

Т.Н. Маркова

Челябинск, ЧГПУ

Концепция любви в лирике М.Ю. Лермонтова

Любовь – это мир глубоких переживаний, выявляющий духовный масштаб человеческой личности. Это богатейшая палитра эмоций – от томления, надежд, восторгов разделённого чувства, благодарности, благоговения и самозабвения до страданий, безответной страсти, горечи утрат, боли непонимания, ревности, душевной оскорблённости, а в злой час – ненависти и мстительности.

В истории русской литературы глубокое духовное содержание любви выявилось и определилось далеко не сразу, так же как не сразу нашлись и соответствующие художественные формы. Уже в фольклорной лирической песне мы находим устойчивые мотивы неразделённой или обманутой любви. В любовной лирике 18 века они предстают как жалобы на холодность избранницы, призывы «обратить взор милости на несчастного страдальца», оценить искренность и силу его страсти, сетование на ветреность и измену.

На рубеже 19 века в русской поэзии получают развитие две исторически связанные между собой, но существенно различающиеся традиции: игриво-гедонистическая, идущая от французской «лёгкой поэзии», и созерцательно-чувствительная, пришедшая из английской элегической лирики. На российской почве первая из них была блистательно представлена эпикурейской лирикой К.Н.Батюшкова; вторая – психологическими элегиями В.А.Жуковского.

Юный Пушкин впитал обе эти традиции от своих поэтических учителей. В его лицейской лирике широко представлена шутовская эротика («Фавн и пастушка», 1816), но даже здесь мы не отыщем и тени вульгарной чувственности, того, что в русской традиции получило название «барковщина». Любовь для поэта – высшая радость, возвышение человека, праздник жизненных сил. Подобно созданному им самим образу рыцаря страсти Дона Гуана («Каменный гость»), А.С. Пушкин и позднее, в зрелой лирике, умеет моменту страстного сближения, пику чувственного напряжения придать высочайшее духовное значение, открыть в нём смысл высшего жизненного торжества, раскрепощения, субстанциональной свободы, чистейшего касания человеческих сущностей.

И всё-таки важнейшей для А.С. Пушкина была та традиция в русской поэзии, которую гениально закрепил своим творчеством В.А. Жуковский. А.С. Пушкиным избран путь постижения сложности самой эмоциональной сферы человека, её изменчивой, противоречивой природы. Поэт стремится не к «суду» над чувством, не к его рациональной оценке, а к его полнокровному предъявлению, вниманию читателя во всей присущей ему противоречивости. В поэзии А.С. Пушкина, даже ранней, мы не найдём безудержной романтической идеализации любви, любимой женщины, но его гуманистический талант умеет во всём усмотреть высокие побуждения человечности. Чувство, лежащее в основании произведений пушкинского гения, писал В.Г.Белинский, «всегда так тихо и кротко... оно всегда проявляется у него в форме, столь художнически спокойной, столь грациозной!» Самая грусть его, несмотря на её глубину, как-то необыкновенно светла и прозрачна; она умиряет муки души и целит раны сердца. Общий колорит

поэзии Пушкина, и в особенности лирической, – внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность».

Лев Толстой как-то заметил, что поэзии А.С. Пушкина присуща абсолютная иерархия нравственных ценностей. Действительно, сама личность родоначальника русской литературной классики была живым выражением духовных ценностей народа, личности, общества. Поэтому и индивидуальная судьба поэта не существовала для А.С. Пушкина вне общих ценностей и общих судеб его современников, судеб всего человечества. Поэтому и от духа эпохи Александра I, и от непрерывности его вселенских связей русского сознания с мировой культурой идёт у А.С. Пушкина то светлое приятие жизни, которое после него кажется уже непостижимым идеалом.

М.Ю. Лермонтов – поэт иного времени, иных отношений с действительностью, иного самоощущения. Он поэт уже трагически распавшегося мира, поэт поры отчуждения человека от всеобщих ценностей и связей, поэт титанической индивидуальности, личного трагического счёта всему бытию, поэтому интимно-психологическую лирику М.Ю. Лермонтова невозможно понять вне общей его философской позиции.

Духовные ценности М.Ю. Лермонтова не универсальны, не превышают личности (как то было у А.С. Пушкина); они сосредоточены для этого поэта исключительно в душе человека, здесь они обретают абсолютный характер. Личностью мятежного романтика, находящегося в непримиримом противоречии со всем миропорядком, обусловлен максималистский нравственный идеал. Такой уровень требований к миру наряду с утверждением абсолютных прав и свобод личности обрекает поэта на трагическое одиночество. Единственным прорывом к контакту с миром и неодолимой потребностью субъекта, тяготящегося

своим одиночеством, как раз и мог бы стать союз с другой душой – носителем идеала, то есть любовь. Однако гипертрофированное чувство самоценности личности и максимализм требований к предмету любви, которому вменяется в обязанность абсолютное сходство с идеалом, превращает чувство в источник жесточайших мук, драму душевной оскорблённости личности.

Конфликт любящего и нелюбящей предстаёт не как тема личной неудовлетворённости, а как драма обманутых надежд на преодоление духовного одиночества, трагическая невозможность любви вообще. Высокая потребность в любимом существе неразрывна с признанием невозможности счастья. Сама красота любимой становится источником жесточайших мук, а её равнодушие оборачивается глумлением («Нищий», «Стансы», 1830; «Сонет», 1832). Следствием подобных отношений в мире М.Ю. Лермонтова становится жестокая ответная гордыня обманутого и оскорблённого в своей жажде идеала героя («Я не унижусь пред тобою...», 1832).

При всей своей гордыне поэт не склонен видеть в любовной драме только женскую вину, в представлении поэта красота, несущая в себе божественное начало, в мире людей (суетном, грешном, смертном) получает ложные, губительные отсветы. Рождённая, чтобы явить миру совершенство, она искажается враждебным красоте и вечности миром. В таком извращённом мире любовь может состояться свободной и незаконной, по мнению общества, связью («Договор», 1841), но не тем высшим союзом душ, который даёт смысл любви. Однако ни разлуки, ни измены, ни горькие прозрения не могут излечить от тоски по идеалу («Есть речи – значенье...», 1839, «Расстались мы, но твой портрет...», 1837):

И новым преданный страстям,

*Я разлюбить его не мог.
Так храм оставленный – все храм,
Кумир поверженный – все бог.*

Любовь у М.Ю. Лермонтова становится высшим проявлением трагического одиночества в бесчеловечном мире, субстанционального трагизма духовного бытия человека нового времени. Вся жизнь поэта ушла на то, чтобы воссоединить несоединимое: вечность и любовь. «Вечно любить невозможно». Почему? Потому что – «кого же»? Сам мог бы, желал бы любить вечно, но некого любить не на время. «На время» – вот предмет непримиримой вражды поэта. Рано или поздно сладкий недуг исчезнет, поэтому жизнь – пустая и глупая. Не кратковременность, а временность (рано или поздно) – вот корень измены, обмана в мире. Антитеза им – неизменность, родственная вечности. Время людей несоизмеримо с вечностью, которой приобщён субъект лермонтовской лирики. Жизнь развенчивается за ее изменчивость, временность. Рано или поздно сладкий недуг исчезнет, поэтому жизнь – «пустая и глупая шутка». Требования поэта максимальны – жизни нечем на них ответить. Гордый вызов – это защитное движение бесконечно одинокого героя поэзии М.Ю. Лермонтова.

Есть, впрочем, и другая сторона этой проблемы: какой же любви дано осуществиться на этой грешной земле? Увы, оказывается, только такой, когда извращена самая суть этого чувства. Препятствием соединению любящих у М.Ю. Лермонтова может стать гордыня или замкнутость героев самих в себе, неспособность открыть своё сердце («Они любили друг друга...», 1841). Любовь может разбиться просто о несовпадение индивидуальностей его и её («Валерик», 1840). Может любовь не состояться, не завершиться счастьем

двоих, если сама она есть исход и возбуждение воспоминаний о первом всепоглощающем чувстве («Нет, не тебя так пылко я люблю...»,1841). Казалось бы, здесь встречается та же самая ситуация, что и в пушкинском «Не пой, красавица при мне...», однако при известном сходстве тем заметнее различие.

Стихотворение А.С. Пушкина было написано под впечатлением от пения А.А. Олениной романса М.И. Глинки на грузинский мотив, сообщённый А.С. Грибоедовым («Не пой, красавица, при мне...», 1828). Живая прелесть, убеждает поэт, способна побороть бледную тень давнего влечения. Но всего одна случайная деталь, жест, мотив могут так сильно возбудить былые чувства, что разрушат нынешнее очарование. И тем поразительнее, что этот мотив воспоминаний может возбудить в душе та самая женщина, которая заставила ради себя забыть всё бывшее прежде: и чем сильнее её обаяние, тем пронзительнее может оказаться возврат к прошедшему.

Если стихотворение А.С. Пушкина констатирует духовную многосложность человека, его чувств, то лермонтовские стихи обращают эту многосложность в трагедию невозвратимости утраченного идеала. Стихотворение «Нет, не тебя так пылко я люблю» (1841) посвящено последней возлюбленной поэта – Екатерине Быховец, в которой поэт ищет и находит милые черты Вареньки Лопухиной – всепоглощающей и трагической любви поэта:

*Когда порой я на тебя смотрю,
В твои глаза вникая долгим взором:
Таинственным я занят разговором,
Но не с тобой я сердцем говорю.
Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие,*

*В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.*

Любовь у М.Ю. Лермонтова становится высшим проявлением трагического одиночества личности в бесчеловечном мире («Завещание», 1840; «Сон», 1841). Или онтологическим мифом о катастрофических основах всеобщего бытия («Дары Терека», 1839; «Тамара», 1841; «Морская царевна», 1841).

Так и не найденный за всю жизнь идеал возместила мечта: «чтоб всю ночь, весь день, мой слух лелея, про любовь мне сладкий голос пел». Душа источилась в голос, поющий про любовь в безобманном мире без прошлого и будущего.

Пушкин в поэзии был классик и реалист. Лермонтов – философ-романтик. Один развернул перед отечественным сознанием невиданную панораму духовных ценностей современной личности. Другой открыл субстанциональный трагизм в духовном бытии человека нового времени. Пушкин пронизал наши интимные стремления и переживания сиянием высшего нравственного идеала. Лермонтов подвиг нас к постижению трагической цены каждого мига нашего земного блаженства. Стихи одного поэта напоены глубинно ценностным, непосредственным переживанием конкретных состояний и ощущений. Стихи же второго полны мучительным осмыслением трагических следствий, не могущих сбыться упований и катастрофичности человеческих отношений в мире.

Лермонтов – поэт духовного мятежа; всеми силами души он противостоит неприемлемому им миру, отрицает в самих его основах – вплоть до самоуничтожения. Этим страстным, бескомпромиссным «нет» объясняется сила воздействия его поэзии на читателя минувшего и нынешнего века.

Л.Т. Бодрова
Челябинск, ЧГПУ

***Роман Захара Прилепина «Обитель»: система
«литературных припоминаний» в стратегии текста***

Культовый писатель Захар Прилепин (Евгений Николаевич Лавлинский, р.1975), создал креативный автобиографический текст – роман «Обитель», опубликованный в журнале «Наш современник» (№№ 5-6, 2014) и сразу же – в крупном издательстве (М.: АСТ, 2014). В конце перенасыщенного событиями переломного 2014 года этому оригинальному произведению о «корневых» проблемах русской жизни, истории и политики присуждена престижная премия «Большая книга». Заметим, что в творческом соревновании Захар Прилепин переиграл своего соперника – постмодерниста Владимира Сорокина с его утопической версией современности в романе «Теллурия».

Несмотря на отдельные резкие отзывы и принципиальное несогласие либеральной публики с мировоззренческой позицией и творческим поведением Захара Прилепина, судя по оценкам СМИ, толстых журналов, судя по интернет-блогам, наконец, по читательскому спросу, его книга в общем состоялась как значительное событие в современной литературе, а потому требуется серьезное осознание ее ценности.

Захар Прилепин – человек с бурной биографией, личность яркая, незаурядная с подчеркнuto выраженным мужским, даже брутальным началом. Житель мегаполиса,

он принципиально декларирует любовь к провинции, к простым людям, гордится своим крестьянским происхождением: «Моя конкретная деревня Ильинка Рязанской области, где я родился. Деревня Каликино Липецкой области, откуда родом все Прилепины. Мне особенно не нужны никакие метафоры – мне нравятся люди, которые тут живут, то, как они говорят, как работают. А если мне что-то не нравится, это не является причиной “оставить Углич” (Углич подается его противниками как синоним отсталости, провинциальности – Л.Б.). В моем понимании это примерно то же самое, что оставить своего ребенка или своих родителей, которые отчего-то разонравились. Все желающие, как они это называют, “валить” имеют свои основания это сделать. Но совершать подобное лучше втихомолку».¹

Прилепин-публицист, «припоминая» Иосифа Бродского, но и в противовес его диссидентству, так говорит о своей любви к Родине: «Пока рот мой не забили глиной, я буду снова и снова повторять: “Моя Родина – Советский Союз” <...> потому что, сколько ни грабили и ни мучили отцов моих и дедов, вот это чувство – радости и гордости [жить в своем Доме, в своей стране, быть свободным душой] – их не покидало. <...> Мой Советский Союз не опозлеть».²

Прилепин служил в армии, участвовал в борьбе с бандформированиями в Чечне; вступив в ныне

¹ Прилепин З. «В России происходит то, о чем я мечтаю с 90-х» // Культура. – 2014. – № 34. – 3-9 октября.

² Прилепин З. «Хочу обвалиться в Беловежскую Пущу и бить всех собравшихся там»: Писатель Захар Прилепин о Советском Союзе накануне годовщины его развала // Комсомольская правда. – 2013. – 7 декабря.

