

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ**  
**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение**  
**высшего профессионального образования**  
**«ЧЕЛЯБИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ**  
**УНИВЕРСИТЕТ»**

***Литература в контексте  
современности***

*Сборник материалов  
VI Международной научно-методической конференции  
Челябинск, 13-14 декабря 2012 г.*

Челябинск, 2012

УДК 8  
ББК 83  
Л 64

Литература в контексте современности: сб. мат. VI Международной научно-методической конф. (Челябинск, 13-14 декабря 2012 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова; Челяб. гос. пед. ун-т. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2012. – 332 с.

ISBN 978-5-91274-172-2

Л 64

В сборнике помещены материалы VI Международной научно-методической конференции «Литература в контексте современности», проходившей в Челябинске 13-14 декабря 2012 г.

Книга адресована профессиональным филологам, преподавателям гуманитарных вузов, студентам, учителям русского языка и литературы, а также читателям, интересующимся современными проблемами развития словесности.

Редакционная коллегия:

Т.Н. Маркова, д-р филол. наук, проф. (ответственный редактор), Л.Т. Бодрова, канд. филол. наук, доц., И.А. Голованов, д-р филол. наук, доц., И.В. Поздина, канд. филол. наук, доц., Т.В. Садовникова, канд. филол. наук, доц., Е.С. Седова, канд. филол. наук, Н.П. Терентьева, канд. пед. наук, доц.

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор

**Н.В. Ковтун**

Доктор филологических наук, профессор

**Н.П. Хрящева**

ISBN 978-5-91274-172-2

© Коллектив авторов, 2012

## ***Актуализация и трансформация классических и фольклорных жанров***

---

**Абрамович С.Д.**  
Каменец-Подольский

### **О рецепции библейского текста в художественном эпосе**

Библия – текст, который нельзя судить по законам «Поэтики» Аристотеля. Это текст риторический, дидактический по своей установке, художественные элементы играют здесь вспомогательную роль, а жанры Вечной книги неадекватны жанрам античной художественной литературы.

В частности, эпос здесь – особого типа, а принципы построения сюжета – совершенно иные, нежели в греческом художественном слове. В Библии, по сути, есть только один сюжет (лучше сказать, метасюжет): стремление к потерянному раю. Здесь человек берется исключительно в моменты богообщения, а все остальное остается за рамками повествования. Как верно пишет Э. Ауэрбах, у Гомера нет мелочей: здесь даже второстепенные детали вроде описания барельефов на щите Ахилла разрастаются в самостоятельные истории; а в Библии Аврааму Бог впервые является, когда тому исполнилось уже 75 лет, при этом рассказчика не интересуют ни детство героя, ни его портрет, ни занятия в течение жизни, ни интерьер его шатра, ни одежда: «Поэтому трудно себе представить большую стилистическую разницу между этими двумя текстами, хотя оба они – древние и эпические. В одном закончен и наглядный образ ровным светом освещенных, определенных во времени и пространстве, без пропастей и пробелов соединенных между собой явлений, существующих на переднем плане: мысли и чувства выражены, события происходят медленно, мерно, без большого напряжения. В остальном – из явлений изымается только то, что важно для конечных целей действия, все остальное скрыто в темноте; подчеркиваются только решающие кульминационные моменты действия, все, что находится между ними, лишено существенности, время и пространство оставлены без определения и требуют особого толкования...» [1, 32].

В романе его собственно жанровые возможности не позволяют выйти на проблему «человек и Бог», поэтому и чувство хронотопа в «бюргерской эпопее» – иное, чем в Библии. Роман – это мир земного

человека, неизменное «художественное настоящее»<sup>1</sup>. Поэтому минувшее здесь лишено сакрально-назидательного смысла, история превращается в материал для художественной игры, для политической тенденции и пр.

С этой точки зрения стоит обратить внимание на использование библейского сюжета в романной прозе. Редко кто достигает в своей опоре на Библию адекватной Писанию силы и глубины. В качестве примера напомним такую сцену. Юная Соня Мармеладова вынужденно, чтобы спасти от голода своих близких, идет на панель; выйдя из дому в шесть часов, она возвращается в девять, с тридцатью целковыми. Молча положив их на стол, она падает на кровать и – «только плечики вздрагивают». Если воспринимать эту сцену единственно в плоскости реалистического бытописания, то остается впасть в отчаяние от крайней униженности человека. Но все дело в том, что с шестого по девятый час умирал на кресте Христос, чья невинная кровь была оплачена тридцатью сребрениками. Это Его вечные раны горят в растерзанной плоти девушки, повторившей подвиг Спасителя без всякой надежды на понимание и прославление. Без этой мифологемы роман Достоевского был бы плосок и ужасен [2, 23]. И найти отсвет лика Христа в растоптанной петербургской блуднице мог только художник, прозревающий под грязной плотью реальности некие скрытые силовые линии бытия.

Гораздо чаще при переводе «священной истории» в «гуманистический» план от библейского сюжета не так уж много остается. Ведь современный романист находится в поле эстетической конвенциональности секуляризированной культуры. И, чувствуя это, романисты, которые стремятся остаться на почве библейской аксиологии, вынуждены уклоняться в «отступления» от художественного сюжета как такового. Достаточно вспомнить философско-публицистические отступления в «Войне и мире» Л. Толстого или трилогию Д. Мережковского «Христос и антихрист», по поводу которой обычно начинают говорить о превалировании богословской схемы над художественностью. Но все же даже великий или просто значительный художественный эпос романного типа не адекватен по значению библейскому тексту. «Иосиф и его братья» Т. Манна – необычайно яркое литературно-художественное явление, но не может быть и речи об уравнивании его резонанса с влиянием Библии. Эта тенденция усугубляется: ведь Ортега-и-Гассет точно определил

---

<sup>1</sup> Этим современный роман отличается даже от языческого героического эпоса – последний, по М. Бахтину, всегда обращен в сакральное прошлое, в эпоху полубогов. Так, исторический роман В. Скотта рисует прошлое как нечто, воспринимаемое свежим взглядом современника.

как характерную примету современного творчества создание автором художественного мира, который является свободной конструкцией артистического сознания. По мере эволюции романного жанра и упрочения секуляризационного мышления, автора все чаще интересуют «переосмысление», «неомифологизация» или просто пародирование. И хотя именно благодаря этому складываются черты той металитературы (в сегодняшнем постмодернистском понимании), которая в принципе снимает разницу между жанрами художественными и риторическими, трудно воспринимать это как некий однозначный «прогресс». Очевидно, что если библейский сюжет перестает играть роль морального катализатора, то это все же не обязательно выход на более высокий уровень духовности (примером служит хотя бы «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, в мире которой вершит правый суд Воланд – это свидетельство неких существенных деформаций в сознании автора).

Библия остается реальным интертекстом нашей культуры, она опосредованно влияет даже на тексты, выступающие как оппозиционные по отношению к ней (вспомним явственные евангельские сюжеты и мотивы в «Матери» Максима Горького). Но у нас пока не сложилось того отчетливого избирательного подхода, какой наблюдается в Индии по отношению к Ведам и возникшей на их базе литературе. Там весь корпус созданного после Вед художественного слова делится на *веданту* (комментарий к Ведам – таковы, скажем, Махабхарата и Рамайна) и произведения, *Веды искажающие* (скажем, писания Блаватской и других теософов). Но, похоже, в будущем сходное разделение обязательно назреет и в нашей литературе.

#### Библиографический список:

1. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Эрих Ауэрбах. – М.: Прогресс, 1976. – 554 с.
2. Абрамович С. В поисках утраченного рая: Духовное самоопределение русского писателя XIX – начала XX ст. / Семен Абрамович. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2009. – 268 с.

## **Жанровые инварианты в романе Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли»**

В интеллектуальном романе О. Хаксли «Контрапункт» в одном из персонажей Рэмпионе легко узнать Д.Г. Лоуренса. В его уста вложены несколько шаржированные и бравурные панегирики природе, здоровью, человеческому естеству и т.п. Это, впрочем, не означает, что Лоуренс был воплощенным здоровьем и физиологическим благополучием. Скорее, здесь дело обстоит так же, как и с Ницше – приливы творческой и витальной энергии чередовались с упадком сил и болезнью. Это вообще свойство чахотки, от которой Лоуренс и умер сорока четырех лет от роду. Другое обстоятельство, которое косвенно объяснит нам физиологизм Лоуренса – это интерес к Фрейдю, его учению, с которым он познакомился благодаря своей жене Фриде, происходившей из Австрии.

Английская литература благополучно обошлась без натурализма. Из значительных писателей только А. Беннет представляет это направление. Понять это несложно, если иметь в виду викторианские вкусы. Лоуренс тоже не натуралист. Мы назовем его неонатуралистом в связи с его повышенным интересом к физиологии, но с равным правом мы можем назвать его и романтиком.

Общественный фон, на котором разворачиваются события самого известного романа Лоуренса – «Любовник леди Чаттерли» (1928) – послевоенная Англия, то есть Англия после первой мировой войны и, более конкретно, шахтерский край. Как и у других писателей этой эпохи, здесь явственно ощущается пространственно-временной контекст: исходной ситуацией романа является возвращение с войны Клиффорда Чаттерли, мужа главной героини. Они успели провести вместе медовый месяц, а через полгода Клиффорд был тяжело ранен и оказался прикованным к креслу-каталке. Но это, конечно, лишь аналогия с романом «потерянного поколения».

В романе много внимания уделяется жизни и быту шахтеров. Образцом для Лоуренса, несомненно, послужил Э. Золя как автор одного из своих ярких романов «Жерминаль». Лоуренс весьма настойчиво описывает быт шахтеров, их прокопченные дома,

отравленный воздух, которым они дышат, бледные лица, бессилие и покорность, пьянство и скандалы. Это не просто быт – это тезис. И, в известном смысле, можно говорить о романе Лоуренса как о романе социальном и даже социально-утопическом. Есть в нем что-то от пафоса луддитов – разрушителей машин. Но это не выдумка Лоуренса, потому что идея о переселении избыточного трудового населения Англии на просторы Австралии или Канады в 1920-е годы вообще активно дебатировалась. Это было связано, в частности, и с Великой стачкой 1926 года, то есть с угрозой социальной революции, и англичане пытались это сгладить различными реформами.

Заглавный герой романа – Меллорс – выступает на страницах произведения как идеолог жизни, близкой к природе: здоровой, естественной, дающей физиологическое счастье. Заканчивается роман его письмом, которое можно рассматривать как образец социальной утопии. Таким образом, с одной стороны, это квазироман «потерянного поколения», с другой – натуралистический роман.

Но определение «социальный роман» бьет мимо цели, потому что это не роман о рабочих, это роман семейный (хотя это не только семейный роман). Автор рассказывает предысторию своих героев, уделяет внимание их воспитанию.

Клиффорд Чаттерли принадлежит к высшим слоям общества; можно назвать его интеллектуалом. Потеряв на войне здоровье, он сублимируется в духовной сфере – он успешно выступает как литератор. Но это обстоятельство в романе играет, скорее, символическую роль. Автору важно подчеркнуть мозговой, головной характер героя, более того, в романе говорится, что плотские утехи значили для него и прежде очень мало. Важнее другое: сделавшись калекой, Клиффорд как бы высвобождает силы и энергию для занятия делами, бизнесом и оказывается весьма успешным предпринимателем. Возникает закономерная аналогия в сознании читателя: капитализм, бизнес, делячество – это мертвечина, физическое уродство, это мнимая жизнь, псевдожизнь, которая заступила на место настоящей жизни. В этом смысле характерен сам образ Клиффорда: в инвалидном кресле с мотором. Это как бы символ физического бессилия и механической агрессивности современного общества. И вообще образ Клиффорда – тоже тезис, так же, как тезисны и другие образы. Не случайно он так упорно отказывает Кони в разводе, заставляя живое служить мертвому.

Но это не производственный роман, скорее уж это роман семейный. И действительно, перед нами традиционные приемы построения такого романа. В частности, речь идет о воспитании

героини, Констанции Клиффорд. Это может рассматриваться как аналог соответствующим главам «Госпожи Бовари» Г. Флобера или «Жизни» Г. де Мопассана. При этом автор сознательно культивирует (как бы подготавливает читателя) черты личности и поведение героини: рассказывается о либерализме ее отца, о путешествии юных девушек, сестер, по Европе, о любви к вольной природе, которая проявилась во время пребывания в Германии, о первом любовном опыте и главное, – об открытости чувственному восприятию жизни. В Конни живет природная потребность в такой полноценной жизни, она называет ее цельной, поэтому у нее возникают близкие отношения с одним из молодых людей круга ее мужа, Микаэлесом. Но эти отношения удовлетворить ее полностью не могут, потому что это союз с тем миром, который представляет Клиффорд, пусть не таким искалеченным, но тоже не дающим ей оплодотвориться.

Появление Меллорса превращает роман, условно говоря, в роман адюльтерный. И помещает его тоже в определенный ряд: «Госпожа Бовари», «Анна Каренина» и т.д. Однако и это мнимое жанровое решение, фактически, роман не об этом. Главное в этом романе – сложная полифония (не просто гармония, потому что это не всегда гармония) взаимоотношений мужчины и женщины: и в социальном, и в физиологическом, и в психологическом планах. Мы уже не удивляемся, зная о том, что роман был запрещен подобно «Улиссу» Джойса и по той же причине. В романе действительно есть несколько весьма откровенных эротических сцен, однако не следует допускать мысли, что это некая порнография. Автор с глубоким и искренним интересом относится к физической природе человека, он озабочен возвращением человека ему самому – то есть возвращением отчужденного человека. Чтобы это произошло, необходим процесс реабилитации, нужно освободиться от многих социально-психологических запретов и нужно восстановить в себе некоторые утраченные физиологические и физические навыки. Понятно, почему любовником леди Чаттерли становится, условно говоря, простой человек (или человек из народа). Правда, егерь Меллорс приобрел некоторые черты джентльмена благодаря военной службе и природной утонченности (тоже типичная ситуация для романов той эпохи, например, в романе «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда заглавный герой становится офицером в годы первой мировой войны, как, впрочем, и Септимус Смит в романе «Миссис Деллоуэй» В. Вулф), но все же он только егерь, или слуга помещика Клиффорда. Он живет в скромной сторожке, он появляется впервые перед Кони с собакой, неоднократно упоминаются фазаны и вообще всякая



живность, которую он выращивает. При этом Меллорс – человек мыслящий, и писатель называет книги, обнаруженные Кони на книжной полке в домике Меллорса (это тоже, очевидно, показательный список).

У Меллорса есть собственный негативный опыт: это и опыт семейной жизни, и опыт социального общения. Не следует думать, что Меллорс – этакое бездумное красивое животное. Это вовсе не так – он философ, психолог, знаток женской души и мужского характера (во всяком случае, считает себя таковым), поэтому герои не только предаются любовным утехам на лоне природы, окруженный ароматом леса, земли, цветов – они еще и рассуждают о любви. Иногда – и чаще всего – это рассуждения горькие. Смысл их в том, что два человека, соединившиеся в любовном объятии, остаются бесконечно далеки друг от друга. (Эпоха модернизма была одержима идеей андрогина, почерпнутой у Платона. Лоуренс эту идею не разделяет, в отличие, например, от В. Вулф, в романе «Орландо» которой герой проходит сквозь века и меняет пол). Порой в суждениях Меллорса ощущается то недоверие к женщине, которое вырабатывала пуританская мораль. Проблема, очевидно, заключается в том, чтобы оба участника любовных отношений переступили через наслоения враждебной человеку цивилизации и вернулись в состояние природной гармонии. Мы не можем с уверенностью утверждать, что автор верит в такую перспективу – он скорее хочет надеяться, поэтому мы и говорим об утопизме этого романа. То есть этот роман можно определить как утопический.

И, наконец, наш разговор о Лоуренсе должен оказаться включенным в более обширную тему, а именно, интеллектуальный роман как жанр. Этот термин вполне применим и к произведениям Лоуренса. План изображения – фигуры, образы, взаимоотношения между ними, диалоги и т.д. – оказывается здесь подчиненным общей идейной установке, которая далека от стихийности, и, в известном смысле, Лоуренс создает как бы просветительский роман, в духе XVIII века, то есть роман, в котором борьба идей показана как взаимоотношения людей. Но и это тоже оправдывает то, что мы можем поместить этот роман среди интеллектуальных романов.

В заключение скажем, что понадобились демократические преобразования в России, чтобы преодолеть долголетнее ханжество, требовавшее замалчивания произведений Лоуренса. В 20-е годы, когда революция была молодой, его у нас издавали. Главный роман Лоуренса, которым завершается его творчество, мы должны рассматривать с точки зрения эстетических ценностей.

Бент М.М.  
Челябинск

## Эпизация лирики в раннем творчестве Т.С. Элиота

Англо-американский поэт и литературный критик Т.С. Элиот стремился, в соответствии с позицией, заявленной им в его главной теоретической работе «Традиция и творческая индивидуальность», *возвести индивидуальное творчество к коллективным истокам*. Это позволяет сопоставить его эстетику с понятием коллективного бессознательного, как оно предстает в философии, антропологии, литературе и искусстве.

Лирика – по определению – *субъективный* род литературы. Это демонстрирует вся ее история. Тем не менее, процесс развития лирического не идет «линейно»: от провансальской лирики до Паунда или Элиота. *Объективное* же в литературе принято связывать с эпическим сознанием. Исторически первоначально формируется эпическая форма освоения действительности, лирика появляется после эпоса. Мы имеем в виду стадиальность развития литературы в эпоху древнегреческой античности. В дальнейшем в поэзии происходит смешение, взаимопроникновение: эпическое и лирическое начала то приглушаются, то акцентируются. Является ли эпикой или лирикой поэзия У. Уитмена или Э. Верхарна? На каких этапах социального и духовного развития появляются соответствующие изменения в поэзии и поэтике, и как формируется образ лирического героя, в каком соотношении он находится с героями эпическими?

Эпоха Элиота дает на эти вопросы достаточно внятный ответ, в частности, благодаря событиям исторического масштаба: Первая мировая война вовлекла в себя миллионы человеческих жизней, человеческих смертей, до предела обесценила индивидуальность и одновременно максимально усилила самоощущение, самодостаточность человеческого «я». Ситуация человека, захваченного мясорубкой массовой смерти, фиксируется такими определениями, как «Конец парада» (Ф.М. Форд, 1924), «Смерть героя» (Р. Олдингтон, 1929), «Конец главы» (Дж. Голсуорси, 1930-33), «Время жить и время умирать» и «Жизнь взаймы» (Э.М. Ремарк, 1954 и 1959) и т.п.

