса.

Старший брат Гоги – Миша – становится прототипом Колокольчика, живущего в табакерке: Колокольчик оказывается ближе всех Мальчику, отношения дядьки-молоточка и Колокольчика – проекция отношений Миши с отцом, и Миша, и Колокольчик – влюблены, и т.д. Главный герой сразу замечает сходство между мальчиком из табакерки и старшим братом: «Гораздо сильнее ты напоминаешь мне другого мальчика».

Интересна роль девочки Лиды в пьесе. Она завораживает своим танцем всех членов семьи. Глядя в окно, ею любуется Игорь, Миша влюблен в нее, мама, увидев девочку, «замирает от восторга» – и возвращается к действительности, только когда Лида исчезает. Во сне Гоги танцовщица трансформируется в царевну из табакерки (что подтверждает мелодия пружинки «зиц, зиц, зиц», которую в реальности «выводят» коньки девочки). И именно Лида оказывается той самой «жабой» в голове Миши, из-за которой началась суматоха в доме.

У Н.В. Колтышевой мир сна и реальность равноценны, они взаимопроникают и дополняют друг друга: драматург не только объясняет, как устроена табакерка и показывает взаимосвязь ее компонентов, но и делает ее метафорой современной семьи, в которой жизнь старших и младших предстает в органическом соединении.

Истинным событием пьесы, таким образом, становится нахождение соответствий между сновидением и реальностью, герой познает устройство мира через эти соответствия, получает не интеллектуальное, а интуитивное представление о жизненной «пружине», которое связывается с любовью / влюбленностью. Момент этого интуитивного «прозрения» маркируется гармонизацией реальной обстановки: «Начинается суета. Но в данном случае это уже совсем другая, радостная суета. В комнате появляется елка, накрытый стол. Все нарядные, звучит прекрасная музыка. Все улыбаются, и чувствуется, что всем хорошо и наступил настоящий праздник. Папа приглашает на танец девочку, Миша – маму. И только Гога подходит к дивану, достает оттуда девичий подарок и с любопытством начинает его распечатывать...».

Концепция Одоевского об интуитивно-интеллектуальном познании у Колтышевой трансформируется. Движение от предзнания к зна-

нию, которое и совершает Миша из сказки Одоевского, у Колтышевой расщепляется: ее герой приходит к интуитивному пониманию мира, интеллектуальное движение (понимание сути происходящего) остается читателю. В результате научно-популярная сказка в интерпретации современного драматурга приобретает новое – диалогическое – измерение.

Установка на диалог, в ходе которого автор все время активизирует читателя, требует его суждений, учитывает и предугадывает возможные реакции и т.д., наиболее отчетливо проявляется на уровне паратекста пьесы. Непривычно «расширенные» ремарки формируют особую зону контакта драматурга с читателями, задают атмосферу, в которой будет протекать действие, порой берут на себя функцию «психологического комментария», объясняют поведение героев. Так, в «Табакерке» – после того как читатель «накопит» некоторое недоумение по поводу поведения мамы – автор дает свои разъяснения: «У людей непосвященных может создаться впечатление, что мама Гоги и Миши – женщина... увлеченная и все ее действия бессмысленны и бесполезны. Ну, например, что ей будто бы нечем заняться. Или, может, что она бегаёт по кругу, вместо того, чтобы поставить цель и достигать ее любыми средствами. На самом деле это, конечно, не так. Мама Гоги с Мишей – экстрасенс, у нее много энергии, и этим все сказано».

В итоге в драматургии Колтышевой создается образ открытого для ребенка-исследователя мира: это касается и мира героя (в котором любое столкновение с миром – очередной шаг в его познании), и мира читателя, которого все в тексте приглашает к разговору.

Подведем итоги. В. Одоевский и Н. Колтышева в основу своих произведений кладут разные модели семьи. Это различие объясняется эпохой: Одоевский изображает семью XIX века, Колтышева – XXI (современные родители инфантильны и легко увлекаются, а дети выглядят более взрослыми, чем старшее поколение) – и целью написания сказки. В.Ф. Одоевский с помощью магии сна открывает ребенку законы механики и живописи, Н.В. Колтышева показывает взаимосвязь всех членов его семьи и объясняет происхождение таких семейных ценностей, как взаимопомощь, забота и любовь.

Современная детская литература, представителем которой и является Надежда Колтышева, вносит в традиционную сказку новое содержание, которое переключается с нашим временем. У В.Ф. Одоевского и Н.В. Колтышевой сказочная сторона показана через сон. Детское воображение воплощает в сновидении самые фантастические явления, волшебное возникает в обыденной обстановке. Только в этом

невероятном мире могут ожить детали ещё неизвестной, но очень интересной игрушки и поведать детскому сознанию тайны жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Колтышева Н. Игореk в табакерке // Драматешка URL: <http://dramateshka.ru/index.php/k/5278-koltisheva-n-igorek-v-tabakerke> (дата обращения: 10.09.13)

Одоевский В.Ф. Сказки и рассказы дедушки Иренея. – СПб.: Издание А. Суворина, 1889.

Тиманова О.И., Шарафадина К.И. Отечественная «сказочная» книжность XIX века в инфосфере познавательного чтения: семантика и прагматика // Мир лингвистики и коммуникации – 2010 – № 2 (19). URL: <http://tverlingua.ru> (дата обращения: 10.09.13).

© Хабибьянова Э.И., 2013

ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

П.И. КОВАЛЕВА
(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-31
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-3

КОММУНИКАТИВНО-ДЕЯТЕЛЬНОСТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА СОВЕТСКОЙ РАДИОДРАМЫ 60-х – 70-х гг. XX века: СПЕЦИФИКА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ

Аннотация. В статье исследуется специфика главного героя советской радиопьесы 60-х – 70-х гг. XX века. Рассматриваются сходства и различия радиодрамы и традиционной драмы рассматриваемого периода. На примере радиопьес из сборника «Млечный путь» представляется один из возможных вариантов типологизации героя советской радиодрамы 60–70-х гг.

Ключевые слова: радиодрама, драма 60–70-х гг. XX века, специфика литературного героя.

Период 60-х – 70-х гг. XX века отмечен появлением новых тенденций в развитии советской драматургии. «Обращение к миру чувств, углубление интереса к частной жизни, исторической памяти и традиции, поиски национальных корней и отказ от футуристической устремленности позволяет говорить о новой тенденции в драме и театральном искусстве этого времени», – пишет исследователь С.Я. Кагарлицкая [Кагарлицкая 1998: 71]. Согласно Б.С. Бугрову, определяющим в драматургии 50-х – 70-х гг. становилось размежевание героев по их этическим идеалам и качествам, степени духовной зрелости, поведению в ответственные моменты жизни [Бугров 1986: 95]. Радиодрама как феномен на стыке литературы, театра и радио, следуя общим тенденциям драматургии рассматриваемого периода, обладает также специфическими чертами, характерными лишь для данной жанровой инвариации.

Радиопьеса Андрея Вейцлера «Засада» – яркий пример столкновения противоположных не только с идеологической, но и с нравственной точки зрения персонажей. Фабула пьесы строится вокруг подпольщика Елисеева и находящегося на службе у гестаповцев Крю-

кова. Героев связывает долгая история взаимоотношений, начало которым положила еще гражданская война, во время которой они уже были врагами: Елисеев боролся за Советскую власть, а Крюков был в стане белогвардейцев. Слушатель застаёт Елисеева в плену у Крюкова. Специфика радиодраматургии позволяет автору построить пьесу таким образом, чтобы слушатель мог слышать внутренние монологи героев, что заметно усиливает конфликт произведения. Пьеса заканчивается смертью обоих героев.

Образ Елисеева полностью соответствует образу настоящего героя военного времени. Храбрый, преданный Родине, он также воплощает идеал верного друга, любящего мужа и заботливого отца. Именно жене, единственной любви его жизни, и посвящены последние мысли героя. Следует отметить, что это именно мысли, не крик как в случае с Крюковым, а сокровенные мысли, которые герой хранит в душе, в тайне ото всех.

МЫСЛИ ЕЛИСЕЕВА. <...> Как в грудь ударило. Ну и пусть... Не взяли меня живым. Не взяли. Нет... Еще один патрон. Он не должен пропасть... Неужели не подниму руки? Во весь рост встали. Думают, убит я уже... Сам полковник ко мне шагает. А у меня есть еще патрон. Обидно. Только я соберусь... Все силы... На! Получай, полковник (Выстрел). Это ты, Лиза? Лиза? Ты не открывай глаза. Не надо. Спи... Просто мне пора. Ты слышишь, Лиза?

Негромко, издали повела свою мелодию медная эскадронная труба [Вейцлер 1979: 143].

Внешняя сдержанность при внутренней чуткости и искренности героя также является неотъемлемой чертой положительного героя советской драмы.

На первый взгляд, автор рисует Крюкова абсолютно негативным персонажем. Предательство Родины, сотрудничество с немцами, алчность не оставляют герою шанса на жалость со стороны читателя / слушателя. Между тем, и Крюкову не чужды настоящие чувства.

ЕЛИСЕЕВ. Ты интересовался, как тогда мы банду твою обнаружили?

КРЮКОВ. Ну?

ЕЛИСЕЕВ. Вот Лиза нам и помогла.

КРЮКОВ. Предала?

ЕЛИСЕЕВ. Не предала. Просто прекрасно наше задание выполнила. Она была комсомолкой... Синичка...

КРЮКОВ. «Синичка», выходит. Вот оно как. А ведь я страдал по ней... Как страдал... Вы ведь сами знаете, я в отряде хозяином полным

был. Все мое. А ее, Лизавету, даже пальцем ни-ни... Я ведь, дурак, жениться на ней думал. Чтоб все законно... На всю жизнь дальнейшую, думал... Вот у вас семья имеется. Сын вырос, говорите. А у меня никого. А почему? Я, может, все эти годы о Лизе память хранил. Может, я... А она, мечта моя.. Да... А не врете? Хотя для чего врать-то... Тогда бы узнал – пристрелил суку своими руками.

ЕЛИСЕЕВ. Хватит, Крюков [Вейцлер 1979: 136].

Узнав, что Синичка была женой Елисеева, Крюков готов расправиться с врагом в ту же минуту, рискуя даже сорвать засаду. Горечь Крюкова не дает сомневаться в искренности его чувств, превращая его в жертву идеологического конфликта, коснувшегося всех сторон человеческой жизни, особенно уязвив частную жизнь советского человека. Таким образом, характерная для драматургии соцреализма клишированность персонажей, в радиодраме постепенно уступает место более сложной нюансировке характера.

Еще один типичный пример неоднозначности героев советской радиодрамы – пьеса Александра Мишарина «Пять разговоров с сыном». Уже в самом названии читается предполагаемая структура и герои пьесы. Пять разговоров отца Анцупова с сыном Валерием – это пять наиболее важных этапов становления личности Валерия, которого впервые слушатель встречает в его двенадцать лет. На протяжении пьесы становится очевидной эволюция характера Валерия и роль, которую в ней играют уроки отца.

Характер Анцупова – твердый, бескомпромиссный, что также отражает черту воспитываемую в советском труженике. За идею он готов рисковать званием Героя Советского Союза и вступить в стычку с директором завода, как это делает Анцупов. При этом, при всей критичности Анцупова по отношению к деятельности директора завода Титова, герой не может не признать заслуги и упорство характера, способствовавшие продвижению его по карьерной лестнице и передавшиеся по наследству дочери Ирине. *«Узнаю Сергея Ивановича Титова, его характер»,* – говорит Анцупов об избраннице сына [Мишарин 1979: 164].

Пятый разговор, последний перед отъездом Анцупова на Алтай, ключевой в радиопьесе. Радиопьеса заканчивается типичным для русской литературы конца XIX «уходом» старшего Анцупова, который уезжает на Алтай помогать со строительством нового завода [Журчева 2009: 22]. Мотив ухода здесь напрямую связан с основной идеей произведения. *«Учись жить без отца, Валерий. Когда-нибудь всем приходится привыкать»* [Мишарин 1979: 175], – слова героя словно подво-

дят к логическому завершению цикл жизненных уроков, данных Анцуповым сыну. Анцупов научил Валерия всему, что знал и умел, и тот хорошо запомнил уроки отца. Теперь пришло время Валерию учить сына, передавая мудрость из поколения в поколение.

В радиопьесе «Млечный путь» Севера Гансовского уход Старика продиктован его ощущением ненужности, непригодности в современном мире. Человек «небольшой», в жизни «ничем не отмеченный», он не желает больше быть обузой для близких.

ГОЛОС. Вы ощущаете себя одиноким и ненужным?

СТАРИК. Нет. Не совсем так. Дома обо мне все заботятся. Даже слишком заботятся – вот это и мучает. Они вообще-то неплохие – зятя, невестки, внуки. И все время в командировках, экспедициях. Друзей у них много, с которыми они там в пути сходятся. Квартира большая, постоянно новые люди. А сами родные уезжают часто и передают меня с рук на руки, чтоб я один не оставался. Утром, бывает, выйдешь в столовую – а там совсем незнакомые. Меня увидели: «Здрасьте, Пал Иванович, здрасьте. Мы тут завтрак приготовили, и эти таблетки вам обязательно надо принять». Но ведь видно же, что у них на столе свои бумаги, в уме свои дела... Словом, путаюсь я тут, отвлекаю. И решил уйти.

ГОЛОС. Куда?

СТАРИК. Пройду последний раз те места, где воевал, строил. Где был молодым и сильным, не стариком, как сейчас. В деревню загляну, откуда сам родом, может, работу найду какую немудрящую. Я же для людей делать привык, не брать, не тянуть к себе. Но дома для меня делают все, а я – ничего. Знаете, как неловко, что Таня, внучка, по два раза в день прибегает... У нее в институте дел хватает, да ведь и молодая, погулять надо. А она ко мне. Я говорю, что не надо. Только разве им что-нибудь докажешь? [Гансовский 1979: 25].

Архетип ухода, в данном случае, необходим автору для доказательства мысли, обратной сомнениям героя: каждый, даже самый «небольшой» человек на земле нужен и важен как для отдельной семьи, так и для всей Вселенной.

Старик воплощает в пьесе образ «маленького человека», который, между тем, кардинально отличается от схожего образа в литературе XIX века. Глубоко несчастные в своей маленькой драме Гоголевский Акакий Акакиевич Башмачкин или Пушкинский Самсон Вырин не выдерживают испытаний судьбы и так и погибают, не замеченными и ненужными. Старик Севера Гансовского – человек обыкновенный, «рядовой, как все», сожалеющий, однако, что сделать удалось так мало и жизнь «как сквозь пальцы просыпалась, исчезла». Эта требовательность к себе, совесть и скромность и есть главные черты «ма-

ленького человека» советской радиодрамы. Он обладает всеми чертами положительного героя соцреализма, заимствованными в русской классике: не требующий многого, он сам готов обеспечить себя всем необходимым, чувствуя себя «неловко», если приходится беспокоить других; работающий он и в семьдесят пять лет готов выполнять самую простую, но все же работу, ибо не привык «тянуть к себе». Неудовлетворенность сложившейся судьбой для него не повод сдаваться, а повод изменить жизнь, повлиять на нее. Так, не говоря никому из близких, Старик собирается уйти из дома, вновь пройтись по местам, «где воевал, строил». Именно в этот момент, момент сбора, его и застаёт Голос из будущего, который дает Старика возможность пообщаться с самим собой только в юности. Изумление героя быстро сменяется желанием помочь Юноше не допускать ошибок Старика, однако необычная встреча меняет отношение Старика к прожитой жизни.

Оглядываясь назад, Старик сравнивает прожитую жизнь с жизнью людей «полезных профессий»: «Вот ученый, к примеру. Он лекарство изобрел либо закон вывел, которым люди до сих пор пользуются. Или художник. Его самого давно уже нету, а на картину в музее приходят, смотрят. Теперь меня взять... Работал-работал, руки всегда в мозолях, но все как сквозь пальцы просыпалось, исчезло» [Гансовский 1979: 24]. При этом, герой «для людей делать привык», не для себя. Позже автор развивает эту мысль, подводя Старика и читателя / слушателя к мысли о том, что любая, даже самая «немудрячая» работа важна как для настоящего, так и для будущего: «То, что ты в старости не поймешь структурный анализ, не важно – это ведь твой труд в том, что молодые теперь могут заниматься наукой» [Там же: 24], – говорит Старик Юноше, которым когда-то был он сам.