запрещенную Национал-большевистскую партию Лимонова, участвовал в молодежных демонстрациях и даже потасовках с ОМОНОм. Сегодня он известный публицист, писатель, бизнесмен, отец четверых детей. Он много ездит по стране, несколько раз побывал на юго-востоке Украины. Он считает своим долгом «потролливать», как сейчас говорят, либерально настроенную аудиторию и высказывает свои взгляды «на любой площадке». Прилепин стремится воздействовать прежде всего «на молодых людей, возвращенных либеральной пропагандой», а потому после «русской весны» «объявил личное перемирие власти, иронически выражаясь. Не уверен, что они это заметили, но [у него] нет ни малейших побуждений к конфронтации».³

До «Обители» Прилепин был известен как автор романов «Санька», «Грех», «Черная обезьяна», сборника «маленьких повестей» «Восьмерка» и сборника рассказов «Ботинки, полные горячей водкой».

Уже заглавия его художественных произведений, как и заглавия публицистических текстов, прецедентны, они «вопиют», скажем так, о пристрастиях к суперактивной жизненной позиции, о стремлении выстраивать публичный диалог с оппонентами, с самыми разными читателями. Заглавие последней книги – «Обитель», – на первый взгляд, кажется выпадающим из ряда предшествующих, но на самом деле налицо контраст между «умиротворяющим» образом в названии романа и последующим текстом – раскаленно-спокойной, оксюморонной, лавой смыслов, инициированных

³ Прилепин З. «В России происходит то, о чем я мечтаю с 90-х» // Культура. – 2014. – № 34. – 3-9 октября.

современным художником в автобиографической семейной саге. Именно художественный потенциал романа «Обитель» дает основание сказать о том, что автору в полной мере удалось, как выразился однажды о Прилепине критик Андрей Архангельский, «жить двойной жизнью»: «его писательство и его публицистика существуют по отдельности, на разных жилплощадях и встречаются только изредка, когда выходят покурить на лестницу. Поговорят – и назад: каждый за своё. <...> по-писательски [Прилепин] берет жизнь героя широко <...> загребают вместе с песком и ракушками. Журналист так не напишет: смелости нет и дыхание сбивается».⁴

Утверждаем, что художественная смелость, даже дерзость Прилепина, а также дарованный высшими силами талант, реализуемый в умение «дышать» свободно, полной грудью, рождая образ, – все это идет от верного стратегического замысла: Прилепин-художник обнаруживает явную переключку с пониманием творчества К. Юнгом. Прямо по Юнгу Прилепин отвергает господство личного бессознательного в творческом акте, к примеру, создавая способы такой субъектной организации текста в романном нарративе, когда максимально представлена «безличность» в психологии автора, а «бессознательное» выступает в роли коллективной памяти. Здесь Прилепин, безусловно, «припоминает» тексты и фильмы Шукшина, а также может солидаризироваться с таким, к примеру, высказыванием Шукшина из интервью лета 1974 года: «Я не уважаю откровений писательского духа. ... И уважаю писательскую профессию за то, что в ней есть какая-то

⁴ Архангельский А. Об авторе // Прилепин Захар. Печальный плотник. М.: Terra-Книжный клуб, 2008. – С.2.

тайна, за то, что человек хранит от других нечто сокровенное, загадку, таинство духа... <...> Писатель, в этом я убежден, может существовать, двигаться вперед только благодаря силе тех жизненных соков, которыми питает его народная среда, само бытие народное...».⁵

В аспекте выявления ценности «новой прозы» применим к тексту прилепинской «Обители» инновационный прием анализа, а именно рассмотрение психологии текста с выходом на его глубины, то есть на его *интерсубъективность*. В этом плане С.Г. Бочаров сегодня возрождает термин А.Л. Бёма «литературное припоминание»: «Припоминание – не цитирование и не простое воспоминание, припоминание – платоновский термин <...> “это есть припоминание того, что видела душа, когда она сопутствовала богу <...>. Припоминая красоту истинную, [человек] окрыляется, стремится взлететь”, за явлением по-платоновски припоминая идею» (курсив Бочарова – Л.Б.).⁶ Возвращаясь к нашей теме, скажем: Захар Прилепин часто прибегает к «литературным припоминаниям», даже демонстрируя «творческий анамнезис» в своем креативном нарративе. Скажем, в самой основе книги о Соловецком лагере абсолютно неожиданное, парадоксальное с саркастическим подтекстом литературное припоминание романа Стендаля «Пармская обитель» («La chartreuse de Parme»), 1839 года.

⁵ Шукшин В.М. «Надо работать!»: Интервью корр. болгарской газеты «Народна култура» С. Попову // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8т. – Т.8. – Барнаул, 2009. – С. 181, 183.

⁶ Бочаров С.Г. О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти // Бочаров С. Г. Генетическая память литературы. – М., 2012. – С. 12.

В «случае» «Обители» Прилепина именно интересубъективность «литературных припоминаний» как специфический контекст искусства восстановит его «кровеносную систему» (термин И.Б. Роднянской) и генетическую память. Вот тогда читатель начнет ощущать роман «Обитель» как «простой и ясный взгляд на Соловки», ибо это есть попытка увязать семейную историю (прадед писателя, чье имя и родовую фамилию писатель взял как псевдоним, сидел в 1920-х на Соловках) с «метафорически выраженной философией истории России»⁷ [6, с. 215].

Конкретизируем «литературные припоминания» в образах центральных героев «Обители» и в субъектной организации романного повествования. Стремясь к объективности нового типа, Прилепин-художник акцентирует тему «нутряного родства» с людьми и эпохой. Он уходит от прямых «разоблачений и покаянного юродства»⁸ [V, с. 10], хотя соловецкий ад представлен потрясающе реально, в его «обыденности». Прилепин, как бы определил его метод В. Шукшин, «воткнулся» в суть проблемы, организовав прежде всего парадигму исторической памяти в картине и мифах «коллективного бессознательного» («Иногда я думаю, что мои родные живы, иначе куда они все подевались?» [V, с. 10]).

Материализуя функционирующую форму в обозначении коллективной памяти и стремясь обезличить

⁷ Морозова Т. Простой и ясный взгляд на Соловки // Знамя. – 2014. – № 9. – С. 215.

⁸ Прилепин З. Обитель // Наш современник. – 2014. – № 5. – С. 7-100; 2014. – № 6. – С. 74-187. В дальнейшем текст романа цитируется по журнальной публикации с обозначением номера журнала римской цифрой, страницы – арабской.

авторскую психологию, Прилепин прибегает, в частности, к ряду авторских масок, где едва ли не главной в первой части выступает маска «Артем Горяинов». Это молодой сиделец соловецкого лагеря, несколько странно себя персонифицирующий: «гимназист из Москвы». Он в центре мифа о любовной связи его с «чекисткой» Галей, сотрудницей администрации и любовницей самого Эйхманиса, начальника лагеря. В авторском предисловии Прилепин специально оговаривает для читателя значимость мифа о герое-любовнике Артеме: его историю рассказал «мне мой отец», услышавший ее от деда, который, в свою очередь, знал ее от отца, реального Захара, главы рода Прилепиных, отбывавшего срок в Соловках в 1920-х.

Сегодня Захар Прилепин «припоминает» многие претексты и дает свою версию «простого и ясного взгляда» на догулаговский «институт экспериментальной истории» (как бы назвали лагерь Эйхманиса Стругацкие) в Соловецком монастыре. Показательно, что вся первая часть «Обители» «приучает» читателя к сочувственному взгляду на молодого интеллигентного узника, оказавшегося в аду. В его образе, с некоторой натяжкой, но можно «припомнить» оказавшегося в заточении аристократа Фабрицио дель Донго из романа Стендаля; можно – почти без натяжки – увидеть в Артеме Горяинове дворянина-каторжанина Горянчикова из «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского (Прилепин уже в сходстве фамилий намекает на прототип). Явно припоминаются советские «реальные» узники СЛОНа и ГУЛАГа – Д.С. Лихачев, В.Т. Шаламов, А.И. Солженицын, их воспоминания, научные и художественные тексты.

Но вдруг, к началу второй части (а Прилепин – мастер неожиданных ходов!) обнаруживается, что, в отличие от жертв репрессий, в отличие от «казров» (контрреволюционеров) и террористов, в отличие от рабочих и крестьян, «заметенных в лагерь для страшной работы» (А. Солженицын), в отличие от белых офицеров, от инженеров-вредителей, от священников, поэтов и ученых, – в монастыре, где функционирует лагерь для исторического эксперимента по перековке материала в новых людей, Артем Горяинов оказался «за дело». Это выясняется во время проверки Эйхманисом готовности к проведению в лагере олимпиады. Вот полный скрытых смыслов и сарказма текст:

– У нас что, нет других преступников? – спросил Эйхманис. <...> Воры есть? Есть. Грабители есть? <...> Мошенники есть? Оч-чень много! Так почему же вы набрали одних террористов? <...> вы готовите нам какой-нибудь сюрприз к годовщине Октября? <...> – Вы за что сидите, Артем? <...> Артем явственно почувствовал оглушительную гордость: его знают! Он замечен. <...> – За убийство, – сказал Артем. <...> Кого убили? – так же быстро и обыденно спросил Эйхманис. – Отца, – ответил Артем, почему-то лишившись голоса. – Вот видите! – обернулся Эйхманис к Борису Лукьяновичу. – Есть и нормальные! (подчеркнуто мной – Л.Б.) [VI, с. 92-93].

«Нормальный» отцеубийца Артем Горяинов быстро теряет свою многозначность маски и низводится автором до простоты, которая хуже воровства. Его любовь к Гале оказывается экстремальным сексом «русского дурачка-инфанта» «с незадачливой любовницей Эйхманиса». Как он ни бегал, как ни крутился, ему так и «не удалось

обмануть, обхитрить сермяжную жистянку»: его зарезали-таки уголовники в лесу.⁹

Критик Евгений Ермолин обрушивает весь свой сарказм на Прилепина за этот, с его точки зрения, абсолютно пустой, ненужный персонаж; будто бы зря Прилепин уходит от запечатления, допустим, такой мощной фигуры, как бывший террорист-«международник», троцкист, масон Эйхманис. На наш взгляд, критик не заметил глубинности метода Прилепина, к примеру, резонантности его текста. Система литературных припоминаний в романе работает не на внешний, пусть эффектный план разоблачений, но это и есть та самая реализация ассоциативных связей, коренящихся в необозримости бессознательного. Мы ожидаем увидеть раскаяние у самого края, раскаяние грешника, но Артем из всех кандидатов в отцеубийцы – братьев Карамазовых – тянет только на Смердякова. Недаром, выслуживаясь перед лагерным начальством, он «мастерски» выдает актуально-трескучие лозунги, он убивает в себе стыд и способен на предательство, на любую подлость, он мимикрирует постоянно.

В игре многих припоминаний герой Прилепина выглядит именно таким «слепком человека». Чем далее идет повествование, тем бездушнее и безнравственнее становится этот кандидат в перековавшегося члена социалистического общежития.

Суть его характера (вернее, отсутствие такового у «человека без свойств») венчает имя героя. Полагаем, что не случайно выбрал Прилепин игру значений и текстов:

⁹ Ермолин, Евгений. Ключи и сроки // Октябрь. – 2014. – № 9. – С. 172-173.

«Артемий (греч.) – совершенный, посвященный богине охоты и луны». Присовокупим к этому «высокому», но одновременно языческому русское присловие: «Смиреннаго Артемья от Бога оттерли!». Ассоциативный план выражает известную «историю» отпадения («оттерли от Бога!») от Церкви Л.Н. Толстого.

В заключение назовем еще ряд интересубъективно значимых «литературных припоминаний» в романе Прилепина.

Чрезвычайно важен здесь образ легендарного прадеда – Захара Прилепина. Почему-то критика не замечает Некрасова в трактовке этого образа Прилепиным. Но ведь это Савелий – богатырь святорусский («святоруський»). Вспомним его обращение к «приручѣнным» домашним: «Клейменный, каторжный?!» – Клейменный, да не раб!» Именно Савелий-Захар выступает хранителем ключей памяти, и «я» в разные свои летá осмысливаю его тайну: в очередные “лихие” – “веселый, молодой, камуфлированный”; в годы учебы – как «гимназист» Артем и другие «Павлуши Веретенниковы», а сейчас осмысливаю как благодарный наследник богатств.

Образ знаменитой глубины богатыря – «бешанова!», «чорта» – не из пронафталиненного сундука, а прямо из сказки, но не из благостной, псевдонародной, но – «назгал!» – из Салтыкова-Щедрина. Щедрин, безусловно, присутствует в финальной сцене «Обители», когда Эйхманис, подобно Василиску Бородавкину, «рассатанился». Злодейские игры в Соловках выполнены Прилепиным с припоминаниями текстов «Дьяволиады» М. Булгакова, «Бани» В. Маяковского и «Самоубийцы»

Н. Эрдмана. В образе Эйхманиса легко узнаваем и окарикатуренный «русский Штольц».

Можно обнаружить Лескова в сценах любовных игр Галины, соловецкой «леди Макбет», развлекающейся посреди святого места, которое превращено в «уголовный мертвый дом».

Прилепина упрекают в том, что он «пересыпает нафталином» вещи из старого сундука – быта и бытия народной России. Между тем мир прилепинской «Обители» – живой, в противовес сегодняшним версиям истории, которые выступают как мертвый Дом постмодерна. Захар Прилепин отнюдь не «нафталинит прошлое», но выходит в своем романе на «другую» правду, которая способна объединить многие точки зрения и подняться на высокий уровень осмысления соловецкой истории, Истории всеобщей.

Т.В. Садовникова

Челябинск, ЧГПУ

Поэтика рассказа А. Матвеевой

«Обстоятельство времени»

Анна Матвеева – молодой, но уже достаточно известный екатеринбургский писатель. Она является автором романов, повестей (самая обсуждаемая из них и критикой, и читателями – «Перевал Дятлова») и многочисленных рассказов. Именно рассказ А. Матвеевой можно считать наиболее удачным жанром,

подтверждением чему служит премия Lo Stellato в 2004 г. за лучший рассказ года («Остров Святой Елены») и выход в финал премии имени Ю. Казакова в 2011 г. с рассказом «Обстоятельство времени».