Соотношение эпического и лирического начал имеет своим вектором представление о конечности человеческой жизни. Известное высказывание Ф. Ницше гласит: «Человек – это то, что должно

преодолеть». В соответствии с этим, человеку не остается места в перспективе, им манипулируют. Человек не может противостоять тотальному принуждению анонимных сил, человек бессилен и одинок.

Стиль центральных произведений Элиота 1910-20-х гг., поэм «Бесплодная земля» и «Полые люди», определяется утратой личностного начала. Лирический герой Элиота – это маленький человек, потерявший жизненные ориентиры. Он может проявить себя под разными масками. Он существует не столько в реальном воплощении, сколько в виде голоса на граммофонной пластинке, в виде случайно подслушанного разговора, в виде «свернутой» биографии. Этим объясняется используемая автором форма прямой и несобственно прямой речи. Эпическое начало, например, бытовые наблюдения, среда и обстановка появляются в виде деталей, **метафор** и намеков. Особую роль приобретает речевая характеристика персонажей, позволяющая реконструировать эпическую биографию героя.

Современные теоретики сосредоточивают свое внимание на специфике отношений эпического и лирического начал в литературе XX века («разноголосица», социальное разноязычие, «двуголосое слово» у М.М. Бахтина, лирическая и эпическая форма современного романа, фрагментарность, эмоциональная окрашенность, субъективность у Н.Т. Рымаря, паралирические приемы: точка зрения, авторское слово, внутренняя речь, внутренний монолог – у Б.А. Успенского) [1,2,3].

Австрийский писатель Р. Музиль в своих дневниках, имея в виду роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина», замечает, что автор везде предстает только в «мундирном» облике, то есть это не передача функций рассказчика персонажу, не эпическая обезличенность, а нечто иное, например, воспроизведение состояния героя и его мироощущения. Это не всегда заметно, потому что не носит формализованный характер. Дальнейшее развитие этого приема может найти свою реализацию в потоке сознания. Порой внешне этот прием никак не выделен.

В целом можно сказать, что современный эпический текст не предполагает сплошного эпического повествования в силу дискретности времени и фрагментарности пространства.

В поэзии Элиота указанные элементы получают свое специфическое разрешение. По мнению некоторых исследователей, Элиот прибегает к полифоническим приемам: первоначально поэма «Бесплодная земля» носила название 'He Do the Police in Different

Voices' («Он читает полицию на разные голоса» – цитата из «Нашего общего друга» Ч. Диккенса). К. Бидиент выдвигает предположение, что звучащие голоса, по видимости принадлежащие разным повествователям, фактически являются голосом одного и того же повествователя, который присваивает себе различные функции [4]. У героя нет биографии, но есть портрет. В качестве портрета могут служить замечания, такие, как «изысканный галстук», плешь, возраст, а также интонации, стилистика речи, принадлежность к определенной социальной среде или группе, даже характер. В то время как Дж. Джойс пошел по эпическому пути и воспроизводит в «Улиссе» план и композиционную схему гомеровского эпоса, Элиот выбрал путь эпизации лирики, в поэзию проникает описательность, даже «натурализм».

Одним из стилеобразующих приемов в поэзии Элиота является метафора. В ходе освоения окружающего мира средствами поэтического иносказания, модернистская метафора вытесняет лирическое начало и акцентирует эпическое содержание, создавая некий сюжет. Приведем примеры:

*The muttering retreats / Of restless nights in one-night cheap hotels* – букв. «**Бормочущие** убежища / **бессонных** ночей в дешевых отелях на одну ночь» («Пруфрок») – метафора создает образ ночного мира и города, в котором человек пытается найти прибежище. В онтологическом смысле это проблема жизни и смерти. Сознание читателя вслед за автором может представить заурядную ситуацию: ночь в дешевом отеле после скудного ужина как кратковременная передышка в нескончаемых поисках постоянного пристанища, в тоске по домашнему очагу и стабильной жизни.

*The jew squats on the windowsill, the owner, / Spawned in some estaminet of Antwerp, / Blistered in Brussels, patched and peeled in London* – «На подоконнике примостился хозяин, еврей, – / Он вылутился на свет в притонах Антверпена, / **Опаршивел** в Брюсселе, **залатан** и **отшелушился** в Лондоне («Геронтион»; перевод А. Сергеева) – это развернутая эпическая биография эпизодического персонажа, в которой перечислены основные этапы человеческой жизни: рождение – «вылутился»; «воспитание» (как в «воспитательном романе» – становление личности молодого человека) – «опаршивел»; зрелось и старость – «залатан и отшелушился». В этой биографии также читатель легко реконструирует перемещения героя в пространстве: Антверпен – Брюссель – Лондон. Биография этого второстепенного персонажа

может рассматриваться как парафраза биографии лирического героя, Геронтиона, то есть Элиот использует прием «сюжет в сюжете».

В стихотворении «Бёрбэнк с Бедекером: Бляйштайн с сигарой» появляется еще один еврей со своей эпической биографией, на этот раз – один из героев-протагонистов, с фамилией «Свинцовый камень» (*Bleistein*), со сложным этногеографическим комплексом наименования лица «Чикаго-семито-венец», который снова позволяет реконструировать перемещение героя в пространстве. Автор приводит почти развернутую в рамках небольшого стихотворения портретную характеристику (тусклые глаза навывкате, полусогнутые колени и локти и прочее). Да еще вдобавок здесь присутствует как аллюзия эпический сюжет о Шейлоке из «Венецианского купца». Нетрудно догадаться, почему образ еврея сопровождается перечнем европейских и даже американских городов – вечно скитающийся, вечно гонимый, вечно преследуемый, отвечающий за вину своих предков, почти что «вечный жид».

*A crowd flowed over London Bridge* – букв. «Толпа потекла по Лондонскому мосту»: легко вообразить толпу лондонских клерков, спешащих утром на работу. Здесь также присутствует скрытый сюжет-аллюзия на дантовскую «Божественную комедию» – герой Данте наблюдает вереницу душ, скитающихся в чистилище. Вначале эта толпа безлика, далее в элиотовском тексте лирический герой увидит в толпе своего знакомого, окликнет его по имени «Стетсон!» и наметит целый ряд сюжетных линий: *'Stetson! / 'You who were with me in the ships at Mylae!'*, *'That corpse you planted last year in your garden, / 'Has it begun to sprout? Will it bloom this year?'*, *'Oh keep the Dog far hence, that's friend to men, / 'Or with his nails he'll dig it up again!'* – «Мы сражались вместе в битве при Милах!», «В прошлом году ты закопал в саду мертвеца – / Дал ли он побеги? Будет ли нынче цвести?», «Подальше Пса держи – сей меньший брат / Его когтями выроет назад!» (Перевод С. Степанова). Это и встреча двух однополчан после первой мировой войны, и отсылка к образу апреля в «Кентерберийских рассказах» Чосера, и мифологическая «история» умирающего и воскресающего бога. В качестве временных координат здесь присутствует не только современность, но и реальное историческое прошлое – морское сражение римлян и карфагенян при Милах в III в. до н.э., и мифологическое время.

Приведенные нами примеры эпизации метафоры одновременно свидетельствуют и о культурной памяти автора. Это позволяет нам сделать наблюдение об укорененности метафоры у Элиота в мифологическом и литературном сознании.

Атомизированное сознание поэта продуцирует коллективное бессознательное. В конечном счете *индивидуальное сознание* совпадает с *коллективным бессознательным*, становится его выразителем. Это новое понимание бессознательного называет, фиксирует фрагментарные образы, превращает их в текст, обладающий своей метафоричностью и своей мифологичностью. Так, Элиот создает миф XX в. в его субъективно-авторском варианте: Бесплодная земля, Полые люди и др.

Таким образом, на этапе модернизма в лирике происходит соположение лирического и эпического начал через метафору. Элиот выбирает путь «эпизации» поэзии. Важную роль в этом процессе сыграет метафора, как она возникает и функционирует в поэзии Элиота. Концентрация образности ведет к преодолению лирического начала и построению такой поэтической вселенной, которая порождает новые смыслы. Это не просто поэтический прием, но средство выражения нового содержания, подсказанного поэту окружающей действительностью, это поэтический прорыв, предполагающий совпадение слова и образа.

#### Библиографический список:

- 1.Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1972. – 167 с.
2. Рымарь, Н.Т. Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж: Изд. ВГУ, 1978. – 128 с.
- 3.Успенский, Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Издательство «Азбука», 2000. – 352 с.
4. Bedient, Calvin. He Do the Police in Different Voices. *The Waste Land and Its Protagonist*. – Chicago and Lnd.: University of Chicago Press, 1986. – 225 с.

Бортников В.И.  
г. Екатеринбург

#### **К вопросу о композиции как жанровом слагаемом первого художественного перевода поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» на русский язык (1777): сравнительно-категориальный аспект**

Характеризуя поэтику мильтоновского «Потерянного Рая» через «картины вселенского побоища – удивительные по своей конкретности и зримости описания перипетий боя, поединков героя»

[1, 86], исследователи нередко говорят о композиционной заключенности всех этих «перипетий» внутри «рамки Поэта» [2], или диалога Поэта и Музы (с равенством *Муза = Святой Дух*) [3, 273 – 347]. Однако разработка теории текста в аспекте оппозиционных уровневому анализу текстовых категорий [4, 13 – 17] требует сегментации Песни первой с преимуществом выделения частей примерно равной длины, так чтобы эти части укладывались в фабульное членение текста.

Следует напомнить основные события Песни первой, тем более что таковых для 798 строк не очень много. Поэма открывается вступлением (не проедварительным ‘Argument’ – «Кратким содержанием», отсутствующим в нескольких переводах). Мильтон устами лирического героя перечисляет предметы и энергетические резервы, каковые послужат итоговой цели (I, 25 – 26) [5, 25]. Вступление уникально по многим основаниям: по сочетаниям и звучаниям голосов, по риторике и поэтике. Мы считаем, что вступление завершается вопросом:

Who first seduced them to that foul revolt?

(«Кто их соблазнил свершить гнусное дело?»)

(I, 34) [6, 137] –

поскольку со следующего стиха на сцене появляется главный герой, «адский змий» (“th’ infernal serpent”, I, 35).

В случае деления Песни первой на 5 составных частей ни один сегмент, кроме вступления, по длине не оказывается меньше ста стихов.

Сегментирование на более мелкие структурные компоненты позволит плотнее подойти и к чертам диалога в пределах Песни первой. Это тем более важно, что диалогические элементы в поэме явно распадаются на внешние и внутренние: обращения к Музе (I, 6, 376) не равны обширным словоизлияниям Сатаны и Вельзевула. За последними и автор, и рискнём предположить, Муза наблюдают со стороны. Противоположны диалогические структуры и по обстановке: Сатана и Вельзевул чужды окружающему их пространству, тогда как Творцам «Песни» как нельзя более соответствует высота Хорива или Синая [7, 1; 8, 1] (I, 7). По отношению к обстановке и действующие лица ведут себя по-разному: «инфернальный агенс» трансформирует реальность, создаёт вокруг себя дом в широком ключе, тогда как парящие «над Геликоном» [4, 30] направляют собственную энергию на устройство внешнее, на описание того, как воскресают в этой трансформации «небесные духи» (“celestial Spirits”, I, 658) [9, 65 – 69].

Более частная сегментация требует и более подробного пересказа Песни первой. За вступлением следует пятидесятистрочное описание адских мук адского же полчища (“horrid crew”, I, 51), сопровождавших, так сказать, препровождение этого самого полчища с небес. Главным мучеником остаётся Сатана, именно он воскресает первым и открывает свой монолог к Вельзевулу. Дух второй «по силе и преступлению» (“next ... in power, and next in crime”, I, 79) имеет что ответить, но и он слабее, и ответ его уступает «архивражескому». Второй монолог Сатаны короток и близок по сомнениям первому Вельзевуловому; о подчинении Всевышнему глава восставших и не помышляет, но предлагает собрать “afflicted powers” (I, 94) – «сокрушённые силы» (пер. 1777 г.). Духи переходят в движение к краю огненного моря, там Сатана приветствует Ад, проводя мощнейшее по энергетике и «продуктивности формы» [10, 239] сопоставление прошлого и настоящего-будущего:

Farewell, happy fields,  
Where joy for ever dwells! Nail, horrors! hail,  
Infernal World! (I, 249 – 251) [6, 143]  
Прощай, блаженный край!  
Привет тебе, зловещий мир! Привет,  
Геенна запредельная! (пер. I, 260 – 262) [11, 30]

Недлинный ответ Вельзевула, состоящий почти сплошь из панегирика собеседнику (I, 272 – 282), продолжает вторую линию диалога, слабую, рабскую. Две, условно скажем, формы «представлены каждая своим героем» [12, 227]; соположение Вельзевула Сатане продолжается поведением последнего, обозревающего своё воинство и взывающего к нему. Здесь завершается обозначенный выше как «фрагмент 2» отрывок, дающий не менее шести «подфрагментов».

До перечисления представителей воинства показана реакция всех их, в основном сводящаяся к стыду («точно заснувший часовой» – “as when men ... on duty sleeping”, I, 333). Далее речь идёт о десяти Духах «в числе многих других» (I, 376 – 567); это число нами делится пополам исключительно в целях более мелкой сегментации. Напомним, поэт говорит о Молохе, Хамосе, Ваале, Астарте, Таммузе (первая «пятёрка») и о Дагоне, Озирисе, Ириде, Оре, Велиале «с командой» (вторая «пятёрка»). По функциям эти божества появляются, по-видимому, вне особого порядка, поэтому наше деление пополам иного характера, кроме формального, не носит.

Фрагменты 4 и 5 несложно разделить пополам каждый: пятый монолог Сатаны (I, 622 – 669) станет вторым сегментом четвёртой



части (речь противопоставлена молчаливому «любованию» – “his heart / Distends with pride”, I, 571 – 572); созыв совета (I, 752) структурно отделим от описания команды Маммона, «строящего в аду» (I, 751, см. со ст. 674, в т. ч. само описание одиннадцатого Духа). Итак, наше деление не идёт вразрез с предложенным ранее. В пределах прежних пяти частей нами выделяются более мелкие, а именно:

1. Вступление (ст. 1 – 33).
2. Адские условия, в которых мучается Сатана (ст. 34 – 83).
3. Первый монолог Сатаны: «побеждён, но непокорен» (ст. 84 – 124).
4. Ответ Вельзевула и второй монолог Сатаны (ст. 125 – 191).
5. Сатана на берегу огненного озера. Третий монолог (ст. 192 – 270).
6. Ответ Вельзевула. Монолог Сатаны к сподвижникам (ст. 271 – 330).
7. Общая картина разбитого войска (ст. 331 – 375).
8. Первая «пятёрка» духов, идущих на призыв (ст. 376 – 457).
9. Ещё пять духов, идущих с толпой на призыв (ст. 457 – 567).
10. Жуткий вид войска перед Сатаной (ст. 567 – 621).
11. Пятый монолог Сатаны и согласие толпы (ст. 621 – 669).
12. Активность копателей – команды Маммона (ст. 669 – 751).
13. Подготовка духов к совету (ст. 752 – 798).

Отметим, что ст. 457 делится посередине, аналогично ст. 567 («деление по точке»); поскольку деление духов на две «пятёрки» не более чем формально, то и смены точки зрения здесь не происходит.

Одиннадцатым духом, что немаловажно, был Маммон в сегменте 12. В это число не входили Сатана и Вельзевул. Таким образом, все поименованные духи в Песни первой исчисляются тринадцатью, а это не что иное, как число выделяемых нами сегментов [13, 137].

#### Библиографический список:

1. Чамеев А.А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный Рай». Л., 1986.
2. Успенский Б.А. Поэтика композиции. М., 1993.
3. Самарин Р.М. Джон Мильтон. М., 1964.
4. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990.
5. Мильтон Дж. Потерянный Рай. М., 1982. С. 25.

6. Milton, J. The English Poems. Oxford University Press, 2003. – Римская цифра обозначает номер Песни (Book), арабская – номер стиха в этой Песни.
7. Мильтон И. Потерянный Рай. Переведено с аглинского [В. Петровым]. СПб., 1777.
8. Потерянный Рай. Поэма Иоанна Мильтона: новый перевод с англиского подлинника. Издание четвертое. М., 1843.
9. Бортников В.И. Дом в художественной картине мира переводного текста (о русскоязычных эквивалентах латинской лексики концепта домашнее в переводе 1835 г. поэмы Джона Мильтона «Потерянный Рай») // Коды русской классики: Материалы III Международной научно-практической конф.: В 2 ч. Самара, 2010. С. 65 – 69.
10. Орлова Е.И. Автор в «Сентиментальных повестях» М. Зощенко: опыт реального комментария // Лицо и стиль: Сб. статей, посв. юбилею проф. В. В. Эйдиновой. Екатеринбург, 2009. С. 237 – 243.
11. Стихотворения Джона Мильтона. Отрывки из поэмы «Потерянный Рай». В переводах: Мея, Писарева, Гнедича. М., 1902.
12. Сидорова О.Г. Комическое в романе Дэвида Лоджа «Хорошая работа» // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах: Межвуз. сб. науч. тр. Пермь, 1999. С. 225 – 237.
13. Бортников В.И. Детализация и «недетализация» в переводном тексте (о не отражённых в русском переводе 1976 г. латинизмах поэмы Джона Мильтона в ст. 331 – 567 Песни первой) // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф. Вып. 9. Ижевск, 2010. С. 431 – 436.

**Бисенгали Зинок-Габден Кабиулы**  
Алматы

### **Учитель и ученик (воспоминания о М. Ауэзове и Ч. Айтматове)**

Творческая связь между М. Ауэзовым и Ч. Айтматовым известна литературоведами, но до сих пор не становилась объектом специального изучения. Проблема включает несколько аспектов, достойных более глубокого внимания. Взаимоотношения мастера-учителя и его талантливого ученика оказали положительное влияние на сближение казахского и кыргызского народов и на развитие отношений между тюркскими народами в целом.

В жизни и творчестве Ч. Айтматова М. Ауэзов сыграл важную роль. С момента первой их встречи в сердце Ч. Айтматова зародилось

чувство безграничной благодарности и почтения. Это встреча произошла в 1952 году – в период кампании против легендарного эпоса кыргызского народа «Манас».