Достоверно и точно создается речевой портрет Старика. Его язык переполнен разговорными фразами и просторечиями: «толкуют», «нету», «увидали», «немудрячую», – которые особенно выделяется на контрасте с речью Голоса, использующего лексику из области математики, физики («парабола», «преобразователь волн»), а также сложные синтаксические конструкции с обилием эмоционально-окрашенных лексем, более характерных для литературной речи («бесчисленные века», «величие происходящего», «грандиозный», «вселенский»). Грамматические формы, употребляемые Голосом, также резко контрастируют с речью Старика. Так, например, употребление кратких прилагательных в качестве именной части составного-именного сказуемого имеет исключительно книжный характер («вселенная полна энергией», «чудовищна сама мысль»). Следует отметить, что речь Голоса имеет характер лозунга и более напоминает доклад на тему пропаганды современ-

ных достижений отечественной науки. Таким образом, речевой портрет в радиодраме является средством создания характера персонажа, при этом в радиодраме по сравнению с традиционной драмой его значение значительно возрастает. Предполагаемое отсутствие визуальной картины действия и, как следствие, ремарок движения и внешнего облика героев, придает особое значение описанию характеров и происходящих событий с помощью звука: диалогов / монологов героев; авторских ремарок, характеризующих шум, эмоции, музыку, указания звукорежиссеру; средства художественного монтажа.

Другой типичный герой советской радиодрамы – молодой современник. И если Старик уже, скорее всего, не удастся увидеть «светлое будущее», то 16-летний Торька Родионов («Останюсь ивой внук Торька...», Е. Астахов [Астахов 1979: 66]), недавняя студентка Лена Калинина («Билет на Лебединое озеро», А. Пинчук [Пинчук 1979: 144]) или молодой Валерий Анцупов только начинают свою жизнь. Уделяя пристальное внимание внутреннему миру героев, его нравственным установкам, драматурги второй половины XX века проявляли особый интерес к молодежи 60-х гг. Родившись в 30–40-е гг., они, с одной стороны, пережили страшные годы войны, скорее всего, потеряли одного или обоих родителей и неизбежно получили психологическую травму на всю жизнь; с другой же стороны, именно они представляют собой будущее страны, тех, кто призван продолжить дело отцов и «довести до ума» строительство счастливого коммунистического будущего, соответствуя пропагандируемым идеалам.

Изображение положительного героя зачастую происходит на контрасте с героем отрицательным. Типичный пример – противопоставление Торьки Родионова и Сашки Будылева в радиопьесе «Останюсь твой внук Торька...». Не достигший возраста, необходимого для начала полноценной трудовой деятельности, Торька все же пытается устроиться на завод, мечтая научиться управлять трактором. Ему удается уговорить главного инженера Горышина разрешить ему помогать рабочей бригаде в течение неполного рабочего дня, но большую часть времени он проводит с Сашкой Будылевым, водителем бульдозера. Поверхностный, алчный и беспечный Будылев *«не учитель и не друг»* молодому Торьке, по мнению остальных членов бригады. Давая возможность молодому парню практиковаться на тракторе, Будылев *«чистеньким ходит»*, вызывая негодование коллег и типичного советского читателя / слушателя. При этом для Торьки не имеют никакого значения комфорт и *«гарнитура югославский»*, которому так радуется Будылев, он готов на любые жертвы, лишь бы получить заветную работу тракториста. В ответственный момент, когда на участке Сашки Буль-

дозера прорвала вода, Сашка трусит и пытается бежать, бросив бульдозер и участок на растерзание стихии. Торька же, рискуя жизнью обоих, в итоге показывает невероятную храбрость и в итоге спасает бульдозер, остановив воду.

Автор рисует Торьку наивным, доверчивым парнем, которому и в голову не придет, что Сашка, по его мнению, воплотивший его мечту стать трактористом в жизнь, может его эксплуатировать. Одновременно Торька демонстрирует силу характера, ночуя вторую ночь на дебаркадере, давая Горышину понять, что не отступится, пока не получит своего. При этом если наивность, согласно автору, скорее дело возраста, то твердость характера – свойство, которому Сашке и всем советским подросткам, постоянной аудитории советской радиодрамы, стоит еще поучиться у молодого Торья. Тот факт, что Торик пишет именно дедушке, а не матери или отцу, тоже неслучаен. Отсутствие родителей, которых он, скорее всего, потерял во время войны, делают его героем своего времени, объясняют нехарактерную возрасту самостоятельность, которая не вызывает у современников удивления.

ГОРЫШИН. Скажите, Родионов, вы приехали сюда, надеюсь, с согласия родителей?

ТОРЬКА. У меня дедушка только.

ГОРЫШИН (после паузы). Итак, на моих – двадцать сорок пять. Ты сегодня в ночную, Петрович? [Астахов 1979: 69]

Главный инженер Горышин все понимает и не задает лишних вопросов. Трудоголик (на что указывает и время на часах, когда он по-прежнему на заводе, и тот факт, что позже он заснет у телевизора на самом ответственном моменте матча любимого хоккея), любящий и заботливый отец и энтузиаст своего дела, он также изображен исключительно положительным героем, который позже сможет по-настоящему оценить поступок скромного Торьки и даже написать его деду письмо о заслугах внука, понимая насколько важно это для Торья.

Иначе формируется характер молодого Валерия Анцупова в радиопьесе «Пять разговоров с сыном». Автор показывает героя сквозь призму времени, тем самым демонстрируя читателю / слушателю эволюцию в его характере и взглядах. При этом он ставит перед героем по-настоящему непростые с точки зрения нравственного выбора задачи, и далеко не всегда Валерий делает правильный, иначе говоря, достойный советского гражданина выбор. Таким образом, автор дает понять, что любой человек, даже когда-то совершивший ошибку, может измениться и стать признанным членом советского общества.

Герой советской радиопьесы 60–70-х гг. XX века – молодой современник, как правило, потерявший на войне одного или обоих родителей и стоящий перед выбором дальнейшего жизненного пути. Сомневаясь, пробуя и совершая ошибки, он самостоятельно приходит к социалистическим идеалам, пропагандируемым государством, тем самым подтверждая, что они являются единственно верными жизненными ориентирами для советского человека. Другой типичный герой радиодрамы – представитель предыдущего поколения, простой труженик, переживший ужасы войны, по-прежнему верящий в идеалы революции и готовый жертвовать своей судьбой ради счастья будущих поколений. Специфика восприятия радиодрамы исключительно на слух, усиливает роль речевой характеристики персонажа и других изобразительных средств, передающих звуковые образы. Клишированность персонажей драмы соцреализма уступает место сложной нюансировке характера, которая не позволяет делить героев на положительных и отрицательных и не дает однозначных ответов на сложные вопросы, которые ставит радиодрама, предоставляя читателю / слушателю возможность самому оценить слова и поступки героев.

ЛИТЕРАТУРА

Астахов Е. «Остаюсь твой внук Торька...» // Млечный путь. Советские радиопьесы. – М.: Искусство, 1979.

Бугров Б.С. Русская советская драматургия 50-х – 70-х годов: основные тенденции развития: дисс. на соиск. уч. ст. доктора филол. н. – М., 1986.

Вейцлер А. Засада // Млечный путь. Советские радиопьесы. – М.: Искусство, 1979.

Гансовский С. Млечный путь // Млечный путь. Советские радиопьесы. – М.: Искусство, 1979.

Журчева О.В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: автореф. дисс. на соиск. уч. ст. д. филол. н. – Самара, 2009.

Кагарлицкая С.Я. Социокультурные механизмы универсализации художественного мышления в отечественной драме 60–80-х годов. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. философских наук. – М., 1998.

Мишарин А. Пять разговоров с сыном // Млечный путь. Советские радиопьесы. – М.: Искусство, 1979.

Пинчук А. Билет на «Лебединое озеро» // Млечный путь. Советские радиопьесы. – М.: Искусство, 1979.

© Ковалева П.И., 2013

Т.О. МАКСИМОВА
(г. Пермь, Россия)

УДК 821.161.1
ББК Ш33(2Рос=Рус)-8.2.14

ПИСАТЕЛЬ В БЛОГЕ. ЗАМЕТКИ ОБ АВТОРСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ

Аннотация. В статье исследуется позиция автора в писательском блоге, предпринята попытка рассмотреть категорию автора применительно к репрезентации автора в пространстве Интернета. Анализируются блоги Е.Гришкова и Б.Акунина с точки зрения соотношения биографического и художественного в их текстах.

Ключевые слова: автор, биографический автор, виртуальный автор, автор-творец, писательские блоги.

Сегодня можно говорить о блогосфере как новой форме существования литературы. Современные писатели активно осваивают Интернет-пространство. В частности, создают свои странички в «Живом Журнале» (ЖЖ) и становятся активными блоггерами. В отечественной блогосфере большой популярностью пользуются ЖЖ Е. Гришкова, Т. Толстой, Н. Горлановой, М. Бару, И. Куберского, А. Кнышева, Славы Сэ. Наиболее активно работающие зарубежные писатели-блоггеры: Пауло Коэльо, Бернард Вербер, Джордж Р.Р. Мартин.

Социологи и филологи, занимающиеся изучением блогосферы, определяют блог как «персональный веб-сайт, который содержит, главным образом, заметки и новости. Он регулярно обновляется, ведется в форме личного дневника, доступного для комментариев другими пользователями интернета, большинство материалов разделено по рубрикам, обычно создается и поддерживается одним человеком» [Давыдов 2008: 92] и как «синтез основных эпистолярных жанров – дневников и личных писем» [Колезев 2010: С.134.].

Неизбежно встает вопрос: отличается ли автор «бумажного» текста от автора виртуального текста? Изменяет ли новая форма бытования текста (в частности, экран) сам состав категории «автор»? Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы сопоставить образ автора, создающего свои произведения на бумаге, с авторской субъектностью виртуального автора, автора-блоггера. Для этого необходимо суммировать литературоведческие подходы о проблемах автора.

Проблемой автора в литературоведении в разное время занимались Б.О. Корман, В. Шмид, М.М. Бахтин, А.Ф. Лосев, В.В. Виноградов и многие другие. Их подходы обобщенно вошли в учебник «Введение в

литературоведение» 2006 г. под редакцией Л.В. Чернец. Чернец рассматривает категорию «автор» в нескольких ипостасях: «1) *автор биографический* – личность, существующая во внехудожественной, первично-эмпирической, исторической реальности; 2) *автор-творец*, создатель словесно-художественных произведений, мастер слова, “эстетически деятельный субъект” (М.М. Бахтин) и 3) автор во *внутритекстовом* воплощении, имплицитный автор, его более или менее вытнтые проявления в самой структуре словесно-художественного текста, разновидности его внутритекстового бытия» [Прозоров 2006: 67–68].

Возьмем эту типологию за основу нашего исследования и попытаемся применить эти категории в исследовании позиции автора в блогосфере. Обратимся главным образом к блогам Е. Гришковца и Б. Акунина. М.А. Черняк считает, что «книги Е. Гришковца “Год ЖЖизни” и “Продолжение ЖЖизни” – показательный пример постепенного превращения блога в литературный жанр» [Черняк 2011: 42]. А.В. Соловьев отмечает: «благодаря развитию и распространению “живых журналов” (live journal) и их разновидностей “маленький человек” стал автором. Родился новый жанр – книга-блог» [Соловьев 2009: 98]. И тут же приводит в качестве примера книгу «Год жжизни» Евгения Гришковца, в основание которой легли блогговые записи писателя. Борис Акунин также использовал посты своего живого журнала для создания одноименной книги «Любовь к истории». Т.А. Снигирева и А.В. Снигирев выяснили, что «по состоянию на 15 марта 2013 года ЖЖ “Любовь к истории” Б. Акунина занимает 12 место в общем рейтинге пользователей, не входя в топ-10, но значительно опережая другие аккаунты, созданные писателями, в том числе и Е. Гришковцом, и Славой Эс, и Верой Полозковой» [Снигирева, Снигирев 2013: 199].

Писательские блоги неоднородны по своему содержанию. На сегодняшний момент можно говорить, что блог включает в себя следующие речевые (в терминологии М.М. Бахтина) жанры: анекдоты; афоризмы; мысли, наблюдения, размышления автора; чужие цитаты; устные истории; подслушанные высказывания и разговоры; стихи, порой хокку. Также включаются, например, ссылки писателей на собственные интервью, рецензии и т.д.; фото (Н. Горланова, помимо того, что пишет прозу, еще рисует картины, фотографии которых выкладывает в своем ЖЖ; М. Бару выставляет в блоге свои самые удачные снимки); музыку (Е. Гришковец размещает в «Одновременно.com» треки, записанные им совместно с группой «Бигуди» и грузинским музыкантом Мгзавреби).

Проанализировав функциональное предназначение писательских ЖЖ, мы условно поделили их на два основных типа:

- блоги, представляющие собой черновик книжного текста;
- блоги как современная форма бытования классических писательских дневников и записных книжек.

К первому типу можно отнести дневник Е. Гришковца «Одновременно.com», записи из которого «перешли» в книжные издания: 2008 – «Год жжизни», 2009 – «Продолжение жжизни», 2011 – «151 эпизод жжизни», 2012 – «От жжизни к жизни» и 2013 г. – «Почти рукописная жизнь». Подчеркнем, что по смыслу и содержанию ЖЖ и книги равноценны: «бумажные» тексты представляет собой посты блога. Основные отличия прослеживаются на уровне стиля и синтаксиса. Если в ЖЖ стиль приближен к разговорному, то в книгах мы видим, что текст претерпел литературную обработку на всех языковых уровнях. Гришковец пишет во введении к «Году жизни»: «У книги всё-таки другие задачи, чем у Интернет-дневника. То, что вы держите в руках, прошло обработку как временем, так и редактором. Как ни странно, но мне интересно было прочитать эту книгу. На бумаге всё выглядит иначе. Очень многое вспомнилось. Очень многое захотелось дополнить или уточнить. Но всё-таки эта книга почти документ. А такие документы править или дополнять нельзя» [Гришковец 2008: 5]. В результате получается что-то вроде новой повести / романа, в которой уже нет конкретных чисел и дат, но при этом сохраняется событийная документальность и фактографичность.

Б. Акунин записи из своего блога «Любовь к истории» также использует для создания бумажного варианта / книги. Но в то же самое время он выкладывает в виртуальное пространство накопленный ранее материал (исторические факты, детали), то, что предназначалось для будущих книг, но по каким-то причинам не вошло, не поместилось в них. Автор как бы переносит записи из своей обычной записной писательской книжки в электронную записную книжку.

Т.А. и А.В. Снигиревы в статье «Борис Акунин “Любовь к истории”: между книгой и блогом» дают сопоставительный анализ книги и блога Акунина, делая акцент на структуру, содержательную сторону и визуальную составляющую. Литературоведы, обращаясь к феномену блога, в основном исследуют его жанровые особенности, стилистику, язык. Осуществляя сравнение блога с дневниками и записными книжками, исследователи не рассматривают природу автора. На наш же взгляд, со сменой писательским текстом среды бытования происходят изменения с самим создателем произведения. Категория «автор» становится центральной в блогосфере.

Б.О. Корман, например, исследует проблему автора в эпосе, лирике и драме, соотносит друг с другом реальные и художественные

биографии писателей. Но как же быть с записными книжками, дневниками и тем более с писательскими блогами? В них проблема соотношения реального (биографического) и художественного (концептуального) автора стоит особо остро.

Во-первых, в биографиях, автобиографиях, мемуарах, дневниках, исповедях, записных книжках вообще более отчетливо, чем в художественной литературе, проступает личность автора. Во-вторых, писатели-блоггеры, как правило, даже настаивают на том, что в их случае все события реальны и подлинны, биографический автор равен герою. Это достигается ведением записей (соответствие каждого поста определенной дате), претендующих на биографичность, фактографичность и документализм. Автор в блоге также создает свою биографию. А поскольку «в автобиографии активность субъекта прежде всего направлена на себя самого» [Абашева 2001: 217], необходимо пристально рассмотреть авторскую субъектность писателя-блоггера.

Авторская субъектность представляет собой сложный сплав биографическо-художественного творения. Некий субъект отбирает в соответствии со своими психологическими, философскими и эстетическими взглядами жизненный материал и, используя различные художественные приемы, языковые средства выразительности, создает свой поэтический мир. Это применимо и к писательским блогам, несмотря на то, что в них герой, биографический автор и автор-творец представлены в одном лице, а сюжет автобиографичен. События собственной жизни писатель часто кладет в основу сюжета произведения. Б. Корман отмечает, что «при создании художественного образа автора изменения могут коснуться не только внешних данных, но и внутреннего облика, душевного типа, эмоционального строя» [Корман 1972: 15]. Следовательно, мы не можем быть уверенными в том, что писатель-блоггер не играет с читателем, не надевает литературную маску, что он искренен и честен в своих чувствах и эмоциях, как это бывает в личных дневниках и записных книжках, не предназначенных для прочтения другими лицами и публикации. Блоггер изначально настроен на диалог, его посты ведутся здесь и сейчас, они создаются для тех, кто уже вступил с ним в виртуальный разговор.