Обратим внимание на название последнего. С одной стороны, оно указывает на характеристику одного из второстепенных членов предложения и на профессию героини: она учитель русского языка и литературы. Однако гораздо важнее концептуальный уровень, на который выводит заглавие. Образ-концепт «время» присутствует практически на каждой странице рассказа в самых разных сочетаниях: «прежние времена», «обстоятельство времени», «свободное время», «время летит», «не ко времени», «тем временем» и т.п.). Героиня здесь – всего лишь «второстепенный член» повествования.

С самого начала рассказа А. Матвеева предстает перед читателями как тонкий знаток языка и мастер языковой игры. Интересно, что первое слово рассказа – «когда», которое (вспомним русский язык!) присоединяет придаточное времени, вынесено здесь в сильную позицию начала текста. И героиня, чьи инициалы звучат вслед за союзным словом, оказывается по отношению ко времени в таком же подчинительном положении.

Чуткость писательницы к языку еще в большей мере проявляется, когда, с одной стороны, раскрывая интригу, а с другой, интригуя читателя еще больше, А. Матвеева предлагает различные варианты расшифровки «многообещающих инициалов»¹ Е.С.

1 Матвеева А. Обстоятельство времени // А. Матвеева. Подожди, я умру – и приду: Рассказы. – М.: Астрель, 2012. – С. 67. В дальнейшем все ссылки на рассказ даются по данному изданию с указанием страницы в тексте.

Иронично замечая, что для учительницы «самый лучший вариант, конечно, Елена Сергеевна», писательница делает интертекстуальную отсылку к фильму Э. Рязанова «Дорогая Елена Сергеевна», снятому по одноименной пьесе Л. Разумовской. Последняя характеризуется как «настолярная книга драматурга и педагога, недорогая к тому же» [67]. Совершенно ненужное с точки зрения развития сюжета уточнение во фразе оказывается очередным приемом языковой игры, укрепляя читательскую ассоциацию с «Дорогой Еленой Сергеевной», при этом А. Матвеева сознательно сшибает два разных ряда – характеристику человека и стоимость вещи. Такое же контрастное сопоставление, которое прояснится лишь несколькими абзацами ниже, в следующей фразе-характеристике: «Светло-синий чулок». С одной стороны, здесь характеристика человека – «синий чулок» (вспоминается фраза из другого рассказа А. Матвеевой, героиня которого окончила педагогический институт, названный «фабрикой по производству старых дев»²), поддержанная указанием на то, что любовь к графике в технике меццо-тинто для героини с именем Елена Сергеевна становится «личной заменой мужчинам, ребенку и, бог с ней, даже религии» [68]. С другой стороны, синий – это реальный цвет чулок героини, о чем читатель догадывается, лишь прочитав характеристику следующей возможной претендентки на инициалы Е.С. – Екатерины Семеновны, у которой «чулки не синие, а с кружавчиками» [68]. Значимо и уточнение оттенка –

2 Матвеева А. Остров Святой Елены // А. Матвеева. Матвеева. Подожди, я умру – и приду: Рассказы. – М.: Астрель, 2012. – С. 188.

«светло-синий»: имя «Елена» с греческого переводится как «светлая».

Таким образом, имя у А. Матвеевой влечет за собой образ, что сознательно и старательно подчеркивается писательницей. Перебирая варианты (кроме двух обозначенных, предлагаются еще Евгения Самуиловна – «классика соцреализма», Евдокия Степановна «с крепкими крестьянскими ногами», «странное создание» Евангелина Сидоровна или «вообще какая-нибудь Ева Саваофовна»), А. Матвеева как бы ведет своеобразную игру с читателем, где мы должны согласиться или не согласиться с предложенным вариантом. Правильный выбор – не согласиться, поскольку «все они – не те. Наша Е.С. – из другой колоды, вообще ничего общего, кроме инициалов» [69] (интересно слово «колода» в приведенной фразе: автор тасует имена, словно игральные карты). Главная героиня рассказа «любит инициалы больше полного имени» и, придя работать в школу, «сама сократила себя до первых букв» [69].

На страницах рассказа все приведенные имена наполняются плотью: оказывается, нам были представлены члены одного учительского коллектива с директором Егором Соломоновичем во главе. Все они являются носителями инициалов Е.С., а значит, книга в какой-то степени и о них. Важно отметить, что в пространстве книги преобладает женское начало: мир, о котором пишет А. Матвеева, – это мир женский; писательницу интересует женщина в быту, в чем можно увидеть продолжение и развитие традиций «женской прозы».

Та женщина, которая оказывается в центре внимания, носит имя Елизавета Святославовна. Это имя не

просто задает облик, оно обрастает литературными ассоциациями и определяет судьбу. Перед нами подкорректированный временем карамзинский типаж – «бедная Лиза» (соответствующее сочетание есть в тексте, причем определение «бедная» повторено дважды). Кротость карамзинской героини в случае героини А. Матвеевой перерастает в глубокую порядочность: будучи влюбленной в ученика десятого класса (ответно, как ей самой хочется верить!), она «никогда не позволила бы этому искушению состояться» [75]. Отметим, что А. Матвеева, описывая отношение Е.С. к своему ученику, виртуозно воспроизводит карамзинскую поэтику мимики и жеста («...Е.С. сбивалась и краснела, когда Севастьян проходил мимо» [75]), что усиливает интертекстуальную отсылку.

Литературные реминисценции вообще насквозь пронизывают текст А. Матвеевой. Так, еще в самом начале упоминается о том, что со своими учениками-пятиклассниками Е.С. изучает рассказ-аллегория В. Гаршина «Attalea Princeps», где в центре внимания оказывается судьба пальмы, мечтающей вырваться за пределы оранжереи и погибающей в ходе этой борьбы. Тема одиночества и стремления к свободе, которая пальме видится в выходе за пределы оранжереи, оказывается ведущей в рассказе В. Гаршина. Значимы эти темы и для А. Матвеевой.

Ее героиня одинока, как пальма, как Елена Сергеевна из фильма Э. Рязанова и пьесы Л. Разумовской. Однако «пальмой» героиня хотела стать в юности, «сейчас, когда ей тридцать девять – а это последний вагон, – она поняла, что ей ... нравится толстенький кактус. А также

покой. И уют» [73]. Это снимает тему свободы в рассказе, но не уводит от темы одиночества.

У Е.С. есть муж, дочь и «даже кошка», но «все они...живут...своей, отдельной жизнью» [79], между ними – пропасть непонимания, в итоге «в своей семье все они друг другу соседи», «каждый стоит на своем краю пропасти и молча смотрит в нее» [81]. Проблема усугубляется тем, что действие рассказа замкнуто в небольшом пространстве квартиры/школьного кабинета/учительской (рассказы А. Матвеевой вообще отличаются локальностью хронотопа, максимально широким пространством здесь оказывается город, в котором угадывается Свердловск/Екатеринбург или его пригороды). Одиночество героини носит экзистенциальный характер, она даже не осмеливается никому о нем рассказать – все равно не поймут (так, она не смогла поведать о своих смутных мыслях священнику-соседу: тот слишком молод, чтобы понять хаос ее чувств).

Единственным выходом из тупика одиночества оказывается мечта (актуализация одной из тем гаршинского рассказа). У Е.С. таких мечты две. Во-первых, это мечта о невозможной любви к Севастьяну Аренгольду, ученику 11 «А» класса; во-вторых, мечта об Англии, которая постепенно настолько увлекла героиню, что оказалась гораздо более значима, чем серая обыденность с ее постоянно повторяющимися событиями (уроки – проверка тетрадей – муж, воюющий с телевизором – ждущая роллы дочь). Эта мечта была «обустроена до мельчайшей детали» [82]. Английская мечта отзывается и в имени героини – Елизавета, ведь это еще и имя английской королевы. В рамках рассказа мы видим трансформацию мечты: от «хотела побывать в Англии,

пройтись лондонскими улицами, купить себе твидовый костюм и еще какое-нибудь роскошное излишество» героиня переходит к представлению, «как она живет в Англии...и с утра идет с собачкой в булочную» [82].

Между двумя этими точками лежит попытка воплощения мечты в реальность: Е.С. однажды решилась на визит в британский визовый центр, при этом «на встречу с мечтой» Е.С., в обычное время одевающаяся так, «как это принято у хорошеньких женщин из последнего вагона» [84], явилась «в колючем пиджаке, издали похожем на твидовый, в строгих коричневых брюках и шляпке» [84], и лишь во время второго визита, когда в визе ей было отказано, она «увидела, как нелепо выглядит в своем псевдотвиде и, что хуже, как не подходит ей эта английская мечта – она была не по размеру, не по возрасту, не ко времени» [86]. Так в повествование входит мысль не просто о несовместимости мечты и реальности, а о неуместности героини в пространстве мечты. И когда героиня совершает это открытие, в ее сознании происходит подмена: от мечты об Англии она переходит к мечте о войне с Англией. Но и она со временем теряет актуальность: Англия будет прощена и жизнь вернется в накатанное русло.

Тема мечты в рассказе А. Матвеевой охватывает практически всех героев, при этом сами мечтания изрядно «подкорректированы» жизнью, они утрачивают то высокое содержание, которое вкладывала в них классическая литература. Современному человеку, по А. Матвеевой, ближе не гаршинская пальма с ее стремлением к свободе, а «толстенький кактус». Так, муж Е.С. грезит «о победе над телевизионной гидрой», дочь Карина – о миллионере.

Е.С. совершенно не готова бороться за свою мечту и строить свою судьбу самостоятельно (именно поэтому и ей ближе теперь «толстенький кактус»). Ее жизнь течет по привычке, и что-то менять героиня не хочет. Она «привыкла мечтать об Англии» [86], живя с нелюбимым мужем лишь потому, что он вошел «в состав ее жизни – а это хлеще, чем состав крови, которая хлещет» [80].

Размышления о подлинном и приобретенном имени занимают значимое место в рассказе А. Матвеевой. Так, например, Севастьяна Аренгольда «могли звать Всеволодом Ёлкиным»: отец мечтал о мальчике Севе, и мама «против мечты не возражала, но внесла кое-какие коррективы» [74] – мальчику дали материнскую фамилию и полное имя Севастьян. И это не последняя трансформация имени: в Кэмбридже, где планирует учиться герой, он будет, вероятно, «сокращен» до Сэба Арена. «Вот и представьте себе, какие возможности открываются перед одним и тем же человеком», – замечает по этому поводу автор.

Такая зависимость человека от собственного имени делает его заложником судьбы, что вновь заставляет вспомнить рассказ В. Гаршина. *Attalea Princeps* – это не родное имя пальмы, так ее нарек директор; родным именем называет пальму лишь пришедший в оранжерею бразильянец, отчего у пальмы сразу стало тепло на душе, но и еще более одиноко, когда бразильянец уехал. Имя, придуманное ботаниками на мертвом латинском языке, как будто предопределяет судьбу пальмы, оказавшейся в оранжерее; в родной Бразилии, где ее бы называли настоящим именем, ее ждала совершенно иная судьба.

В финале рассказа каждый из героев оказывается замкнут в своей мечте, без надежды осуществления или

выхода за ее пределы. Не желая вновь попасть в «постылую тюрьму квартиры» [91], героиня бежит вниз по лестнице. Ее бегство – единственная возможность уйти от экзистенциального тупика одиночества. Это бегство от ежедневно повторяющихся жизненных обстоятельств, но не от времени, которое «летело с ней рядом» [91] и было «нежным, безжалостным» и «тихим» [92]. Финал этой гонки наступит лишь со смертью человека, пока же остается терпеть, ожидая, когда «этот день придет» [92]. Таким образом, непреодолимые обстоятельства времени оказываются главной сутью женской жизни, наполненной мечтами, которые действительность корректирует часто до неузнаваемости.

А. Белошабская

Челябинск, ЧГПУ

Флористическая символика в русском устном народном творчестве: жанровый подход

В современных условиях в России наметилась тенденция возрождения традиций, обычаев и обрядов, всё больше повышается интерес к русскому устному народному творчеству. Фольклористы создают работы о мифологических архетипах и их связях с культурным сознанием современного человека¹, и это доказывает

1 Щепановская, Е. М. Систематизация архетипов мировой мифологии: генетический метод // Обсерватория культуры. – № 4. – М., 2011. – С.124-132.

актуальность нашего исследования флористической символики в русском фольклоре.

Концепт цветов – лингвокультурный. Его главная функция – способность воссоздавать в своей семантике «характерные черты национального менталитета представителей определённого лингвокультурного пространства»².

Следует уточнить, что понимается под «символом». Опираясь на статью С.С. Аверинцева из «Литературного энциклопедического словаря», мы рассматриваем символ как «знак, наделённый всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа»³.

Категорию «жанр» вслед за А.Б. Есиным мы рассматриваем как «любое художественное образование», обладающее достаточно устойчивой и «чётко выраженной доминантой содержательного, формального или функционального характера»⁴.

Принимая во внимание всё вышесказанное, определим *цель* нашего исследования – показать на примере фольклорных текстов, какие функции выполняют флористические символы и какое значение они имеют в текстах различных жанров.

Объект исследования – фольклорные тексты различных жанров, в которых наиболее ярко

2 Котова, Н. С. Лингвокультурологический анализ концептосферы цветы: автореф. канд. дис. – Челябинск, 2007.

3 Аверинцев, С. С. Символ // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.316.

4 Есин, А. Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. – М. : ФЛИНТА: Наука, 2011. – С.106.

представлены образы цветов. Предмет исследования – символическое значение образов цветов и их функции в различных жанрах русского фольклора. Работа предполагает решение следующих задач:

- 1) анализ выбранных фольклорных текстов;
- 2) выявление функций образов цветов;
- 3) установление своеобразия флористической символики в устном народном творчестве.