Киргизский филиал Академии наук СССР проводил внеочередную конференцию с целью решения судьбы эпоса «Манас». Конференция была многолюдной. Киргизы, с детства воспитанные на мотивах и мелодиях «Манаса», большей частью интеллигенция, понимавшая удивительную сущность великого эпоса, стояли на улице – зал был переполнен. Какое будет принято решение? Неужели «Манас» будет запрещен? Неужели не найдется человек, который сможет выступить в защиту эпоса?

На этом форуме Ч. Айтматов и М. Ауэзов впервые встретились. Они раньше не виделись с глазу на глаз, однако Айтматов был знаком с творчеством Ауэзова, с интересом разглядывал его фотографии. В глазах Айтматова читалась мысль: «Именно этот человек, лысоватый, лобастый, повлияет на ход событий». Среди ученых, сидящих в президиуме, М. Ауэзов словно выделялся особой аурой. Он внимательно слушал выступающих, время от времени делал записи на бумажке. Выражение его лица было спокойное, совершенно невозмутимое. В какой-то момент стало ясно, какое решение назревает по поводу судьбы «Манаса».

Сын Жакып хана – Манас не озабочен нуждами своего народа, его беспокоит лишь собственная судьба, значит, его идеалы чужды советскому народу, – подобные высказывания ученых стали звучать все чаще. Среди выступающих были и защитники Манаса, однако им было трудно противостоять идеологам советского режима, настроенным запретить так называемый феодально-байский эпос. Некоторые члены правительства понимали несправедливость такого мнения, однако они не решались возражать ортодоксам-идеологам. Сегодня такая ситуация кажется удивительной и невозможной, однако надо осознавать, что в то время последнее слово оставалось за сильными мира сего.

Конференция проходила по графику, противники эпоса приближались к желаемому финалу. Люди из народа, сидящие в зале, не смели поднять глаза и посмотреть друг на друга. Толпа, теснившаяся на улице, затаила дыхание.

В минуту, особо напряженную, М. Ауэзов попросил слово. Это было время, когда над головой Ауэзова уже сгустились тучи. Деятельность учеников Абая, описанная во втором томе романа «Путь Абая», идеи поэтической школы Абая были неправильно истолкованы, и писатель стал объектом преследования. В итоге он

вынужден был бежать в Москву. Однако когда речь зашла о духовном наследии кыргызского народа и когда высказывались реакционные, нелепые доводы против эпоса, когда даже руководители страны не осмеливались выступить в защиту «Манаса», великий писатель не мог молчать. Невзирая на опасные последствия для себя, он смело выступил в защиту великого творения народа, наследия кыргызов – эпоса «Манас».

«...Возможно в «Манасе» восхваляются богачи и влиятельные личности. Но разве «Манас» не является неповторимым наследием для всего мира?! – так начал свою речь Ауэзов. – Героизм и традиции целого народа, его духовные ценности передавались из поколения в поколение, устно, и дошли до нас в чистом, поэтическом виде! Из века в век эпос передавался, совершенствуясь и впитывая в себя тенденции каждого времени. Убрать это великое наследие из жизни кыргызского народа – все равно, что отрезать ему язык!»

М. Ауэзов ответил противникам «Манаса», выступившим на конференции, четко обосновав каждое свое слово конкретными доказательствами. Так он защитил великий эпос.

Широкий кругозор М. Ауэзова, его глубокие познания в области истории и литературы, философское мышление, высокая оценка духовного наследия кыргызского народа пленили участников конференции.

«М. Ауэзов был прирожденным оратором», – писал позже о его выступлении на этой конференции Ч. Айтматов. С этих дней началось его благоговейное почитание Ауэзова. «М. Ауэзов увозил вместе с собой за границу культуру, литературу, исторический облик и мудрость своего народа, я же за границу всегда вожу с собой «Манас» и Ауэзова, когда спрашивают, кто вы, казахи и кыргызы, – я рассказываю про «Манас» и М. Ауэзова – вот где кроется истина».

Ауэзов внимательно следил за творчеством Айтматова. Своими особыми впечатлениями он неизменно делился с автором посредством телефона и телеграмм. За этими вроде бы простыми действиями скрывалась цель – поддержать, воодушевить, вдохновить молодой талант.

Обращает на себя внимание статья М. Ауэзова, опубликованная в «Литературной газете» сразу после выхода в свет повести Ч. Айтматова «Джамиля». «С этого дня я стал чувствовать особую ответственность перед М. Ауэзовым», – писал Айтматов. В этих словах ощущается большая воля и нравственность. Ауэзов не раз говорил, что в Киргизии и Казахстане, в Средней Азии, даже во всем СССР, нет писателя, равного Ч. Айтматову. Особенно высоко он

оценил повесть «Джамиля». Он повторял, что в современной литературе нет произведения, равного этой повести.

Эти страницы из биографии Ауэзова и Айтматова показывают, как важно вовремя оценить дарование, подчеркнуть грани таланта, необходимые для развития творчества писателя.

В свою очередь роль Айтматова ясно сказалась в судьбе романа М. Ауэзова «Лихая година». В этом романе тогда еще начинающий писатель смело описывал подвиги и чаяния сынов казахского народа, отстаивавших жизнь, свободу и достоинство своего отечества. В советской литературе такого произведения, открыто изобличающего преступную политику Российской империи против казахского народа нет. Это был великий труд гениального сына своего народа, тонко чувствовавшего движение своей эпохи.

В годы, когда вышел роман, политическая и идеологическая обстановка становилась особенно напряженной. Ауэзов знал об опасности, которая грозила ему от идеологов и политиков режима. Это было время, когда установки, диктуемые господствующими политическими кланами превратились в карательные нормы. «Защитник феодализма», «националист» – эти ярлыки прочно закрепились за писателем и причинили ему немало бед.

Темой романа «Лихая година» стала не история прошлого, не насилие над вдовами и сиротами, и даже не жизнь «новых казахов» периода НЭП. Роман был посвящен политике Российской империи, направленной на искоренение целых народов и захват их территории. Зная о грозящих последствиях, М. Ауэзов все-таки пошел на риск. Воспользовавшись карт-бланшем красных дат календаря национально-освободительных движений народов СССР, манифестируемых идеологией, критиковавшей репрессии периода царизма, используя исторические факты, он смог выразить свои взгляды и идеи. Это, конечно, гражданский подвиг М. Ауэзова. Роман «Лихая година» через некоторое время было бы уже невозможно напечатать. Изданный в 1928 году, роман сразу же после выхода был внесен в список книг, «содержащих много политических ошибок», и был запрещен. У лиц, осведомленных в исторических фактах, не хватило смелости отстоять произведение.

Через 40 лет профессор Р. Нургали провел большое исследование и в газете «Қазақ әдебиеті» опубликовал статью под названием «Что за произведение «Лихая година»?» Придерживаясь рамок официальной идеологии, ученый рассуждает об истории национально-освободительного движения казахов, дает оценку

поэтике романа, представившего галерею личностей, участвовавших в восстании, кратко излагает общее содержание романа.

Однако напечатать роман в виде отдельной книги казахские издатели долго не решались.

Ч. Айтматов внес огромный вклад в ауэзоведение и проявил истинное мужество, через 44 года напечатав роман, тем самым дав ему новую литературную жизнь. Роман в переводе А. Пантелеева и предисловием Айтматова был опубликован в журнале «Новый мир» в 1972 году.

В предисловии Айтматов пишет: «Роман «Лихая година» М. Ауэзова стал явным доказательством того, что царская Россия являлась тюрьмой для целых народов, повсюду на территории Российской империи назрела необходимость в социальной революции и единственно правильным путем было развитие международных отношений – социальный интернационализм».

Из романа «Лихая година» читатель узнает о кровавых расправах, которые устраивали «грамотные», «культурные» чиновники колонизаторской России. Ч. Айтматов так описывает свои впечатления: «После прочтения романа «Лихая година», даже по прошествии стольких лет, страшно себе даже представить, как бы сложилась судьба казахов и киргизов, если бы не случилась Октябрьская революция. Такое страшно даже произнести, – возможно нас уже не было бы.. А разве есть народ, который не хотел бы жить вечно?! Только за это – за то, что Октябрьская революция зародилась в России и спасла нас от колонизаторства, я готов до самой смерти восхвалять революцию и завещаю своим внукам: нашим днем рождения считайте Октябрь!»

В произведениях Ч. Айтматова «Белый пароход», «Прощай, Гульсары», «И дольше века длится день», «Тавро Кассандры» и др. герои ищут ответ на актуальные вопросы, возникающие перед человечеством в XX веке. В одних произведениях они формулируются и ставятся в виде глобальной проблемы, в других мастерски завуалированы в планах художественного содержания. Но они неизменно захватывают душу читателя, наводя его на глубокие размышления.

«Я бы хотел обратить внимание читателя на революционное содержание повести, – пишет в предисловии Ч. Айтматов. – Я редко встречал в восточной литературе подобное произведение, которое настолько открыто и гневно описывает жестокую и преступную политику царской системы. Он очень жизненно и глубоко, на множестве примеров описывает неприятие кочевым народом чуждой

ему царской системы, боль изгнанного из родных мест народа, восставшего против колонизаторов и понесшего невосполнимые утраты».

В приведенном отрывке заслуживает внимания словосочетание: революционное содержание. Ч. Айтматов этим словосочетанием обозначает не народ, вышедший на баррикады и понесший значительные потери. Этим словосочетанием он обозначает содержание романа, совершившего переворот в сознании людей, наивно веривших в «мудрость и гуманность» русских администраторов. Если бы эту мысль в 1972 году высказал кто-нибудь другой, не Айтматов, было бы нетрудно представить, как сложилась бы его дальнейшая судьба. Айтматов же был защищён своим авторитетом. Нетрудно догадаться, что, когда он высказывал эти мысли, журналисты газеты «Правда», мощного оружия коммунистической идеологии, не могли не задуматься о горькой и нелицеприятной истине.

После прочтения романа М. Ауэзова возникает вопрос. Если сильные государства и нации будут унижать своих слабых соседей, если идеями цивилизации будут оправдываться преступления против человечности, нарушаться права человека, то что нас всех ждет в будущем?

Своими рассуждениями о романе «Путь Абая» Ч. Айтматов нередко наводит исследователей на глубокие мысли. Классик раскрывает малоизученные грани исторического пути казахского народа через различные ступени истории.

Художник с богатой палитрой изобразительных средств, Ауэзов мастерски создал коллективный портрет родного народа. Описывая судьбы и характеры людей, столкновения между различными социальными группами, он создал галерею великолепных образов, поражающих воображение читателя.

Образ Абая, великого поэта, по праву занял свое место в галерее выдающихся образов мировой литературы. Ауэзов в эпопее «Путь Абая» поведал всему миру о мечтах и трепетных надеждах казахского народа. Благодаря своей эрудиции, интуиции художника и врожденному чувству эпохи, своими мыслями о смысле жизни человека и общества он значительно опередил своих талантливых современников. Писатель осознал свою миссию, он вел постоянный диалог со своими современниками. Ауэзов изображает Абая не только как поэта, но и как общественного деятеля, как человека, боровшегося за свои идеалы.

Ч. Айтматов своим прочтением романа «Путь Абая» доносит до читателя не только ценные взгляды Ауэзова, но и собственные взгляды и сокровенные мысли. Показывая духовный мир Абая, писатель подчеркивает, что связь поэта со своим народом была весьма прочной. Он был ярким выразителем чаяний своего народа, он смог озвучить голос народа в нужной тональности.

«М. Ауэзов хорошо знал, что любое произведение, каким бы великим оно не было, только у себя дома, в своей среде, не будет «великим произведением», – пишет Ч. Айтматов. – Поэтому для настоящей литературы, для истинного художественного произведения, для выхода на желаемые горизонты, необходимы глубокая мысль, чистые чувства, богатый язык, удивительное созвучие эпохе».

«...Оказывается и на нашем языке можно создать классическое произведение, ничем не уступающее европейским романам...», – воскликнул Айтматов после прочтения романа «Путь Абая». М. Ауэзов, написав «Путь Абая», поднял на литературный олимп не только художественную прозу казахской литературы и казахского языка, но и всех тюркских народов в целом.

В этом произведении использована богатая палитра различных красок и оттенков тюркских языков, сила накопленных мыслей, опыт передачи из поколения в поколение национальных традиций. С высоты кругозора Ауэзова мы можем рассуждать о своей самобытности, говорить о культуре других стран. Теперь рядом с творениями великого М. Ауэзова заняли достойное место произведения его ученика и последователя - Ч. Айтматова.

Айтматов отмечал, что Ауэзов очень высоко оценивал культурные и творческие отношения между разными народами. Ауэзов воспринимал эти связи как фактор интеллектуального развития, неисчерпаемое духовное наследие. Подтверждением этому является творческая связь М. Ауэзова с мировой литературой.

Ауэзов с удовольствием рассказывал о культуре, литературе и искусстве не только родного казахского народа, но и киргизов, татар, башкуртов, аваров и других малых народов.

В записях о великом М. Ауэзове Ч. Айтматов высказывает интересные мысли о развитии дарования писателя. «Теперь я понимаю, что он хорошо знал основные архетипы веками формировавшихся человеческих идеалов, был знатоком народной философии и национального сознания, ценил одаренность народа, исторически сформировавшуюся в глубинах образного мышления,



мог погружаться в глобальные проблемы добра и зла». Смысл творчества и загадка гениальности М. Ауэзова заключается в этом.

Описывая отчаяние казахского народа, М. Ауэзов в своих обобщениях зачастую поднимается до универсальных, общечеловеческих смыслов. Эту тенденцию можно проследить во всех произведениях писателя, начиная с «Енлик – Кебек», завершая великой эпопеей «Путь Абая».

Ч. Айтматов высоко ценил художественный дар М. Ауэзова, был в курсе его идейно-художественных поисков, научных исследований. Благодаря его талантливым произведениям и писательскому мастерству Ч. Айтматов постоянно находился в творческом поиске.

М. Ауэзов не только внес огромный вклад в развитие художественной мысли и духовной жизни в Средней Азии, но и своими великими произведениями заложил новый вектор движения тюркской культуры. Эту мысль формулирует Айтматов в воспоминаниях о своем учителе.

Когда мы говорим о классиках XX века, рядом с именем М. Ауэзова ставим имя его любимого ученика, друга и соратника – выдающегося писателя Чингиза Айтматова.

Васильев И.Е.  
Екатеринбург

## Концептуально-смысловые и жанрово-тематические стратегии в неофициальной поэзии 1930 – начала 1950-х годов

*Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО - СО РАН  
«Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования»*

Понятие «неофициальная поэзия» пересекается с явлением «самиздата», но им не исчерпывается, так как термин «самиздат» обозначает, прежде всего, нелегальный, в обход государственных издательств, способ публикации любых текстов<sup>1</sup>. Смысловую параллелью к обозначению *неофициальная поэзия* выступают выражения «подпольная», «альтернативная», «параллельная», «другая», «вторая» поэзия. Это независимое, противостоящее господствующим эстетическим представлениям и осуществляемое вопреки запретам неподцензурное творчество авторов, находящихся не только вне главенствующего в сталинский период социалистического реализма, но и вне советской системы ценностей. Это творчество тех «еретиков», которые, по мнению Е. Замятина, высказанному еще в начальный период становления советской государственности в статье «Я боюсь» (Дом искусств. Пг., 1921. Сб. 1), не желали быть «исполнительными и благонадежными чиновниками», правоверными послушниками государственного «католицизма», не терпящего малейшей критики в свой адрес.

Ортодоксальная советская литература была частью официальной культуры, насквозь пронизанной духом казенщины, идеологического догматизма и политической ангажированности.

---

<sup>1</sup> В интернет-издании «Википедия» читаем: «Самиздát ...— способ неофициального и потому неподцензурного распространения литературных произведений, а также религиозных и публицистических текстов в СССР, когда копии изготавливались автором или читателями *без ведома и разрешения официальных органов*, как правило машинописным, фотографическим или рукописным способами, к концу СССР также и при помощи ЭВМ» (<http://ru.wikipedia.org/wiki>, курсив авторов статьи – И.В.). Считается, что этот термин – сокращение от слова, изобретенного Николаем Глазковым, который в 1940-х годах изготавливал самодельные поэтические сборники и снабжал их издательской этикеткой «Самсебяздат».

Подконтрольная государству, она являлась орудием партийной пропаганды и агитации большевистских властей, средством коммунистического воспитания населения СССР. Это определяло закрытость советской культуры, отсутствие свободного выбора у ее носителей и создателей. Сеть догматических предписаний и установлений позволяла двигаться только в одном, строго заданном направлении, обрамленном охранительными табличками «партийность», «классовость», «идейность», «коммунистическая сознательность». Литературное творчество стало делом государственной важности, ибо участвовало в процессе строительства социализма. Малейшее несоответствие установкам «сверху» каралось, несанкционированная деятельность пресекалась. Сопrotивляющихся режиму, несогласных с существующими порядками ждала суровейшая кара: тюрьмы, лагеря, ссылки, а то и «высшая мера» - расстрел. Среди жертв политического террора - Осип Эмильевич Мандельштам (1891- 1938) с его знаменитым памфлетом о Сталине «Мы живём, под собою не чуя страны...»; Александр Сергеевич Вольпин (Есенин-Вольпин) (1924-), Анна Александровна Баркова (1901-1976), а также Евгения Семеновна Гинзбург (1906-1977); Елена Александровна Ильзен (1919-1991); Юрий Осипович Домбровский (1909-1978); Нина Ивановна Гаген-Торн (1900-1986); Ариадна Сергеевна Эфрон (1912-1975); Татьяна Ивановна Лещенко-Сухомлина (1903-1998); Светлана Ивановна Шилова (1929-1992); Юлия Васильевна Панышева (1912-) и сотни других создателей поэтических творений, которые могли бы с полным правом присоединиться к строкам «тюремного поэта», как называла себя Елена Львовна Владимирова (1902-1962): «Мои стихи шагали по этапам, / Не спали ночь над нарами тюрьмы. / Их трудный путь страданьями впечатан / В нагую, злую почву Колымы» (цит. по интернет-публикации:

[http://www.belousenko.com/wr\\_Dicharov\\_Raspyatye1\\_Vladimirova.htm](http://www.belousenko.com/wr_Dicharov_Raspyatye1_Vladimirova.htm)).