Е. Гришковец в своем ЖЖ «Одновременно.com», создавая черновики будущих книг, ведет диалог с читателями и создает свою биографию: «Сегодня 21 августа. Ровно 15 лет назад мы приехали в Калининград на постоянное место жительства. С этого дня началась другая география и совершенно новый этап моей жизни» [Гришковец 2013]. Блог Гришковаца несомненно биографичен, он отражает реальные события: «Сегодня понял, что почти две недели не прикасался к дневни-

ку. Были очень шепутные дни. Побывал и провёл творческий вечер в Тель-Авиве, на сцене, на которой два года не был, потом прилетел в Москву и провёл творческий вечер в Доме актёра» [Гришковец 2013]. Гришковец сознательно и широко использует форму автобиографии в своем ЖЖ. Оно и понятно, «автор в биографии наиболее близок к герою ее, они как бы могут обменяться местами, поэтому-то и возможно персональное совпадение героя и автора за пределами художественного целого. Биографическая ценность может организовать не только рассказ о жизни другого, но и переживание самой жизни и рассказ о своей жизни, может быть формой осознания, видения и высказывания собственной жизни» [Бахтин 1986: 140–141]. С другой стороны, если взглянуть на названия книг, основанных на блоге Гришковца, то можно проследить определенный авторский замысел, путешествие писателя от ЖЖ к рукописи. У Б. Акунина тоже прослеживается изначальный замысел создания блога, вынесенный в название – «Любовь к истории». В отличие от Гришковца, он не пишет свою биографию, его интересуют чужие биографии – биографии других людей / исторических личностей, биографии вещей. Акунин ведет речь о военачальниках, генералах, политиках, принцах, оружии и кладах. Временные и пространственные рамки расширены. Акунинский блог – своеобразная машина времени, с легкостью пересекающая границы между античностью и современностью, средневековьем и эпохой Возрождения. Натякаясь на какую-нибудь антикварную вещь, писатель тут же придумывает ей историю. Вот, к примеру, о самурайском мече:

На клинке кроме казенного “Да здравствует император!” стоит дата, 15-й год Сёва (1940) и имя “Сато Котаро”. Я читаю этот меч, как открытую книгу.

Котаро Сато: мальчик из бедной, простой семьи – вероятно, крестьянской (городские парни не очень-то рвались в офицерские школы). Очень маленького роста (сабля короче стандарта). На выпуск получил от гордых и счастливых родителей в подарок парадный меч... [...]

Может быть, конечно, я всё это нафантазировал – не имеет значения. Важно, что этот предмет будоражит воображение и дедукцию [Акунин 2013].

В итоге Б.Акунин в своем блоге выступает творцом биографий старинных вещей, автором-повествователем. Его воображение играет с судьбами вещей, людей, династий. О себе он говорит вскользь, называя себя рефлексирующим эгоистом, но при этом отмечает: «...я хочу быть в мире с самим собой» [Акунин 2013]. Изредка делится своими воспоминаниями о детстве, отце, друзьях и товарищах, описывает свой

кабинет, повествует об обстоятельствах приобретения любимой антикварной вещицы. Автор биографический предпочитает находиться в тени своих вещей, он весьма скромен и учтив: «прошу прощения, если изобретаю велосипед, как это со мной иногда случается», «извините за изжеванное выражение» [Акунин 2013]. Первую скрипку в блоге Акунина играет автор-творец – своеобразная маска. Григорий Шалвович Чхартишвили (настоящее имя писателя) любит прятаться за чужими именами. У него не один псевдоним, кроме Бориса Акунина, есть еще и Анна Борисова, и Анатолий Брусникин. Чхартишвили неуловим и многолик. Но скромное «Я» время от времени пробивается через голос истории. То он вспоминает: «однажды, лет двадцать назад, я пристал к отцу с ножом к горлу...», то признается, что «у меня есть собственное предположение, которое я изложил устами леди Эстер в “Азазеле” и устами монашки Пелагии в “Белом бульдого”» [Акунин 2013]. Истинное лицо проглядывает, когда Чхартишвили говорит о политике: «Серьезная претензия к Навальному у меня, собственно, была одна: его склонность к националистической риторике и, в особенности, отношение к пресловутому “Русскому маршу”. Для меня участие в “Русском марше” – признак профнепригодности для человека, претендующего на роль лидера демократической оппозиции. В переводе на сущностный язык мой вопрос к Навальному означал бы: “Годитесь вы нам в лидеры или нет?”» [Акунин 2013]. От своего лица автор вступает в комментариях в дискуссию с читателями.

В процессе создания блога, таким образом, мы наблюдаем постоянную игру, когда автобиографическое начало смешивается с собственно художественным. Автобиографические факты легко превращаются в литературные. Отчасти это игровое отношение к тексту стимулировано природой постмодернистского автора в целом. По мнению Фуко, «письмо есть игра знаков, упорядоченная не столько своим означаемым содержанием, сколько самой природой означающего; но это означает и то, что регулярность письма все время подвергается испытанию со стороны своих границ; письмо беспрестанно преступает и переворачивает регулярность, которую оно принимает и которой оно играет; письмо разворачивается как игра, которая неминуемо идет по ту сторону своих правил и переходит таким образом вовне. В случае письма суть дела состоит не в обнаружении или в превознесении самого жеста писать; речь идет не о припиливании некоего субъекта в языке, – вопрос стоит об открытии некоторого пространства, в котором пишущий субъект не перестает исчезать» [Фуко 1996].

По Барту, на смену автору приходит некто «скриптор», который «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и

вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время – время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас» [Барт 1994: 389.]. В случае блога действуют правила виртуального общения (регистрация блога, дискурсивные установки, привычные для пользователей сети): автор существует до и вне текста/письма и сам рождает текст здесь и сейчас, благодаря в том числе и повествованию от первого лица. В художественном же произведении, в частности в романе, «который выступает как повествование рассказчика, местоимение первого лица, настоящее время изъяснительного наклонения, знаки локализации никогда не отсылают в точности ни к писателю, ни к моменту, когда он пишет, ни к самому жесту его письма; они отсылают к некоторому alter ego, причем между ним и писателем может быть более или менее значительная дистанция, изменяющаяся по мере самого развертывания произведения. Было бы равным образом неверно искать автора как в направлении реального писателя, так и в направлении этого фиктивного говорящего; функция-автор осуществляется в самом расщеплении, – в этом разделении и в этой дистанции» [Фуко 1996].

Но главное отличие автора в Интернете от автора «бумажного» – установка на интерактивность. Он находится в постоянном диалоге с читателем, поскольку блог предполагает комментарии других пользователей. Новый смысл обретают слова Барта о читателе как конструкторе текста: «Читатель – это то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо; текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении, только предназначение это не личный адрес; читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [Фуко 1996].

Текст в блоге становится монтажом различных голосов. Так, Т. Толстая использовала свой блог в качестве сборника-цитатника. Ее посты представляли собой, как правило, ссылки на тексты других, менее известных авторов, рецензии на эти тексты, ссылки на свои интервью и на кулинарные рецепты, фотографии репродукций и старых газет. С недавних пор известная писательница стала героиней собственного блога, заполняя посты анекдотическими автобиографическими ситуациями, бытовыми наблюдениями, воспоминаниями: «Умер N. У меня с ним было что-то вроде флирта, грозившего перейти, но так и не перешедшего в роман; он надеялся, я же зачем-то водила его за нос. Мне было 19 лет, и мне казалось, что это, в общем, весело, хотя и немного опасно: еще прилипнет и не отлипнет» [Толстая 2013]. Т.е. Т. Толстая стала вести свой блог по тем же правилам, что и другие известные писатели.

В блоге актуализируются и усиливаются и другие особенности современного письма: обрывочность, осколочность, отсутствие сюжета, клиповость. Справедливо замечено А.А. Житеневым: «мультимедийность и интерактивность блога, а также ограниченная емкость постовых записей программируют новый тип художественной прозы. Прозаический текст, созданный на основе блога, выстраивается как поисковый, обладающий характером интегрирующего метатекста, активно использующий механизмы перформативности. Неся в себе такие родовые черты «прозы поэта», как фрагментарность, бессюжетность и монтажность, он переводит все эти признаки в новое качество, поскольку создает новую модель отношения автора и реальности, автора и читателя» [Житенев 2011: 135].

Можно предположить, что «бесформенность» записей формирует новый тип повествования, новый тип авторства, порожденный функционированием текста в компьютерной среде. Виртуальный автор несет в себе черты автора, создающего тексты на бумаге. Но в то же время писатель-блоггер – представитель интернет-эпохи, элемент информационного общества. Писатель-блоггер – это новый тип повествователя / виртуального автора, открытого для диалога с читателем, искренне повествующего о своей жизни, творящего свои тексты на глазах читателя и допускающего на свою литературную «кухню» любого читателя. Эффект общения, возможный только в интернет-пространстве, обогащает образ автора, делает его живее и выразительнее. Виртуальные авторы хорошо освоили правила, сформировавшиеся в новых блоговых жанрах, и следуют им: диалогичность, биографичность, документализм, фрагментарность, обрывочность, отсутствие единого сюжета, повествование от первого лица, досказанность и недосказанность одновременно (виртуальный автор, как правило, делает выводы сам, а в бумажном художественном произведении они выпадают на долю читателя), искренность, но в то же время избирательность в отношении материала, умолчание и т.д. Но целое произведение, в конце концов, складывается в самом читателе.

ЛИТЕРАТУРА

Абашева М.П. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). – Пермь: Издательство Пермского университета, 2001. – 320 с.

Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. – М., 1994. – С. 33.

- Акунин Б.* Блог. URL: // <http://borisakunin.livejournal.com/> 2013.
- Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384–391.
- Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 384–391.
- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
- Гришкова Е.* Год ЖЖизни. – М.: Издательство АСТ, 2008. – 40 с.
- Гришкова Е.* Блог. URL: // <http://odnovremennno.com/>. 2013.
- Давыдов А.А.* Социология изучает блогосферу // Социологические исследования. – 2008. – № 11. – С. 92–101.
- Житнев А.А.* «Проза поэта» в контексте медиаккультуры: блог как художественный феномен // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – Т. 64. – № 10. – С. 132–136.
- Колезев Д.Е.* Эволюция дневника: от судового журнала Колумба до современных блогов // Известия Уральского федерального университета. – Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2010. – Т. 81. – № 4. – С. 130–134.
- Корман Б.О.* Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972.
- Прозоров В.В.* Автор // Введение в литературоведение: уч. / под ред. Л.В. Чернец. – М.: ВШ, 2006.
- Снигирева Т.А., Снигирев А.В.* Борис Акунин «Любовь к истории»: между книгой и блогом // Уральский филологический вестник. – 2013. – № 2. – С. 198–206.
- Соловьев А.В.* Литература и словотворчество в информационную эпоху // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. – 2009. – № 24. – С. 98–112.
- Стахнева Л.А.* Понимание субъекта и субъектности в современной психологии // Ученые записки Орловского государственного университета. – Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2010. – № 1. – С. 345–349.
- Толстая Т.* Блог. URL: // <http://tanyant.livejournal.com/>. 2013.
- Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / сост., пер. с фр., комм. и послесл. С. Табачниковой; под общ. ред. А. Пузыря. – М., Касталь, 1996. – 448 с.
- Что такое автор URL: // <http://www.opentextnn.ru/man/?id=1265>.
- Черняк М.А.* Литература эпохи Web 2.0 // Вестник Герценовского университета. – 2011. – № 4. – С. 41–48.

Т.Л. МИНИНА, Т.Н. ОГНЕВА
(г. Екатеринбург, Россия)

УДК 82-2
ББК Ш301.1

ВИЗУАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА КАК СПОСОБ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ГЕРОЕВ В МАНГА

Аннотация. В манга и аниме существует общеизвестная типовая символика, но в последние годы возникает тенденция к сокращению её использования. В данной статье делается попытка изучить персонажа манга и аниме на основе черт, которые могут быть применены к любому из них.

Ключевые слова: манга, аниме, образ персонажа, психологизм, символика, вербальные средства, невербальные средства.

На сегодняшний день к манга – японскому комиксу – в разных странах, в том числе и в России, относятся неоднозначно. С одной стороны, можно проследить настороженность и даже враждебность по отношению к ней. С другой стороны, небезуспешные попытки познать культуру Японии через комикс предпринимаются как любителями манга и аниме, так и исследователями. Например, типологическую символику предметов и жестов в книге «Введение в японскую анимацию» даёт Б. Иванов [Иванов 2001]. Практически любой сайт и форум, посвящённый японской современной культуре, содержит информацию о наличии в манга особой визуальной символики, при помощи которой автор стремится раскрыть образ мира или же психологические характеристики героя. Исследователи (не меньше, чем поклонники комиксов) обращаются к особенностям визуальной составляющей в манга. Так, В.Ю. Леонов даёт интересную схему символики манга, однако замечает, что «трактовка символов не всегда однозначна: их значение может изменяться в зависимости от сочетаний или иных обстоятельств» [Леонов 2013: 115–118] – и в этом с ним нельзя не согласиться. Дело в том, что существует тенденция изображать персонажа без типовой (общеизвестной) символики, а именно – не использовать её вовсе (опора на реализм) или же, давая одну общеизвестную символическую составляющую, трактовать её иначе. В данной статье предпринята попытка исследовать универсальные принципы репрезентации персонажей манга. Такими принципами являются:

- Межличностное общение – под этим термином понимаются взаимоотношения героя с друзьями / родственниками, ближайшим окружением и людьми вообще. А именно – насколько хорошо понимают героя другие персонажи, исходя из их поведения, и насколько

герой способен понять и принять окружающих и проявление их эмоций, выраженных вербально (прямые оценочные высказывания) и невербально, т.е. при помощи мимики или конкретного действия. Отсюда вытекает значение вербальных и невербальных средств – в данном случае такие детали, как жест, внешность, улыбка и слово осмысливаются с точки зрения самого персонажа (как он понимает их у других и у себя) и с точки зрения его окружения. В совокупности это позволяет читателю определить для себя характерные черты героя и находящиеся рядом с ним персонажей.

- Целеполагание как элемент понимания характера персонажа и изменения сюжетного действия – появляется ли герой изначально с какой-либо целью или получает её вследствие развития действия, достигает ли её, какими средствами, что думают об этом другие. Отсюда вытекает основной вид деятельности героя и его взаимоотношения с другими персонажами.

- Особый раздел – момент учительства. В данной статье он понимается как способ передачи жизненного опыта героем, который напрямую не соотносится с типажом наставника или гуру.

Для анализа по выбранным критериям берутся следующие персонажи: Тоучи Тоа («One Outs»), Эдвард Элрик («Fullmetal Alchemist»), Акаги Шигеру («Touhai Densetsu Akagi»), Майор («Hellsing»), Хирума Йоичи («Eyeshield 21») и Вэш Ураган («Trigun»). Выбор был обусловлен тем, что эти персонажи имеют сходный цвет волос (все они – блондины) и, за редкими исключениями, схожи внешне (причёски, одежда). При этом каждый из них каким-либо образом может быть соотнесён с потусторонней или мистической силой – в прямом или переносном смысле.