Методологической основой исследования явились:

- общефилософские взгляды на символ, кодовые системы (труды Ю.М. Лотмана и С.С. Аверинцева);
- идеи связи биологических свойств растений с их бытованием в фольклоре (работы А.В. Терещенко и В. Б. Колосовой);
- специальные работы по исследованию образов цветов в различных жанрах (исследования Н.А. Криничной, Н. Ю.Копытова и др.).

Гипотеза исследования: основываясь на утверждении единства и универсальности символической системы, мы предполагаем, что в русском устном народном творчестве цветы как поэтические символы используются регулярно, причём функциональная нагрузка каждого образа многозначна. Каждая функция определяется жанром произведения, в котором создаётся тот или иной образ цветка, однако семантическое ядро символа формируется из определённых мифологических представлений славян. Отражение этих представлений, а также их эволюцию мы и рассмотрим в нашей работе.

Исследование проводилось нами с 2010 по 2014 гг. За это время было проанализировано около 190 текстов различных жанров, из которых мы включили в работу 119: 26 пословиц и поговорок, 15 загадок, 7 текстов в категории

«малые жанры», 23 песни любовной и свадебной тематики, 8 частушек, 4 текста календарно-обрядовой лирики, 22 сказки, 5 легенд, 1 предание и 8 быличек. Данные тексты наилучшим образом иллюстрируют символическое значение образов цветов и их функции. Мы исключили из работы тексты, в которых наблюдалось дублирование образа с сохранением той же функции и символического значения, а также тексты - варианты.

Фольклорные жанры мы разделяем на несколько групп: 1) «малые жанры»: пословицы, поговорки, загадки, причитания, гадания, 2) народные песни: любовная и свадебная лирика, частушки и календарно-обрядовые музыкальные произведения, 3) прозаические произведения: сказки, легенды, предания, былички.

С высокой частотностью цветы фигурируют в малых жанрах, а именно в паремиях и загадках. Мы выделили несколько функциональных групп для «цветка». Во-первых, цветок может упоминаться как объект, цветущее растение («Весна цветами красна, осень – снопами»⁵). Во-вторых, цветок символизирует нечто прекрасное («Вянет и красный цвет»). В-третьих, цветы могут олицетворять более ранний этап в сравнении с каким-либо другим («Это были одни цветики, теперь пойдут ягодки»). Каждая из функций при этом имеет различные оттенки, добавочные значения.

Загадки отличались большим разнообразием образов цветов, нежели паремии. Самое большое количество загадок иллюстрируют образ мака, который чаще всего определяется через образ многолюдного

5 Даль, В. И. Пословицы русского народа – М. : ГИХЛ, 1957. – С. 67,65,72

города: «Пал порошок, / Стал городок – / Краше Казани, / Краше Астрахани»⁶. Также известны загадки о подсолнухе («Посреди двора – / Золотая голова.; Посадим зернышко – / Вырастим солнышко»), колокольчике («Какой колокольчик не звенит?»); папоротнике («Что цветёт без цвету?»); ромашке («Во лучах сестрички – / Золотой глазок, / Белые реснички»); одуванчике («На зеленой крупной ножке / Вырос шарик у дорожки»; «Рос шар бел, / Ветер дунул – улетел»)

В основе создания поэтических символов в народной лирической песне лежит сопоставление на основе определенных общих черт образов из жизни человека с предметами и явлениями из мира природы. В качестве примера – тексты свадебной и любовной лирики, в которых упоминается образ абстрактного цветка, который становится олицетворением невесты («У нас [имярек] молодешенька / По садику гуляла, цветочки рвала»⁷) или символом любовного чувства («Цвели в поле цветики... / Любил меня миленький...»)⁸

Прозаические тексты содержат наибольшее количество образов цветов, причём их символические значения разнообразны и показательны для комплексного исследования.

6 Русские народные загадки, пословицы, поговорки: сб. текстов / сост., авт. вступ. ст., коммент. и слов Ю. Г. Круглов. – М. : Просвещение, 1990. – 314 с.

7 Юность и любовь. Свадьба / сост., подгот. текстов, вступ. статья и коммент. Ю. Круглова – М. : Худож. лит., 2001. – С.38.

8 Русский фольклор. Песни, сказки, былины, прибаутки, загадки, игры, гадания, сценки, причитания, пословицы и присловья: сб. текстов / сост. и примеч. В. Аникина. – М. : Худож. Лит., 1985. – С. 178.

Пожалуй, самой «сказочной» функцией цветка является обозначение мотива оборотничества, который может стать и сюжетообразующим, как в сказке «Упырь»: «...на той [Марусиной] могиле растет чудный цветок, какого он никогда не видывал. ...Вот вырыли цветок, привезли домой, посадили в муравленый горшок и поставили на окно. Начал цветок расти, красоваться. Раз как-то смотрит он [слуга] на окно и видит – чудо совершилось: вдруг цветок зашатался, упал с ветки наземь – и обратился красной девицей; цветок был хорош, а девица лучше! ... Ровно в двенадцать часов цветок начал шевелиться, с места на место перелетать, после упал наземь – и явилась красная девица...»⁹. Здесь воплощаются антропоморфные представления славян об одушевлённости предметов окружающего мира, идущие от язычества. Это становится отсылкой к символике цветка в лирике и пословицах, где одной из главных функций образа было обозначение девичьей красоты.

В нашей картотеке есть примеры как из легенд, так и из преданий, однако во всех случаях сюжет один: цветок папоротника указывает на месторасположение клада, он является частью заговора против нечистой силы, выполняет функцию волшебного маркера¹⁰.

По быличкам можно составить достаточно полное представление о мифологических представлениях крестьян, верящих в существование нечистой силы и заклятий, а также волшебных свойств предметов: «На

9 Сказки: кн. 1,2 / сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент.

Ю. Г. Круглова. – М. : Сов. Россия, 1988. – Т.2. – С.423-424.

10 Даль, В. И. Упырь. Страшные легенды, предания и сказки – СПб. : Азбука-классика, 2010.

Ивана Купала в 12 часов ночи смельчаки «усуживали в лесу цветов», ждали, пока зацветет папоротник. Считали, что донести его до дома можно, только разрезав руку и зашив туда цветок. Человек, «усидевший цветок», становился знатоком, то есть, будет все знать, будет знать, где клады»¹¹.

В ходе нашей работы мы выделили особенности бытования флористической символики как внутри определённых групп жанров, так и в фольклоре в целом.

Проведённый анализ паремий русского фольклора позволяет выделить как основные функции цветка (обозначение конкретного объекта, его принадлежности к эстетической категории прекрасного и выражение более ранней стадии по отношению к какому-либо явлению), так и различные их оттенки, добавочные значения, поэтому можно говорить о полисемии образа цветка в русских пословицах и поговорках. В приметах, девичьих гаданиях, считалках, причитаниях и кличах носящих также раскрываются дополнительные черты того или иного образа конкретного цветка.

Кроме того, в славянском фольклоре обнаруживаются отдельные образы цветов, выделяющиеся из общего символического ряда конкретным свойством. Так, лазоревый и голубой цвета лепестков являются в частушках не только символами измены, но и таинства близости между мужчиной и женщиной.

11 Афанасьевский сборник: материалы и исследования / сост.Т. Ф. Пухова – Вып. 6 «Былички и бывальщины Воронежского края» – Воронеж, 2008. – С.283.

В сказочной прозе цветок выполняет множество различных функций: от олицетворения прекрасного до маркирования этических мотивов. Однако, несмотря на полифункциональность, образ сохраняет общий концепт: любой цветок обозначает доброе, светлое, прекрасное. Так и в календарно-обрядовой поэзии основная функция образа цветка как элемента системы образов, связанных с весной, – это символическое обозначение состояния счастья и цикличности жизни в природе.

В легендах цветок может превращаться в волшебный предмет, таким образом, даже в рамках одного текста цветы находятся на границе между профанным и сакральным мирами. Ещё одно доказательство сакральности образа цветка – функция маркировки мотива оборотничества в легендах. Как и в загадках, мёртвое здесь становится живым, а цветок выступает в роли посредника между бытовой и метафизической реальностями.

В результате этого мы можем говорить о внежанровом мифологическом субстрате, что подтверждает нашу гипотезу о формировании семантического ядра символа из определённых мифологических архетипов у славян. Например, перенос свойств (цветение-увядание, жизнь-смерть) с образа цветка на человека наблюдается и в малых жанрах, и в народной лирике, и в прозе. Это свидетельствует о том, что в основе многих фольклорных жанров лежат мифологические славянские архетипы и языческое мировоззрение. Образы цветов в таком случае можно считать архетипическими символами явлений антропоморфизма и анимизма, а также представлений о единстве и неделимости земного и космического.

Н. Данилова

Челябинск, ЧГПУ

Модернистский роман об афганской войне:

«Знак зверя» О. Ермакова

Роман «Знак зверя» был опубликован в 1992 году. Опираясь на личный опыт участия в афганской войне, О. Ермаков создает произведение, в котором конкретные события осмысляются в метафизическом, общечеловеческом плане. Внешне конкретный сюжет – служба советских солдат в Афганистане, соединяется с библейской и мифологической символикой, рамки «военной афганской» прозы расширяются, размываются, повествование о войне превращается в притчу о природе зла, о причастности каждого к творящемуся злу.

Эпиграф к роману, взятый из откровения Иоанна Богослова, вводит в роман метафизический библейский план: *«И дым мучения их будет восходить во веки веков, и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертание имени его»*.¹

Зверь – война, в данном случае афганская, представленная как война вообще, сама стихия войны, война в ее первоизданном виде (отсюда и апокалиптическое звучание всего происходящего). Принять знак зверя, знак войны – принять участие в войне,

1 Ермаков О.Н. Знак Зверя // Знамя.— 1992. — №6 — С. 6-86; №7— С. 99-171. В дальнейшем все сноски даются по данному изданию.

быть вовлеченным в ее стихию. И не имеет значения, пытаешься ли ты сопротивляться: попытки безуспешны, ты отмечен знаком зверя, лишен покоя, обречен на вечную повторяемость, мучительную бесцельность существования.

Заданная эпитафией идея повторяемости, цикличности проходит через все произведение. Композиция намертво закольцована: вновь прибывшие новобранцы, став дедами, улетают на родину, но жертва принесена, и на их место придут другие солдаты; зло бесконечно, и однажды позволив себе зло, человечество повторяет свои ошибки снова и снова: *«И все переступают невидимый порог и уходят в новый день, который так же желт, как и предыдущий, — такой же желтый, такой же сухой, такой же мутный, но скорее всего бесконечный, тогда как пространство вчерашнего дня оказалось конечным. И уходящие в новый день, погружающиеся в этот желтый космос, никогда не достигнут границ, будут вечно брести с кувалдами, лопатами и кусками белого мрамора».*

В состоянии войны все подвергается деформации: от пространства до человеческой психики. Идея тотальной деформации раскрывается автором через прием остранения, через использование приемов экспрессионизма в описании природы и посредством модернистского приема – потока сознания: *«Жирная пахучая чернота слепит глаза, сдавливает грудь, и кажется, что липкое тело зажато в черной расщелине, в узком коридоре свет усилился, и появился край каменного зеркала; небо озарилось, и, наконец, выпуклый шар с бело-синими пятнами лег на горизонт, и горизонт прогнулся. Горизонт прогнулся, выровнялся, шар завис*

над землей, тронулся и начал подниматься, белея, обильнее светя, и превратился в легкую и плоскую маленькую луну». Горы плавятся, горизонт гнется, солнце плюется лучами, а в голове человека так же плавятся, смешиваются и гнутся мысли, поврежденные войной. Человек на войне не способен трезво мыслить, подчинен животным инстинктам, которые побеждают в нем духовное и разумное.

Главный герой убивает своего сослуживца, испугавшись, приняв его за зверя, находясь в полубредовом состоянии, пытаясь освободиться от мыслей, пульсирующих в его голове. Просто выстрелил. Приняв человека за зверя и убив его, он становится зверем сам. Выбором имен двух персонажей, убийцы и убитого, Ермаков вписывает эпизод в определенный культурный и религиозный контекст, но расставляет совершенно другие ориентиры.

Главного героя зовут Глеб, а его сослуживца, с которым Глеб идет в наряд, Борис. Традиционно Борис и Глеб – братья, святые, пострадавшие от жестокости и неразумности людей. В ситуации войны героев также можно считать жертвами ее жестокости, но только с одной стороны. Глеб убивает Бориса, брат убивает брата. Причем убийство это происходит по случайности, во время наряда, когда он поддается страху и не контролирует свою психику, приняв дезертира Бориса за зверя.

Совершив убийство, главный герой принимает знак зверя, окончательно теряет свое имя, Глеб становится Черепахой, затем Черепом, а в конце романа – Черепахой-Корректировщиком. Последнее прозвище – это знак раздвоенного сознания главного героя, подчиняющегося повторяемости, цикличности зла. В финале Черепаха –

дембель, он завершил положенный ему срок службы. С одной стороны, он дед, покидающий зону военных действий, с другой, – проживающий все заново чиж, не способный вернуться к нормальной жизни.

Идея раздвоенности сознания проходит еще через несколько эпизодов. Ермаков подчеркивает, что афганская война – война без цели. Люди воюют не за Родину, не на своей земле, у них нет высокого идеала, который хоть как-то оправдал бы происходящее. Возникает вполне модернистский конфликт: человек воюет с человеком, с пространством и временем. Сам с собой. И поэтому возвращаются пули, поэтому в батальных сценах нет описания врагов: *«Он стрелял, не зная, куда и в кого. Куда-то в кого-то. В того, кого нет. Как-то все так получается, пули где-то в пространстве поворачивают и возвращаются, где-то там, вверху, есть такой изгиб, и пули возвращаются. А базы никакой нет, и никаких духов нет. Они сами стреляют в себя. И пока будут стрелять, не смогут пробиться туда, куда пробиваются. И тут не помогут ни реактивные батареи, ни крокодилы, ни золотобровый генерал».*

С этой же мыслью связан эпизод дуэли Александрова и Шурыгина. Фамилии героев выбраны не случайно. Они подчеркивают, что человек здесь воюет против себя самого. (Шурыгин – производное от уменьшительного "Шурыга" = Александр). Александров на дуэли стреляет сам в себя, человек воюет сам с собой, самому себе становится врагом.