Политическая поэзия, поэзия репрессированных авторов – создателей лирики и песен ГУЛАГа – одна из важнейших линий развития литературного процесса 1930 – 1950-х годов. Антитоталитарная гражданская лирика выражала неприятие существующего строя и несла в себе инвективы, сатиру, пафос духовного сопротивления.

В условиях гонений лишённые возможности публиковать свои произведения, непризнанные авторы уходили в культурное подполье, общаясь с узким кругом единомышленников. Стихи существовали в устной форме, переписывались от руки, печатались на машинке. Их производство и распространение представлялись властям крамолой,

подрывом устоев, проводником опасного неверия в коммунистические проекты даже тогда, когда в этих стихах не было ничего, связанного с политикой и идеологией. Так случилось с обэриутами, чья абсурдистская эстетика во время первой волны их арестов в 1931 году была квалифицирована в качестве инструмента враждебной советской власти деятельности. Литературные связи других авторов неофициальной поэзии также свидетельствовали об интересе к отторгаемой советским обществом поэзии модернистского типа, к авангардным исканиям поэтов 1920 годов. Так, в творчестве старшего из поэтов, Андрея Звенигородского, ощутима связь с ранним русским декадентством – тяга к темам смерти, инфернальной любви, индивидуализма. Георгий Оболдуев испытал влияние литературной эстетики футуристов, имажинистов, конструктивистов. Он был участником объединения ЭСПЕРО (Союз Приблизительно Равных), среди которых И. Аксенов, К. Андреев, И. Пулькин, Я. Фрид. Андрей Егунов (Николев) входил в 1920-х годах в группу эмоционалистов, возглавляемую Михаилом Кузминым, дружил с Константином Вагиновым, пересекался с творчеством обэриутов. Обэриутская «бессмыслицы звезда» (Александр Введенский) светила также и Павлу Зальцману. Евгений Кропивницкий и Ян Сатуновский разрабатывали эстетику примитивизма. Таким образом, авангардистская поэтология – значимый ресурс неофициальной литературы сталинской эпохи.

В изучаемый период производство, общественная сфера были главными областями интереса со стороны легитимных творческих сил. Частная же жизнь, быт, домашняя повседневность оказались на втором плане. И вот как раз здесь, в зоне, не контролируемой напрямую государством, в убежище от идеологического пресса, политики, публичной риторики и обосновалась неофициальная культура. Люди встречались, с кем хотели, неформально общались и говорили на близкие и интересные им темы, самодеятельно творили, обменивались книгами, стихами и результатами собственного творчества. Чтобы существовать, они ходили на службу, работали в советских заведениях. Среди них много художников, переводчиков, создателей детской литературы, студентов и выпускников высших учебных заведений. Это та часть интеллигенции, которую не устраивала фальшь официальной культуры, ложь ее представителей, рисовавших оптимистичные картины действительности, приукрашивающих реальность. Доктрина социалистического реализма требовала от писателей изображения жизни «в ее революционном развитии», игнорирующем недостатки, темные

стороны, подлинные беды и лишения людей ради неминуемого наступления торжества коммунистического рая, в лучах света которого все несчастья меркли и отступали, представлялись чем-то незначительным, преходящим и недостойным внимания. Обращенная к реальной жизни, а не к великим надчеловеческим ценностям, неофициальная поэзия развенчивала благостное отношение к действительности, отказывалась от идеализации советского строя, не тешила себя иллюзиями о грядущем благополучии. Находясь за пределами официоза, воспеваящего безличные символы (коммунистическое завтра, вождей, ведущих в светлое будущее – Ленина, Сталина, партию и комсомол, социалистическое отечество с его столицей – Москвой) она была свободна в выборе тем, предмета изображения, предпочтительном характере их раскрытия.

Позиция частного лица освобождала от необходимости кривить душой, лгать и притворяться, позволяла сосредоточиться не на безличных вещах и отношениях, а на том, что волнует многих людей, беспокоит или, наоборот, радует их души. Предметом изображения становилась приватная жизнь – сфера отдыха и досуга, семья, дом, человеческие взаимоотношения, общение с природой. Поэзия открывала для себя ценность простых и доступных сторон жизни. Быт стал восприниматься не как нечто отяжеляющее, угнетающее существование, что свойственно романтической советской поэзии (стихам Михаила Светлова, Николая Тихонова, Эдуарда Багрицкого, Джека Алтаузена, Михаила Голодного с их патетикой, героической мифологией и революционной фразеологией, идеями «безбытности»), а как необходимая человеку сфера уюта и комфорта, как составная часть полноценного спокойного проживания на земле. Высвобождение энергии повседневных представлений вкупе с внешней простотой, естественностью, бесхитростностью и живостью интонаций позволяло затеять диалог с читателем, играя на общих струнах доверительности и взаимопонимания, смешливо-иронического притяжения жизни (пасторальный жанр в творчестве Николева).

Отсутствие идеологической ангажированности было связано у многих с интересом к предметному миру – кругу вещей, реалий, самоценных и значимых как для человека с эстетизированным сознанием (жанр «поэтического обозрения» у Г. Оболдуева), так и для беспристрастного наблюдателя за повседневной жизнью (предваряющие «барачную» поэзию бытовые зарисовки Е. Кропивницкого). Установка на антипафосность, будничность, обыденность естественным образом вела к изображению низовых

аспектов советского быта (Я. Сатуновский). Для многих неофициальных поэтов характерно отторжение от советской жизни, неприятие царящей вокруг лжи, барабанных лозунгов, агитации, трезвый взгляд на реальность, изображение жизненного неблагополучия, пьянства, разврата, пошлости (В. Щировский, Е. Кропивницкий). Идеино-художественные поиски приводили к появлению религиозно-мистических устремлений, использованию библейской символики (поэма-мистерия «Азь», псалмы С. Петрова, П. Зальцмана, «Ленинградский апокалипсис» Д. Андреева).

Благодаря усилиям поэтов-нонконформистов становилось очевидным отсутствие духовных ориентиров в обществе, оторванность избранного властными инстанциями курса от насущных нужд народа. Мир безбожников и атеистов, умертвляющая души вселенская пошлость окружающего, гнетущая скука и безнадежность вызывали реакцию духовного сопротивления, которая приводила к философическому осознанию гибельности избранного обществом пути, лишаящего человека свободы, возможности использовать свои человеческие силы.

Вардугина Г.С.  
Челябинск

### **Структура и мотивы волшебной сказки в детективных романах Д. Донцовой**

Массовая литература в последние годы стала объектом повышенного внимания филологов. Популярность произведений современной массовой литературы не может быть объяснена лишь только низкой планкой читательских ожиданий, установкой на развлечение. Презрительное и высокомерное отношение к «паралитературе» у исследователей постепенно сменяется попытками проникнуть в законы ее существования и репродукции, стремлением определить место произведений в области социального функционирования, в общей системе текстов, в современной культуре. В парадигме массовой литературы один из наиболее ярких феноменов – творчество Дарьи Донцовой.

Критики отмечают убогость образной системы ее произведений, интриги, детективного сюжета. «Жвачка», «пипифакс» – такого рода сравнения и метафоры в статьях о Донцовой стали общим местом. Однако, по данным Книжной палаты, общий тираж книг автора иронических детективов Дарьи Донцовой за 2006 год составил почти 10 миллионов экземпляров. Что же тогда обеспечивает

романам Донцовой непреходящую популярность? На наш взгляд, это происходит за счет эксплуатации и трансляции традиций, мифологических архетипов, закрепленных в фольклоре, в композиции и образной системе – в поэтике в целом – произведений Д.Донцовой.

Во всех определениях сказки как вида устного народного творчества есть инвариантное зерно: это «устные прозаические рассказы с установкой на вымысел». В.Я. Пропп констатирует: «Сказка определяется тем, что ее эстетика основана на вымысле, нарочито подчеркнутом именно как вымысел. В этом вся прелесть сказки» [1, 258]. Эта установка ощущается и рассказчиком, и слушателями.

Сама Д. Донцова именно так определяет цель и специфику своего творчества. В многочисленных интервью она не устает повторять мысль о том, что пишет сказки для взрослых: «Мои книги – это сказки, оттого они так популярны. Вокруг столько жестокого и страшного... Представьте среднестатистическую женщину: с девяти до шести она на нелюбимой работе – так фишка легла. Дома муж-алкоголик или даже такого нет. Зарплата заставляет каждый раз мучительно решать, купить ребенку фрукты или же себе бюстгальтер.<...> Тогда женщина берет сказку и читает. А закрыв книжку, думает: "Господи, у меня тоже, может быть, все будет хорошо"» [2].

Установка автора на вымысел вполне определенная. Однако сходство детективных романов Д. Донцовой со сказкой не ограничивается четким разграничением добра и зла, счастливым концом и приключениями главного героя, проходящего ряд испытаний. Детективная интрига в «иронических детективах» автора морфологически восходит к архетипу волшебной сказки. В массовой литературе эти процессы обнажены, открыты, этим объясняются и невоплощенность литературных приемов в детективном сюжете, и совпадение направленности творчества Донцовой с «памятью жанра» читателя.

Цель нашего исследования – выявить типологические черты сходства детективных романов Д. Донцовой с архитектурой сказочных текстов. Для того чтобы выявить наиболее общие типологические закономерности, проведен анализ двадцати текстов. Объектом исследования стали композиция и образная система романов из серий «Любительница частного сыска Даша Васильева», «Евлампия Романова. Следствие ведет дилетант», «Виола Тараканова. В мире преступных страстей».

Наиболее убедительно в детективах воплощаются несколько морфологических функций, присущих волшебной сказке.

Романы Донцовой, подобно многим детективным текстам, всегда начинаются с исходной недостачи. «Сказка дальше дает внезапное, но все же известным образом подготовленное наступление беды, – замечает В.Пропп. – В связи с этим начальная ситуация дает описание особого, иногда подчеркнутого благополучия». Это в полной мере относится к романам Донцовой. Картины семейных праздников, бытовые мелкие неурядицы, разговоры с подругами – подчеркнуто идиллическая экспозиция – уступают место надвигающейся беде, «недостаче», по терминологии В.Я. Проппа.

Завязка романов часто обусловлена тем, что умирающий или попавший в беду человек просит главную героиню оказать услугу. Шесть романов начинаются с этой исходной ситуации. Так, в палате, где лежит Юля, невестка подруги Евлампии Романовой, умирает молодая женщина и перед смертью просит передать деньги («Сволочь ненаглядная»); подруга Даши Васильевой Соня отравилась, завещав Даше позаботиться о своей приемной дочери Кате («Экстрим на сером волке»). Это может быть смерть, исчезновение, неприятности с одним из родственников, многочисленных подруг, реже страдают мужья близких людей. Важно одно: Даша, Вилка, Евлампия всегда начинают расследование по собственной инициативе. Здесь нет функций отправителя, женщины вполне самостоятельны: они ставят себе задачу изобличить преступника, восстановить честное имя близких или родственников.

Функция запрета, обязательная для волшебной сказки, присутствует в большей части сюжетов иронических романов. Кто-то значимый для героини, чаще всего это бывает полковник Дегтярев или сын Аркашка для Даши, Володя Костин для Лампы, запрещают своей непутевой матери или приятельнице вести расследование. И, конечно же, если есть запрет (парная функция, действующая не только в сказке, но в других эпических жанрах фольклора), обязательно его нарушение. Героиня Донцовой действует на свой страх и риск, скрывая от домашних результаты своей бурной деятельности. Такая установка оправдывает то, что женщина-детектив в расследовании не пересекается со следственными органами, которые проделывают некую работу, но их действия остаются за рамками повествования.

Если не учитывать фольклорного архетипа волшебной сказки, трудно объяснить, почему героиня Донцовой, расследуя преступление, идет самым длинным путем. Героини забывают об



уликах, не сопоставляют факты. Даша, Виола, Евлампия словно не замечают подсказок, предусмотрительно оставленных писательницей. Однако эти сюжетные ходы являются вполне обоснованными в сопоставлении с архетипом волшебной сказки, в которой испытания нужны для получения волшебного подарка или помощника.

Герои Донцовой проходят почти всю парадигму функции обретения помощника. Так, например, во всех проанализированных романах присутствует функция когда герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготавливается получение им волшебного средства или помощника». Женщина-детектив помогает сироте («Созвездие жадных псов»), разрешает держать в доме животное («Спят усталые игрушки»), проявляет отзывчивость по отношению к старикам и больным, и в результате благодарные люди и животные помогают ей.

Читатель, привыкший к изощренным логическим построениям интеллектуального детектива, недоумевает, почему в романах Донцовой героиня, действуя противно логике, всегда идет в правильном направлении.

Как и положительные герои сказки, Даша и другие героини не могут не победить. К ним вполне применимы такие характеристики, как «пассивность» героя, его изначальная неуязвимость. По сути, героини Донцовой – это «иронические неудачницы», подобные Иванушке-дурачку, их действия неподвластны логике, но приводят к положительному результату – торжеству правды и добра.

Если в волшебной сказке достижение конечной цели немислимо без волшебных предметов или помощников, то в криминальном романе эту роль играет информация, которой стремятся завладеть женщины-детективы, то есть можно говорить о замещении или трансформации этой функции.

Влиянием волшебной сказки объясняется и совершенно неправдоподобный, не учитывающий человеческой психологии, но постоянно воспроизводимый Д. Донцовой сюжетный ход – откровенные разговоры, признания любого из свидетелей или информантов. Например, в романе «Созвездие жадных псов» сначала о ходе расследования Лампе рассказывает оперативник Костин, затем Романова узнает о жизни покойного академика из уст его дочери, сотрудница института информирует героиню об отношениях убитого с детьми, мальчик из барака за деньги рассказывает об убийстве жены академика, в Новосибирске старая директриса проливает свет на загадку детских лет покойного...

Эта легкость получения информации может быть объяснена, если принять во внимание важность в линейном сюжете волшебной сказки функции осведомления или подслушивания, которой В.Я. Пропп придавал особенное значение, считая ее средством связи, скрепкой остальных функций. «Выведывание и выдача сведений», по Проппу, парная функция. Как только вопрос задан, сыщик-дилетант получает на него развернутый, исчерпывающий ответ. Линейность сюжета иронических детективов Донцовой в этом случае не требует напряженного и разветвленного многомерного действия, интеллектуальных построений. Эпические герои в фольклоре проявляют себя в действии, так и героини Донцовой не анализируют, а собирают информацию.

Перемещения героя к объекту поиска – функция, наиболее замещенная культурными концептами современности. Вместо тридевятого царства – локусы мегаполиса (метро, магазины, офисы); героини преодолевают пространство, как правило, на машине, и это позволяет Донцовой ввести в повествование ряд эпизодов, сопоставимых с сюжетными мотивами городского фольклора о жадных гаишниках и глупых водителях.

Если посмотреть на передвижения героинь с точки зрения реалистического правдоподобия, то пропорции явно нарушены: «частные сыщицы» с невероятной легкостью перемещаются из одного конца мегаполиса в другой, крайне редко попадают в московские пробки, готовы слетать во Францию или в сибирскую Верь, если этого требуют интересы их расследований.

Эту легкость можно объяснить одним из принципов сюжета русской волшебной сказки, который Д. С. Лихачёв назвал «отсутствием сопротивления среды» [3, 389]. «Все решения героев также скоры и принимаются без длительных раздумий. Герой отправляется в путь и достигает цели без усталости, дорожных неудобств, болезни, случайных, не обусловленных сюжетом попутных встреч и т.д. <...> Сопротивление среды бывает только «целенаправленным» и функциональным, сюжетно обусловленным».

Цель детективного романа – изобличение и наказание преступника – вполне может быть сопоставима с установкой волшебной сказки на восстановление справедливости. Архетип волшебной сказки проявляется в кульминационных сценах непосредственной схватки героя с антагонистом.

Сама героиня, как правило, терпит поражение, так и не может вычислить преступника, иногда она превращается в потенциальную жертву главного отрицательного героя. Например, в романе «Жена

моего мужа» убийца Антон Медведев решает «избавиться от назойливой дамочки» и похищает ее, спрятав в заброшенной деревне. Однако подросшие милиционеры, которые появляются, как «бог из машины», избивают или обезвреживают преступников, а затем Дегтярев, Куприн, Костин – работники внутренних органов – рассказывают сыщице-дилетанту о настоящем преступнике. Здесь, возможно, друзья-милиционеры в какой-то степени замещают волшебных помощников, с помощью которых положительные герои сказок одерживают победу над силами зла.

Непременное свойство детектива как жанра — конечное торжество добра. Изобретательный и коварный преступник-антагонист все равно будет наказан, а добро, справедливость восторжествует. В этом отношении Донцова подчеркнута традиционна. Как и в сказке, в ее книгах восстанавливается первоначально утраченная гармония, «начальная беда или недостача ликвидируется».

Финалы иронических детективов не оканчиваются свадьбой – героини должны быть свободны для дальнейших приключений. Однако предпоследняя функция наказания вредителей и антагонистов в романах Д. Донцовой подается даже нарочито: счастливый конец, как и в сказке, сочетается с «невниманием к судьбам отрицательных героев». Функция одаривания, воздаяния тем, кто помогал героине в поисках, в детективах Донцовой реализуется в полной мере. Так, в романе «Обед у людоеда» [4, 287] награды получают все члены семейства Лампы, пригравшие у себя дочь мнимой преступницы.

В детективах Донцовой всегда присутствует характерная для волшебной сказки схема финала, причем присутствует и морализация, тоже характерная для этого жанра.

Итак, архитектуру иронических детективов Д. Донцовой, как и других подобных текстов, можно исследовать, применяя междисциплинарный подход, позволяющий учитывать определенным образом выстроенный набор кодов, в фольклористике получивший название «морфологии сказки». Произведения современной массовой литературы обнаруживают множество общих черт с фольклорными текстами на сюжетном, образном, композиционном, мировоззренческом уровнях, и такое сходство с фольклорными структурами объясняет их жизнеспособность и популярность.

#### Библиографический список:

1. Пропп, В. Я. Русский героический эпос [Текст] / В.Я. Пропп. – М.:

- Государственное изд-во художественной литературы, 1958.
2. Дарья Донцова, что в ней такого? [Электронный ресурс].—URL: <http://zhunka.moy.su/news/2008-06-23-743>.
  3. Лихачёв, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. [Текст]/ Д. С. Лихачев. Л.: Худож. лит. –1971.
  4. Донцова, Д. Обед у людоеда. М.:Эксмо. – 2001.