Тоучи Тоа. Попытки проанализировать данного персонажа с точки зрения типовой символики заканчиваются неудачей, так как персонаж нестандартен как для мира манга, так и для реального мира. Герой зарабатывает деньги игрой на бирже, ставками и пари, а также игрой в казино. В начале манга он играет на деньги в азартную игру *one outs*, не имеет четких целей в жизни (за исключением получения удовольствия от игры и управления ситуацией в точках бифуркации) и создает впечатление плохого и изворотливого человека: он играет словами, хотя и не врет, но его манера строить разговор часто вводит собеседника в заблуждение. Прекрасный психолог, он всегда оказывается победителем за счет манипулирования врагами и преданных ему друзей и товарищей. Внешность Тоучи специфична для манга: узкие глаза, слишком светлые волосы, невыразительная мимика. Другие ге-

рои часто называют его демоном, хотя сам он больше похож на кицуне, лиса-оборотня. При появлении Токучи в кадре его враги начинают испытывать страх и подспудно думать о поражении. После встречи с одним из героев манга, Коджимой Хиромичи, который заставляет Токучи помогать его команде выигрывать бейсбольные матчи [Kaitani Shinobu], у Тоа появляется цель: выиграть соревнования и избавиться от ненужных ему людей и обязанности играть на позиции питчера, хотя сама игра ему нравится, так как у Токучи появляется возможность воздействовать не на одного противника, как это было во время игры one outs, а на целую команду, а также использовать не только свои собственные силы, но и расставлять игроков своей команды как фигуры в шахматах. Нельзя сказать, что общение с большим количеством людей сделало Токучи добрее, так как он остается достаточно закрытым героем и часто бывает резок и даже груб с членами своей команды. Например, когда Токучи рассказывает, как быстро высчитать в уме числа, команда пугается, так как такое проявление бескорыстия нетипично для их питчера и он наверняка что-то с них потребует позже. В одной из глав манга Токучи шантажом заставляет игрока своей команды выполнять свои указания, которые всей команде кажутся самоубийственными. Впрочем, в той части жизни Токучи, где уже присутствует команда и общая цель, его поведение немного меняется, в частности, его методы становятся на порядок честнее (например, во время игры в one outs он занимался тем, что выводил противника из себя, сознательно злил или задабривал, лишая концентрации [Kaitani Shinobu, «One outs», Т. 1, гл. 3]). Играя в команде, Токучи часто говорит, что все, что он совершает, можно сделать гораздо проще, хотя и менее честно, но, отдавая дань искренности и честности людей, которые ему доверились, он не делает подобного и ищет обходные пути, хотя Тоа и остается на редкость жестоким человеком (он заставляет нечестного игрока команды противника прилюдно встать на колени, не желая слушать его неискренние извинения [Kaitani Shinobu, «One outs», Т. 10, гл. 82]). Общаясь с людьми, которых нельзя отнести к категории врагов, Токучи использует слова и жесты в их прямом значении, а не в переносном, как он часто делает с противниками. Неумение понимать и испытывать большую часть эмоций заставляет героя использовать психологические уловки, чтобы заставить людей испытывать нужные ему чувства (хотя сам Токучи считает, что он внушает мысли, на деле это скорее эмоция, нежели оформленная идея), так как понять, что именно испытывает человек, Токучи часто не в силах. Внешний вид персонажа соотносится с той целью, которую ставит перед собой герой. Чаще всего Токучи выглядит достаточно агрессив-

но: он носит черные брюки, белую рубашку с острым воротником и множество золотых украшений, что делает его немного похожим на бандита (но в западном понимании, так как якудза, показанная в манга, носит строгие деловые костюмы). Иногда Тоа может одеваться нарочито незаметно, например, в брюки и куртку, которые были ему велики, чтобы создать впечатление путешествующей инкогнито звезды бейсбола [Kaitani Shinobu, «One outs», Т. 10, гл. 84]. Токучи может делиться своим опытом с другими, но делает это в достаточно резкой форме, причем, никогда не говоря прямо, чему он хочет научить, заставляя своих подопечных самих искать причину происходящего. Токучи часто дает своим противникам шанс победить, но для победы над Токучи необходимо быть таким же, как он, то есть руководствоваться исключительно доводами рассудка, а не эмоциями, что для обычного человека невозможно. Тоа способен совершать благородные поступки, но часто подводит под них весьма неблагоприятную основу (например, он дает шанс трем игрокам из провинциальной команды перейти в основной состав, но объясняет это условиями сделки с владельцем команды, хотя одного игрока он взял по просьбе своего почти друга, Коджимы, не получая от этого никакой выгоды). В целом о персонаже можно сказать, что он хорошо разбирается в психологии, но очень плохо в людях, хотя и умеет ими управлять.

Эдвард Элрик. Лейтмотивом всего сюжетного течения становится цель, поставленная перед собой героем. Нарушив с младшим братом Альфонсом один из основных законов алхимии – запрет на воскрешение мертвых, они были наказаны высшими силами тем, что потеряли тела: руку и ногу (Эдвард) и полностью всё тело (Альфонс). Поэтому основной целью Эдварда становится возвращение брату и себе прежних тел. Для её достижения главный герой поступает в государственные алхимики и начинает поиски философского камня. Данные события начинают влиять на его отношения с окружающими. Поскольку обычные люди недолюбливают государственных алхимиков, социальный статус Эдварда может быть перенесён ими автоматически на всю его личность. Так, шахтёры городка Юсвелл были поначалу рады принять у себя братьев, но узнав, что Эдвард служит армии, тут же прогоняют его. И признают его только тогда, когда он проявляет личностные (но не социально ожидаемые: шахтёры думают, что Эдвард «продал душу военному государству в обмен на привилегии» [Аракава 2011: 100–140]) качества, помогая им справиться с нечестным военным чиновником. Персонаж носит серебряные карманные часы (официальный документ государственного алхимика), однако полностью таковым не становится и даже не отождествляет себя с армией, неред-

ко нарушая субординацию и действуя в основном не по чьему-то приказу. Подобное прослеживается даже в его внешнем виде: в основном, все государственные алхимики изображены в официальной форме, тогда как Элрик не носит её. Возможно, это может быть обусловлено тем, что герой отправился служить в армию по собственным, субъективным причинам. В самой армии Эдварда признают талантливым, но, в силу молодости, темпераментным и самонадеянным мальчишкой, который принципиально не хочет, чтобы ему помогали старшие. Периодами это становится камнем преткновения героев – Эдвард упирается и не рассказывает то, что удаётся ему выяснить или просто отказывается от помощи, пытаясь справиться сам [Аракава Х., «Fullmetal Alchemist», Т. 4–27]. Его манеру общения можно назвать «условно взрослой»: Эдвард не всегда церемонится, подбирая слова и выражения при общении с другими героями, и очень злится, когда его считают маленьким. «Условно» – поскольку люди (особенно из ближнего круга) в основном понимают, что за внешне резким и даже грубоватым поведением и такой же «взрослой» манерой общения он прячет сомнения и страхи, связанные как с беспокойством об окружающих, так и с собственными муками совести. Что касается друзей и родственников, то Эдвард очень привязан к ним, хотя и старается не показывать этого. Он всячески пытается уберечь их от своих проблем и, впоследствии от различных опасностей (отговаривает Альфонса становиться государственным алхимиком [Аракава: 2011: 112]; просит, чтобы Уинри с бабушкой Пинако уехали в безопасное место [Аракава Х., «Fullmetal Alchemist», Т. 4–25]). Но, при всей целеустремлённости, Эдвард не считает, что цель оправдывает средства: он приходит в ярость, когда видит, что маленькая девочка превращена собственным отцом в химеру ради нездоровых его амбиций [Аракава 2012: 27–38]; узнав, что философский камень создаётся из людей, он отказывается его применять, и ищет другой путь возвращения тел. Цель в связи с сюжетом также корректируется: узнав тайну философского камня, на первый план герой ставит защиту гражданского населения и победу над искусственными людьми – гомункулами.

Акаги Шигеру. Профессиональный игрок в маджонг (игра наподобие покера, но намного сложнее из-за огромного количества комбинаций, которые можно собирать во время игры). Персонаж интересен тем, что его образ в манга глобально отличается от образа в аниме. Так, в аниме деньги являются для Акаги средством манипуляции людьми, а в манга не играют никакой роли; в аниме Акаги видит сомнения людей, может развивать и усиливать их, мешая выигрывать у него, а в манга герой может на пустом месте создать у абсолютно уве-

ренного в себе противника комплексы, мешающие ему играть в азартные игры вообще, а не только против Акаги; Акаги из аниме относится к людям как к ненужному мусору, а в манга воспринимает их как средство развлечения. Согласно сюжету, в первой части повествования герою 13 лет, он школьник, во второй части ему 19 лет. Акаги появляется и как второстепенный персонаж - в манга «Тэн». В ней герою 44–53 года, и читателю даётся возможность увидеть развитие его характера. Шигеру характеризуется абсолютным спокойствием, которое не нарушается никакими внешними и внутренними факторами. Акаги – персонаж абсолютно рассудочный, не способный испытывать и понимать эмоцию, что отталкивает от него людей, заставляя их считать его почти божеством. В манга спокойствие Акаги выражается улыбкой, он улыбается всегда и в любой ситуации, что пугает других персонажей (особенно в случае с тринадцатилетним Акаги, который впервые в жизни встретился с якудза, но совершенно не испугался, наоборот, запугал взрослых мужчин, рассказав, что только что спрыгнул с утеса на скалы в едущей на огромной скорости машине [Fukumoto Nobuyuki, «Touhai Densetsu Akagi», Т. 1]). В аниме Акаги выглядит значительно более угрожающе, его лицо не выражает никаких эмоций, что соотносится с понятием «покерфэйс» в европейском понимании. В обеих версиях Акаги не стремится устанавливать тесные дружеские контакты с людьми, создается впечатление, что ему не нужны ни друзья, ни деньги (герой очень странно относится к деньгам, кажется, что он не понимает, зачем они нужны, главное для него – получить удовольствие от игры). В образе Акаги часто проскальзывают детские черты, начиная от непонимания цены денег и заканчивая требованием принести ему особым образом приготовленную рыбу поздно ночью [Fukumoto Nobuyuki, «Ten – Tenna Toori no Kaidanji», Т. 2, гл. 17, 18] (персонажу было 52 года, требования выдвигались клану якудза), причем Шигеру был важен сам факт того, что он заставил взрослых (т. е. чрезмерно серьезных, строгих) людей поехать ночью удовлетворять его капризы, так как есть эту рыбу он совершенно не собирался. При этом Акаги не важно было даже проявление власти над человеком, он не злорадствовал и не упоминал об этом случае позже. Показательна реакция босса якудза на жалобы подчиненных: он говорит о том, что истинный талант неотделим от эгоизма и просит не сердиться на Акаги, то есть ведет себя как снисходительный родитель избалованного ребенка. В возрасте 52 лет Акаги понимает, что забывает и начинает забывать правила игры в маджонг и, чтобы не утратить себя как личность окончательно, решает умереть [Fukumoto Nobuyuki, «Ten – Tenna Toori no Kaidanji», Т. 16]. В зрелом возрасте у него появляется

желание поделиться своим опытом и умениями с другими людьми, он начинает рассказывать о своей концепции игры, жизненном кредо и принципах, согласно которым он собирает комбинации тайлов [Fukumoto Nobuyuki, «Ten – Tenna Toori no Kaidanji», Т. 2, гл. 19]. В юности Акаги одевался очень скромно, в возрасте 52 лет он носит белый костюм и оранжевую рубашку в черную полоску (стилизованные тигриные полоски), что соответствует его новому социальному статусу – Акаги становится профессиональным игроком в маджонг, к тому же – часто играет в казино в покер. На протяжении всей жизни Акаги развлекается тем, что убеждает своих противников в наличии у них шансов на победу, но эти шансы иллюзорны, так как человеческая природа не позволяет соперникам Акаги подняться над человеческими страстями, забыть о ставках и об угрозе собственной жизни. Образ Акаги наиболее противоречив, так как другие персонажи не говорят об Акаги ничего, что помогает проанализировать его как личность или как человека, они отмечают его странности, но объясняют это тем, что Акаги гений, почти не человек, божество, демон, но причины его поступкам не ищут, ведь, по их мнению, простым смертным его все равно не понять.

Майор. Глава фашистской организации «Миллениум» и Последнего Батальона в отличие от других персонажей манга «Hellsing», сразу выделяется нестандартным внешним видом. Будучи полным невысоким мужчиной в очках, любящим поесть, он никак не соответствует образу внешне сильного привлекательного злодея и уж тем более того, кто способен вызвать трепет. Тем более разница ощутима, когда он находится в компании своих солдат и помощников. Между тем, он является харизматичным лидером, ведущим за собой армию вампиров. Его речь больше напоминает идеологические высказывания, и даже говоря от собственного лица, он словно выражает волю всех своих солдат [См. речь Майора о войне, К. «Hellsing», Т. 4–10]. Подчинённые однозначно принимают его как своего лидера, ведущего их к новой (и, вероятно, к последней) битве. Майор же, осознавая те силы, которые сосредоточены в его руках, пользуется ими с лёгкостью – всё для того, чтобы достичь цели. Он не скрывает своего мнения о том, что на войне все средства хороши, и сама война прекрасна как при победах, так и при поражениях. «Жестокий вы человек. Меняете людей как перчатки» – скажет про героя Шредингер – подчинённый Майора [Хирано К. «Hellsing», Т. 4–10]. Интересной деталью персонажа является то, что вместо военной формы, которая положена ему по статусу, он носит белый костюм, что может отражать его психологическое состояние. Несмотря на то, что он появляется в воспоминаниях о прошлом в

одежде офицера и в разговоре с организациями «Хеллсинг» и «Искариот» говорит: «Может, мне следовало надеть черную форму СС?» [Хирано К. «Hellsing», Т. 4–10], белый костюм становится одним из визуальных подтверждений своеволия героя, который следует собственным интересам и никому не подчиняется. Любопытна и его неравномерная причёска: справа волосы Майора приглажены, тогда как волосы на левой стороне опускаются герою на лоб, образуя челку. В данном случае, это служит признаком того, что у героя есть определённая навязчивая идея, некоторое сумасшествие, выражающее идею войны как воплощения собственной мечты. Такие визуальные черты, как безумная улыбка героя, по большому счёту совпадает с улыбками других персонажей, так что можно трактовать её как универсальную эмоцию мрачного мира манга. Цели Майора в сюжете полностью раскрываются не сразу. «Моя цель? В том, чтобы вечно упиваться радостью войны» [Хирано К. «Hellsing», Т. 4–10] – так в одном из разговоров раскрываются причину, по которой герою требовалась армия вампиров и нападение на Лондон. Вместе с тем, он сразу назвал своим личным врагом Алукарда, а в самом конце скажет, что жил только ради того, чтобы победить его, и только ради этого затевалась война. Он называет это «своей войной, в которой впервые одержал победу» [Хирано К. «Hellsing», Т. 4–10 Хирано К. «Hellsing», Т. 4–10].

Хирума Йоичи. Особенностью стиля авторов является меняющаяся по ходу действия рисовка персонажей. История рассказывается от лица мальчика, перешедшего в старшую школу, которого пугают многие люди, встречающиеся ему на пути. Персонажи, вызывающие у него опасение, сначала показываются резкими, угловатыми, некрасивыми, нарочито непропорциональными, но потом, когда мальчик знакомится с ними поближе и понимает, что они не так уж опасны, рисовка меняется, и читатель видит уже вполне обычного человека. Хирума – одно из исключений, так как внешность персонажа задана такой, что изменить ее сложно: он блондин (что не характерно для Японии, к тому же, скорее всего, Хирума красит волосы), с острыми ушами, в каждом из которых по две металлических сережки, к тому же у него заостренные зубы. Хируму часто называют дьяволом, причем, как враги, так и друзья. Отличительной чертой персонажа является неумение выражать эмоции. Так, в качестве одобрения он использует тычок в плечо или пинок, а вместо слов ободрения или радости он стреляет из автомата в воздух (иногда в землю рядом с теми, кого хочет подбодрить). Кроме автомата в его арсенале еще есть гранаты, гранатометы, базака, пистолеты и многое другое, причем значительная часть оружия персонаж носит с собой постоянно, в конце концов читатель даже пе-

рестает замечать автомат, с которым персонаж расстается только во время игры (Хирума – капитан школьной команды по американскому футболу). Обладая невероятными аналитическими способностями, Хирума может предугадать ход игры, даже назвать точное количество очков, которое получит та или иная команда. Друзей у него мало, самых близких – двое, затем идет Кобаякава Сена (мальчик, от лица которого ведется повествование), которого Хирума учит игре и в процессе этого обучения делает мальчика более уверенным в себе и способным отстаивать свое мнение, и команда, капитаном которой является Хирума. Хирума ценит игроков своей команды и заботится о них, но из-за специфического способа выражения эмоций капитана команда чаще всего боится его, хотя и уважает как лидера. Цель Хирумы – выиграть Christmas bowl, главный приз, причем идет он к ней любыми средствами, кроме устранения противника физически, чаще всего Хирума использует шантаж (у него есть специальная черная книжечка, в которой записаны секреты самых разных людей, Хирума постоянно носит ее с собой и показывает особенно несговорчивым, угрожая рассказать какую-то их тайну). Из-за своего социального статуса (Хирума – школьник) герой вынужден носить школьную форму, но, когда он носит одежду по своему выбору, он надевает очень закрытую одежду, например, черную водолазку. Это можно связать с тем, что герой очень закрыт в психологическом плане и редко раскрывает свои мысли и эмоции. Несмотря на странное поведение, Хирума умеет испытывать благодарность, он способен на бескорыстную помощь, и люди, которые знают об этом, сильно уважают его.