Здесь не существует понятия времени, временные координаты нечетки и размыты. Минута может тянуться вечность, но это связано не только с идеей деформации временных координат, а еще и с идеей повторяемости.

Минута равна вечности, потому что она все равно повторится еще не один раз, протянется в вечность, не станет мгновением: *«Они держали его над люком, не смея опустить вниз и боясь вытащить наверх и положить на броню, и это тянулось слишком долго, очень долго, бесконечно, двадцать или тридцать секунд, полминуты, минуту, вечность, и его лицо было опрокинуто в небо, он кричал в небо, и кричал, глядя в люк, один из державших его, и в люк хлестали красные струи».*

Даже жаркий сухой афганский ветер – самум, который обычно дует летом и сметает все на своем пути, обходит полковой город стороной. Пространство физически как будто не существует, оно условно. Ермаков обыгрывает и художественно осмысляет реальный исторический факт. Войну в Афганистане официально называли учениями, жертвы умалчивались, фамилии командующих и солдат держали в тайне. Условность – факт, воплотившийся в идее призрачности происходящего: *«Твоя любимая «Красная звезда» белым по черному пишет: учения. А это значит, все условное: противник, потери. Мины, душманы, цинкачи... Трупы ребят, за которых тебе не хотят давать ордена. И ты условный, Петрович, вместе со своим чаем. Мы есть, но нас нет. Все условное, весь этот полк... гора... батарее...».*

С отсутствием времени связан и мотив движения/неподвижности. Всё, даже воздух, подчеркнуто тягуче и обездвижено. Герои не понимают, куда они движутся, у них нет цели, значит, нет и понятия времени, они будто застыли без точки отсчета, без ориентира, обречены на статику. Поэтому особый интерес представляют описания степи. Степь – это чистое пространство, лишенное ориентиров. Пейзаж не меняется,

тебе кажется, что ты постоянно шагаешь на месте. Это пугающее чувство усиливается с наступлением ночи, поэтому главный герой боится темноты. Темнота – полнейшая неизвестность, ощущение подвешенности в пространстве, безвременья: *«Черепаша очнулся в крошечной тьме. За броней завывало. Ни капли света не просачивалось сквозь триплексы, значит, землю накрыл черный самум... голова трещала... по броне хлестала крупа... Черепаша повернулся на бок и, оставив позади полосатый шлагбаум, пошел по равнине под тусклым низким серым небом тусклое неприятное мертвое мое дыхание запах пота рыхлая земля странная равнина не на чем глаза задержать — если только не смотреть, не смотреть назад — ничего не слышно только дыхание пот по лицу по спине по ногам шел идет иду по беззвучной рыхлой теплой небо молчит дышу лужи брызги засыхают на коленях камни стучат по броне, какой броне, если вокруг ничего, по броне машины дело в том что он идет я иду по равнине и ему мне снится что я лежу в бронемашине по которой по которой не упускать пить по которой не упускать по которой не упускать стучат не упускать..».*

Ермаков использует приемы модернистского письма, подчиняя их главным идеям своего произведения. Рушатся ориентиры, ломается психика, разорвана связь с настоящей, нормальной жизнью – так же и синтаксис ломается, рушится и рвется автором. Слова перестают быть похожими сами на себя, меняют свой облик, смысл оборачивается бессмыслицей, как и все происходящее. Короткие парцелированные предложения сменяются длинными, тяжеловесными, сложными конструкциями. Не хватает запаса воздуха, чтобы прочитать абзац, – не

хватает воздуха человеку в мертвом пространстве войны.

Натуралистическая поэтика здесь призвана не отразить восприятие страшной правды войны юным человеком, но подчеркнуть ненормальную болезненность происходящего.

В описаниях природы и батальных сценах заметно влияние экспрессионизма, искусства крика, отчаяния и трагической изломанности бытия. Если до середины романа ранения, кровь описываются подчеркнуто натуралистично, чтобы усилить ощущение противоестественности и ужаса, то в конце таких описаний нет вообще, остается только звериная жажда крови. Солдаты привыкают к состоянию войны, к убийствам, тишина без боя заставляет думать, а зверь уже не в состоянии думать, ему нужна кровь: *«Пускай начинают. Начинайте. Я жду. Не отвечают, молчат, купленные жратвой и бинтами, и мне уже нечем дышать в этой гнойной гремучей тишине, — ее нужно прорвать и освежить кровью металл, песок и камни».*

Человек на войне навсегда отмечен смертью. Принявшие знак смерти обезличиваются; человеческое подменяется звериным. Поэтому у многих героев нет имен и фамилий, есть только звания и чины, которые они приняли вместе со знаком зверя здесь и сейчас: *сапёр, сестра-с-косой, начштаба и т.д.* Неслучайно фамилии героев возникают только в самом конце романа, во время переключки. Этот перечень фамилий кажется абсолютно неуместным и бессмысленным, люди уже не принадлежат своим фамилиям, остались только клички и звания. Поэтому Ермаков здесь снова по-модернистски играет со словом, подчеркивая бессмысленность этой переключки по фамилиям, потерявшим свой первоначальный смысл,

свою ценность для людей:

«Павлов, Павлюков, Павлюченко, Павский, Пелюшкин, Полярныйпоморскийпопеченкопрошляковпрошьянпрудки Н...».

В романе существует собственное мифологическое пространство, созданное автором, возникает оно в снах и видениях героев. Исследователи выделяют несколько мифонимов, созданных автором, из них наиболее интересными представляются Птах Ацит и Лип.

Лип – это мифический персонаж с явными христианскими аллюзиями. «Мифоним Лип восходит к апеллятиву липа; из этого дерева исстари делались на Руси иконы, так как древесина липы мягкая и пластичная. Слово липа ассоциативно всплывает в сознании героини Евгении при перечислении работ величайшего русского иконописца Андрея Рублёва. Схематично путь образования мифонима можно представить следующим образом: икона А. Рублёва «Спас» →апеллятив липа (материал, из которого делали иконы) → оним Лип»², – отмечает С. Волкова.

Птах Ацит – это анаграмма слова «птица». В видении героини у этого мифического существа несколько форм имени: Птах Ацит, Птах, Птица Ацит, Птица, Тица, Ацит. Несмотря на то, что образ несет в себе черты демонизма, его нельзя трактовать однозначно: «Он позволяет взглянуть на деструктивную деятельность человека как бы со стороны, сверху. Птах словно призывает человечество задуматься, остановиться, а Лип –

² Волкова С.Н. Специфика именований персонажей в романе О.Н. Ермакова "Знак Зверя" [Электронный ресурс]. — URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43767/14-Volkova.pdf> (дата обращения 1.02.2015)

стереть с лиц людей знак зверя».³ Птах предостерегает людей, именно он высказывает мысль о вселенском характере зла и его повторяемости в истории человечества: *«И вот: дорога, все кричит, горит и погибает, и все напрасно. И вот еще одна дорога, и другая колонна, и другие люди со знаком на лицах, и снова кровь, огонь и крик, — и все напрасно. И вот иные земли и иные люди с иными именами, с иным языком, но с тем же знаком на лицах, и снова грохот, блеск, стон. С лица земли они стирают города, деревни, сады, друг друга, — и будут стирать!»*.

Особое место в пространстве романа занимает цитация песен группы "The Beatles". "Yellow submarine" поет Борис. В тексте этой песни жизнь людей на подводной лодке легка и прекрасна, им весело и спокойно. Полевой город – это своего рода субмарина, но, в отличие от битловской, эта погибающая субмарина обречена на вечное подводное плавание, плавание по кругу. Смысловой центр этой метафоры – идея спасения, поэтому образ города-субмарины может трактоваться и как город-ковчег, и тогда возникает еще один библейский образ, также переосмысленный автором. Но координаты меняются, угроза теперь исходит изнутри, и спастись остается только от самого себя. Поэтому в итоге ковчег, созданный для спасения и укрытия, становится замкнутым безвыходным, гибельным пространством.

Роман завершается фразой «жертва свершается». Она не свершилась однажды, а свершается постоянно, как постоянно и неизбежно зло, постоянна вина человека за совершенные им преступления, постоянна жертва:

³ Там же.

«Гуманизация истории невозможна, потому что на всех лежит знак Зверя».⁴

⁴ Абашева М.П., Аристов Д.В. Военная проза 1990 - 2000-х: Генезис и поэтика [Электронный ресурс]. — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/voennaya-proza-1990-2000-h-godov-genezis-i-poetika> (дата обращения: 21.02.2015)

Е. Лисукова

Челябинск, ЧГПУ

**Информационно-коммуникативные технологии на
уроках литературы: «за» и «против»**

Проблема использования технических средств обучения (ТСО) в образовательном процессе поднималась и решалась на протяжении десятков лет. В начале XXI века без медиа немыслимо социокультурное развитие любой нации практически во всех областях, включая и образование. Мультимедиа (*англ. multimedia, от multi – много и media – средство*) – собирательное понятие, обозначающее многообразие технологий и форм взаимодействие визуальных и аудиоэффектов под управлением интерактивного (совместного) программного обеспечения, то есть эффективного информационного взаимодействия. Мультимедийный урок – это не только и не столько красивая презентация и обилие эффектов. Мультимедийные технологии – это практическая реализация методологических и теоретических основ формирования информационной культуры учителя и ученика¹.

Содержание учебной деятельности в аспекте медиаобразования, интегрированного в гуманитарные и естественнонаучные школьные дисциплины в соответствии с целеполаганием включает: обучение

1 См.: Аствацатуров Г.О. Дизайн мультимедийного урока [Текст] / Г.О. Аствацатуров // Методика. Технологические приемы. Фрагменты уроков. – Волгоград: Учитель, 2009. – 133с.

восприятию и переработке информации, развитие критического мышления, умений понимать скрытый смысл того или иного сообщения, противостоять манипулированию сознанием индивида со стороны СМИ, формирование умений находить, готовить, передавать и принимать требуемую информацию, в том числе с использованием различного технического инструментария (компьютеры, модемы, факсы, мультимедиа и др.). Оно включает внешкольную информацию в контекст общего базового образования, в систему формируемых в предметных областях знаний и умений.

Среди очевидных преимуществ использования ИКТ на уроках можно выделить то, что медиаобразование, интегрированное в школьные дисциплины, выполняет уникальную функцию подготовки школьников к жизни в информационном пространстве путем усиления медиаобразовательной аспектности при изучении различных учебных дисциплин. Применение ИКТ позволяет повысить качество образования, способствует усвоению учебного материала, формированию информационной культуры школьника, расширяет его духовный, социальный, культурный кругозор². Также использование в обучении информационно-коммуникативных технологий позволяет развить у учащихся творческие способности, навыки исследовательской деятельности, умение принимать оптимальные решения, сформировать у школьников умение работать с информацией, развить коммуникативные способности, усилить мотивацию

2 Крупская С.А. Использование ИКТ на уроках русского языка и литературы [Электронный ресурс] / С.А Крупская. – Режим доступа: <http://pedsovet.su/load/32-1-0-7454>.

учения³. С помощью ИКТ интенсифицируется информационное взаимодействие между субъектами информационно-коммуникативной предметной среды, результатом является формирование более эффективной модели обучения; Применение ИКТ на уроке необходимо прежде всего потому, что это требование времени, это средство доступа к учебной информации, обеспечивающее возможности поиска, сбора и работы с источником, в том числе в сети Интернет; ИКТ на уроках, во-первых, повышает интерес учащихся к обучению, средствами мультимедиа учителю удается добиться усиления обучающего эффекта, открываются новые возможности для управления учебным процессом. Необходимая информация появляется на экране в заранее подготовленном темпе и объеме. Диалог учителя с классом, визуальный контакт не прекращаются на протяжении всего урока. Более активно обеспечивается интерактивность обучения. У учителя появляются новые возможности по обеспечению обратной связи, по более эффективному предъявлению разноуровневых учебных задач. Увеличивается плотность урока, сэкономленное время используется для увеличения объема предъявляемой информации или организации повторения, закрепления учебного материала. Мультимедийный урок позволяет использовать новые, более разнообразные формы и виды учебной деятельности. Активизируется самостоятельная, творческая, поисковая деятельность учащихся. Меняется

3 Хусаинова Д.Р. Использование ИКТ на уроках русского языка и литературы [Электронный ресурс] / Д.Р. Хусаинова. – Режим доступа: <http://edu.tatar.ru/apastovo/deushevo/sch/page128192.htm>

эстетика урока. Учитель получает мощные инструменты для большей привлекательности занятий. Появляется возможность тиражирования мультимедийного урока. Учительскому сообществу предлагаются технологически законченные разработки, которые могут использовать в своей педагогической деятельности другие педагоги. Учитель может организовать повторный просмотр материалов урока в индивидуальном режиме, учитывая способности каждого ученика. Это влияет на качество образования в целом.

Медиаобразование предусматривает методику проведения занятий, основанную на проблемных, эвристических, игровых и других продуктивных формах обучения, развивающих индивидуальность учащегося, самостоятельность его мышления, стимулирующих его способности через непосредственное вовлечение в творческую деятельность, восприятие, интерпретацию и анализ структуры медиатекста, усвоение знаний о медиакультуре.

Применение средств ИКТ и Интернет-ресурсов на занятиях по литературе создает новые возможности для анализа текста, позволяет повышать учебную мотивацию и развивать критическое мышление школьников, их умение быстро находить в Интернете самые разные тексты и давать им аргументированные оценки, составлять лексические, исторические и культуроведческие комментарии, необходимые для более глубокого понимания литературы прошлого; разрабатывать гипертекстовые комментарии, выявляющие интертекстуальную природу художественной литературы; анализировать изобразительные, аудио- и видеоматериалы, позволяющие изучать литературу в

контексте других искусств, что углубляет ее восприятие и понимание, способствует расширению культурного кругозора и совершенствует навыки общения с мировой культурой.