Григоровская А.В.  
Тюмень

**Трансформация сказочных элементов поэтики  
в русских антиутопиях 2000-х годов  
(«ЖД» Д.Быкова и «Метро 2033» Д.Глуховского)**

Многих исследователей антиутопии интересовала проблема генетических связей этого метажанра с волшебной сказкой. Волшебная сказка – жанр, традиционно изучаемый в традиции В.Я.Проппа, основоположника морфологической теории сказки. Наша работа не стала в этом смысле исключением, но и вобрала в себя и ряд иных исследований по фольклористике (М.Липовецкого, Е.Н.Ковтун, Дж.Кавелти и др.).

Поэтика «ЖД» и «Метро 2033» во многом дает целостное представление об основных тенденциях в развитии русской антиутопии 2000-х годов. Фольклорная составляющая присутствует в большинстве антиутопических текстов, но именно на рубеже веков она стала особенно актуальной: «Особенностью современного литературного процесса стало значительное расширение проявлений фольклоризма... Фольклор становится формообразующим и стилеобразующим фактором, определяющим художественный мир, созданный автором» [1, 316]. Фольклорная традиция оказалась наиболее аутентична именно антиутопическим текстам ввиду тесной генетической связи антиутопии и фольклора. Кроме того, как отмечает М.Галина, потребность в фольклоре, подвергнутом авторской трансформации, свидетельствует о том, что «массовое сознание ориентировано не на будущее, а на прошлое, хуже того, на прошлое, как бы выключенное из исторического времени» [2]. В этом смысле антиутопическая тенденция оказалась крайне плодотворной: «антиутопическая фабрика» начала 2000-х годов удачно совпала по времени с кризисом массового сознания, испытывавшего потребность в

возвращении к своим культурным истокам, к своему историческому «детству».

М.Липовецкий сформулировал составляющие семантического ядра волшебной сказки, которые мы находим и в антиутопиях «ЖД» и «Метро 2033». Это особый хронотоп, характеризующийся циклической замкнутостью и неопределенностью, «пунктирная» организация пространства и времени с фиксацией на ситуациях испытания героя [3]. Применительно к художественной литературе все эти признаки исследуются Е.Н.Ковтун, предложившей термин «сказочная и мифологическая условность». Он означает такую художественную условность, которая используется в литературе для воссоздания элементов волшебной сказки [4]. Использование сказочной условности в антиутопиях Д.Быкова и Д.Глуховского явлено в создании замкнутого во времени и пространстве условного мира. При этом «реальность» и «иной мир» совмещаются, возникает ситуация «двоемирия». Время может произвольно менять свой ход, пространство – играть координатами.

Пространственно-временная модель, представленная в текстах Д.Быкова и Д.Глуховского, имеет волшебнo-сказочные корни. Это выражается прежде всего в «специализации» времени, то есть в передаче через пространственный код временных категорий [5]. Замкнутое и ирреальное пространство – также отличительная черта волшебной сказки. Для сказки характерно неопределенное, «вечное» время, которое совмещает в себе все времена. Таким образом, в 2000-е годы происходит совмещение «вечного прошлого» волшебной сказки и альтернативного времени антиутопии, что закономерно обусловлено как генетическим происхождением последней, так и особенностью анализируемых текстов, написанных в эпоху постмодернизма.

Такой аспект волшебнo-сказочной поэтики, как реализация волшебнo-сказочных функций, также представлен в исследуемых текстах (об этом более подробно: [6]). В случае с текстами 2000-х годов мы, несомненно, имеем дело с новой жанровой моделью, ни в коем случае не повторяющей фольклорную, но органично соединенной с антиутопической. Один из четырех постулатов В.Я.Проппа, гласящий, что «последовательность функций всегда одинакова», в текстах Д.Быкова и Д.Глуховского не соблюдается. Одинаковые функции могут повторяться, а их последовательность – меняться. Функции действующих лиц (волшебный помощник, вредитель, герой-искатель...) сохранены в «ЖД» и «Метро 2033» на различных уровнях – от ономастического пространства до сюжетных ходов. Например, у солдата, сопровождавшего Громова в «гиблoе»

Жадруново, фамилия Воронов, а в сказках ворон – традиционный волшебный помощник. В структуре антиутопии «Метро 2033» функция вредителя реализуется через цепочку «выведывание – выдача – подвох – пособничество – вредительство», представленную традиционно три раза. При этом неизбежны трансформации сказочных функций. Варианты различных функций, представленные В.Я.Проппом в «Морфологии сказки», получают новую жизнь в изучаемых текстах. Например, Артем («Метро 2033») из героя-искателя становится героем пострадавшим (случай соединения двух функций в одном персонаже – собственно-семантическая трансформация категорий, случай «совмещения» [7]).

В антиутопиях «ЖД» и «Метро 2033» существует важный пласт мотивов, относимых к волшебной-сказочной традиции. Это традиционные для волшебной сказки пространственно-временные образы переправы, тридесятого царства и таинственного леса. Особенностью их воплощения в исследуемых текстах является их семантическая многозначность, вследствие чего мы не можем говорить о конкретных пространственно-временных образах, а лишь о мотивах, которые возникают в тексте.

Сюжетный смысл «переправы» лежит в области представлений о трудности пути в «иное царство» и необходимости вожатого, доставляющего туда. «Переправа в иное царство есть как бы ось сказки и вместе с тем – середина ее» [8, 286]. Тридесятое царство – неперемный атрибут многих волшебных сказок. В аспекте антиутопии 2000-х годов оно заслуживает особого рассмотрения и отдельной работы. Отметим лишь, что «иное царство» фиксируется в текстах Д.Быкова и Д.Глуховского как в форме загробного, внеположенного реальному, мира, так и в форме так называемого «гиблого места». «Иное царство» обладает всем признаками сказочного тридесятого царства, приведенными В.Я. Проппом в работе «Исторические корни волшебной сказки»: связь с золотом, сравнения с загробным миром, пространственная отделенность (островная модель) и некоторые другие. «Гиблое место» не существует в текстах отдельно, зачастую пространственные образы многозначны: одновременно представляют собой аналог загробного мира и «гиблого места». Например, Жадруново в «ЖД». Герои боятся таинственного места, где, по слухам, «начало истории», а пожелание «пойти в Жадруново» воспринимается как проклятие. Стоя в финале произведения на перепутье, Аня и Громов решают пересечь границу: «Оттуда никто еще не приходил, ну так это, может быть, потому, что там прекрасно?» [9; 683]. Происходит инверсия мотива: опасность

«гиблого места» ставится под сомнение, чего, конечно, не могло быть в русской народной сказке. «Гиблое место» у Д.Глуховского более очевидно: это подземный Кремль, который, однако, антропоморфен: «Арка представилась Артему чудовищным зевом, своды эскалаторного туннеля – глоткой, а сами ступени – жадным языком разбуженного пришельцами грозного древнего божества» [10, 332]. В рассматриваемых антиутопиях присутствует также аналог таинственного леса, в котором живет своя Баба-Яга (Катерина из Алабино в «ЖД»), либо присутствует «опасная зона», выполняющая роль испытания для героя (станция Полянка в «Метро 2033»).

Становление героя через путь – древнейший литературный мотив, часто реализующийся через четырехфазную структуру сюжета (обособление, искушение, лиминальная фаза, преобразование (в терминологии В.И.Тюпы [11]). Мотив пути в исследуемых антиутопиях получает дополнительную смысловую окраску благодаря ярко выраженному волшебнo-сказочному началу. Вместе с началом пути-дороги начинается произведение, с окончанием пути-дороги наступает его финал. Действие в антиутопиях полностью исчерпывается путем, что имеет волшебнo-сказочные корни. Мотив встречи, неразрывно связанный с мотивом пути, в «ЖД» и «Метро 2033» образует единый хронотоп дороги. Герои в романах Д.Быкова и Д.Глуховского несут в себе набор качеств, которые являются архетипичными и часто выражают какую-то определенную роль, играемую в тексте (помощник, даритель, вредитель и т.п.) или определенную идею, качество, добродетель (долг, милосердие и т.п.). Совершенно очевидна ролевая фольклорная природа героев романов, которые выражают собой тот или иной архетип. Как отмечает Е.С.Новик [12], все персонажи волшебной сказки могут быть рассмотрены как персонификации определенных свойств или состояний.

Различение фольклорных элементов в структуре рассмотренных произведений важно для понимания жанровой природы антиутопии 2000-х годов и механизма ее развития. Мотивы волшебной сказки не оторваны от литературных, напротив, они дополняют друг друга. Реализация функций действующих лиц в романах тоже указывает на связь антиутопии Д.Быкова и Д.Глуховского с волшебной сказкой.

Использование фольклорных мотивов в своих текстах позволяет авторам в образной форме выразить мысль, которая у двух, казалось бы, совершенно разных художников, одна – беспокойство за ситуацию в России начала 2000-х годов. Это подтверждается и сборником рассказов Д.Глуховского «Рассказы о Родине» (2010),

являющимся образцом условно-метафорической прозы, и романами Д.Быкова, а также его публицистикой.

#### Библиографический список:

1. Колядич Т.М. От Аксенова до Глуховского. Русский эксперимент. Экстремальный путеводитель по современной русской литературе. – М.: Олимп, 2010. – 349 с.
2. Щербак-Жуков А. Социум принял позу эмбриона: Мария Галина о месте фольклора и мифа в современной культуре [Электронный ресурс] // НГ Ex Libris. URL: [http://exlibris.ng.ru/person/2011-11-17/2\\_galina.html](http://exlibris.ng.ru/person/2011-11-17/2_galina.html) (дата обращения: 29.09. 2012).
3. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х годов). – Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1992. – 184 с.
4. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: МГУ, 1999. – 308 с.
5. Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Л.: ЛГУ, 1986. – 200 с.
6. Григоровская А.В. Реализация функций волшебной сказки в структуре антиутопий Д.Глуховского «Метро 2033» и Д.Быкова «ЖД» // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2011. – № 2. – С.82 – 91.
7. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // И.П.Смирнов. Смысл как таковой. – Спб.: Академический проект, 2001. – С. 15 – 222.
8. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. –364 с.
9. Быков Д. ЖД. – М.: Вагриус, 2008. – 688 с.
10. Глуховский Д. Метро 2033. – М.: Популярная литература, 2008. – 400 с.
11. Тюпа В.И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. – Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 1996. – С. 16 – 23.
12. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору: Сб.ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895 – 1970). – М.: Наука, 1975. – С. 214 – 246.



## Реконструкция мифа об уроборосе в романе В.Пелевина «Священная книга оборотня»

Конец XX века характеризуется очередным всплеском интереса к мифу и мифологии в целом. Перекодировка и переосмысление мифа в постмодернизме знаменует глобальную переоценку ценностей, десакрализацию всего сущего.

Обращение к мифологическим структурам в постмодернистских текстах сменяется игровым использованием мифа. Важнейшей формой постмодернистской культуры становится мифотворчество.

Ярчайшим писателем-постмодернистом, активно осуществляющим реконструкцию мифа является В.О. Пелевин. Окружающий мир для Пелевина – череда фантомов, произвольно сменяющих друг друга.

«Следует отметить, что книги Пелевина всегда вызывают определенный интерес у обширного круга читателей, ибо при всей его иронии и интертекстуальности, создании виртуальных миров-симулякров, деконструкции любых идеологем, издевательствах над читателем и т.п. для Пелевина есть области небезразличные, вертикаль не равна горизонтали, или, выражаясь попросту, у него есть что-то за душой (пусть и должной отсутствовать у буддиста) помимо слов. Причем повторяет он это свое “настоящее” с настойчивостью и последовательностью, какие не всегда встретишь у наших писателей-традиционалистов и даже почвенников. Оно прочитывается во всех крупных текстах Пелевина и едва ли не во всех рассказах как инвариант одного и того же архетипического сюжета, — меняются лишь словесные оболочки» [1].

Словесные оболочки, безусловно, меняются, неизменным остается стремление писателя интерпретировать и реконструировать мифы. Чаще всего его тексты – это интерпретация «расколотого» мирового мифа, в них заключены отголоски, осколки, сюжеты, мотивы библейского, христианского, скандинавского, буддистского, индуистского, синтоистского, языческого и других мифов.

В романе «Священная книга оборотня», который был впервые опубликован в 2004 году, происходит реконструкция мифа об уроборосе.

Уроборос – гностический образ, олицетворение бесконечного цикла и непрерывности Бытия; кроме того, уроборос может быть связан с представлением о самодостаточном, самооплодотворяющемся Творении. Традиционно представляется в виде змеи, заглатывающей свой хвост. Иногда изображался наполовину светлым, наполовину темным, подобно китайскому символу Инь-Янь (взаимодействие крайних противоположностей: света и тьмы, дня и ночи, солнца и луны, неба и земли, жары и холода, положительного и отрицательного, четного и нечетного и т. д.) [2].

Символ уробороса часто использовался древнерусскими книжниками для художественного оформления буквы «О».

Карл Юнг называет уроборос базовой мандалой алхимии, одним из основных архетипов и символом бессмертия, увязывая его с диалектикой сознательного и бессознательного в душе человека.

Уроборос воплощает циклическую и преходящую природу вещей, а в применении к философии истории — учение о вечном возврате. То, что один бок змеи изображается светлым, а другой — темным, отражает извечное единство и борьбу противоположностей.



Обратите внимание, что у этого уробороса из византийской рукописи явно не змеиная, а лисья морда, и торчат короткие лисьи лапы. В западноевропейском bestiarii средневековом bestiarii лис Рейнеке – трикстер. А трикстер — предвестник спасителя. Он одновременно и сверхчеловек, и недочеловек, животное и божественное бытие, чьей главной и наиболее тревожащей характеристикой является его бессознательное. Именно благодаря ему трикстер отстранен от своих (очевидно, человеческих) собратьев, которые не устают указывать ему, что он пал ниже их уровня сознательности:

«Бывает такое, чего скрывать — загрузишь человека, и легче становится на душе. Почему так? Ведь ничего от этого не меняется — ни в твоей жизни, ни в чужой. Тайна. Ничего, пускай подумает о главном, это никому еще не вредило» [3, 27].

Интересно, что в китайской мифологии образ дракона близок образу собаки, животного, семейства псовых. Лиса относится к этому семейству. Лиса А (Адель) из произведения Пелевина – персонаж как раз из китайской мифологии. Лиса-оборотень, кицунэ.

Лиса А собирает энергию человека и сравнивает себя со знаком «инь-ян». В этом сравнении можно отметить образ космоса, также обозначаемого знаком «инь-ян», и черный цвет:

«Отложив книгу, я закрыла глаза и сделала обычную визуализацию — инь-ян, окруженный восемью пылающими триграммами. Затем я представила себя в виде черной половинки этого знака, а сикха — в виде белой» [3, 46].

Адель часто указывает на знак «уроборос», который тоже означает космос. Она сравнивает «уроборос» со своим хвостом.

Образ «радуги» также ассоциируется с «уроборосом». Вероятно, Пелевин знал, что китайский иероглиф «радуга» означает змею или дракона. В конце романа Лиса видит «радужный поток», радужное сияние, и черно-белый мир превращается в разноцветный. В финале книги Адель входит в Радужный Поток, навсегда исчезнув для этого мира.

Уроборос и его преодоление тесно связаны. Через уничтожение Змея/Дракона происходит трансформация героя, смысл которой в рождении высшей формы личности, союз сознания героя с творческой стороной души. Это близко соприкасается с идеей Ницше о Сверхчеловеке – существе, совершающем трансгрессию – "разрыв". Под трансгрессией понимается, прежде всего, выход "героя" за пределы привычного/предданного мира – трансгрессия/эволюция сознания. Превращение героя в чистое сознание, не скованное рамками обыденности и повседневности.

«Я уже говорила, что лисы сами внушают себе иллюзию этого мира с помощью хвоста. Символически это выражает знак уроборос, вокруг которого мое сознание вертелось столько веков, чувствуя великую тайну, которая в нем скрыта. Змея кусает себя за хвост...

Ненарушимая связь хвоста и сознания – фундамент, на котором покоится мир, как мы его знаем» [3, 122].

Преодоление уробороса в алхимии – стадия «нигредо» («работа в черном») – попытка освободиться от того, что мешает жить, попытка убить того самого дракона/змея, чтобы обрести свою

истинную природу. Один из таких способов – уничтожить сценарий жизни в подсознании.

Чтобы уничтожить свой сценарий жизни, нужно осознать, что именно привело к его созданию и осознать его содержание, отличительные особенности, которые отличают его от какого-либо другого сценария жизни. Когда сценарий жизни осознан, он тут же полностью уничтожается:

«Ничто не может вмешаться в это причинно-следственное кольцо и разорвать его. Кроме одного. Любви.

Мы, оборотни, значительно превосходим людей во всех отношениях. Но, подобно им, мы почти не знаем истинной любви. Поэтому тайный путь выхода из этого мира скрыт от нас. А он настолько прост, что трудно поверить: разорвать цепь самогипноза можно одним движением ума» [3, 231].

Адель покидает этот тесный мир тоски и отчаяния, навсегда выйдя из бесконечного колеса Сансары. Она навсегда сливается с Пустотой:

«Я выеду в самый центр пустого утреннего поля, соберу в сердце всю свою любовь, разгонюсь и взлечу на горку. И как только колеса велосипеда оторвутся от земли, я громко прокричу свое имя и перестану создавать этот мир. Наступит удивительная секунда, не похожая ни на одну другую. Потом этот мир исчезнет. И тогда, наконец, я узнаю, кто я на самом деле» [3, 379].

Постмодернистская модель мифа максимально приближена к современности. Пелевинский образ-персонаж – это реконструкция некоего универсального образа, архетипа; реконструированный миф в произведениях писателя остается открытым – мы можем просчитать действия героя, хотя и не на 100%.

Своей реконструкцией мифа об уроборосе Пелевин показывает нам, по сути, целостную картину мира, т.к. у постмодернистов образ реальности расплывчат и/или безнадежно разрушен, настолько, что человек даже не может быть уверен в своем собственном существовании.