Вэи Ураган. Анализ героя следует начать с того несоответствия, которое поначалу возникает в манга, но которое будет постепенно преодолеваться. О нём ходят легенды как о стрелке, Человеке-Тайфуне, за ночь разрушившем город Июль. Но при первом появлении герой выглядит наивным простофилей, большим ребёнком, утверждающим: «Я осмелюсь назвать себя охотником за миром, неуклонно преследующим мираж, что зовётся любовью» [Найто 2012 кн.1: 31]. Из-за репутации разрушителя города Июль, а позже и того, кто сделал дыру в пятой Луне и чуть не уничтожил городок Джуниор-Рок, отношения с людьми у Вэша напряжённые. Для многих он стал своеобразным синонимом неведомых сил, несущих бедствия и даже приближающих Конец Света: его нередко называют «Дьяволом», «Чудовищем» и даже «Добрый богом смерти». Поводом для этого становится не только недобрые слухи, но и невероятная разрушительная сила Вэша, о которой он сам долгое время толком ничего не знал. Помимо этого, он способен иногда вызывать у противников животный ужас – как, например, случилось с

Моневом Штормом [Найто 2012 кн. 2: 57-102]. Иногда персонаж невольно пугает и близкое окружение – Вульфуд, видя в его глазах «абсолютную тьму», не чувствует от страха тела [Найто 2012 кн. 2: 182–188]. Правда, в некоторых случаях Вэш пользуется своей славой безжалостного преступника, и чаще всего это бывает нужно ему для того, чтобы всех вокруг спасти. И это несмотря на то, что при встрече с ним люди запросто могут не узнать его или, узнав, удивиться, поскольку многие персонажи подчеркивают, что герой очень добрый человек, никого никогда не убивающий и требующий этого от других. Сам Вэш однажды вспоминает, что потратил много времени и сил, чтобы обучиться стрелять без причинения тяжкого вреда: «Я хочу, чтобы мой пистолет никого не убил. И я сделаю всё для этого. И я сделал все [Найто Я., «Trigun Maximum» Т. 3–14]. Поэтому в случае применения силы, он часто не наносит преступникам серьёзных увечий, что не свойственно другим людям, и это вызывает искреннее непонимание последних. При этом Вэш, будучи очень эмоциональным, далеко не открытый герой. Внешне это выражено одеждой, в которой он появляется большую часть времени – красное пальто на нём застёгнуто полностью и прикрывает всё, вплоть до шеи; очки же, которые он надевает перед боем, становятся своеобразной маской, изображающей «крутого героя». Вульфуд за причёску прозвал его «Тонгари»¹, что может быть охарактеризовано и как сугубо внешняя характеристика, и как своеобразная психологическая закрытость главного героя даже для ближнего окружения. Вэш раскрывается только для читателей в моменты разговора с самим собой, в которых обращается к Рэм – своей приёмной матери, оказавшей влияние на его мировоззрение. Она погибла много лет назад по вине Найвза – брата героя и одного из основных отрицательных персонажей. Поэтому, несмотря на мирный настрой к другим людям, начальной целью своего существования Вэш называет розыск Найвза и месть. Упоминание об этом встречается в манга часто. Вэш поначалу напрямую не называет причины, по которой не хочет жить спокойно: «Пока я не найду его, я не могу остановиться» [Найто 2011 кн. 1: 66–67] или «Я не смог спасти одну женщину, которая была мне дорога. Пока я не расплачусь по счетам, я не смогу жить в мире» [Найто 2012 кн. 2: 113–114]. В некоторых случаях он говорит это и себе – особенно когда вокруг происходит что-либо выводящее героя из равновесия. Со временем цель Вэша видоизменяется: для него становится по-настоящему важным сколько не отомстить, столько спасти окружающих от брата. Закрытость героя выражена и манерой его поведения. Создавая впечат-

¹ «Tongari» – обычно не переводят или встречается перевод «Ежик», «Иглоголовый».

ление о себе как о миролюбивом, но инфантильном и глуповатом человеке, справляющимся с неприятностями благодаря какому-то невероятному везению, он тем самым стремится не показать своих сомнений. Подобная схема перестаёт срабатывать лишь с теми, кто стал ему чем-то близок. Показательной становится такая деталь, как улыбка героя. Вульфуд замечает, что она у Вэша она не всегда настоящая, приклеенная: «Когда улыбка неискренняя, на неё смотреть противно. Наверное, ты привык прятать за этой улыбкой то, как тебе на самом деле нелегко» [Найто 2012 кн. 2: 177–179]. Постепенно Вульфуд стремится объяснить такую улыбку тем, что Вэш, несмотря ни на что, предпочитает видеть в жизни лишь светлые стороны [Найто Я., «Trigun Maximus» Т. 3–14], а незадолго до смерти произносит: «Улыбайся, Тонгари. Тебе идёт, когда ты улыбаешься. Я был не прав... Когда говорил, что у тебя дурацкая улыбка» [Там же]. Сам Вэш однажды скажет героиням – Мэрил и Милли – о своей улыбке: «А что мне ещё остаётся делать? Просто не знаю...». После этих слов Милли раскрывает для себя значение улыбки героя следующим образом: «Теперь я поняла. Своей пустой нарисованной улыбкой он пытается сделать его [мир] ярче» [Там же].

Манга – жанр графический, и если в аниме зритель еще может ориентироваться на пластику и голос персонажа, то в манга читатель обречен искать информацию в репликах героев, строении кадра и в самом персонаже. Нередко ему приходится обращаться к дополнительным источникам информации, связанным с символикой жестов, предметов или цвета. Данное исследование способно оказать помощь начинающему читателю, который еще не умеет смотреть на любую, незначительную на первый взгляд, деталь, получая из нее максимально возможное количество информации – начиная от самого простого символического обозначения и заканчивая авторской концепцией, обозначенной во взаимоотношениях героев и значении их поведения друг для друга. Любая деталь в манга помогает опытному читателю лучше ориентироваться в создаваемом автором мире и полнее раскрывать для себя образы персонажей, взаимоотношения между ними, немного при этом раскрывая для себя чужую культуру.

ЛИТЕРАТУРА

Аракава Х. Fullmetal Alchemist. Т. 4–25 / любительский перевод: сайт Manga-Online. – Режим доступа: <http://manga-online.com.ua>.

Аракава Х. Стальной алхимик: Книга вторая / пер. Т. Белянина. – М.: Эксмо, 2012.

Аракава Х. Стальной алхимик: Книга первая / пер. Т. Белянина. – М.: Эксмо, 2011.

- Иванов Б.* Введение в японскую анимацию. – изд. 2. – М.: Москва, 2001.
- Каитани Ш.* «One outs» / любительский перевод: сайт Read Manga. Режим доступа: www.readmanga.ru.
- Леонов В.Ю.* Основные особенности символично-графической системы манга и аниме // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, – 2013. – № 2. – Ч. 1.
- Мурата Ю.* Инагаки Р., «Eyeshield 21» / любительский перевод: сайт Read Manga. Режим доступа: www.readmanga.ru.
- Найто Я.* Trigun Maximum. Т. 3–14 / любительский перевод: сайт Manga-Online. Режим доступа: <http://manga-online.com.ua>.
- Найто Я.* Trigun Maximum: Книга вторая / пер. Е. Рябова. – М.: Эксмо, 2012.
- Найто Я.* Trigun: Книга вторая / пер. Е. Рябова. – М.: Эксмо, 2012.
- Найто Я.* Trigun: Книга первая / пер. Е. Рябова. – М.: Эксмо, 2011.
- Фукумото Н.* Ten – Tenna Toori no Kaidanji. Т. 16 / любительский перевод: сайт Mangatraders. Режим доступа: www.mangatraders.com.
- Фукумото Н.* Ten – Tenna Toori no Kaidanji. Т. 2 / любительский перевод: сайт Read Manga. Режим доступа: www.readmanga.ru.
- Фукумото Н.* Touhai Densetsu Akagi / любительский перевод: сайт Read Manga. Режим доступа: www.readmanga.ru.
- Хирано К.* Hellsing. Т. 4–10 / любительский перевод: сайт Manga-Online. Режим доступа: <http://manga-online.com.ua>

© Минина Т.Л., Огнева Т.Н., 2013

Л.А. ЮДИН

(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1-9

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8

АНАЛИЗ КОМИКСА-АДАПТАЦИИ А. КЛИМОВСКОГО И Д. ШЕЙБАЛ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Аннотация. Предметом изучения в данной статье является комикс-адаптация «Мастер и Маргарита», созданный по мотивам одноименного романа М.А. Булгакова. В ходе исследования проанализированы жанровая матрица комикса, черты, характерные для поэтики комикса – нарратив, хронотоп, проebel, прорисовка линий и особенности цвета.

Ключевые слова: комикс, адаптация, метажанр, жанровая матрица, нарратив, хронотоп.

В массовой культуре XX века произошло множество метаморфоз и открытий, и наряду с новыми синтезированными искусствами, такими, как кинематограф и телевидение, появился уникальный феномен, вбирающий в себя черты изобразительного искусства, кино и литературы, – комикс.

До середины XX века комикс практически не изучался, за исключением работ некоторых художников, в которых комикс присутствует только лишь в качестве особого способа изображения. В середине века ситуация изменилась – комикс стали воспринимать всерьез. Умберто Эко по этому поводу сказал: «Минуло то время... когда критическое исследование феномена комикса сопровождалось... хором упреков» [Русский комикс 2010: 30].

Первое цельное научное исследование феномена комикса появилось лишь в последней четверти XX века в США, и ее автором стал американский комиксист Уилл Айснер. Его монография «Комикс и секвенциальное искусство» – это первая попытка создания единой целостной теории комикса. Его последователем стал Скотт Макклауд – известный американский исследователь комикса, автор фундаментальных работ «Понимание комикса» (1993) и «Вновь изобретаем комикс» (2000). В своих работах С. Макклауд, пересмысливая книгу У. Айснера, расширяет границы исследования комикса, изучая историю развития комикса, его поэтику и место в искусстве. Монографии У. Айснера и С. Макклауда до сих пор считаются самыми авторитетными работами по исследованию комикса в мире.

Следует отметить, что в данной статье комикс рассматривается как метажанр – некое «междисциплинарное», синтетическое образование, объединяющее разные виды искусства, в данном случае изобразительное искусство и литература [Лейдерман 2010: 328]. Исходя из этого, мы будем оперировать литературными понятиями.

Опираясь на работы У. Айснера и С. Макклауда, мы выявили и систематизировали основные черты, характерные для поэтики комикса, среди которых выделили:

1) Нарратив. Значительный нарративный потенциал позволяет активно существовать комиксным формам в современной культуре, литературе и кинематографе. Повествование, по сути, является тем главным «ядром» комикса, которое определяет его своеобразие и «роднит» комикс с литературой, отсюда следует уже сложившаяся в исследовательской литературе традиция называть комикс графической прозой. Все это знак того, что литература имеет право изучать комикс в полной мере, так как абсолютно любой комикс – это, прежде всего, нарратив, проявляющийся через изображение и слово.

2) Хронотоп. Говоря о хронотопе комикса, нужно отметить его сегментированность. Все пространство и время комикса разделено на кадры, «каждый его эпизод относительно изолирован, локализован, целостен и при этом сюжетно, повествовательно связан с предыдущими и последующими» [Русский комикс 2010: 25]. Интересна модель времени комикса, в центре которой – представление о «проекции времени на пространство». Фактически время в комиксе приравнивается к пространству.

3) Пробел, являющийся неотъемлемой частью создания сегментированного и фрагментарного нарратива, а также имеющий особые эстетические и художественные черты в комиксе. Пробелом в комиксе С. Макклауд называет пространство между кадрами [Макклауд 1993: 66]. Выделяя функции пробела в комиксе, он делит их на шесть «типов перехода»:

- от момента – к моменту (переход показательно показывает любые изменения происходящие с субъектом);
- от действия – к действию (переход показывает смену деятельности конкретного субъекта);
- от объекта – к объекту (переход показывает смену действующих лиц в рамках одной сцены или идеи);
- от места – к месту (переход переносит на различные расстояния во времени и пространстве);

- от детали – к детали (переход представляет собой пытливый взор, рассматривающий различные аспекты места, идеи или настроения);
- бессвязные (отсутствие какой-либо логической связи между кадрами) [Макклауд 1993: 70–72].

4) Линия, создающая комикс в целом и привносящая в комикс элементы эмоциональности и экспрессивности. По мнению С. Макклауда, идея того, что изображение может пробуждать эмоциональный или чувственный отклик в читателе – является ключевой в искусстве комикса [Макклауд 1993: 127].

5) Цвет, отделяющий объекты от фона и наполняющий комикс цветовым объемом. Отличительное свойство цвета в комиксе – это подчеркивание формы объекта. «Цвета выделяют объекты среди фона. Это позволяет лучше ощущать физическую форму объектов, нежели в черно-белом исполнении» [Макклауд 1993: 189], но это вовсе не значит, что черно-белый комикс уступает цветному в качестве.

Помимо вышеперечисленных пунктов, к важным аспектам, создающим комикс, стоит отнести обложку и формат издания.

В настоящее время в особую категорию выделились комиксы-адаптации, созданные по мотивам классических и современных литературных произведений. Такой комикс послужил материалом для исследования в данной статье.

Роман-комикс «Мастер и Маргарита» был создан Анджеем Климовским – художником, режиссером анимационных короткометражных фильмов, получившим в 2007 году премию за роман-комикс «Nogace Doglan», и Данусией Шейбал – художником, специалистом по истории моды и дизайна. Комикс, по одноименному произведению М.А. Булгакова был выпущен в 2008 году, в России переведен в 2012 году.

Несмотря на то, что на обложке авторы комикса указаны как иллюстраторы, ход повествования все же поддается некоторым изменениям. Так комикс, в отличие от романа, начинается с небольшого предисловия, которое пародирует стиль М.А. Булгакова, его знаменитый пассаж о любви: «За мной, читатель!»:

Следуй за мной, читатель, в этом бурном приключении. Лети над Москвой и дальше. Но, прежде чем приземлиться в парке на Патриарших прудах в тот зловещий весенний день, позволь нам вернуться к прошлому лету... [Булгаков 2012: 7].

На наш взгляд, предисловие сохранено в такой форме, чтобы имитировать, будто роман мог быть адаптирован самим М.А. Булгако-

вым. Интересно организовано предисловие: текст располагается посередине страницы и заключен в рамку, т.е. используется техника расположения текста, как в структуре комикса. Такое оформление служит своеобразной подготовкой читателя к тому, что, вместо привычного монолитного текста романа, перед ним предстанет разбитый на фрагменты текст.

Само же повествование романа начинается не с прогулки Берлиоза и Бездомного, а с небольшой предыстории, как мастер выиграл в лотерею, поселился в подвале, стал писать роман и встретил Маргариту. В последующем повествовании комикс четко следует оригиналу, за исключением финала произведения. Комикс заканчивается словами из 30 главы «Пора! Пора!». Слова также поддаются небольшому изменению, поскольку, как и в случае с предисловием комикса, конец его заключен в рамку:

За час до того, как всадники достигли своей цели, в палату бездомного в клинке вошла сиделка. Она нерешительно прошептала: «Ваш сосед из комнаты 118 сейчас скончался». Поэт был ничуть не удивлен. «Я так и знал! Я уверяю вас, что сейчас в городе еще скончался один человек. Я даже знаю, кто, – тут он таинственно улыбнулся, – это женщина [Булгаков 2012: 128].

Также важно описать разговор Понтия Пилата и Иешуа в самом начале комикса. Когда Иешуа приводят к Пилату, между ними начинается диалог. Д. Шейбал как художник этого диалога, выбрала очень интересный способ размещения персонажей на пространстве страницы. Сначала, на развороте размещено два одинаковых столбца из кадров, и слева в кадре размещен Пилат, а справа – Иешуа, которые произносят свои реплики из диалога. На следующем развороте есть только один кадр, размещенный на обе страницы. Слева в кадре, опять же, находится Пилат, справа – Иешуа, а в середине кадра расположены филактеры: слева в середине реплики Пилата, справа реплики Иешуа. Расположение филактеров таково: слева идет реплика Пилата, справа чуть пониже, располагается реплика Иешуа, и так филактеры доходят до конца страницы. На наш взгляд, эти кадры наиболее полно показывают и объясняют драматургический принцип построения комикса. Здесь присутствует два героя, необходимых для диалога. Изображения по краям имитируют подписи действующих лиц драмы, а филактеры – реплики. Если verbально выразить то, что изображено в комиксе, текст выглядел бы так:

Понтий Пилат: «Так ты утверждаешь, что не подговаривал людей разрушить храм?»

Иешуа Га-Ноцри: «Я повторяю, Игемон, никогда».

Понтий Пилат: «Так поклянись, что этого не было».

Иешуа Га-Ноцри: «Чем ты хочешь, чтобы я поклялся?» [Булгаков 2012: 32 – 33] и т. д.

Как можно увидеть, получившийся текст полностью соответствует технике расположения драматического текста, что еще раз подтверждает – в основе комикса лежит драматический принцип повествования.

О том, что роман практически не поддавался изменению, свидетельствует и хронотоп с пробелами. Роман М.А. Булгакова насыщен диалогами, монологами и репликами. Д. Шейбал и А. Климовский, желая избежать сокращений речи персонажей, насыщают комикс большим количеством кадров. К примеру, если в рассматриваемых комиксах самое большое количество кадров, расположенных на странице, приравнивалась к пяти-шести кадром, то в комиксе «Мастер и Маргарита» нередко встречаются страницы, где это число равняется девяти. Такое плотное заполнение страницы кадрами позволяет как можно полнее и точнее передать содержание романа М.А. Булгакова. Конечно же, в комиксе присутствуют страницы, в которых не более двух-трех кадров. Но примечательно само наполнение таких кадров – филактер с речью персонажа занимает значительную часть или даже половину кадра. Большая площадь, выделенная под филактер, позволяет авторам, не сокращая текст оригинала, помещать его в комикс. Также сохранению авторского текста способствует наличие описательно-вербальных филактеров, например:

Любовь поразила их обоих. Они встречались каждый день [Булгаков 2012: 11].