Мультимедиа-технологии неизмеримо расширяют возможности в организации и управлении учебной деятельностью и позволяют эффективно представить ключевые страницы биографий писателей, своеобразие их личности и творческой манеры (с опорой на ресурсы Интернета: сетевые энциклопедии, интернет-музеи, сайты, посвященные писателям).

Обращение к произведениям практически всех видов искусств на уроке литературы становится легко осуществимым благодаря использованию средств мультимедиа. Известно, что живопись и музыка делают процесс обучения насыщенным, создают доверительную и комфортную атмосферу в классе, позволяют ученикам настроиться на изучение творчества того или иного автора, вводят произведение в культурно-исторический контекст. Фотографии, портреты в единстве с живым словом педагога создают образ писателя, иллюстрации к текстам помогают представить персонажей. К тому же художественные произведения получают свою «вторую» жизнь: на сцене, в кинематографе, в изобразительном искусстве, музыке и т.д. – то есть, художественное произведение попадает в широкий культурный контекст и может рассматриваться в многообразии связей, существующих между отдельными видами искусства. Путь изучения литературного произведения через диалог культур, диалог искусств помогает углубить его восприятие и анализ, что в результате позволит лучше понять емкий художественный образ.

Изучение литературы с помощью ИКТ при грамотном использовании мультимедиа-средств позволит достичь таких результатов, как знакомство учеников с произведениями русских и зарубежных писателей, развитие умений интерпретации произведений, позволит выработать навыки самостоятельной работы с различными источниками информации, включая Интернет, при подготовке учебных проектов и исследовательских работ, а также поспособствует совершенствованию речевых и читательских умений, формированию положительных ценностных ориентаций, умению аргументировано оценивать явления культуры. Учитывая повышенный интерес школьников к компьютеру и возможностям виртуальной информационной среды, можно предположить, что умелое использование средств ИКТ и ресурсов Интернета в дидактических целях способно повысить интерес учеников к чтению и изучению литературы.

Тем не менее с использованием мультимедиа на уроке литературы связаны определенные риски. Во-первых, применение ИКТ на уроке не должно быть самоцелью. Оно оправдано только достижением нового качества позиционирования литературного материала, прежде всего – художественного текста. Вряд ли стоит прибегать к мультимедиа-проектору без особой необходимости, однако возникают учебные ситуации, когда его использование не только оправдано, но и открывает новые возможности при анализе текста. Во-вторых, одним из актуальных вопросов остается определение разумного соотношения ИКТ и эстетики изучения художественного текста. Следует помнить, что использование мультимедийных ресурсов (гипертекст,

презентации, аудио- и видеоматериалы) – инструмент достижения эстетического эффекта на уроке литературы: появление любого мультимедиа-материала должно быть оправдано методической логикой урока. Необходимо помнить, что компьютер не заменяет учителя, а только дополняет его. К тому же, как верно было замечено: «информационная среда Интернета может быть «помойкой» и «свалкой» информационных суррогатов, поэтому только от профессионализма учителя зависит как выбор корректных с научной точки зрения материалов, так и формирование у учащихся навыков «просеивания» материалов Интернета на предмет их адекватности»⁴. Используя ИКТ, нельзя забывать и о здоровьесберегающих технологиях.

Современный урок литературы должен гармонично сочетать в себе традиционные методы преподавания и инновационные мультимедийные технологии. Многие учителя приходят к выводу о том, что «каждый учитель в состоянии распланировать свои уроки таким образом, чтобы использование компьютерной поддержки было наиболее продуктивным, уместным и интересным»⁵. Информационные технологии не только облегчают доступ к информации, открывают возможности вариативной учебной деятельности, её индивидуализации и дифференциации, но и позволяют по-новому, на более

4 Федоров С.В., Ээльмаа Ю.В. ИКТ в предметной области. Часть I. Гуманитарный цикл: Методическое пособие / С.В. Федоров, Ю.В. Ээльмаа. СПб.: ГОУ ДПО ЦПКС СПб Региональный центр оценки качества образования и информационных технологий, 2007. – С.98.

5 Донцова О.В. Компьютерная поддержка уроков литературы / О. Донцова // Литература в школе. – 2005. – № 6. – 21 с.

современном уровне организовать сам процесс обучения, построить его так, чтобы ученик был бы активным и равноправным его членом.

А. Селиванова

Пермь, ПГГПУ

***Виталий Кальпиди в молодой уральской поэзии:
к вопросу о лирическом герое***

Виталий Кальпиди уже в 1980-х годах был признанным поэтом на Урале и к 1990-м годам возглавил уральский поэтический андеграунд. Поэта с сильным голосом стали ставить в пример как определённую модель соотношения себя с миром. Задача нашей работы заключается в том, чтобы определить влияние В.Кальпиди на молодое поколение поэтов через категорию лирического героя. Мы рассмотрим два периода: 1990-е и 2000-е.

В 1990-е целая плеяда молодых авторов увидела в Кальпиди культурного героя и своего наставника:

*В Перми набился сумрачный народ,
На революцию в большой обиде.
Народ кривил освобождённый рот -
И говорил стихами из Кальпиди.¹*

¹ Богданов И. // Антология современной уральской поэзии. Т.1 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.marginaly.ru/html/Antologia_1/2_belikov.html (Дата обращения 13.04.2014)

Заглянув в Энциклопедию уральской поэзии (идеолог которой является В.Кальпиди), обнаружим, что в графе «Основные имена влияния, переключки» имя Виталия Кальпиди появляется не на удивление часто: Дмитрий Бавильский, Вадим Балабан, Григорий Данской, Дмитрий Долматов, Владислав Дрожащих, Ирина Кадикова, Антон Колобянин, Руслан Комадей, Евгения Коробкова, Юрий Куроптев, Владимир Лаврентьев, Елена Миронова, Андрей Пермьяков, Александр Петрушкин, Вячеслав Раков, Андрей Сальников, Наталия Стародубцева, Марина Чешева. Заметим, что многие из названных авторов появились на литературной сцене именно в 1990-е.

Так, например, Антон Колобянин (1971), пермский поэт, ещё в 1988 году открыто заявил о важной роли Кальпиди в его творчестве: *«Более точного поэта, более точного и более точно отвечающего моим исканиям я не знаю. Мой любимейший поэт. <...> И в основном, процентов семьдесят моих текстов инспирированы именно текстами Кальпиди – я могу сказать так. Когда я читаю его текст и переживаю его... я всегда поднимаюсь на какую-то новую ступень сознания. И это помогает написать собственный текст».*²

С 2002 года Колобянин отказывается писать стихи и не читает текстов, написанных прежде, однако его стихотворения печатаются и выходят спустя десятилетие в журнале «Вещь», а в 2014 году вышла книга Колобянина в рамках проекта «ГУЛ» (Галерея уральской литературы). Издатели новой серии позиционируют ее как репрезентативные тексты уральской поэзии.

² Сидякина А. Маргиналы: уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы. – Челябинск, 2004. – С. 158.

Важной характерной чертой поэзии Колобянина становится исповедальность, которая и делает его лирического героя персонифицированным авторским «я». Именно эта рецепция из Кальпиди позволяет достигнуть Колобянину схожести в интонации, наполнить поэзию психологизмом, но не без иронии (как и у Кальпиди):

В тишайшем городе на Каме

Летает муза сквозняка.

Я обожаю Мураками.

Но не читал его пока.³

Установка на психологизм и интимность в поэзии Колобянина предугадывает присущую текстам телесность, даже эротизм. Яркий пример схожести образа лирического героя Колобянина и Кальпиди в этом отношении – стихотворение «*Любовь, обрати меня вновь...*». В тексте через чувство герой перевоплощается, что позволяет ему сместить взгляд, выйти из «я» и стать над лирической ситуацией. Тоже происходит с лирическим героем Кальпиди. Так в стихотворении «*Не разглядывай ночью мужчину*» лирический герой переходит в инобытие, сон, где и может творить текст.

Как и лирический герой Кальпиди, лирический субъект в поэзии Колобянина мылит метафизическими категориями, ему важен текст, он размышляет о жизни и смерти, о природе любви.

Впрочем, это свойственно не только лирическому герою Колобянина. Такая же тенденция прослеживается в стихотворениях Игоря Богданова, Андрея Сальникова, Сергея Стаканова и др.

³ Колобянин А. Не стирай меня с листа // Колобянин А. Вещь: Литературный журнал. – 2010. – №2. – С. 49 – 54.

Стоит заметить, что лирический герой в 1990-е на Урале при соотнесённости с лирическим героем Кальпиди всё-таки не повторяет путь его развития, а ведёт с ним диалог, как с признанным эталоном.

А теперь обратимся к концу 1990-х и 2000-м годам. И посмотрим, меняется ли отношение к фигуре Кальпиди.

В 1996 году Борис Рыжий пишет весьма ироничную рецензию на первый том Антологии уральской поэзии, в которой высказывает оценку не только её «концепции.. уральского поэтического ландшафта», но и отношение к предшественникам, к поэтике и деятельности Кальпиди. Вот что он пишет: *«Это просто смешно. Родина поэзии — Рим. Культура. Именно по культуре тосковал Овидий, тем не менее сочиняя латинские стихи и не собирая антологий творчества некультурного народа»*.⁴

Спор, отталкивание от Кальпиди происходит и в 2000-е. Поэты не видят в нём учителя, а некоторые достаточно резко высказываются как о его творчестве, так и о главном его проекте – уральской поэтической школе.

Иван Козлов пишет *«У меня от его стихов [Кальпиди – прим.] почти физическое чувство синтетики, запаха оплавленной оплётки на проводах. Это, боже упаси, не упрёк стихам, а нечто до крайности субъективное. Я пытаюсь их читать, потом чувствую, как горит пирамида из автомобильных шин, как работает ручная дисковая пила, и перестаю читать»*.⁵

Еще один поэт Павел Чечёткин замечает: *«Сложившаяся региональная поэтическая школа – удача*

⁴ Рыжий Б. С грустью и с нежностью // Рыжий Б. Оправдание жизни. – Екатеринбург, 2004. – С. 454.

⁵ Литература Пермского края XXI века: CD [Электронный ресурс]. – Пермь, 2013.

*для города и большое несчастье для поэтов, которые в нем живут. Такие школы складываются обычно вокруг каких-нибудь крупных поэтических фигур, и города становятся их заложниками».*⁶

Поэты, которых не устраивает пафос и даже профетизм Кальпиди, всё чаще ориентируются на другую поэтическую фигуру, на ранее упомянутого Бориса Рыжего.

Рыжий – это иной герой и это совершенно другой вектор, идущий скорее против, чем в одну сторону с уральским поэтическим движением. По глубокому убеждению литературоведа Дмитрия Быкова именно уральская поэтическая школа с подчёркнутой трагичностью, с её желанием «упиться смертью» могла стать губительной силой для Рыжего.⁷

В его стихотворении «Путешествие» Кальпиди предстаёт как образ губительный. Очевиден спор лирического героя. И неприятие Кальпиди как идеолога, направляющего мысли и творческих установок.

... Читали наизусть Виталия Кальпиди.

*И Дозморов Олег мне говорил: «Борис,
тут водка и икра, Кальпиди так Кальпиди.*

Увы, порочный вкус. Смотри, не матерись».

*Да я не матерюсь. Белеют пароходы
на фоне голубом в распахнутом окне.*

*Олег, я ошалел от водки и свободы,
и истина твоя уже открылась мне.*

⁶ Там же.

⁷ Быков Д. Рыжий // Блуд труда [Электронный ресурс]. – URL: <http://mreadz.net/new/index.php?id=109990&pages=61> (дата обращения 29.03.2014)

*За тридцать, ну и что. Кальпиди так Кальпиди.
Отменно жить: икра и водка. Только нет,
не дай тебе Господь загнуться в сей квартире,
где чтут подобный слог и всем за тридцать лет...⁸*

Здесь же проблема свободы и несвободы становится принципиально важной для нашего исследования.

Лирический герой молодых поэтов 2000-х – это хулиган. Он не мыслит заумью, его язык прост и лаконичен, потому и стих приближается к разговорной речи и в некоторых случаях становится верлибром (В. Кочнев).

В пермской поэзии Владимир Кочнев стал ярким представителем иного слова (отличного от того, что предлагает «Уральская поэтическая школа»). Владимир организовал литературную студию «Альбатрос», которую активно посещают молодые пермские поэты, такие как Ярослав Глущенко, и Александра Шиляева.

Лирический герой Кочнева обращён к быту, и проживает самые обычные ситуации: от поступления в университет, до получения повестки в военкомат. Но отношение к этим реалиям у лирического субъекта отстранённое:

*господи пять лет как меня не трогали
я думал совсем отвязались...⁹*

Лирический субъект-одиночка сознательно желает остаться закрытым, наедине с самим собой. Он сам по себе и сам в себе. Потому пространство, в котором он находится, резко сужается, порой замыкается на одной комнате.

⁸ Рыжий Б. С грустью и с нежностью // Рыжий Б. Оправдание жизни. – Екатеринбург, 2004. – С. 202

⁹ Кочнев. В. Маленькие волки. – М., 2013. – С. 18.

Поиска традиции в 2000-е не осуществляется. Для лирического героя теперь важна не связь с предшественниками, а индивидуальное, личное.

Герой теперь не исключителен, он не имеет социальной и напряжённой образности, что есть у современных столичных авторов, таких как Андрей Родионов и Всеволод Емелин.

Герой всё больше не напоминает исключительную масштабную личность, как то было в 1990-х и продолжает быть у Кальпиди. Лирический герой 2000-х сосредоточен на внутренних переживаниях и обращён к обыденности.

Мы видим независимость уральских поэтов от Кальпиди в 2000-е.

Однако Кальпиди и сегодня обладает прекрасной репутацией и продолжает быть центральной фигурой в уральской поэтической жизни. Только теперь воздействуют не столько творческие факторы, сколько *символический капитал* [Бурдьё], которым для Кальпиди стала Антологии и вообще УПШ.