Уроборос же играет роль символа циклически протекающих процессов в многократном повторении, это символ циклической природы Вселенной: создание из уничтожения, жизнь из смерти. Уроборос поедает свой собственный хвост, чтобы пройти через полный цикл восстановления из смерти, так же, как и Лиса А, разрывая иллюзорную действительность, выходит на новый, никому не ведомый уровень. Это движение космоса, цельный образ Бытия. Реконструкция мифа приводит к восстановлению цельности

восприятия тех разрозненных фрагментов, обрывков сведений, калейдоскопа образов, дабы заполнить Пустоту культурного пространства.

Библиографический список:

1. Дмитрий Полищук. И крутится сознание, как лопасть. // Журнальный зал// [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/5/po10.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/5/po10.html)
2. Уроборос. Энциклопедия знаков и символов. // <http://sigils.ru/symbols/uroboros.html>
3. Пелевин В. Священная книга оборотня. — М.: Эксмо, 2004. — 384 с.

Григораш А.М.  
Киев

**Разновидности характерологической функции  
фразеологических единиц с нейтральной стилистической  
окраской в биографическом жанре (на материале книги Нины  
Берберовой «Александр Блок и его время»)**

Биографии выдающихся людей пишутся по-разному. Как правило, авторы биографических исследований с неизменным восторгом пишут о любимых писателях, близких по духу и образу жизни, постоянно оправдывая любые, пусть даже не совсем благовидные, поступки своих великих избранников (достаточно вспомнить жизнеописание В. И. Новикова «Высоцкий»). Более того, в некоторых биографиях авторы-литературоведы представляют, помимо сугубо биографических сведений, обширные литературные разборы определенных авторских произведений, которые, в свою очередь, авторы биографий считают этапными в творчестве своих кумиров (ярким примером чему может служить биография Б. Л. Пастернака Дмитрия Быкова).

Иначе выстраивает биографическое повествование Нина Берберова. Ее биографическая проза, как правило, строго следует в русле биографических событий, поэтому она так скупа на авторские эмоции. Цитаты из поэтических произведений достаточно редки и появляются только как иллюстрации определенного этапа становления поэта. В связи с этими особенностями общей манеры

биографического описания наиболее последовательно в книге Нины Берберовой представлен пласт фразеологических единиц нейтральной стилистической окраски. Такие устойчивые сочетания, с одной стороны, традиционно оживляют повествование, а с другой – не отвлекают читателя от основной, нарочито объективной, несколько отстраненной авторской манеры изложения: *«Широкая синяя Нева, до моря **рукой подать**. Именно река заставила Петра принять решение и заложить здесь город. Он дал ему свое имя»* [1, 9]. Ср. во фразеологических словарях: **Рукой подать до чего**. « Совсем близко» [4, 328]; **Рукой подать**. «Очень близко, совсем рядом» [5, 245].

Фразеологизм, обладающий нейтральной стилистической окраской, становится составной частью характеристики Петра I, подчеркнута объективной, а по сути – восторженной: *«Он попевал повсюду, не задумываясь, к чему могли привести его дела и замыслы. Трудился, **не покладая рук**: строил города, прокладывал дороги, создавал флот. Вырастил аранчонка, сироту, освобожденного им из турецкого плена - будущего прадеда Пушкина. Так что Петр дал России и Петербург, и Пушкина – два неиссякаемых источника русской поэзии»* [1, 10-11]. Ср. во фразеологических словарях: **Не покладая рук**. ‘Усердно, без устали, не переставая (делать что-либо)’ [4, 336]; **Не покладая рук**. «Усердно, прилежно» [5, 205]. Аналогичный пример, касающийся другого выдающегося российского деятеля: *«Летом по широкой – шестеро шире Сены – синей Неве от Академии медицины до Академии наук ходил пароход; великий Менделеев, создатель “периодической таблицы”, ездил на нем в гости к профессору Бородину, известному химику, **на досуге** сочинявшему оперу “Князь Игорь”»* [1, 11]. Ср. во фразеологическом словаре: **На досуге**. ‘В свободное время’ [5, 71]. Наконец, фразеологическая единица является доминантой характеристики «частного лица», пока ни в чем себя не проявившего, но которому уготована высокая участь стать впоследствии матерью А. А. Блока: *«Такие приемы устраивали в доме профессора Бехтерева – ректора Петербургского университета. Старшая из профессорских дочек – уже невеста. А третьей, Александре, только исполнилось семнадцать. Подвижная, нервная, шаловливая, далеко не красавица, но наделенная **живым умом**, суций бесенок и всеобщая любимица. У нее уже серьезные интересы. Отец, профессор ботаники, и мать, переводчица французских романов, привили ей любовь к подлинным ценностям»* [1, 12-13]. Ср. во фразеологических словарях: **Живой (резвый) ум**. ‘Острый, бойкий, находчивый’ [3, 301]. Следует отметить, что это устойчивое сочетание постоянно повторяется в биографической прозе

Н. Берберовой. Ср., например, «косвенную» характеристику будущего отца А. А. Блока, данную посредством переживаний его будущей жены: *«Только теперь поняла она, насколько ей нравились блестящие выпады, ирония, парадоксы, безупречная логика и живой ум молодого Блока»* [1, 15]. Нет ничего удивительного в том, что молодой человек и девушка, получившие блестящее образование и воспитание, обладающие **живым умом**, полюбили друг друга.

Стилистически нейтральные фразеологизмы используются для характеристики не только отдельных выдающихся личностей России, но и «научной среды» конца XIX – начала XX в.в. в целом: *«В своих уютных просторных квартирах, в забитых книгами библиотеках, в лабораториях с новейшим оборудованием они упорно трудились во славу молодой российской науки»* [1, 11]. Ср. во фразеологическом словаре: **Во славу кого-чего**. «Для прославления кого-, чего-л.» [5, 262].

Нейтральная фразеологическая единица используется Н. Берберовой как качественная характеристика сделанного: *«Блок с блеском защитил магистерскую диссертацию «Государственная власть в европейском обществе». В России он стал первым социологом, писавшим о классовой борьбе»* [1, 16]. Ср. во фразеологическом словаре: **С блеском**. «Превосходно, блестяще» [5, 18].

Фразеологические единицы нейтральной стилистической окраски являются составной частью характеристики главных пороков описываемого времени, которые, впрочем, не чужды и современным поэтам: *«Аполлон Григорьев пил горькую, чтобы забыть свою бедность, убогую жизнь захудалого дворянина в жалкой дыре, в захолустье; забыть жену, преждевременно постаревшую от горя и забот, своих босоногих детей, постоянно грозившую ему долговую яму и нехватку чистых рубашек, мешавшую выходить из дому. Напившись до бесчувствия, он никого не узнавал, забывал обо всем»* [1, 94]. Ср. во фразеологических словарях: **Пить горькую [мертвую]**. **Запить горькую [мертвую]**. «Сильно, беспробудно, запойно пьянствовать» [4, 320-321]; **Пить горькую**. «Пить запоем, пьянствовать» [5, 55]. Следует отметить, что устойчивое сочетание **долговая яма** зафиксировано в словарных материалах В. М. Мокиенко как фразеологическая инновация: **Долговая яма**. '1. Устар. Тюрьма, арестное помещение. 2. Актуализ. Большие, грозящие судебными разбирательствами долги' [2, 151]. Разумеется, в биографическом повествовании Нины Берберовой рассматриваемый

нами фразеологизм употребляется в первом значении с соответствующей словарной пометой.

Фразеологизм нейтральной стилистической окраски при характеристике другого выдающегося деятеля описываемой эпохи выступает как антоним к свободному сочетанию: «*Все его чувства [А. Белого – А. Г.] чрезмерны. К одному он **питает** неутолимую **ненависть**, видя в нем худшего врага, за другого готов **жизнь отдать**. Временами он становится кротким, смиренным, чистым, жалким. Потом его лицо искажается жуткой улыбкой, он начинает рвать все, что попадает под руку, во всем видит ложь и предательство*» [1, 162]. Ср. во фразеологическом словаре: **Отдать (отдавать или положить) жизнь за кого-что**. ‘Пожертвовать жизнью, умереть, защищая кого-, что-л.’ [5, 80]. Таким образом, фразеологическая единица становится составной частью характеристики, полностью построенной на контрасте.

С помощью фразеологической единицы нейтральной стилистической окраски дается характеристика поведения выдающегося поэта в критические для государства минуты: «*Мережковский стремится объединить вокруг себя всех, у кого еще есть силы и воля обороняться против “грядущей тьмы”. Блок **держится в стороне**. Уже начинают поговаривать о его большевизме, он остается безучастным*» [1, 209]. Ср. во фразеологических словарях: **Стоять [держаться] в стороне**. ‘Не принимать непосредственного участия в чем-либо’ [4, 458]; **Стоять (держаться) в стороне чего, от чего**. ‘Не принимать непосредственного участия в чем-либо’ [3, 434].

В воспоминаниях современников дается развернутая характеристика публичного поведения А. А. Блока, и среди лексических средств создания этой характеристики находим и фразеологизм нейтральной стилистической окраски: “*Зинаида Гиппиус в своих воспоминаниях о Блоке говорит, что в нем чувствовалась какая-то “незащищенность”. Но чем мог защититься тот, кто понял? Белый, да и другие, часто упрекали его за высокомерие, надменно поднятую голову, “каменную улыбку”, привычку **говорить сквозь зубы** даже когда он читал стихи. Он особенно гордился своим знанием, тем, что был готов к катастрофе, которую невозможно предотвратить*” [1, 110]. Ср. во фразеологических словарях: **Сквозь зубы**. ‘1. Невнятно, неразборчиво (говорить, шептать, бормотать и т.п.). 2. С презрением, неудовольствием и т.п., как бы нехотя (говорить, цедить, ворчать и т.п.)’ [4, 177], исходя из вышеприведенного контекста,



фразеологическая единица функционирует во втором значении; **Сквозь зубы цедить (говорить)**. ‘Не разжимая рта, невнятно’ [3, 420]. Следует отметить, что это устойчивое сочетание отмечено и в словарных материалах В. М. Мокиенко как фразеологическая инновация со значением, дополняющим другие, зафиксированные соответствующими словарями ранее: **Сквозь зубы**. *Нов.* ‘Неохотно, вопреки желаниям’ [2, 36].

С помощью фразеологических единиц нейтральной стилистической окраски дается подробная характеристика бурной “литературной жизни” конца XIX – начала XX в.в. и, естественно, ее “главных действующих лиц”: «*В Москве Блока ждали. “Аргonautы” разносили стихи, и хотя Брюсов, тогдашний властитель дум, был настроен враждебно, Белый чувствовал, что пришло время представить Блока московской публике*» [1, 61]. Ср. во фразеологических словарях: **Властитель дум кого, чьих**. ‘Человек, оказывающий сильное влияние на современников; выдающаяся личность, привлекающая к себе исключительное внимание своей деятельностью, идеями и т.п.’ [4, 71]; **Властитель дум**. ‘Человек, привлекающий к себе внимание, оказывающий сильное влияние на какую-либо часть общества’ [3, 261].

Фразеологическая единица, обладающая нейтральной стилистической окраской, становится составным элементом характеристики эволюции творческой манеры одного из выдающихся современников А. А. Блока – Валерия Брюсова: «*Как пять лет назад говорили о Белом и Блоке, так теперь связывали имена Белого и Брюсова. Никто из учеников последнего не желал признать его упадка. Его поэзия умирала в его стихах, истощенных сухим экспериментом. Для него оставались лишь редкие рифмы и необычный размер. Ради них он приносил в жертву свой талант и саму жизнь. Верный и изысканный вкус, юношеский пыл – все исчезло. Теперь он мечтал написать книгу стихов “всех времен и народов”, объединив под одной обложкой всевозможные подражания*» [1, 158-159]. Ср. во фразеологических словарях: **Приносить в жертву кого, что, кому, чему**. **Принести в жертву кого, что, кому, чему**. ‘Поступаться кем-либо или чем-либо ради кого-либо или чего-либо’ [4, 357]; **Отдавать (отдать, приносить, принести) в жертву кого, что**. ‘Отказываться от кого-либо, от чего-либо, жертвовать кем-либо, чем-либо ради кого, чего’ [3, 371]; **Принести (приносить) в жертву что**. ‘Отказаться от чего-л., пожертвовать чем-л.’ [5, 79].

Таким образом, пласт нейтральной фразеологии является неотъемлемой частью писательской манеры Н. Берберовой. В ее

биографической прозе такие устойчивые сочетания выполняют целый ряд художественных функций, главной из которых являются различные разновидности характеристик действующих лиц повествования.

Библиографический список:

1. Берберова Нина. Александр Блок и его время: Биография / Нина Берберова. - М.: Издательство Независимая Газета, 1999. – 256 с.
2. Мокиенко В. М. Новая русская фразеология / В. М. Мокиенко. – Opole: Uniwersytet Opolski – Instytut Filologii Polskiej, 2003. – 168 с.
3. Олейник И. С. Сидоренко М. М. Украинско-русский и русско-украинский фразеологический толковый словарь / И. С. Олейник, М. М. Сидоренко. – Харьков: Прапор, 1997. – 462 с.
4. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – 543 с.
5. Фразеологический словарь русского языка / Сост. А. Н. Тихонов (рук. авт. кол.), А. Г. Ломов, Л. А. Ломова. – М.: Рус. яз.-Медиа, 2003. – 336 с.

Горшков С.М.  
Челябинск

**Портреты двух Мастеров: Н.В. Гоголь и А.А. Иванов  
в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»**

Поиски прототипов героев закатного романа М.А. Булгакова представляют собой одно из немаловажных направлений, по которому идёт его изучение. Нахождение прототипов позволяет прояснить отношение писателя не только к конкретным лицам, но и к их деятельности, а также к тем философским и мировоззренческим проблемам, с которыми эти лица и их дела были связаны.

Наличие в облике автора ершалаимских глав романа, Мастера, черт, роднящих его с Н.В. Гоголем, стало общим местом булгаковедения. Учёные обращают внимание как на некоторые портретные черты – острый нос, свешивающийся на лоб клок волос, – так и на детали биографии – факт сожжения своего творения и Мастером и Гоголем [1, 285-286].

Однако с кем может быть ассоциирован Иван Бездомный, ставший невольным собеседником Мастера в доме скорби? Учёные называют претендентов из числа современных Булгакову литераторов [1, 151]. Не отрицая возможности нахождения таких параллелей,

рискнём предложить ещё одного кандидата в прототипы – знаменитого русского художника Александра Андреевича Иванова, современника и многолетнего друга Гоголя. Представляется, что Булгаков даёт нам подсказку в этом направлении, наделяя Мастера тридцативосьмилетним возрастом – возрастом издания Николаем Васильевичем Гоголем «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847 г.), одним из разделов которых является раздел «Исторический живописец Иванов» [2, 281-290]. Кстати, кисти и карандашу живописца принадлежат портреты Гоголя, один из которых относится также к 1847 году и совпадает с описанием внешности Мастера в романе Булгакова.

В пользу выдвинутой гипотезы можно привести дополнительные аргументы, относящиеся к чертам сходства между Иваном Бездомным и А.А. Ивановым, а также к сходству стиля отношений между Бездомным и Мастером с одной стороны, и Ивановым и Гоголем – с другой.

Аргументы в пользу сходства Ивана Бездомного с А.А. Ивановым:

1. Созвучие имени поэта и фамилии художника.
2. Предмет занятий Бездомного – поэма об Иисусе Христе. Наиболее известная картина Иванова, над которой он работал двадцать лет в Италии, – «Явление Христа народу» (другое название – «Явление Мессии»).
3. Безусловная талантливость обоих. Изобразительная сила таланта поэта Бездомного позволила создать живой образ Христа [3, 274], который не удовлетворил Берлиоза не по художественным, а по идеологическим соображениям. Талант Иванова в создании разнообразных, психологически достоверных образов был признан современниками.
4. Несмотря на учёбу в солидном учебном заведении (Петербургская Академия художеств) Иванов жаловался на свою необразованность, так как преподавание общих дисциплин находилось на низком уровне [4, 7, 93]. Сама необходимость разъяснения Берлиозом Бездомному ситуации с изучением вопроса об Иисусе Христе, в тех условиях, когда об этом в стране выходила масса атеистической литературы, свидетельствует о редкой неосведомлённости поэта. На умственную недалёкость Бездомного открыто указывает Мастер [3, 402].
5. Чрезвычайная эмоциональная возбудимость Бездомного, проявившаяся как во время сцены на Патриарших, так и во время его визита в ресторан Грибоедова, соотносится с аналогичным

качеством художника Иванова, конечно же, имевшем иные формы выражения. Находясь в постоянном поиске, состоянии неуверенности в правильности избираемых им творческих решений, художник изводил своим нервным напряжением даже самых близких к себе людей, например, родного брата Сергея, приехавшего к нему в Рим [4, 47-48, 217].

6. Холостяцкий семейный статус обоих.
7. Принадлежность к художественным объединениям – МАССОЛИТ в одном случае, и подчинённая Академии художеств колония русских живописцев в Риме – в другом.

Аргументы в пользу сходства стиля отношений между Бездомным и Мастером с одной стороны, и Ивановым и Гоголем – с другой:

1. Доминирующие позиции в отношениях Мастер – Бездомный принадлежат Мастеру (булгаковеды говорят об «ученичестве» Бездомного и даже об его посвящении Мастером в носителя тайного знания масонского свойства), что соответствует признанию Ивановым лидирующего положения Гоголя в их отношениях.
2. Навязывание Мастером Бездомному мнения об их обоюдном безумии соотносится с рядом резких писем Гоголя к Иванову, написанных в 1846 г., в которых он в грубой форме указывает на нервное заболевание друга [5, 132, 156-158], а через какое-то время в другом письме признаётся, что и сам находился в состоянии душевного расстройства [5, 417-418]. О болезненном состоянии своих нервов Гоголь открыто писал и в «Выбранных местах из переписки с друзьями» [2, 286]. Резкость некоторых писем Гоголя привела Иванова к глубокому потрясению, вследствие чего несколько писем писателя художник оставил нераспечатанными.
3. Хотя Гоголь никогда прямо не призывал Иванова отказаться от занятий живописью (в «Выбранных местах из переписки с друзьями» он даже призывает оказать вечно нуждающемуся художнику финансовую помощь для завершения им картины «Явление Христа народу»), в его письмах к Иванову часто встречаются призывы больше молиться и думать о Боге (как известно, писатель в это время активно занимался богоискательством именно в этом направлении) [5, 164, 174, 289], что могло косвенно повлиять на углубление творческого кризиса художника, который ещё долгое время не мог закончить свою большую картину. В романе Булгакова это обстоятельство

обозначено резче. Мастер прямо призывает Бездомного бросить писать стихи и получает согласие последнего [3, 400].