В полдень она приходила к его окну [Булгаков 2012: 12].

Его роман зачаровывал ее [Булгаков 2012: 13].

Тем же вечером в театре Варьете [Булгаков 2012: 68] и т.д.

В комиксе такие вставки принимают вид авторских ремарок, опять же характерных для драматической структуры.

Стоит отметить, что в комиксе практически не используются звуковые эффекты.

Благодаря сильному дроблению повествования, авторы смогли наполнить комикс большим количеством пробелов, которые помогают создать страницы с плотным наполнением.

Всего в комиксе присутствует 442 пробела:

- от действия к действию – 39%;

- от объекта к объекту – 37%;
- от момента к моменту – 20%;
- от места к месту – 3%;
- от детали к детали – 1%.

Основные категории, использованные в комиксе, это переходы между объектами, моментами и действиями. Данные типы наиболее частотны в комиксах, и поэтому в нашем случае эти категории имеют примерно одинаковое количество процентов. Малое число категории «от детали к детали» можно объяснить тем, что основа комикса «Мастер и Маргарита» сосредоточена на основном сюжете романа М.А. Булгакова, и комикс старается избегать всяческих мелочей и деталей, которые могли бы затормозить быструю динамику нарратива. В произведении М.А. Булгакова присутствуют большие пространства двух городов – Москвы и Ершалаима, и повествование романа переходит из одного города в другой. В комиксе та же ситуация, но несмотря на это, количество пробелов «от места к месту» довольно мало. Это объясняется тем, что художники комикса создают на каждом развороте «новое» пространство, отличное от предыдущего разворота. Примером, могут послужить развороты, где на первом происходит действие в Москве, на следующем – уже в Ершалаиме. По сути, этот переход совершается не на странице, а во время перехода с одного разворота на следующий. Авторы стараются избегать такого перехода на странице, чтобы не нарушить ее единство и целостность.

Комикс выполнен в двух расцветках – в черно-белой и цветной, что вполне объяснимо, поскольку работали над ним два художника. Соответственно, и техника прорисовки различна. Остановимся на работе каждого художника отдельно.

Д. Шейбал создала для комикса серию иллюстраций, выполненных гуашью. Отметим сцены, которые нарисованы ей:

- повествование в Ершалаиме
- представление в театре Варьете
- сцена, где обнаженная Маргарита встречает гостей бала.

По нашему мнению, такой выбор обусловлен наличием магических, мистических явлений, в двух последних случаях, где показать происходящее цветом представляется наиболее интересным, поскольку цвет придает объем объекту, наполняет его изнутри. В случае с Ершалаимом, цвет используется для придания возвышенности происходящему, поскольку эпизоды с Иешуа и Пилатом входят в сферу духовного. Также можно предположить, что выбор этих эпизодов обусловлен личными мотивами Д. Шейбал.

Линии, которые использовала Д. Шейбал, не имеют четкий контур, они обрывисты и угловаты, будто нарисованы штрихами. Такие формы линий создают имитацию детскости, мультфильма и даже сказки.

Остальные эпизоды комикса были нарисованы А. Климовским. Для своих сцен А. Климовский выбрал черно-белый спектр цветов, именно спектр, так как помимо черного и белого, присутствуют серый цвет и их оттенки. Возможно, такой спектр цветов выбран, поскольку большинство событий романа происходят вечером и ночью, и темные цвета там преобладают. Линии А. Климовский выбрал округленные, без острых углов и слегка расплывчатые, придающие объектам некую безликость, и чтобы их разглядеть, художник в некоторых случаях, если это необходимо, приближает объект, и контуры становятся отчетливее. При приближении объект как бы выходит из тени на передний план, он становится ярче и светлее. Также с помощью линий и цвета А. Климовский визуализирует некоторые метафоры из романа. Назовем пару примеров:

Кадр, на котором Мастер лежит в кровати и сверху авторская ремарка, поясняющая кадр: «Той ночью он остался один, и ему казалось, что он захлебывается в осенней тьме, как в чернилах» [Булгаков 2012: 17]. На кадре Мастер в прямом смысле, лежа в кровати, утопает в чернилах.

Следующий кадр тоже является хорошим примером визуализации метафор. На кадре Мастер снова лежит в кровати и авторская ремарка говорит: «Он проснулся от ощущения, что спрут здесь» [Булгаков 2012: 18], и изображен огромный осьминог с большими глазами, который обвивает Мастера.

Также А. Климовский использует интересный прием авторской ремарки. Два кадра, где изображены писатели и деятели дома Грибоедова, копируя друг друга, располагаются на странице в столбик. Но на верхнем кадре писатели изображены только в виде контуров, а сверху над ними идет пояснение этих контуров, то есть кто есть кто:

А: Двубратский, поэт. Б: Жуков, романист. В: Бескудников, беллетрист. Г: Штурман Жорж, писательница батальных рассказов. Д: Иероним Поприхин, новеллист. Е: Глухарев, сценарист. Ж: Загрянов, автор популярных скетчей [Булгаков 2012: 52].

На кадре снизу изображены те же, но уже в наполнении цветом и каждый со своей репликой. Такой прием встречается в кинематографе, когда сначала показывается лишь эскиз с пояснением, а уже после он наполняется цветом, речью и движением.

Также стоит сказать, что герои комикса в точности срисованы с романа М.А. Булгакова с акцентом на детали. У Азazelло есть на голове котелок, и торчит изо рта клык, кот Бегемот ходит на задних лапах, и на морде у него усы, в первом изображении Воланда присутствуют трость, берет, заломленный на ухо, и брови, одна выше другой.

В заключение следует отметить, что комикс-адаптация «Мастер и Маргарита» является пародийной репликой на хрестоматийный роман. А сохраненный авторский текст не только передает авторскую стилистику, но подчёркивает свойственную жанру комикса анекдотичность и комизм. Известно, что те же качества присущи отдельным (так называемым «московским») главам романа М.А. Булгакова. Поэтому комическая стилистика адаптации не вступает в противоречие, а наоборот, поддерживает концепцию писателя.

ЛИТЕРАТУРА

Булгаков М.А. Мастер и Маргарита: роман-комикс; пер. с англ. С. Дологовской. – М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 128 с.

Лейдерман Н.Л. Теория жанра: научное издание. – Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т., 2010. – 904 с.

McCloud Scott. Understanding comics: The Invisible Art. Northampton, MA: Kitchen Sink Press, 1993. 224 p. / Маклауд Скотт. Понимание комикса. Некоммерческий перевод выполнен Студией А7, 2011. URL: <http://understanding-comics.ru/>

Русский комикс: сб. статей / идея Ю. Александрова; составление Ю. Александрова и А. Барзаха. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 352 с.; ил.

© Юдин Л.А., 2013

А.В. ИГНАТОВА

(г. Челябинск, Россия)

УДК 821.161.1.1 (Бильжо А.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,44

ПРИРОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ КНИГИ А. БИЛЬЖО «МОИ КЛАССИКИ»

Аннотация. В статье изучаются жанрообразующие элементы книги А. Бильжо «Мои классики», исследуются принципы создания художественной целостности на разных уровнях организации произведения, выявляются тенденции современной прозы.

Ключевые слова: современная проза, книга, А. Бильжо «Мои классики».

Андрей Бильжо, врач-психиатр по специальности, известен прежде всего как художник-карикатурист, журналист, публикующий свои работы – «анекдоты в картинках» с комментариями – в ИД «Коммерсант», газете «Известия». Он является членом Союзов художников, журналистов и дизайнеров России, действительным членом Академии графического дизайна, основателем легендарного ресторана «Петрович» и автором серии мультфильмов «Однажды Петрович». А. Бильжо расширяет границы своей деятельности и творчества и создает уникальные книжные проекты, в которых аккумулируется опыт и журналиста, и карикатуриста, и психиатра, и писателя. А. Бильжо органично вписывается в контекст современной литературы, развивающейся в русле постмодернистской эстетики, характеризующейся созданием особого игрового пространства и представляющей прежде всего специфическую форму коммуникации.

Произведения А. Бильжо («Анамнез. Правда о Петровиче» (2007), «Заметки пассажира. 24 вагона с комментариями и рисунками автора» (2010), «Мои классики» (2011) и др.) можно отнести к «жанру-коллажу, основанному на соединении рисунка и текста, литературы и игры, публицистики и художественного письма, письменных и устно-коммуникативных форм» [Пономарева 2006: 308]. Книги А. Бильжо имеют синтетическую, коммуникативную природу, что рассчитано на установление непосредственного контакта с читателем и активное воздействие на него.

А. Бильжо, ориентируясь на особенности восприятия информации современным человеком и на специфику его мышления, преследуя цель воздействия на сознание реципиента, избирает клиповый формат книги, которая представляется как единое физическое пространство, раздробленное на фрагменты, связанных формально и концептуально.

Книга А. Бильжо «Мои классики» (2011) состоит из пяти смысловых блоков («Мой Чехов», «Мой Достоевский», «Мой Пушкин», «Мой Тургенев», «Мой Толстой»), предваряет которые авторское предисловие. Каждый из блоков, в свою очередь, также начинается с предисловия автора с посвящением, включает авторские карикатуры, цитаты из произведений классиков, комментарии автора в форме воспоминания или своего рода исторической справки. Такая структура обусловлена спецификой современной литературы в целом, для которой характерны фрагментарность и каталогизация. Интересно, что внутри каждая из пяти частей тоже делится на тематические блоки, однако эти части не имеют названий и не выделяются визуально, а связываются друг с другом ассоциативно. При этом каждый элемент (карикатура, комментарий, цитата) заметно отделен от другого с помощью пустого пространства страницы. Пространственная композиция книги формирует ее смысл.

Произведение «Мои классики» по размеру больше стандартной книги. Это подчеркивает ее статус («для тех, кто учится чему-нибудь») и подзаголовок «Неучебное пособие», ориентирующий на особый способ подачи материала и стиль его изложения. В книге А. Бильжо отсутствует сюжет как ход событий. В первую очередь это связано с тем, что книга «Мои классики» не является собственно литературным произведением. Однако говорить об отсутствии сюжета как такового, безусловно, нельзя. В данной книге сюжет – это последовательность сцен (без действий), объединенных общей идеей и мотивами, что отсылает нас к фрагментарному повествованию, которое в полной мере проявляется в таком популярном жанре современной литературы, как комикс. Но, в отличие от комикса, где нарратив строится в строгом порядке, последовательность эта незакрепленная, каждый отдельный блок можно читать в произвольном порядке и независимо от остальных. Такую композицию в литературоведении принято называть монтажной. Техника монтажа в книге проявляется не только в связях отдельных частей между собой, но и в связях внутри этих частей. Так, например, мы можем выделить неразрывные композиционные целые в каждой части: 1) карикатура и цитата, 2) карикатура и пояснение автора, 3) карикатура, цитата и пояснение автора, например, А. Бильжо цитирует отрывок из пьесы А.П. Чехова «Вишневый сад»: *«Лищик. Что на торгах? Любовь Андреевна. Продан вишневый сад? Лопахин. Продан. Любовь Андреевна. Кто купил? Лопахин. Я купил»* [Бильжо, 2011: 52]. Далее следует карикатура, описывающая театральное представление, во время которого новые русские в зале говорят: «Слышь, здесь клевый дом с вишневым садом можно взять

даром!» с. Объясняется комический смысл этого единства комментарием автора, в котором он говорит о новых русских, о значении слов «мобила» и «клевай».

Каждое целое мы можем читать также независимо от другого в незакрепленной последовательности. Внутри целого читатель может переставлять элементы книги и читать их в любом порядке. При этом все элементы равнозначны и исключение любого из них из единства влияет на понимание идеи. В исследовании мы выделяем данную композиционную особенность как жанрообразующий фактор книги.

В композиционном построении особый интерес представляет расположение блоков «Мой Чехов», «Мой Достоевский», «Мой Пушкин», «Мой Тургенев», «Мой Толстой». Используя именно такую последовательность, автор не руководствуется хронологией творчества писателей и годами их жизни. Часть «Мой Чехов» становится в книге первой, потому что, как пишет А. Бильжо в предисловии к части, «“Мои классики” начались с тоненькой книжицы “Мой Чехов”» [Бильжо, 2011: 19]. «Мой Чехов» – единственная часть, изданная ранее как отдельная небольшая книга, что касается других частей, то из них издавались в газетах и Интернете только отдельные карикатуры. Блок «Мой Чехов» посвящен культурному состоянию современного общества, а также культурной обстановке в России в конце XX столетия.

Логического, каким-то образом обозначенного перехода от одной части к другой в книге А. Бильжо нет, отделяет части пустое пространство страницы. Однако можно выделить некоторую ассоциативную связь между ними. В части «Мой Чехов» А. Бильжо указывает на узость кругозора многих современных людей, в предисловии же к части «Мой Достоевский» автор говорит о непонимании его карикатур с Раскольниковым современной интеллигенцией, собственно и вся часть посвящена так называемой современной интеллигенции, а в частности «власть имущим питерцам» [Бильжо, 2011: 96]. Прибегая к иронии, А. Бильжо объясняет, почему его «мрачноватые» карикатуры перестали печатать в газете «Известия»: «Действительно, зачем пугать оптимистически настроенную интеллигенцию» [Бильжо, 2011: 97].

Часть «Мой Тургенев» значительно отличается от предыдущих, так как по большей части она представляет собой игру с произведением И.С. Тургенева «Муму». В главу вкрапляются нехудожественные тексты (выступление В.В. Путина), а также фрагменты произведений классиков, не заявленных в содержании (И. Крылова, М. Горького). Также эта часть отличается большим количеством карикатур, не имеющих авторских пояснений, комментариев и специальных цитат.

В главе «Мой Пушкин» образ поэта рассматривается в контексте XXI века. А. Бильжо таким образом обращается к социальным, культурным и политическим проблемам.

«Мой Толстой» является заключительной частью в книге. Л.Н. Толстой становится для А. Бильжо самым значимым автором («В 12 лет я прочел “Детство. Отрочество. Юность”. Эта книга перевернула во мне многое» [Бильжо, 2011: 353]), можно предположить, что именно поэтому автор делает эту главу завершающей. По смыслу и структуре блок «Мой Толстой» схож с блоком «Мой Тургенев»: в обеих частях цитируется полностью одно из произведений писателя («Муму» и «Три медведя»), а также преобладают карикатуры, не сопровождающиеся авторским комментарием, отдельной цитатой, пояснением.

Также в книге можно выделить такую особенность, как наслоение временных пластов. «Мой Чехов» – часть, в которой описывается настоящее время, а последняя глава отсылает читателя к детству А. Бильжо. Можно сделать вывод, что автор нарушает традиционную сюжетную структуру и начинает книгу как будто с конца, создавая переход от современного ему, но духовно более далекого пространства в прошлое, в детство, которое, вероятно, будет далеким для читателя, но важным и значимым для автора.

Хронотоп в книге «Мои классики» организуется особым образом. Исследуя пространственно-временную организацию книги, можно выделить такие особенности, как дискретность времени, монтажность, основанную на совмещении разных хронотопических уровней. Примечательно, что такие маркеры пространства, как, например, пейзаж, интерьер в произведении А. Бильжо отсутствуют. Благодаря описанию социальной, культурной и политической обстановки (Д. Медведев, В. Путин, «новые русские»), а иногда собственно авторским указаниям, читатель попадает в пространство России («В нашей стране...» [Бильжо, 2011: 138]), определенного города России («...Это название жители Санкт-Петербурга используют по сей день, на удивление москвичей, которые именуют вход в дом – подъездом» [Бильжо, 2011: 142]), определенного места («К юбилею Ивана Сергеевича Тургенева мне предложили сделать выставку в московской библиотеке, носящей его имя» [Бильжо, 2011: 273]). А. Бильжо, приводя цитату из классического произведения XIX в., помещает ее в настоящее время с помощью комментариев и карикатур. Например, автор цитирует произведение И.С. Тургенева «Муму» и включает в этот контекст карикатуру, в центре которой Герасим и собака, плывущие на лодке. Картинка сопровождается лаконичным текстом – высказы-

ванием Муму: «Лучше бы на “Титанике” поплыл... с Леонардо ди Каприо!» [Бильжо, 2011: 187]. Карикатуру дополняет комментарий автора, поясняющий, кто такой Леонардо ди Каприо и каково отношение к нему: «Девочки, девушки и женщины в него влюблены. Когда он состарится, его будут любить бабушки, которые когда-то были девочками» [Бильжо, 2011: 196].