Развёрнутая полемика вокруг явления Уральской поэтической школы позволила многим авторам обратить на себя внимание и закрепить за Кальпиди *символическую власть*. Так Данила Давыдов в своих размышлениях об уральской поэзии замечает: *«Кальпиди не столько предлагает видеть в уральской литературе “особый” регион, сколько борется с Центром за символический капитал, предлагая именно Урал считать “подлинным” Центром. Эта борьба позиционирований втягивает в*

себя поэтов, в том числе (а может, и особенно) молодых»¹⁰.

Лирический герой Кальпиди превратился в культурного героя, стал своеобразным «*властителем дум*». Без него не состоялась бы УПШ, но мы понимаем, что без УПШ и АУП у Кальпиди не было бы такой репутации.

И действительно, развёрнутая полемика вокруг явления УПШ позволила многим авторам обратить на себя внимание. Но, если посмотреть на сложившуюся ситуацию с другой стороны, то очевидной становится направленность молодых авторов в другую сторону. Это уход от масштабной личности. Это уединённость в своём мире. Это амбивалентность лирического героя – с одной стороны поэт, с другой – хулиган. Это не метафизика, а обращенность к обыденности.

¹⁰ Давыдов Д. Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия // Литература Урала: история и современность. – Екатеринбург, 2006. – С. 370.

А. Серина

Пермь ПГГПУ

***Проблема территориальной идентичности Урала
в «Антологии уральской поэзии» (на примере
контаминаций Урала)***

Термин «территориальная идентичность» мы заимствуем из социологии и психологии. Именно в этих научных областях территориальная идентичность рассматривается как часть идентичности социальной. Социальная идентичность - один из процессов социальной идентификации, который состоит в том, что по мере того как внутри группы отношения все более стабилизируются, идентификация ее членов становится более деперсонализированной, индивидуальные свойства становятся психологически относительно менее важными, чем общие групповые свойства. Социальная идентификация организует социальный мир в группы и определяет самого человека как члена одних групп, но не других. И достаточным основанием для социальной идентичности, для формирования знания человека о самом себе, становится пространство.¹ Процесс регионализации в России в 1990-е годы вызвал относительно новое явление в жизни российского общества – региональную идентичность, то есть наличие в

¹ Самошкина И.С. Территориальная идентичность как социально-психологический феномен. Автореферат дисс. ... канд. филолог. наук. – М., 2008.

массовом сознании компонента соотнесенности своего места в территориальном пространстве преимущественно с региональным локусом.²

Известно, что территориальное самоопределение активно переживается провинциальными писателями 1980-1990-х годов.³ Как именно переосмысляется чувство места у уральских поэтов в XXI веке нам и предстоит проследить в настоящем докладе.

Материал для анализа - корпус текстов из «Антологии уральской поэзии». Это три поэтических сборника, своеобразных «стоп-кадра» литературного процесса на Урале (1996, 2003, 2011). В выбранных стихотворениях упоминаются названия трех самых крупных уральских городов Челябинск, Екатеринбург и Пермь. Ранее с помощью метода контент-анализа мы выявили количественное соотношение этих названий в третьем томе «Антологии уральской поэзии». Сегодня мы сосредоточимся на качественных, т.е. содержательных аспектах.

Уральская поэтическая школа, как не без основания заметил Дмитрий Быков в своей статье «Рыжий» о трагически ушедшем уральском поэте, всегда сводилась к «подчеркиванию своего трагического геополитического положения (провинция, экология, грязь, смог, наркота,

² Кадочникова И.С. Проблема территориальной идентичности в лирике М.Зиминой // Уральский филологический вестник. – 2013. – №2. – С. 168 – 181.

³ Абашева М.П. Писатель «здесь и сейчас» (территориальная идентичность современных уральских литераторов: пермяки и екатеринбуржцы) // Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты. – М., 2004. – С. 329 – 350.

влияние буддийского востока) и к культу ранней гибели».⁴ Немаловажно, что и уральская поэтическая школа в целом маркируется через географическую принадлежность. Мы провели подсчеты упоминания уральского тоposa во всех трех томах «Антологии» и качественно охарактеризовали этот корпус текстов. Количественные подсчеты показали, что обращение к этому фактору возросло от первого к третьему тому. Но при качественном анализе мы можем наблюдать существенные различия в восприятии места. Для этого мы сравнили восприятие городов у авторов «поэтического андеграунда» 1980-1990-х годов и у молодых уральских поэтов XXI в.

Пермь.

В первом томе «Антологии» мы можем встретить образ дремучей Перми, места, находящегося, где-то на краю, на отшибе (подобно нахождению Урала в целом). Тут же начинает проявляться семантика чего-то колючего и когтистого. Так, например, в стихотворении В. Дрожащих такую семантику носят образы деревьев:

*Непрочитанная страница,
милых рук дорогой узор,
Пермь дремучая притомится
и колючий с ней разговор.*⁵

Пермь в уральской поэзии может приобретать и анималистические черты. «Перми многокогтистая отчизна» в стихотворении Владислава Дрожащих представляется нам в образе животного, непременно

⁴ Быков Д. Рыжий // Блуд труда [Электронный ресурс]. – URL: <http://mreadz.net/new/index.php?id=109990&pages=61> (дата обращения 29.03.2014)

⁵ Дрожащих В. // Антология современной уральской поэзии. – Т. 1 (1972-1996). – Челябинск, 1996. – С. 84.

хищника. Скорее всего, это образ медведя, как одного из основных символов Урала. Строчка транслирует некоторый отголосок зооморфизма уральской мифологии:

*Себе поверь по жизни-дешевизне,
Перми многокогтистая отчизна:
ты - полутрезвость или полутризна;
не по тебе обетованный рай.⁶*

Ранее проанализировав особенности городского пространства Перми в поэзии Антона Бахарева-Черненко и Ивана Козлова, мы пришли к выводу, что у обоих поэтов наблюдаются основные значения пермского текста, то есть, семантические константы, отмеченные исследованиями Владимира Васильевича Абашева. У Антона Бахарева это – погруженность в природное (сродни поэзии В. Дрожащих), а у Ивана Козлова – inferнальная хтоничность (наряду с «Приди мне в голову, что Пермь сродни аиду...» В. Кальпиди).

Таким образом, с одной стороны, смертные и эсхатологические признаки пространства города могут быть продолжением традиций уральской поэтической школы (мотивы смерти и хтонического ужаса стихотворений В. Кальпиди в различных вариациях), но в то же время несут в себе отпечаток современности (Иван Козлов словно отсылает к популярным в интернете образам Ктулху – «Мифы Ктулху»).

Челябинск.

Пожалуй, сильнее всего образ Челябинска предстает перед нами в поэзии составителя «Антологии» и

⁶ Дрожащих В. Там же. – С. 84.

активного культурного деятеля этого города – Виталия Кальпиди. В его стихотворении «В южно-уральской далекой стране...» перед нами возникает образ Челябинска как территории почти сказочной. Однако сказочность практически переходит в фантазмагоричность.

*В южно-уральской далекой стране,
Под небесами Челябинской волости,
Женщина плотно прижалась ко мне,
Будучи этим исчерпана полностью.*

...

*В этой чудесной стране слесарей
И голубей с новогреческим профилем
К иглоукаливанию дождей
Ты привыкаешь быстрее, чем к морфию.⁷*

С первого взгляда кажется, что городу присущи в большей степени неприглядные образы и специфическая лексика. Однако с начала стихотворения это почувствовать довольно сложно. Далекая страна – частотный образ Урала в целом. Она несколько романтизируется, подчеркивается старина и провинциальность («Челябинская волость»), здесь употребление устаревшего слова несколько «поднимает» стиль высказывания, стилизуя начало стихотворения под сказочный зачин.

В видении автора Челябинск – пространство контрастов: это «чудесная страна», но ее населяют слесари. Здесь, как, впрочем, и везде, летают голуби, но голуби Челябинска имеют «новогреческий профиль».

⁷ Кальпиди В. // Современная уральская поэзия: Антология. 2004 – 2011. – Челябинск, 2011. – С. 131.

Возникающий здесь мотив дождя, так же привычный для уральской поэзии, соединяется с процессом иглоукалывания, который, в сущности, несет положительное отношение, действие, вследствие которого облегчается боль (отсюда и упоминание морфия). Автору, как любому сказочнику, открыт и загробный мир. Но характерный для уральской поэзии мотив смерти здесь так же контрастирует с чем-то вполне гармичным («И под землю у нас – благодать»).

Интересно, что сама номинация города из величественной «Челябинской волости» может трансформироваться в разговорную, общежаргонную форму «Челяба». Здесь уже никакого контраста нет. Слесари могут жить в «Челябе» вполне гармонично. Эту же форму мы можем увидеть и в стихотворении Александра Петрушкина «Телесный сад, где ест меня листва...» (2011)

*Телесный сад, где ест меня листва,
Зачитывает скромные права –
Перелистав, как нищенка, слайд-ленту,
Подкожный слайд: наверно, ты права:
Что ждать в Челябине, прислонившись к ряду
Подземного скрипящего крота?...⁸*

Последние две строчки отсылают нас и к хтоничности, присущей уральской поэзии, и к общей тотальной слепоте (образ крота как подземного слепого животного) и безысходности. Примечательно и появление звукового ряда. Зачитывание прав листвой наверху внизу сменяется более неприятным звуком, скрипом, который издает все тот же крот.

⁸ Петрушкин А. // Современная уральская поэзия: Антология. 2004 – 2011. – Челябинск, 2011. – С. 211.

Стремление к удобству произношения названия города проявляются в попытках вообще его сократить. Так одно из стихотворений челябинского поэта Яниса Грантса «Розмарин», построенное опять же на контрасте в данном случае заводов и комнатных растений, заканчивается строчками

*ненавидим ты и единственен
город Че⁹*

Таким образом, мы видим, что номинации Челябинска вариативны от патетичного «Челябинская волость», до пренебрежительно жаргонного «Челяба» или вообще символически сокращенного «Че». Однако эти же номинации мы встречаем и в поэзии Виталия Кальпиди, и мы можем отметить некоторую преемственность «молодой» поэзии у старшего поколения. Образ Челябинска в поэзии, представленной в «Антологии», носит в себе множество мотивов, присущей уральской поэзии. Это индустриальная направленность, а также мортальные и хтоничные образы, характерные для поэзии данного региона. И как особенный признак Челябинска в поэзии мы можем отметить обилие контрастов и противопоставлений.

Свердловск

По результатам контент-анализа номинация «Свердловск» встречается намного чаще, чем «Екатеринбург». Это может быть объяснено, на наш взгляд, двумя факторами: либо номинация «Свердловск» употребляется в качестве обращения к советскому

⁹ Грантс Я. // Современная уральская поэзия: Антология. 2004 – 2011. – Челябинск, 2011. – С. 62.

прошлому, либо используется для экономии производительных усилий. Как мы убедились на примере Челябинска, последний фактор играет немаловажную роль.

Большая часть стихотворений первого тома «Антологии», где упоминается этот город, прямо или косвенно связана с античными мотивами.

*Гениальный тусовщик, вернувшись в родную Итаку...
Помнишь, как возвратился любимец богов, Одиссей?
Он стоял, как и ты, у ворот за гранитным засовом...
или въехал в Свердловск, где на долгое время пропал.¹⁰*
(Дмитрий Долматов)

*В чёрно-белом Свердловске заносят снега - в протокол.
На Итаке зима - на Итаке тепло и вино.¹¹*
(Евгений Туренко)

*Кариатиды города Свердловска
Свободным членом делают наброски
На злобу дня: по улицам Свердловска
Гомер ведёт Троянского Коня
В библиотеку имени меня.¹²*
(Роман Тягунов)

¹⁰ Долматов Д. // Антология современной уральской поэзии. – Т. 1 (1972-1996). – Челябинск, 1996. – С. 62.

¹¹ Туренко Е. // Антология современной уральской поэзии. – Т. 1 (1972-1996). – Челябинск, 1996. – С. 281.

¹² Тягунов Р. Антология современной уральской поэзии. – Т. 1 (1972-1996). – Челябинск, 1996. – С. 309.

Как мы видим, в большинстве стихотворений первой антологии авторы отождествляют Свердловск с Итакой, согласно греческому эпосу, родиной Одиссея. История Одиссея – история долгого возвращения на родину. Авторы живут на закате целой эпохи, и этот путь может символизировать либо начало обретения той самой родины, либо окончательную ее потерю.

В третьем томе «Антологии» употребление старого названия города «Свердловск» в большинстве случаев носит негативный характер. В первую очередь, это часто связано с сопутствующим мотивом алкоголя. Жизнь в городе под названием «Свердловск» для ряда героев возможна только в измененном состоянии сознания.

Герой стихотворения Константина Комарова, оказавшись внезапно на улице, куда он не хотел выходить, герой превращается практически в героя, для которого расстояние в пятьсот метров кажется почти непреодолимым. Свердловск предстает труднопроходимой, болотистой местностью.

*500 шагов до магазина.
Всего-то ничего. Чуть-чуть.
А будто тянешь в мокасинах
тяжелый по болотам путь.*

*...и шагу сделать не могу:
настолько все смешно и плоско,
и на замерзшее рагу
похожи улицы Свердловска.*

Скорей – туда. Мне страшно здесь,

*где свет под темень наплывает...*¹³

Таким образом, в стихотворении Комарова Свердловск – просто обступающий человека мир, место жизни. Вспомним, каким видел Свердловск Борис Рыжий:

*Приобретут всеевропейский лоск
слова трансазиатского поэта,
я позабуду сказочный Свердловск
и школьный двор в районе Вторчермета.*¹⁴

Или:

*Мрачно идет вдоль квартала народ.
Мрачно гулит за кварталом завод.*¹⁵

У Рыжего Свердловск ярок и темен. И в сравнении с такими описаниями, можно сделать вывод, что современные поэты «не видят» Свердловск вообще.

¹³ Комаров К. // Антология современной уральской поэзии. – Т. 1 (1972-1996). – Челябинск, 1996. – С. 157.