4. Одним из проявлений духовных исканий Иванова (возможно, навеянных общением с Гоголем) стало написание им летом 1847 года «Мыслей, приходящих при чтении библии», которые в действительности содержали изложение сумбурных по форме и неглубоких по содержанию идей художника эстетического, исторического, обществоведческого характера [4, 183-187]. Ивана Бездомного Булгаков в эпилоге романа превращает в профессора Института истории и философии, то есть, в историка и обществоведа. Таким образом, оба занялись не своим, не художественным делом. Иванов однозначно не стяжал на этом поприще успеха. Об успехах профессора Понырева нам также ничего не известно.

Разумеется, могут быть найдены и некоторые отличия, свидетельствующие о том, что Булгаков в своём романе не копировал полностью двух деятелей русской культуры. Так, например, Гоголь и Иванов были практически ровесниками (1809 и 1806 годы рождения соответственно), в то время как Иван Бездомный существенно моложе Мастера. «Вихрастость» Бездомного не была присуща Иванову. Духовное состояние Мастера, разуверившегося во всём ко времени его встречи с Бездомным, не совпадает с состоянием Гоголя, считавшим, что он нашёл настоящую опору в жизни в своём богоискательстве, ориентированном на принятие ортодоксально-православной религиозности с упором на внешнюю обрядность. Нежелание Бездомного после встречи с Мастером писать стихи не совпадает с мучительным, но всё же завершением Ивановым своего творения, причём Гоголь призвал «святое благословение на кисть художника» и пожелал ему завершить его труд в своём последнем письме другу, написанном во второй половине 1851 г. [6, 263-264].

И, тем не менее, даже принимая во внимание эти отличия, мы полагаем, что есть возможность говорить о сознательном стремлении Булгакова придать взаимоотношениям своих персонажей узнаваемые черты сходства с двумя деятелями русской культуры. Встаёт вопрос: для чего? Для ответа на него стоит дать оценку этим ситуациям отдельно, беря за отправную точку декларированное устами Иешуа Га-Ноцри понимание истины.

Можно сказать, что Николай Васильевич Гоголь своими действиями в отношении Александра Андреевича Иванова не только не способствовал его избавлению от душевных мук, но в чём-то даже их усугубил (сам Гоголь в письмах признавался, что способы лечения

в отношении Иванова были им избраны неправильно [5, 296]). Это не соответствует действиям Иешуа, который в ершалаимских главах романа избавляет Понтия Пилата от мучительной головной боли.

Проецируя такое понимание истории «Гоголь – Иванов» на отношения «Мастер – Бездомный», можно сделать вывод, что Булгаков хотел показать драматическую историю отказа художника (поэта Бездомного) от своего предназначения создавать живые, полнокровные, талантливые образы под влиянием другого человека – талантливого, но оказавшегося в состоянии духовного кризиса (Мастера), который взял на себя смелость диктовать другому художнику (не имея чёткого представления о его творчестве!), чего он не должен делать (сочинять стихи). В свете этого возникает вопрос: действительно ли Иван Бездомный к концу романа обнаруживает духовный рост, или он скорее теряет в своём духовном развитии?

Вывод по первой ситуации интересен ещё в двух отношениях. Во-первых, он свидетельствует о критическом отношении Булгакова к некоторым фактам биографии его любимого писателя – Гоголя. Во-вторых, он говорит о том, что понимание христианства Гоголем в последние годы его жизни не было близко Булгакову.

#### Библиографический список:

1. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. – М.: Книжный клуб 36,6, 2007.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 7-ми т. Т. 6. Статьи / Комментар. Ю. Манна. – М.: Худож. лит., 1986.
3. Булгаков М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита. – Минск: Юнацтва, 1988.
4. Алпатов М.В. Александр Иванов. – М.: Молодая гвардия, 1959.
5. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14-ти т. Т. XIII. Письма. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1952.
6. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. В 14-ти т. Т. XIV. Письма. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1952.

## Жанр словесных галерей и его трансформация в творчестве Н. Олейникова

*Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации в рамках научного исследования «Поэтика русской и английской литературы рубежа XIX-XX вв.: традиции, рецепция, интерпретация», грант № МК – 2181.2012.6*

Обращаясь к творчеству поэта-авангардиста Николая Макаровича Олейникова (1898–1937), чья поэтика «тесно связана с поэтикой группы “ОБЭРИУ” как на поведенческом и биографическом, так и на художественном (жанровом, мотивном и метрическом) уровнях» [1, б], исследователи, как правило, обходят вниманием его экфрастические стихотворения, объединенные в цикл под общим названием «В картинной галерее. (Мысли об искусстве)». Созданный за год до смерти поэта и включающий в себя одиннадцать стихотворений, данный цикл стихов вписывается в мировую литературную традицию жанра словесных галерей.

Жанр словесных галерей был особенно популярен в период позднего Ренессанса [2, 57] и нашел яркое воплощение в творчестве итальянского поэта Джамбаттиста Марино (1569–1625). Книга «Галерея» (*La Galleria, 1619*) представляет собой сотни страниц, посвященных поэтическому описанию живописных и скульптурных произведений искусства. Причем, скульптуре отводится сравнительно немного места по сравнению с живописью. Книга обильно украшена виньетками [3]. Поэт создает экфрастические стихотворения на картины художников итальянского Возрождения Джакомо Пальма, Лодовико Карраччи, Гвидо Рени и др. Выбор художников и их произведений, по-видимому, был обусловлен субъективными факторами, о чем свидетельствует использование в самом названии произведения отношения принадлежности «*La Galeria del Cav. Marino*». В диалог с Дж. Марино на страницах своего произведения вступает французский поэт и драматург Жорж де Скюдери, создавший *собственную галерею*, книгу экфрастических стихов «Галерея господина Скюдери» (*Le Cabinet de Mr. de Scudéry, 1646*).

Книга стихов «*Sight and Song*» (1892) английских поэтесс и драматургов рубежа XIX–XX вв. Кэтрин Брэдли (1846–1914) и Эдит Купер (1862–1913), писавших под псевдонимом Майкл Филд, состоит из тридцати одного экфрастического стихотворения. В начале и в

конец книги стихов в качестве своеобразной рамки расположены стихотворения на картины Антуана Ватто «Равнодушный» и «Путешествие на остров Киферу». Кроме стихотворений на картины французского живописца, в книге представлены поэтические эксперименты Майкла Филда, посвященные полотнам художников итальянского Возрождения. Очевидно, что писательницы предпочитают создавать стихотворения на картины с античными и библейскими сюжетами. Каждое стихотворение книги «Sight and Song» имеет особый заголовочный комплекс. В самом верху располагается название картины, которое может не совпадать с общепринятым, затем идет фамилия художника, а внизу – наименование музея, где хранится полотно. Современный английский исследователь Ян Флетчер назвал книгу Майкла Филда «a set of short poems in the 'Gallery' tradition», подчеркивая мотив посещения галерей и созерцания полотен ей присущий [4, 476]. По причине своеобразия книги стихов «Sight and Song», в которой теснейшим образом взаимодействуют слово и изображение, ей отдается особое предпочтение в виде отдельного сайта <http://sightandsong.com>. Эшли Сибелс, один из инициаторов создания сайта, в предисловии к нему отмечает, что организаторами руководил «эксперимент» (*an experience*), который позволил бы современным читателям «увидеть картины рядом со стихотворениями» (*to see the paintings along side the poems*) [5].

Таким образом, для поэтики жанра словесных галерей характерна, во-первых, апелляция к поэтическому эксперименту, который предполагает авторскую субъективность в выборе художников и их творений, правда традиционно отдается предпочтение художникам итальянского Возрождения, а во-вторых, – наличие заголовочного комплекса, в котором имя художника, название картины, ее местонахождение варьируется в зависимости от авторских предпочтений. Как правило, автор издает свою «словесную галерею» в виде отдельной книги.

В начале XX в. в России были особенно популярны прозаические миниатюры, которые Ю.Б. Орлицкий рекомендует рассматривать как своего рода аналог лирического стихотворения. Обращаясь к циклу экфрастических миниатюр «Цепь эскизов» Александра Галунова, включенного в книгу «Вереница этюдов» (1907), исследователь сближает «строфы прозы Галунова по объему, грамматической структуре и визуальной форме со стихотворными строками» и отмечает, что его экфрасисы «изобилуют художественными средствами» [6, 19]. Любопытно, что



экфрастические миниатюры А.Галунова посвящены поэтическим размышлениям над картинами художников итальянского Возрождения и по своему объему могут составить небольшую книгу с одноименным названием «Цепь эскизов». Поэтические эксперименты А.Галунова, безусловно, могут стать материалом для разработки литературоведческой проблемы поэтики жанра словесных галерей, тем более что отдельные миниатюры разбиты прозаиком на строки [7, 145, 150, 180].

Традиция жанра словесных галерей преломляется в цикле стихов Вячеслава Иванова «На выставке картин старинных мастеров», входящим в состав «Римского дневника» (декабрь, 1944). Заглавие цикла «ритмически и лексически отсылает к стихотворению Пушкина “Мадонна” (“Не множеством картин старинных мастеров...”» [8, 357], а сам цикл состоит из нескольких стихов. В частности, поэт посвящает стихотворение картине одного из самых загадочных художников эпохи Возрождения Джорджоне. Поэтическая интерпретация «Грозы» отчасти напоминает символическое обличие тайны полотна. Поэты разного масштаба и дарования стремятся отразить свои впечатления от созерцания полотен и создать собственную стихотворную «галерею» из картин русских, немецких, голландских художников, как например, Дмитрий Минаев «На художественной академической выставке» (1879, 1881), Илья Сельвинский «В картинной галерее» (1921), Иосиф Бродский «На выставке Карла Вейлинка» (1984), Алексей Машевский «В Британском музее» (2004) и др.

В отличие от перечисленных поэтов, в большинстве случаев ориентирующих читателя в своем выборе художника, музея или картины, Н.Олейников сознательно рассеян, ему не удастся запомнить имена живописцев и названия произведений, поэтому больше половины картин из его «Картинной галереи» не атрибутированы. В названиях стихотворений, посвященных этим «безымянным» картинам, фигурируют понудительные, понукательные междометия («Ну и ну!»), или признание в забывчивости («Художника запятовал»), или указание на жанр («Портрет военного»). Остальные стихотворения посвящены полотнам фламандских (Питер Пауль Рубенс, Йос ван Красбек) и голландских (Абрагам ван Кейленборх, Соломон Конинк) живописцев рубежа XVI – XVII вв. и XVII в. В отличие от своих далеких предшественников Дж.Марино и Ж. де Скюдери поэт-авангардист в цикле стихов «Картинная галерея» не апеллирует к искусству итальянского Возрождения и предпочитает бытовые и военные

сюжеты мифологическим. Заключительное стихотворение под названием «Выводы и размышления» поделено на три части. Первое двустишие, напоминающее краткий сухой комментарий, контрастирует с двумя фривольными четверостишиями. В последнем четверостишии упоминаются насекомые, которые как будто приравниваются к монете: «У одного портрета / Была за рамой спрятана монета. / Немало наших дам знакомых / Вот так же прячут насекомых!» [9, 172]. Известно, что мотив насекомых играл важную роль в поэтике авангарда, а в творчестве Н.Олейникова он приобретает ведущее художественно-эстетическое значение, его трансформации определяют тематический и сюжетно-образный пласты произведений поэта.

Интересно проследить художественные эксперименты с формой стиха, которая у поэта-авангардиста Н.Олейникова становится пластичной и изменчивой. В стихотворении «Пьяница (*картина Красбека*)», состоящим из одиннадцати строк, происходит чередование длинных и коротких строк, визуально «режущее» глаз (как висащие на крыше сосульки). В первых четырех строках скудость интерьера и унылое существование человека подчеркивается имплицитным сравнением мужчины и его кровати, вынесенным в начало строк: «Сидит на стуле человек <...> Стоит в углу, забытая навек». В следующих семи строках появляется слуга, который своими действиями скрашивает одиночество хозяина, его значимость акцентирована в тексте анафорой в седьмой и одиннадцатой строках: «Слуга вино ему из глиняной посуды наливает <...> Слуга молчит, желая приободрить хозяина» [9, 168]. На знаменитой картине Красбека «Пьяница», хранящейся в Эрмитаже, фигура человека, сидящего на стуле, повернута от зрителя на 90 градусов. Одиночество мужчины подчеркивается положением рук, как будто он обхватывает любимое существо, и глубокой слитностью со стулом. Рядом с мужчиной никого нет, его тоску разбавляют стакан и кувшинчик, которые он держит в руках. В стихотворении Н.Олейникова упомянуты детали интерьера и слуга, отсутствующие на картине Красбека. Такие неточности в описании живописного полотна можно интерпретировать как поэтические допущения.

Еще более хаотичная разбивка на строки представлена в стихотворении Н.Олейникова «Притча о работниках в винограднике (*картина художника Конинка*)». Графическая форма стиха как будто резонирует с пространственной формой картины, поделенной на три части. Слева от зрителя изображены три сидящих за столом мужчины, с любопытством наблюдающие за происходящим, справа – три

сгорбленных работника, их позы свидетельствуют о глубоком разочаровании и унижении. В центре полотна находятся еще шесть фигур. Раскинутые руки мужчины в белой рубаше, поворот головы и поза символизируют недоумение, негодование, в то время как рука мужчины в белом тюрбане делает отталкивающий жест. За счет частотного дробления на строки поэт стремится передать не только динамику происходящего, но и какофонию всеобщего разлада.

Таким образом, податливый на художественный эксперимент и изначально заявленный как эксперимент жанр словесных галерей инициировал в первой трети XX в. другие эксперименты, как в прозаических, так и в стихотворных жанрах. Шутливо-ироничное переосмысление этого жанра в творчестве поэта-авангардиста Н.Олейникова происходит за счет снижения образа искусства, игнорирования названия картины и художника, галантерейного языка, маски вульгарного насмешника, игры с графической формой стиха. Визуальная образность жанра словесных галерей приближается к «начертательной поэзии», суть которой заключается в том, чтобы придать визуальному облику стиха самодовлеющее эстетическое значение.

#### Библиографический список:

1. Воскобоева Е.В. Творчество Н.Олейникова в контексте ОБЭРИУ: автореф...к.филол.наук. СПб., 2010. 29 с.
2. Седых Э.В. Творчество Уильяма Морриса в контексте эстетизации Средневековья и взаимодействия литературы с другими видами искусства: дис. ... докт.филол.наук. СПб.: 2009. 727 с.
3. Marino G. La Galeria del Cav. Marino. Distinta in Pitture, e Sculture. Venetia: Prefso Gio: Pietro Brignonci, 1675. 335 p.
4. Fletcher I. Notes // British Poetry and Prose 1870-1905. Oxford: Oxford University Press, 1987. P. 408–446.
5. Michael Field Sight and Song, 1892 // URL: <http://sightandsong.com> (дата обращения 05.02.2012).
6. Орлицкий Ю.Б. Между экфрасисом и наукой: к вопросу о статусе искусствоведческого экфрасиса А.Галунова и И.Даниловой // Материалы междунар. науч. семинара; Институт рус. яз. им. Виноградова. М., 2008. С. 19.
7. Галунов А. Вереница этюдов. М.: Т-во «Печатня С.П.Яковлева», 1907. 190 с.
8. Помирчий Р.Е. Примечания // В.И.Иванов Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб.: Академический проект, 1995. 432 с.
9. Олейников Н. Пучина страстей: стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1991. 272 с.

**«Страх влияния» и «Память жанра»:  
о единстве и борьбе противоположностей**

Х. Блум полагал, что всякое развитие литературного процесса связано с механизмами «страха влияния», как он обозначил совокупность «реакций» каждого нового творца на предшествующую традицию [1, 11–19]. По Блуму, традиция эта персонализируется для каждого «нового» автора в творчестве конкретного писателя-предшественника, и отношение «сына» к «отцу» подчиняется правилам «восхищения», «зависти», «независимости», «мудрого преодоления» и пр. Не ставя своей целью подробно анализировать концепцию Блума, воспользуемся словосочетанием «страх влияния» для пояснения главной мысли. Всякий вновь приходящий в литературу творец неизбежно нацелен найти, открыть, указать, продемонстрировать что-то абсолютно новое, еще не известное до него. Этот поиск нового и вообще механизм «новаторства», в самом деле, способствует движению литературы от одного периода к другому, влияет на смену литературных эпох.

Но с другой стороны, как заметил М. Бахтин, всякий жанр есть «память жанра», как бы парадоксально это ни звучало. Он живет именно в своих прошлых экспликациях, не как их «простая сумма», но как составляющая этих многих прошлых «вариантов» конкретного воплощения одного и того же жанра («всегда помнит свое прошлое, свое начало» [2, 120]). Тем не менее правомочен вопрос – а кто, при каких обстоятельствах, в связи с чем «начал» жанр, если и над ним тяготел «страх влияния» и господство «чужих образцов»? Н. Д. Тмарченко, суммируя концепции возникновения жанров, пишет следующее: «Жанр предстает в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, в частности, с такими типическими моментами жизни аудитории, как разного рода ритуалы» [3, 70].

Х. Блум намеренно «отстраняется» от решения этой задачи, указывая на достаточность для прояснения своей концепции поэтов послешекспировской английской поэтической традиции [1, 15]. Но для понимания самих механизмов функционирования жанровой «модели» (паттерна, определяющего «формат» каждого последующего текста, претендующего на развитие именно этой

жанровой традиции) нам необходимо найти ответ на вопрос: как нечто устойчивое и устоявшееся трансформируется в новое?