Также маркером времени в книге становятся посвящения, предшествующие каждой части и отсылающие читателя к авторским воспоминаниям и настоящему времени («Вот я и подумал: а пускай этот раздел будет посвящен Ассу, значительно большему знатоку Толстого, нежели я» [Бильжо, 2011: 19]). Помимо того, что посвящения отражают живые человеческие отношения, в частности автора и его друзей, родных, они еще и задают определенный тон и настроение каждой части. Блок «Мой Чехов», например, посвящен «доброму толстому другу» [Бильжо, 2011: 19] А. Бильжо Андрею Гнатюку. Такая характеристика автора хорошо соотносится с юмористическими рассказами А.П. Чехова и как бы косвенно напоминает об актуальности классики сегодня. В посвящении, предворяющем часть «Мой Достоевский», А. Бильжо раскрывает основную тему – Петербург, правительство Петербурга и интеллигенция. Однако стоит отметить, что посвящена часть Людмиле Великовой, слависту и редактору А. Бильжо. Для описания Петербурга А. Бильжо выбирает образ Ф.М. Достоевского, потому что Петербург был одной из центральных тем творчества классика, и сам он тоже жил в этом городе. Так общее пространство города сплетается с личным пространством автора. Часть «Мой Тургенев» посвящена собаке породы такса А. Бильжо, но важным становится то, что благодаря этому посвящению автор переносит читателя в пространство Москвы. Подчеркивается это пространство и цитатой внутри блока из выступления В.В. Путина, произнесенного в Москве [Бильжо, 2011: 249]. «Мой Пушкин» посвящен матери А. Бильжо. В посвящении автор говорит о значимости А.С. Пушкина в его жизни и описывают старую, но очень ценную книгу А.С. Пушкина в его личной библиотеке. Так, читатель из пространства одной книги переносится в пространство другой, в которой все же воссозданы произведения классиков. В посвящении к части «Мой Толстой» А. Бильжо воссоздает время своего детства, после чего приведенные в блоке карикатуры воспринимаются через призму детского взгляда, что еще больше подчеркивается тем, что А. Бильжо цитирует сказку «Три медведя». Можно предположить, что делает автор это для того, чтобы аллюзии, которые кажутся явными в карикатурах, приобретали больше характер случайного совпадения.

Таким образом, с помощью взаимодействия карикатур, цитат и авторских комментариев пространство России взаимодействует и соотносится с личным пространством автора, что позволяет создать доверительные отношения между А. Бильжо и читателями. Художественное пространство книги соотносится с реальным пространством, благодаря открытому авторскому пространству и комментированию конкретных исторических событий. Также карикатуры разного характера и описание явлений разных исторических явлений способствуют тесному взаимодействию пространства взрослой жизни и детского мира.

Особое значение в книге имеют и образы писателей-классиков, в контексте книги воспринимающихся читателями иначе, чем они представляются в школьной программе. А. Бильжо еще в начале книги говорит о том, как он сам воспринимает писателей, и о том, кому не следует читать его книгу: «Не следует ее читать и смотреть тем, <...> для кого русские классики – великие памятники, а не живые люди» [Бильжо, 2011: 15]. Автор видит в писателях-классиках живых людей, именно поэтому он смело переносит их творения и героев в настоящее время. Безусловно, произведения в определенной мере переосмысливаются А. Бильжо. Особенно интересным в этом плане нам представляется образ Родиона Раскольникова, вписанный в современную культурную и политическую ситуацию. Сохраняя сюжетную канву, которую знает абсолютно каждый, даже не читавший роман «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, А. Бильжо интерпретирует произведение в контексте современной культурной политической ситуации. Так, Раскольников становится популярным среди молодежи и на телевидении, потому что сегодня именно такую модель поведения пропагандируют современные телешоу. С другой стороны, Родион Раскольников предстает как некий собирательный образ политиков, которые проводят реформы, казалось бы, направленные на улучшение жизни пенсионеров, но на деле выходит все наоборот и они, метафорично выражаясь языком А. Бильжо, убивают их, как Раскольников старуху-процентщицу. Автор объясняет далеко не положительные последствия монетизации льгот для пенсионеров и приводит карикатуру, в которой Раскольников после убийства процентщицы произносит фразу: «А я за монетизацию льгот!» [Бильжо, 2011: 111]. С другой стороны, Родион Раскольников выступает защитником простых граждан, страдающих из-за политиков. На одной из карикатур Раскольников спрашивает, как ему найти Валентину Ивановну Матвиенко. Суть карикатуры становится ясна после прочтения комментария, в котором А. Бильжо рассказывает о том, что В. Матвиенко не следит за состоянием своего города.

Образ классиков в авторском восприятии отражается во взаимодействии цитат их произведений и карикатур А. Бильжо. Выбор цитат автором неслучаен, цитирует он те произведения, которые уже имеют значительную культурную ценность. А. Бильжо не рассказывает читателю о цитируемом произведении, о писателях-классиках, он говорит лишь о том, что значат они для него и для культурного наследия страны. Произведения эти известны даже школьникам и тем, кто их не читал.

Особое значение имеет язык произведения, играющий важную роль для создания образа автора, образа аудитории, образа классиков, а также для создания коммуникативного пространства, игрового и комического эффекта. В книге «Мои классики» высокий стиль соединяется с низким, что является чертой постмодернизма. Так, язык классических произведений соседствует с языком разговорным. Особенно ярко контраст заметен в единстве цитата-комментарий-карикатура. Например, в части «Мой Достоевский» объемной цитате из романа «Преступление и наказание» сопутствует авторский комментарий в разговорном стиле, где такие выражения, как «отмыть бабки», «бабло» [Бильжо, 2011: 138] взяты в кавычки, что не позволяет назвать его высказывания просторечными. Однако парцелляция («Но не уважают», «Умом ее точно не понять»), риторические вопросы («А доллары?»), оценочная лексика («В нашей стране тех, для кого цель жизни – зарабатывать деньги, всегда не очень уважали и не очень уважают») позволяют отнести текст к разговорному стилю. Уже в следующей карикатуре выражение «срубил бабок?» употребляется без кавычек. В данной карикатуре это выражение можно понять как грубое просторечное «заработал деньги?». Однако с другой стороны, в контексте цитируемого произведения и главного персонажа (Родиона Раскольников) выражение приобретает двусмысленность, и понять его можно уже как «убил бабок?». Слово «бабки» в этом случае используется в своем прямом значении (бабушки, старухи) с окраской просторечного стиля. Таким образом, в карикатуре создается комический эффект.

К разговорному стилю относятся и часто употребляемая автором частица «мол»: «Я стал ей объяснять, что, мол, это на картинке медсестра, мол, видите, она в медицинском халате и медицинской шапочке» [Бильжо, 2011: 8]. Также А. Бильжо использует разговорные обороты речи и крылатые просторечные выражения: «Короче говоря, все, чтобы и дураку было понятно» [Бильжо, 2011: 10]. Яркими примерами разговорной речи являются и эпитеты, которые автор применяет к различного рода событиям, персонажам: «продвинутая блондинка»

[Бильжо, 2011: 7], «И тут я ее, как сапер – осторожно, спрашиваю» [Бильжо, 2011: 8], «Так бывает – какая-то дурацкая информация засядет в твоём обычного веса мозге и сидит там, занимая место для информации более важной» [Бильжо, 2011: 169].

Для создания комического эффекта А. Бильжо часто использует афоризмы, обыгрывая прямое значение их элементов. Например, в части «Мой Толстой» одним из цитируемых произведений является сказка «Три медведя». На одной из карикатур Маша произносит фразу «Да здравствуют медвежьи услуги!» [Бильжо, 2011: 380], в которой слово «медвежьи» употреблено в прямом значении. Однако, исходя из ситуации, обрисованной в карикатуре (Маша декламирует эту фразу с трибуны), становится понятно, что имеется в виду афоризм «медвежьи услуги». В части «Мой Чехов» А. Бильжо даёт объяснение фразы «афтар жжот», которая в соответствии с «распространившимся в Рунете в начале XXI века стилем употребления русского языка с фонетически почти верным, но нарочно неправильным написанием слов» [Бильжо, 2011: 26] означает высшую оценку творчества. Рядом приведена карикатура, на которой изображён лежащий на больничной кровати забинтованный человек, произносящий фразу: «Чехов – афтар, который меня жжот!» [Бильжо, 2011: 27]. Так А. Бильжо иронизирует по поводу современного стиля общения в Интернете и при этом показывает своё отношение к А.П. Чехову. В блоке «Мой Достоевский» автор объясняет крылатое выражение, популярное в современной России – «отмыть бабки», «срубить бабки» [Бильжо, 2011: 138]. В следующей карикатуре у Раскольников спрашивают: «Ну что, Родька, срубил бабок?» [Бильжо, 2011: 140]. Выражение «срубил бабок» при этом приобретает двусмысленность, так как Родион Раскольников действительно «срубил бабок» топором, с другой стороны, он «срубил бабки» именно в том переносном смысле, который означает «получил деньги». В части «Мой Тургенев» афоризм «собачья жизнь» приобретает новое значение, когда произносится собакой: «Прости, Герасим, надоела эта собачья жизнь!..» [Бильжо, 2011: 258]. В блоке «Мой Пушкин» А. Бильжо рассказывает об афоризме «а работать за тебя Пушкин будет?», пытаясь отыскать первоисточник этого выражения [Бильжо, 2011: 304]. На следующей за авторским комментарием карикатуре А. Пушкин говорит: «Да поймите вы, не могу я работать за всех...» [Бильжо, 2011: 306]. Таким образом, в речи персонажей афоризм снова приобретает прямое значение своих элементов.

Исходя из анализа книги, можно сделать вывод о том, что в книге А. Бильжо «Мои классики» приемы жанровой и языковой игры, осо-

бенности композиции и архитектоники, визуализация и коммуникативные стратегии представляют собой книгообразующие элементы, моделирующие единое художественное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

Бильжо А. Мои классики. – М.: Астрель: CORPUS, 2011.

Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов: монография. – Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006.

© Игнатова А.В., 2013

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бувевич Ольга Владимировна – аспирант кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета, г. Омск, Россия.

Е-mail: ovb86@yandex.ru

Научный руководитель: М.С. Штерн, д. филол. н., проф., профессор кафедры литературы и культурологии Омского государственного педагогического университета.

Буркова Евгения Сергеевна – аспирант кафедры мировой литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова, г. Одесса, Украина.

Е-mail: swallow87@ukr.net

Научный руководитель: Н.М. Раковская, к.ф.н., доцент, зав. каф. мировой литературы Одесского национального университета им. И.И. Мечникова.

Бушмина Инна Викторовна – соискатель кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета, г. Кемерово, Россия.

Е-mail: Inna-bushmina@yandex.ru

Научный руководитель: Н.В. Налегач, к. филол. н., проф. кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Возмищева Елена Владимировна – бакалавр 4 курса филологического факультета Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

Е-mail: lenavozmishcheva@gmail.com

Научный руководитель: М.А. Литовская, д. филол. н., профессор кафедры русской литературы XX и XXI вв. УрФУ, главный научный сотрудник сектора истории литературы ИИиА УрО РАН.

Гладышев Александр Константинович – учитель русского языка и литературы школы № 84, г. Пермь; аспирант Пермского государственного педагогического университета, г. Пермь, Россия.

E-mail: glad-sasa@mail.ru

Научный руководитель: Н.А. Петрова, д. филол. н., проф., зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Пермского государственного педагогического университета.

Дубровских Татьяна Сергеевна – аспирант Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: dubro2@mail.ru

Научный руководитель: Е.В. Пономарева, д. филол. н., доцент, зав. кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета.

Ендальцева Елизавета Григорьевна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: LizaEgyomenko@e1.ru

Научный руководитель: И.А. Семухина, к. филол. н., доц. кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета.

Ивашкина Александра Николаевна – студентка факультета журналистики Южно-уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: **ponomareva_elen@mail.ru**

Научный руководитель: Е.В. Пономарева, д. филол. н., доцент, зав. кафедрой русского языка и литературы ЮУрГУ.

Игнатова Анастасия Владимировна – магистрант факультета журналистики Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: nastia.ignatova@gmail.com

Научный руководитель: Н.Н. Кундаева, преподаватель кафедры русского языка и литературы ЮУрГУ.

Ковалева Полина Игоревна – аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия; консультант Сектора коммуникации и информации ЮНЕСКО (Париж).

E-mail: kovaleva.polina.09@gmail.com

Научный руководитель: Е.В. Пономарева, д. филол. н., доцент, зав. кафедрой русского языка и литературы ЮУрГУ.

Колмогорова Елена Николаевна – магистрант факультета филологии и журналистики Кемеровского государственного университета, г. Кемерово, Россия.

E-mail: kolmogorchik@mail.ru

Научный руководитель: Н.В. Налегач, к. филол. н., проф. кафедры журналистики и русской литературы XX века Кемеровского государственного университета.

Крапивина Александра Викторовна – учитель МАОУ гимназия № 116, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: sas2302@rambler.ru

Научный руководитель: Л.Д. Гутрина, к. филол. н., доц. кафедры современной русской литературы УрГПУ.

Кундаева Наталья Николаевна – аспирант, преподаватель кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: Natalya-kundaeva@yandex.ru

Научный руководитель: Е.В. Пономарева, д. филол. н., доцент, зав. кафедрой русского языка и литературы ЮУрГУ.

Ламеко Любовь Геннадьевна – бакалавр филологического факультета Белорусского государственного университета, г. Минск, Беларусь.

E-mail: liubou.lameka@gmail.com

Научный руководитель: У.Ю. Верина, к. филол. н., доцент кафедры русской литературы Белорусского государственного университета.

Ложкова Анастасия Валерьевна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

Научный руководитель: С.И. Ермоленко, д. филол. н., проф., зав. кафедрой русской и зарубежной литературы УрГПУ.

Любвиная Анастасия Юрьевна – магистрант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: stasua92@rambler.ru

Научный руководитель: И.А. Семухина, к. филол. н., доц. кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета.

Максимова Татьяна Олеговна – аспирант Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, г. Пермь, Россия.

E-mail: vto1408@mail.ru

Научный руководитель: М.П. Абашева, д. филол. н., проф. Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

Минина Татьяна Львовна – магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: MininaasterTanya@yandex.ru

Научный руководитель: А.В. Тагильцев, к. филол. н., доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

Митева Евгения Николаевна – студентка русского отделения филологического факультета Одесского национального университета имени И. И. Мечникова, г. Одесса, Украина.

E-mail: mitevaj@ukr.net

Научный руководитель: С.А. Фокина, к. филол. н., преподаватель кафедры мировой литературы Одесского национального университета имени И.И. Мечникова

Михайлова Мария Андреевна – аспирант кафедры русской литературы XX–XXI веков Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: 17miles@mail.ru

Научный руководитель: Т.А. Снигирева, д. филол. н., проф. кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Новосёлова Екатерина Алексеевна – магистрант департамента филологии Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: novosyolova_e@mail.ru

Научный руководитель: М.А. Литовская, д. филол. н., профессор кафедры русской литературы XX и XXI веков Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Огнева Татьяна Николаевна – магистрант Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: tishsh@mail.ru

Научный руководитель: А.В. Тагильцев, к. филол. н., доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

Парамонова Лиана Юрьевна – аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: liana@sp-corp.ru

Научный руководитель: Н.В. Барковская, д.филол.н, проф., зав. кафедрой современной русской литературы УрГПУ.

Потапова Зоя Сергеевна – магистрант факультета журналистики НИУ ЮУрГУ, г. Челябинск, Россия.

E-mail: potapova.zoya@yandex.ru

Научный руководитель: Е.В. Пономарева, д. филол. н., доц., зав. кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета.

Смышляев Евгений – магистрант Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: smyshlyaev@gmail.com

Научный руководитель: Т.Ф. Семьян, д. филол. наук, проф. кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета.

Тагирова Вероника – выпускница 2013 года Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия

E-mail: veronika.tagirova@mai.ru

Научный руководитель: С.И. Ермоленко, д. филол.н., проф., зав. кафедрой русской и зарубежной литературы УрГПУ.

Телегина Дарья Владимировна – магистрант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: teleginadarja@yandex.ru

Научный руководитель: Н.В. Барковская, д. филол.н., проф., зав. кафедрой современной русской литературы УрГПУ.

Федерякин Александр Юрьевич – аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: dalef_alexfed@mail.ru

Научный руководитель: Е.В. Пономарева, д. филол. н., доцент, зав. кафедрой русского языка и литературы ЮУрГУ.

Фёдорова Екатерина Викторовна – аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: katerina-fe@yandex.ru.

Научный руководитель: Т.Ф. Семьян, д. филол. наук, проф. кафедры русского языка и литературы Южно-уральского государственного университета.