¹⁴ Антология современной уральской поэзии. – Т.2 (1997-2003). – Челябинск, 2003. – С.157.

¹⁵ Там же.

О. Шевченко

Челябинск, ЧГПУ

Традиции народного театра в пьесе К.В. Скворцова

«Ванька Каин»

Пьеса К.В. Скворцова «Ванька Каин», по характеристике Л.И. Стрелец, – это «синтез трёх первоэлементов драмы – действия, характеров и поэтической речи»¹, осуществлённый на жанровой основе. Она, бесспорно, драматична по своей природе, потому что речь идёт о балаганном представлении и главными героями являются актёры балагана, которые по воле кукловода и по просьбе зрителей играют самые разные роли. Обратимся к традициям народного театра, нашедшим свое отражение в пьесе уральского драматурга.

Русский театр зародился в глубокой древности. Его истоки уходят в народное творчество – обряды, праздники, связанные с трудовой деятельностью. Со временем обряды потеряли свое магическое значение и превратились в игры-представления. В них зарождались элементы театра: драматическое действие, ряженье, диалог. В дальнейшем простейшие игрища превратились в народные драмы.

В середине 18 века (именно в это время разворачивается действие пьесы К.В. Скворцова «Ванька Каин») ярмарка являлась основным средством реализации

1 Стрелец Л.И. Несовременные современные пьесы К.В. Скворцова [Электронный ресурс] / Л.И. Стрелец. – Режим доступа: <http://www.voskres.ru/literature/critics/strelets.htm>

городской фольклорной культуры, а квинтэссенцией ярмарочных зрелищ выступал балаган. Он олицетворял центр праздничного веселья и служил комплексным воплощением многих видов искусств: театра, пантомимы, клоунады и прочих. Народ охотно шел на «зрелище», и ярмарочные устроители делали все, чтобы не разочаровать публику. Отсюда – использование эффектов неожиданности, потрясения, чрезмерности, так что посетитель уходил ошеломленный, подавленный избытком эмоций.²

Поэтому, нам думается, не зря в основу своей поэтической драмы «Ванька Каин» К.В. Скворцов положил метафору: «Мир – балаган»³, а лицедейство стало важной характеристикой той модели мира, которая создается в текстах его произведений. Это сочинение приняло форму скоморошьего театра: АКТЕР – МАСКА – КУКЛА.

В жизни все актеры!

И роли все расписаны!.. Те

свитки

*Там!... И не дождь летит с
небес, а нити*

*Всевышнего... Смеемся мы иль
плачем –*

2 Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.) [Электронный ресурс] / С.Е. Юрков. – Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/b/Balagan.html>

3 Стрелец Л.И. Мотив лицедейства в творчестве К. Скворцова / Л.И. Стрелец // Художественный мир поэта и драматурга К. Скворцова : сборник статей / сост. Т.В. Соловьева. – Челябинск : Взгляд, 2014. – С. 14.

*Все под его дуду на нитках
скачем!⁴*

Композиционно сходным с балаганом оказался и кукольный театр Петрушки, ставший постоянным спутником ярмарки с 1840-х годов. Несмотря на незамысловатость и примитивизм, «комедия» пользовалась неизменным успехом. Полная алогизмов, нелепиц, бестолковой суеты, она внушала зрительские симпатии, так как главный герой по ходу действия расправлялся с персонами, олицетворяющими высший порядок: квартальным полицейским, воинским начальником, т.е. производил поругание официально принятого порядка. Важнейшим орудием воздействия на настроение публики являлось ярмарочное слово. Балаганное слово — это оксюморон, алогизм, скабрёзная шутка или рассказ, острое и меткое высказывание в адрес толпы, балагурство. Все это мы находим в поэтической драме Скворцова «Ванька Каин».

Эмоциональностью и афористичностью отличается речь Кукольника. Вспомним, как после первого представления, происходившего под библейским Древом Познания, сыщик по приказу Елизаветы даёт золотой Кукольнику и тут же забирает актёра в сыскной приказ (тоже по распоряжению императрицы!). Кукольник с горечью восклицает: «На завтрак золотой, на ужин — плеть!» И здесь же следует ещё одно его горестное восклицание: «Что за страна?.. Ей никакого сглазу — / Казнят и милуют — все по приказу!» Афористична речь его дочери: «Актёрская судьба что карусель: / Куда ни улетай,

4 Скворцов, К.В. Сыны славы: Драматические произведения. Ванька Каин / Скворцов. К.В. — М.: Советский писатель. 1988. — С. 381-474. Здесь и далее ссылки из данного издания.

а все на месте!» А в образе Ваньки Осипова будто отражена причудливая и пестрая карусель народных характеров и типов, его речь насыщена острыми и меткими выражениями, скабрёзными шутками: «В базарный день копейки жизнь не стоит», «Я ловок и умен. / В миру имею несколько имен. / Находчив, подл, увертлив, непристоен, – /А это, генерал, чего-то стоит!», «Знай – продаются совесть и душа.», «Геройство и предательство сродни...», «Не предаю – от сердца отрываю. / Мне Кнут дороже матери родной.», «Не я повинен, что живет скотина / И птица в каждом!..!» , «Мир – балаган!.. Живые только куклы!» и многие другие.

Первое скоморошьё представление «Ваньки Каина» выносится К.В. Скворцовым на ярмарочную площадь, и возбужденную толпу больше волнует не предстоящее балаганное зрелище, а тот факт, что на ярмарку прибыла сама императрица. С Елизаветой мы впервые знакомимся в Прологе: «любительница маскарада» приказывает разыграть актерам сцены из русской жизни: «...знать хочу деяния людей, / Что происходит на полях расейских!..».

Здесь же в первом монологе актера, открывающем скоморошьё представление с прологом, звучат вопросы, на которые ищет ответ писатель:

*Кто так гоним, как мы? Кто
больше нас*

Запуган, бит, поруган?..

Л.И. Стрелец определяет поставленные вопросы так: «...это вопрос о той силе, которая заставляет человека

скрывать свое лицо под маской... это вопрос о кукловодах, которые дергают за веревочки»⁵:

*Нам остается танцевать на
нитках
Упреков, окриков,
аплодисментов,
Звучащих, как пощечины!..*

Взяв за основу шекспировскую формулу «мир – театр», драматург наполняет ее современными смыслами и распространяет как на сферу человеческих отношений, так и на внутреннюю жизнь человека. Мотив лицедейства в данном случае соотносится с темами двойничества и утраты человеком собственного лица:

*Рядиться в королевские
обноски,
Примеривать бессмертие
чужое
На смертную униженную душу
И чувствовать, как велико
оно, –
Вот назначенье наше,
господа!*

В пьесе «Ванька Каин» – настоящий русский балаган в скоморошьях представлениях, являющий собой модель мироздания. У этого балагана есть несомненная привилегия: общаться на равных с генералами, царствующими особами и говорить им дерзости. Так, в

5 Стрелец Л.И. Мотив лицедейства в творчестве К. Скворцова / Л.И. Стрелец // Художественный мир поэта и драматурга К. Скворцова : сборник статей / сост. Т.В. Соловьева. – Челябинск : Взгляд, 2014. – С. 12.

четвертом представлении при появлении Елизаветы Ванька на коленях ползет к ней:

*Москва едина, на колена
Упав, перед тобой стоит,
Власы седые простирает,
Тебя, Богиня ожидает...*

Но случился конфуз. Елизавета обрывает его, а Ванька Каин, прекрасно помня совет придворного «Манер не знаешь, нажимай на грубость!», дерзит государыне: «Да замолчи ты, дура!». И продолжает изрекать ломоносовские стихи: «К тебе единой вопия.../ Я жду щедроты твоя!..»

Придворного, представившего Ваньку как известного сыщика, перебил генерал-полицеймейстер Татищев: «Он мне известен более как вор!» Ванька Каин отплачивает генералу дерзостью:

*В них не рассудок говорит, а
зависть!..*

*С них пудра сыплется, так
ищут повод,*

*Чтоб отомстить за то, что
Каин молод,*

Красив, да и умен!..

До появления Елизаветы он уже расставил силки для генерала-полицеймейстера: ловко (так ловко, что тот даже не заметил!) надевает Татищеву на палец украденный перстень императрицы, позже обвинит его в воровстве: «Кто ищет, генерал, – тот и крадет!» Предерзкие слова он говорит и Елизавете, спросившей, сколько бы она могла стоять. Ванька бесцеремонно уточняет: «В парчовом платье или неглиже?» После полученного ответа: «Как есть!» он дерзко комментирует:

«Но ты торгуешься уже, / А значит, хочешь сбыть мне свой товар».

Все получилось, как в настоящем балагане. В драме воруют много и без зазрения совести, роль вора выполняет все тот же Ванька, а в основе сюжета лежит случай кражи перстня с пальца императрицы во время представления. Перстень ищут, и вся государственная машина, и все действие марионеточного театра вращается вокруг перстня. Каин в театре марионеток и актеров превращается в героя (антигероя) народных драм. Дело не только в ловкости его рук, но и в удивительной современности философствований великого плута – хитрого и ловкого обманщика, мошенника, который все свои деяния считает благом для мира.

«Затеатрализованность» елизаветинского застоя, в котором марионеточный театр народных игрищ достигает неправдоподобной истинности «жизненной клоунады великих коррупций и расточительств»⁶ отмечает в статье «Маски и лица» Новелла Матвеева. Человек и государство, понятия добра и зла, как и сами персонажи, меняются местами и масками. Люди и куклы, маски и лица сменяются как бы не по воле автора, а «по законам назойливо-круговых музыкальных сновидений»⁷, и поэзия такого театра неисчерпаема.

Для балаганных представлений было характерно соединение текстов разных драм, и это тоже нашло отражение в пьесе Скворцова «Ванька Каин». В прологе проигрывается водевиль «Маркиза и испанец», действие которого «разворачивается» в спальне короля Людовика

6 Матвеева Н. Маски и лица / Н. Матвеева // Урал. - 1989. - № 11. - С. 184.

7 Там же.

XV. Это кукольное представление, комичное и смешное, выставило в нелепом свете самого короля Франции, потерявшего собственный парик. Унизившись до ревности, он обвиняет маркизу Помпадур, которая оказывала значительное влияние на Людовика XV и вмешивалась в его государственные дела: «Не спальня это, черт, а – Гибралтар! / Здесь побывали флаги всей земли!».

Генерал Татищев в восторге от этих балаганных сцен: «Я словно вновь в Версале побывал!». Однако Елизавета не аплодирует: она ждет театра, а не балагана, и тогда на ее глазах проигрываются известные сюжеты о Каине и Авеле, о разбойниках, о несправедном суде.

Определенную параллель можно провести между «Ванькой Каином» Скворцова и народной драмой, указав на связь его творчества с фольклором. Так, в третьем представлении разыгрывается сцена в разбойничьем стане, где зритель попадает в притон шайки атамана Кнута. Начинается оно с песни, которую запекает Марфа – верная подруга Кнута, а разбойники трижды дружно подхватывают припев:

*А на поле просяном
Бьет копытом черный
лом,
Ох, никак!..
Яму роют,
Яму роют
Три охотника!..*

Кульминацией песни явилось убийство белой лебеди, это злодеяние символизирует утрату духовного и нравственного в человеке. Песня близка разбойникам, лишенным всего чистого и светлого.

В четвертом представлении Ванька Каин, творя неправый суд, приказывает сыщику: «Не трогай пустобреха! / Дай пива бак да покорми вдвойне, / Он песни сочиняет обо мне» (Последний стих произносится уже для Татищева). Одна из этих песен – «Вниз по матушке по Волге», она лишь упоминается, но и этого становится достаточно, чтобы понять, какой герой здесь подразумевается – это Степан Разин. Вторая русская народная песня «Не шуми, мати зеленая дубравушка» уже звучит в драме. На фоне этой песни Ванька Каин ударом ножа сзади убивает атамана шайки Кнута, с которым прежде побратался, а потом, предав, донес на него: «Я – доносчик. / В мои силки твоя попалась банда». Песня слышится дважды, и ее зачин является обращением к олицетворенному пространству – «матери зеленой дубраве», миру вольной молодецкой жизни. Дубрава для разбойников – «мать». Метафора вполне прозрачна: дубрава – родное пространство, укрывающее, оберегающее своих детей – разбойников подобно заботливой матери. Но в этой формуле заключен и трагический смысл: разбойники лишены семейных и родовых связей.

Ярмарочные балаганные представления в пьесе Скворцова сменяют друг друга. Кукольные номера, являясь своеобразными пьесами в пьесе, соединяются с теми, какие разыгрывают актеры в масках. Они объединяются в сюжет, который описывает превращение вора Ваньки Осипова в убийцу Ваньку Каина. «Ты, Ванька, – Каин!.. Ты Ка – ин...» – восклицает Марфа, когда тот убивает её.

Так создается мир-балаган, мир всеобщего лицедейства. Драматург позволяет зрителю посмотреть на

мир-балаган изнутри, глазами актера, позиция которого всегда двойственна: ведь он существует в этом мире, где маска необходима.

Содержание

Т.Н. Маркова. Концепция любви в лирике М.Ю. Лермонтова .3	
Л.Т. Бодрова. Роман Захара Прилепина «Обитель»: система «литературных припоминаний» в стратегии текста10	10
Т.В. Садовникова. Поэтика рассказа А. Матвеевой «Обстоятельство времени»20	20
А. Белошабская. Флористическая символика в русском устном народном творчестве: жанровый подход28	28
Н. Данилова. Модернистский роман об афганской войне: «Знак зверя»О.Ермакова.....36	36
Е. Лисукова. Информационно-коммуникативные технологии на уроках литературы: «за» и «против»46	46
А. Селиванова. Виталий Кальпиди в молодой уральской поэзии: к вопросу о лирическом герое.....53	53
А. Серина. Проблема территориальной идентичности Урала в «Антологии уральской поэзии» (на примере контаминаций Урала).....61	61
О. Шевченко. Традиции народного театра в пьесе К.В. Скворцова «Ванька Каин».....71	71