Федотова Евгения Сергеевна – соискатель кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: evgenija_1991@mail.ru

Научный руководитель: Н.П. Хрящева, д. филол. н., профессор кафедры современной русской литературы УрГПУ.

Хабидуллина Маргарита Наилевна – аспирант Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: ogrin62@mail.ru

Научный руководитель: Н.В. Барковская, д.филол.н., проф., зав. кафедрой современной русской литературы УрГПУ.

Хабибьянова Эльмира Ильхамовна – студентка бакалавриата Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

E-mail: elka_habibyanova@mail.ru

Научный руководитель: О.Ю. Багдасарян, к. филол. наук, доцент кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета.

Юдин Лев Алексеевич – аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета, г. Челябинск, Россия.

E-mail: dalistar@yandex.ru

Научный руководитель: Т.Ф. Семьян, д. филол. наук, проф. кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (г. Челябинск).

SUMMARY

NEW APPROACH TO CLASSICAL LITERATURE

Tagirova Veronica

A friendly message in the lyrics of A.S. Pushkin 30s

The article is devoted to the genre of a friendly message in the lyrics of A.S. Pushkin 30-ies. The author focuses on changes in the poetics of the genre due to creative evolution of the poet, his movement from romanticism to realism. Concludes that the transformation of a friendly message in the works of the poet of the last decade is found in the penetration of biographical and historical realities and the deepening of philosophical content, in the «offset» – in comparison with the canonical examples of the genre – his spatial and temporal coordinates. The remains unchanged Pushkin dialogic nature of the message.

Keywords: A.S. Pushkin, creative evolution, lyrics, friendly message, poetics and dynamics of the genre.

Lozhkova Anastasia

“Mountain View from the Steppe of Kozlov” by M.Y. Lermontov as an example of “role” lyric

The article undertakes a comparative analysis of the sonnet by Adam Mickiewicz “Mountain View from the Steppe of Kozlov” and its free version written by M.Y. Lermontov. The specific features of subjective organization of the Russian poet’s verse make it possible to regard it as an example of “role” lyric.

Keywords: Lermontov, Adam Mickiewicz, “role” lyric, sonnet.

Endaltseva Elizaveta

Literary intertext of the novel by Chernyshevsky “What Is to Be Done?”

The article studies the basic means of creation of the intertextual field in the novel “What Is to Be Done?” (citation, reminiscence, allusion). The article also deals with the precedent texts of the home and foreign literature of the XVIII-XIXth centuries. The use of such precedent texts helps the author to express his position, to widen the temporal frames of the novel, to deepen its moral and philosophical content.

Keywords: intertextuality, Chernyshevsky, novel, author's position.

Lyubivaya Anastasia

Snow maiden in “The Spring Tale” by A.N. Ostrovsky: origin and interpretation of the image

The article finds out the mythological and folklore origin of the image of Snow Maiden. It also defines the place of the character in the system of images of the play by A.N. Ostrovsky, such a system which combines the realistic principles of art with the romantic and folklore traditions. The author studies the psychological interpretation of the image by the playwright, considers the variations of the literary treatment of the image and different interpretations of the moral psychological conflict and finale of the play.

Keywords: mythology, folklore, Snow Maiden, Ostrovsky, system of images.

Gladyshev Alexander

Interpretation of the theme of death in the storey by L.N. Tolstoy “The Death of Ivan Ilyich”

The article presents an analysis of the theme of death in the storey “The Death of Ivan Ilyich” in connection with the formation of new Christian beliefs of L.N. Tolstoy. The given work is compared with the religious philosophical writing of L.N. Tolstoy “What I Believe”.

Keywords: death, life, Christianity, trial, revelation.

Burkova Evgenia

Reception of creative individuality of N. Gogol and F. Dostoyevsky in the critical reflection of L. Shestov

The article deals with the aspects of interpretational practice of L. Shestov. His article “Kierkegaard and the existential philosophy: a voice crying in the wilderness” was chosen for analysis because a number of its conclusions make it possible to find out the specific features of the critic's discourse and see the importance of philosophical ideas in L. Shestov's treatment of the problems of literature. The given article specifies the main themes in regard to which the critic turns to Kierkegaard's legacy: ontological loneliness, existential world perception of man, situation of life bordering on and death.

Keywords: critical writing; Russian literature; “shestovization”; artist; interpretation.

POETICS OF MODERNISM

Fedorova Ekaterina

Specific features of the visual style in the story by A. Bely “The Papers of a Strange Man”

The article studies the specific features of the visual style in the story by A. Bely “The Papers of a Strange Man”. The author considers the main visual methods in the story: modification of the page space, original punctuation, font accident and graphical discontinuity of the word. Attention is paid to the connection between the visual appearance and the underlying idea of the text.

Keywords: visual image of a prosaic text, visual-graphical methods, page space, font accident.

Paramonova Liana

Liturgy of the beauty in the poems of K.D. Balmont

The article studies the poem by Balmont “Fata Morgana” as the most significant work of art for the examination of the peculiarities of the color symbolism of the author. The article contains not only a complete analysis of the symbols of the verse (flowers-gems-plants), but also the phono-semantic analysis of several poems, which makes it possible to trace the use of color by the poet on different levels of the text.

Keywords: Balmont, Fata Morgana, color, symbol, Sun, mythology.

Miteva Evgenia

Concept of “chivalry” in the semantic structure of the poem “I Am Wearing Her Ring With Challenge...” by M. Tsvetayeva

The article is about the originality of Tsvetayeva’s interpretation of the concept of “chivalry” in the semantic structure of the poem “I Am Wearing Her Ring with Challenge...”, dedicated to Sergey Efron.

Keywords: concept; chivalry; symbol; author’s myth; Sergey Efron.

Telegina Daria

Interpretation of the image of Red domino in the novel “Petersburg” by Andrei Bely

The article studies the image of Red domino in the novel “Petersburg” by Andrei Bely. It is well known that this image appears not only in the novel but also in some poetic works and in memoirs. We proceed from the fact that the image of Red domino originates from the short story by Edgar Allan Poe “The Masque of the Red Death”. We are interested in the fact how the image is transformed, what additional semantics it acquires.

Keywords: Andrei Bely, the novel “Petersburg”, Red domino, semantics of the image.

Bushmina Inna

Italian text in the prose of L. Andreev

The article deals with the Italian text and its role in the works of L. Andreev. The analysis of short prose (“Ghosts”, “Governor”, “The Day of Wrath”, “Chemodanov”) and the novel “Satan’s Diary” in accordance with the time of their writing helps to reveal the semantic dynamics of the image of Italy.

Keywords: L. Andreev, Italian text, Rome, Campagna.

Kolmogorova Elena

Futuristic tragedy-monodrama by V. Mayakovsky “Vladimir Mayakovsky”

The article studies the specific features of the genre of monodrama in the tragedy “Vladimir Mayakovsky”. The influence of the theatrical conception of N. Evreinov upon the creative quest of the futurist Mayakovsky is considered. Special attention is paid to the performance of the tragedy-monodrama on the stage.

Keywords: Mayakovsky, theatre, monodrama, Evreinov, futurism.

Lameka Liubov

S. Biryukov and V. Khlebnikov: dialogue of innovators

The article contains the analysis of the influence of the first wave vanguard on vanguard-3 as illustrated by the artistic quest of Velimir Khlebnikov and Sergey Biryukov.

Keywords: avant-garde, visual poetry, V. Khlebnikov, S. Biryukov.

Dubrovskikh Tatyana

Elements of a zaum language in the early works of Nikolai Aseev

The phenomenon of a zaum language is a unique product of radical esthetic quest in Russian literature of the early XXth century. The article deals with the elements of futuristic nonsense in the early works of Nikolai Aseev, one of the leaders of poetic vanguard. Episodic usage of the samples of “the word as such” clearly present only in the prosaic works of the writer makes it possible not only to embody original artful models but also to objectivize the dialectically complex esthetic philosophical strategy of the author.

Keywords: Nikolai Aseev, zaum language, vanguard, modernism, futurism, phonetic structure.

PHENOMENON OF CYCLIZATION IN RUSSIAN LITERATURE OF THE XXth CENTURY

Buevich Olga

“Posolon” by A.M. Remizov as a lyrical book in prose: aspects of study

The article studies the book by A.M. Remizov “Posolon” as an example of multiple integral structure of a “lyrical book in prose”. The notions of a “lyrical context” and a “lyrical book in prose” actualize the categories of integrity and systemity, based on the principles of discreteness and continuity, arranging composition. The book viewed in this aspect represents a complex textual and contextual form.

Keywords: a “lyrical book in prose”, metagenre, motif, rhythm.

Kundayeva Natalia

A lyrical book as a phenomenon of literary impressionism (A. Galunov “A Series of Sketches”)

The article deals with the genre possibilities of a lyrical book in the creation of the impressionistic world image on the material of A. Galunov’s work “A Series of Sketches”. The author studies the mechanisms which ensure the integrity of the structure of the book on different levels of organization.

Keywords: a lyrical book, literary impressionism, sketch, draught, artistic synthesis.

Ivashkina Aleksandra

Method of constructing reality in the early cycle of R.M. Akulshin “What Does the Village Whisper About?”

The article presents the first study of the creative world of the early cycle of R.M. Akulshin “What Does the Village Whisper About?” The article defines the cycling factors of separate essays, notes and stories (title-finale complex, cycling, ways of expression of the author’s commentary, etc.).

Keywords: cycle, cycling, short XXth century prose, R.M. Akulshin.

Federyakin Alexander

Cycling mechanisms in the work by I.G. Ehrenburg “Thirteen Pipes”

The article examines the approaches to the study of a literary cycle. A brief characteristics of the creative activity of Ilya Ehrenburg of the early

20-s is given. An attempt is made to reveal the thematic and compositional methods of formation of the cycle “Thirteen Pipes”.

Keywords: literary cycling, Ilya Ehrenburg, “Thirteen Pipes”.

Novoselova Ekaterina

Finale as a system forming element in Y.V. Trifonov’s cycle “Overturned House”

The article deals with the specific character of finales in Y.V. Trifonov’s cycle “Overturned House” (1980). The finales and the role of such images as time, space, history, creativity and memory are interpreted in each story. The cycle “Overturned House” is considered as the final work of Y.V. Trifonov.

Keywords: Y.V. Trifonov, Overturned House, prosaic cycle, finale, time, memory.

Potapova Zoya

Role of the story teller in M. Veller’s prosaic cycles (“Legends of Nevsky Avenue”, “Fantasies of Nevsky Avenue” and “Legends of Arbat”)

The article studies the role of the story teller in M. Veller’s cycles “Legends of Nevsky Avenue”, “Fantasies of Nevsky Avenue” and “Legends of Arbat”. It is stated in the article that the role of the story teller unites all the cycles into one whole. The main ways of the presence of the story teller in his work and of the exposure of his conception through his appearance in the narration are described.

Keywords: cycle, cycling, cycling principles, narrator, character, narration type.

MODERN LITERATURE: PROBLEMS OF POETICS

Mikhailova Maria

Author's personality in the memoirs of the "Novy Mir" of the "ot-tepel" period

The article presents the characteristics of the author's personality, analyses the ways of representation of the author's personality in the books of I. Ehrenburg "People, Years, Life" and V. Kataev "The Grass of Oblivion" as the most significant works of memoir literature about the world of art of the first half of the XXth century, published in Tvardovsky's magazine "Novy Mir".

Keywords: author's personality, the magazine "Novy Mir", "ot-tepel", I. Ehrenburg, V. Kataev.

Smyshlyaev Evgeny

Oriental themes in the poems of N.F. Boldyrev

The article deals with oriental themes in the poems of the Chelyabinsk poet N.F. Boldyrev: the theme of the times of the year, the theme of contemplation and hermitry.

Keywords: theme, oriental theme, image, poetics.

Khabibullina Margarita

"Opening the Eyes to the East": China in the poems of V. Kucheryavkin

The article deals with the image of China in the poems of V. Kucheryavkin, studies the elements of the image and the strategies of its creation. Special attention is paid to the poetic cycle "Crucians from Shanghai" as the quintessence of oriental philosophy in the author's works.

Keywords: V. Kucheryavkin, The East, China, "Crucians from Shanghai", oriental philosophy, culture, image, irony.

Fedotova Evgenia

The novel of V. Pelevin "Generation P": the pun as a means of presentation and re-presentation of reality

The article studies the pun as a means of satirical presentation of reality on the example of the novel of V. Pelevin "Generation P". The pun is understood as a specific relation of the artist to the word, maximum attention to the potential of different lexical and syntactic constructions and the ability of the author to transform them while generating new meanings. The following methods have been singled out: visual realization of a metaphor,

pun, and actualization of word connotations. They help the author to describe the post-perestroika epoch.

Keywords: satire, V. Pelevin, satirical methods, “Generation P”, language, world modeling, world outlook of the artist.

Krapivina Alexandra

“The Eternal Theme” in the XXI century prose: materials for a lesson in grade 11

The article presents the detailed lesson plan of extra curriculum reading “The Eternal Theme in the XXI Century Prose” conducted in grade 11. Apart from the detailed scenario it contains a brief analysis of the students’ materials obtained during the lesson and while preparing before it (reviews, answers to questions, presentation of the collection of stories, opinions put forward during the discussion).

Keywords: lesson of extra curriculum reading, modern literature, D. Bykov, I. Sakhnovsky, D. Rubina.

Vozmischeva Elena

Functions of stage directions in the plays of Vassily Sigarev

The article deals with the functions of stage directions in the plays of Vassily Sigarev. It is noted that stage directions in the texts of the new drama are made more polifunctional and prosaic. The growing role of the secondary text changes the realization of the author’s presence in the play which in its turn modifies the theatrical forms of presentation.

Keywords: Russian literature, “new drama”, Vassily Sigarev, stage direction.

Khabybianova Elmira

Characteristic features of the dramatic fairy tale by N. Koltysheva “Igoryok in a Snuff-Box”

The article analyses the play of a modern playwright, based on the short story by V. Odoyevsky “Little Town in a Snuff-box”. The family model, the character images and the author’s conception of intuitive-intellectual cognition are described in detail.

Keywords: modern children’s literature, drama, performance, character’s conception, family model, V.F. Odoyevsky, N.V. Koltysheva.

LITERATURE IN THE CONTEXT OF INTERMEDIALITY

Kovaleva Polina

Communicative and activity organization of the text of soviet radio plays of the 60-s - 70-s of the XXth century: specific features of the protagonist

The article studies the specific features of the protagonist of the soviet radio plays of the 60-s – 70-s of the XXth century. Attention is paid to the similarity and differences of radio plays and classical drama of the given period. One of the possible typologies of the protagonist of the soviet radio plays of the 60-s – 70-s is presented in the article.

Keywords: radio play, drama of the 60-s – 70-s of the XXth century, specific features of the protagonist.

Maksimova Tatiana

Writer in a blog. Supervision about author's subjectivity

The article studies the position of an author in a writer's blog, makes an attempt to consider the category of the author in reference to the representation of the author on the Internet. The blogs of E. Grishkovets and B. Akunin are analyzed from the point of view of the ratio of biography and fiction in their texts.

Keywords: author, biographical author, virtual author, creative author, writer's blog.

Minina Tatiana, Ogneva Tatiana

Visual symbolism as a method of representation of manga characters

There is a well known type of symbolism in manga and anime, but recent years have witnessed the decline in its usage. The article attempts at studying the characters of manga and anime on the basis of the features which could be applied to both of them.

Keywords: manga, anime, image of a character, psychological, symbolism, verbal means, non-verbal means.

Yudin Lev

Analysis of the adaptation of the comics “The Master and Margarita” by A. Klimovsky and D. Sheibal

The article deals with the adaptation of the comics “The Master and Margarita” based on the novel by M.A. Bulgakov of the same name. The genre matrix of the comics, the features characteristic of the poetics of the

comics – the narrative, chronotope, blank, lining and the peculiarities of color are analyzed in the undertaken research.

Keywords: comics, adaptation, metagenre, genre matrix, narrative, chronotope.

Ignatova Anastasya

Creative integrity of the book by A. Bilzho “My Classics”

The article studies the genre forming elements of the book by A. Bilzho “My Classics”, and also the principles of creative integrity on different levels of organization of the work of art and the tendencies of modern prose.

Keywords: modern prose, the book by A. Bilzho “My Classics”.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

Серия

«ДРАФТ: МОЛОДАЯ НАУКА»

Сетевой адрес журнала: <http://journals.uspu.ru>

Издатель: ФГБОУ ВПО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес издателя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279.

E-mail: sovliter@gmail.com; n_barkovskaya@list.ru

Тел.: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

Периодичность издания: 5 раз в год

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Уральский филологический вестник:
электронный научный журнал. 2013. № 5.

Серия «Драфт: молодая наука» (Вып. 2). –

URL: <http://journals.uspu.ru>