История жанров показывает, что новое не может появиться революционно – оно неизбежно есть «трансформация» готового. Степень этой трансформации может быть минимальной, но при последовательном «тренде» таких изменений жанр может меняться неузнаваемо. Н. Л. Лейдерман, рассуждая о «яростной антижанровой борьбе» авангарда, полагает, что жанр превращается одновременно в объект разрушительных эстетических сил и основу нового – ту новую эстетическую «меру», что в состоянии отразить хаос бытия, деструкцию привычных форм мироустройства: «Неустанно жанровые эксперименты были поиском тех художественных систем, которые служили бы и «механизмами» постижения онтологического и душевного хаоса, и одновременно раскрывали бы, воплощали бы в наглядно-зримых конструкциях художественного образа мира секреты саморегуляции человеческого бытия (высокий модернизм) или предлагали новые конструктивные основы миропорядка (авангард)» [4, 32]. По Н. Л. Лейдерману, личная «воля» творца здесь определяет степень «искажения»; по Х. Блуму в искажении отражается ступень борьбы. Мы могли бы согласиться, что концепции Блума и Лейдермана обнаруживают точку пересечения, предполагающую, что борьба с каноном лежит в основе литературных изменений и крупных процессов в литературе вообще. Однако, по Х. Блуму, эта борьба соотносима с задачей талантливого автора «укрепиться» в литературном ряду, преодолеть возможное обвинение в подражательстве, заимствовании, следовании гениальному предшественнику, вечному «застыванию» в тени его гениальности. По Н. Л. Лейдерману, новые авторы ищут адекватную форму, которая отвечала бы важнейшей задаче жанра вообще – отражать на символическом уровне Космос, принципы организация бытия (применительно к эпохе авангарда Космос предстает в виде Хаоса – но, застывая в причудливых авангардных жанровых формах, он неизбежно обращается в Космос, упорядочивает саму природу Хаоса).

Х. Блум, задавая сугубо «личностное» измерение новаций в жанровом пространстве, привносит в литературоведение индивидуально-психологические коннотаты. Н. Л. Лейдерман действует обобщенно-исторически, усматривая в частных творческих интенциях первопричины «мирового» уровня, философские основания. Однако оба исследователя не противоречат ни друг другу, ни концепции М. М. Бахтина, согласно которой «литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые “вековечные”

тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика, так сказать, сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовремениванию. Жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. <...> Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам» [2, 178–179].

Бахтин, отрывая жанр от конкретных творческих практик, «уводит» проблему в сферу «чистой» теории, тогда как Блуму важно указать на жизненные причины трансформаций и борьбы с жанровым канонем. «Биографизм» Блума, перекликаясь с историзмом Бахтина и философией Лейдермана, открывает пути новейшей теории жанра (постлейдермановской): жанр оказывается точкой единства и борьбы противоположностей, сходящихся в нем, как в фокусе. Он одновременно противостоит творческой интенции каждого нового творца и порождается ею же.

Ритуальная теория жанра Н. Д. Тамарченко вполне конгруэнтна идее «жанра как Космоса», высказанной Лейдерманом: перед нами та же мысль о единстве и борьбе противоположных тенденций в формировании «истории жанра», хотя для исследователя важнее здесь обратиться к диалектике «старого и нового»: «Авторам, создающим образцы канонических жанров, это позволяет не повторять друг друга буквально, а неканоническим жанрам – сохранять, при всей их изменчивости, собственное тождество» [3, 70].

Рассматривая разные подходы к толкованию самого феномена «границ жанра», мы убеждаемся в множественности интерпретаций диалектических зависимостей, заключающихся в самой природе жанра, – стремящегося к экспликации архаичной модели мира в ее «осовремененном» виде» и в то же время выступающем инструментом самопрезентации каждого нового творца-новатора.

#### Библиографический список:

1. Блум, Х. Страх влияния. Карта перечитывания [Текст] : Х. Блум; пер. с англ., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. – Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 1998. – 352 с.
2. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1972.
3. Поэтика: словарь актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Intrada, 2008.
4. Лейдерман, Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде. (Испытание жанра или испытание жанром?) [Текст] / Н. Л. Лейдерман // Русская литература XX–XXI веков: направления и

течения / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2006. – Вып. 9. – С. 3–33.

Летаева Н.В.  
Одинцово

### Эпистолярный жанр в прозе Ю. Фельзена и М. Агеева

Эпистолярный жанр принадлежит к числу тех жанров, которые не без основания считаются благоприятным материалом для исследования языковой личности, проявляющейся в межличностных отношениях, детерминированных автором текста. М. Агеев и Ю. Фельзен, прозаики младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, вбирая эпистолярный дискурс как биографический источник, расширяли художественное пространство своих текстов, в частности повести «Роман с кокаином» (М. Агеев) и рассказа «Неравенство» (Ю. Фельзен), за счёт имплицитного проявления исторического, психологического, творческого текстового уровня. Герои «Романа с кокаином» и «Неравенства», тем или иным образом проявляясь в эпистолярном стиле художественных текстов, отражали специфику мировоззренческой позиции автора с одной стороны и черты эпохи, особенности личности начала XX века – «человека 30-х годов» (Ю. Терапиано) – с другой.

Безусловно, эпистолярный дискурс в текстах М. Агеева и Ю. Фельзена сохранял традиционные признаки эпистолярного жанра. Письма в «Романе с кокаином» и «Неравенстве» имеют традиционные для эпистолярного стиля обращения к адресату («Мой милый и дорогой мой Вадим!» [1, 108], «Оленька, родная» [2, 42]), обрамления («Прощай, Вадим. Прощай, милый, дорогой мой мальчик. Прощай, моя мечта, моя сказка, мой сон. Верь мне: ты молод, вся жизнь твоя впереди, и ты-то ещё будешь счастлив. Прощай же. Соня» [1, 114], «Тороплюсь окончить письмо и послать. За всё лишнее простите» [2, 46], «Внизу автомобильный гудок – это за мной. Прощайте» [2, 48]), указание на дату/время и место написания («Москва, 1916 года, сентября» [1, 108], «<...> пишу Вам из кафе <...> В Париже много таких полупровинциальных кафе <...> скоро шесть <...>» [2, 42]), ориентируются на диалоговое общение, проявляющееся в формах обращения (*мой милый и дорогой мой Вадим, Вадимушка, мой дорогой, Вадим, милый, дорогой мой мальчик, моя мечта, моя сказка, мой сон* [1]. *Оленька, родная, мой добрый друг, мой друг* [2]),

вопросах, в том числе и риторических («Кого ещё описать?», «Вы придёте не поздно – да?» [2, 43], «Какое же спасение – неужели безвыходность?» [2, 46], «Откуда взялась эта странная потребность облагораживать, будить, врываться в покой привычных и милых друзей – и тем упорнее, чем они дороже? От какого повелительного первоначального порыва идут эти огромные вынужденные усилия – ради крохотных достижений?» [2, 47 – 48]), вопросно-ответной системе: «Что же, – спрашивала я себя, – это и есть та самая любовь, ради которой я готова бросить всё, сломать и исковеркать жизнь. Нет, Вадим, нет, милый, это не любовь, а это грязь, мутная, мерзкая» [1, 114]; «Оленька, Вы уже напуганы, Вы боитесь непоправимых слов и немножко за меня стесняетесь. Вы неправы <...>» [2, 45 – 46]; «Вы сейчас до слёз возмущены <...> Что ж, Вы правы, Оленька, я заслужил Ваше недоверие и не стараюсь спорить» [2, 46]. Включение шутки («Было бы легко пошутить и по-влюблённому переиначить: без Вас не обойтись, и потому никого не нашёл» [2, 43]), автошаржа («Пишу Вам, мой добрый друг, медленно, смотрю, сравниваю, завидую, карандаш всё время наготове, вид рассеянный, кругом давно решили: поэт» [2, 43]) в «Неравенстве» и отсутствие их в «Романе с кокаином» свидетельствуют о характере писем в первом тексте как писем дружеских, во втором – любовного.

Эпистолярный текст в «Романе с кокаином» и «Неравенстве» характеризуется полижанровостью: в нём находит отражение не только событийный аспект повседневности главных героев (например, характеристика мужа героиней «Романа с кокаином» Соней Минц или описание своей болезни главным героем «Неравенства» Андреем Завадовским), но и волеизъявление по отношению к адресату. Так, в «Неравенстве» Андрей Завадовский в одном письме из трёх, написанных Ольге Муравьёвой, предлагает главной героине фиктивный брак как решение материальных проблем Ольги и её матери, в другом – мотивирует ущербность занятий Ольги «писательством». В «Романе с кокаином» на страницах письма Сони Минц главному герою Вадиму Масленникову находим пространное объяснение причины невозможности дальнейших отношений.

Мозаичность, свойственная эпистолярному дискурсу, проявляется в текстах «Романа с кокаином» и «Неравенства» в использовании элементов разговорного стиля на общем фоне книжной речи: «Тысячи раз я себя спрашивала <...> задавала себе вопрос <...> и тысячи раз получала один и тот же ответ <...>» [1, 110], «Мой муж признаёт и понимает человеческое я <...> как пупок мира <...>» [1, 112], *собачья покорность, слоняюсь, выжимаю из себя, мучает, слечь,*



*разблагородничался, убийственных слов, гуляка, законники, бедовый, разухабистый* [2], «<...> меня вытравить Вы могли только нарочно» [2, 48]. Книжный стиль проявляется в письмах не столько в наличии слов с книжной стилистической окраской (например, *величие, побуждают, поруганной* [1], *превознести, предуказанное, предрассудок* [2]), сколько в использовании синтаксиса, свойственного книжной речи: адресанты используют сложные конструкции с разными видами связи, сложноподчинённые предложения с несколькими придаточными, обособленные конструкции, использование которых подчинено необходимости дополнить, уточнить, актуализировать доминанты в стремлении передать «смутность» душевных переживаний героев. Подобная форма изложения свидетельствует о риторичности, что, в свою очередь, указывает на вторичность текстов письменных посланий, посвящённых исследованию «души человеческой».

Действительно, несмотря на многотемность эпистолярных посланий в «Романе с кокаином» и «Неравенстве», проявляющуюся в свободном переходе от одной темы к другой, общей и центральной темой писем в художественных текстах М. Агеева и Ю. Фельзена является тема взаимоотношений мужчины и женщины, чувственного восприятия близкого человека. «Присутствие» в письмах намерения сообщения («<...> это моё последнее письмо к тебе. <...> И вот я пишу тебе, чтобы сказать эту правду» [1, 108], «Через час уезжаю <...> Попробую напоследок разобраться и объяснить» [2, 46]) актуализирует наличие коммуникативной стратегии эпистолярного дискурса, превращающей письмо в особый, дистантный во времени и пространстве иллокутивный акт, включающий двух действующих лиц [3, 28]. Этот акт направлен, что очень важно для понимания мировоззрения так называемого «незамеченного поколения», не на сближение коммуникантов (что в целом свойственно эпистолярному жанру), а на индивидуализацию, обособление собственного пространства, стремление «сказаться» (А. Бем), то есть высказать себя. Такая коммуникативная стратегия эпистолярного (заметим, сознательно одностороннего) общения (адресанты не требуют и не желают ответных письменных посланий) обусловлено историко-культурным контекстом, в который вписаны взаимоотношения главных героев и для которого свойственно то, о чём говорил В. Смоленский: «С каждым годом всё темнее, всё безысходнее в мире, всё более в нём одинок человек» [4, 89]. Состояние одиночества, не имеющего отношения к духовному подвигу, породило когнитивный диссонанс в оценке действий близкого человека, мнительность,

иллюзорность, что подтверждается расхождением представлений об адресате в эпистолярном дискурсе с мирочувствованием самого адресата, отражённого в его дневниковых записях: «Роман с кокаином» представляет собой рукопись Вадима Масленникова о четырёхлетнем периоде своей жизни, «Неравенство» – Ольгины «записки об Андрее Завадовском» (подзаголовок рассказа). Так, Соня Минц трактует чувственную холодность Вадима Масленникова как нежелание близости, в то время как исповедь Масленникова свидетельствует о трепетной любви и нежности к Соне и страхе разрушить эти чувства плотскими отношениями; Андрей Завадовский уверен в дружеском расположении к нему Ольги, тогда как её «записки» раскрывают неприязненные к нему чувства героини, доходящие до безразличности. Умозрительность в отношении проявления чувств, по мнению М. Агеева и Ю. Фельзена, неизбежно приводит к искусственности, фальши, вымышленности, разрушающим отношения, определяющим неизбежность разрыва.

Таким образом, сохраняя верность традициям эпистолярного жанра, М. Агеев и Ю. Фельзен использовали традиционный жанр как экспериментальную площадку для выражения прежде всего собственного мировосприятия сквозь призму «я» своих героев. Эпистолярный дискурс в «Романе с кокаином» и «Неравенстве» представляет не столько эго-документ, сколько «письма литературные» как «разного рода сочинения, имеющие только наружную форму письма, которая избирается для того, чтобы автор мог иметь более свободы в расположении и выражении своих мыслей» [3, 25], Тем не менее основной задачей письма в «Романе с кокаином» и «Неравенстве», несмотря на то что формы частного письма используются для оживления повествования или характеристик действующих лиц [5, 601], становится создание «человеческого документа» как жанра, не только включающего характеристику действующих лиц как персонажей художественного произведения в литературоведческом понимании этого слова, но и сохраняющего во времени и пространстве мирочувствование, мировидение, мировосприятие целого поколения, нравственный облик «человека 30-х годов». Письмо в этом отношении как текст, наиболее приближенный к ситуации непринуждённого общения, раскованный, свободный в речевых проявлениях, даёт возможность обратиться к проблемам литературы и историко-культурного процесса первой трети XX века.

В прозе М. Агеева и Ю. Фельзена эпистолярный стиль служил и сохранению русского литературного языка в условиях вынужденной

эмиграции. Свободная форма письма как естественный и по семантике, и по стилю способ общения в художественных текстах прозаиков младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции отражала культуру русской разговорной речи. Риторичность эпистолярного дискурса, подчеркнутая книжность речи, доходящая до «плетения словес» в «Неравенстве» Ю Фельзена, была неким вызовом критическому реализму в «советской» литературе, размывающему границы между художественной и разговорно-обиходной речью. Эпистолярный жанр, кроме всего прочего, в художественном пространстве текстов М. Агеева и Ю. Фельзена интересен и тем, что в нём находит своеобразное преломление эстетическое начало авторского художественного идиостиля.

#### Библиографический список:

1. Агеев М. Роман с кокаином: Роман; Паршивый народ: Рассказ / Статья Никиты Струве. М.: Худож. лит., 1990.– 222 с.
2. Фельзен Ю. Неравенство // Литературное обозрение.– М., 1996.– №2.– С. 41 – 48.
3. Ковалева Н.А. Жанровые конвенции письма начала XIX века // Текст. Структура и семантика. Доклады IX Международной конференции. М., 2004. С. 25 – 29.
4. Смоленский В. О кризисе в Поэзии // Меч.– Варшава, 1934.– №1/2.
5. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Сов. энц., 1990.– 685 с

Макаров Д.В., Макарова С.Н.  
Ульяновск

### **Изучение и преподавание русской литературы в контексте христианской аксиологии**

Изучение и преподавание русской литературы в контексте христианской аксиологии на сегодняшний день является актуальной задачей. Русскую литературу во всем мире воспринимают как литературу уникальную, отличающуюся от литератур других стран высотой идеалов и духовно-нравственных стремлений. Причем так высоко оценивают русскую словесность сами иностранцы. В частности, Стефан Цвейг отметил, что герои Достоевского не стремятся ни к богатству, ни к славе, ни к созданию исключительно земного благополучного бытия, в отличие от героев Диккенса или Бальзака, цель которых – у Диккенса «миловидный коттедж на лоне

природы с веселой толпой детей, у Бальзака – замок с титулом пэра и миллионами» [1, 4]. Иван Франко, вспоминая годы своей учебы, писал: «Если произведения литератур европейских нам нравились, волновали наш эстетический вкус и нашу фантазию, то произведения русских мучили нас, задевали нашу совесть, пробуждали в нас человека» [1, 4]. Что же сделало такой русскую литературу, что заставляет ее героев искать высшего смысла жизни, жертвуя для этого порой земными благами? Где истоки этой «духовной жажды» русского человека? Несомненно, что важнейшую роль в этом сыграла христианская аксиология.

Как известно, в советское время официальное литературоведение видело главный смысл литературы в ее участии в революционно-освободительной борьбе, соответственно строились школьные и вузовские курсы ее изучения. В постсоветский период вся отечественная гуманитарная наука испытала кризис и почувствовала необходимость выработки нового подхода к изучению и преподаванию классического наследия. Сейчас уже всем становится ясно, что искать истоки своеобразия отечественной классики надо с учетом той аксиологии, которая и сформировала русское национальное видение мира и художественное мышление, то есть христианской.

Специфика данного научного метода соответствует рекомендованному Министерством образования переходу от социологического анализа к эстетическому и определяется необходимостью выработки нового подхода к исследованию литературы. Он вытекает из постулата существования различных типов культур, типов художественного сознания.

Например, М. М. Бахтин, рассматривая образы Рабле, указывал, что они не литературны, что они «у себя дома» только в «тысячелетиях развития народной культуры» [2, 7]. Здесь намечен плодотворный подход к проблеме адекватного выражения этико-духовных ценностей в эстетике и поэтике.

Для становления русской литературы важнейшей является христианская традиция, воспринятая Древней Русью от Византии. За десять веков существования она испытала, конечно, различные влияния, однако, сохранила свою самобытность. Конечно, своеобразии русской культуры не исчерпывается влиянием Православия. Большое значение имеют также русский фольклор, отразивший особенности языческого мировидения, и западноевропейская культура, влияние которой стало особенно заметно в XVIII веке в результате реформ Петра Великого. Как

справедливо отметил В. Зеньковский, «для нас Европа, по известному выражению Достоевского, является второй родиной. Мы не только все питались культурой Европы, но и деятельно вошли в ее работу, стали не последними участниками культурного творчества Европы. В этом смысле русская культура, с таким блеском развернувшаяся в течение XIX века, может быть названа одной из провинциальных культур Европы, ибо мы во многом шли туда же, куда шла вся Европа, жили ее замыслами и задачами, волновались ее проблемами» [3]. Действительно, начиная с XVIII века, процессы смены ведущих стилей или направлений в культуре становятся параллельными. Таким образом, русская культура сформирована тремя традициями: языческой, западно-европейской и православной.

С исследованием влияния на русскую литературу первых двух областей – язычества и западно-европейской культуры – дело обстоит значительно лучше. В советское время на них не существовало запрета. А Православие относилось к закрытым темам. Поэтому многолетнее замалчивание духовной христианской тематики в русской культуре и литературе создало ощущаемый всеми вакуум, который должен быть наполнен в настоящее время. Тем более, если объективно взглянуть на русскую историю и попытаться определить какой из трех указанных выше истоков оказал наибольшее влияние, то, без сомнения, придется отдать первенство Христианству. Достаточно привести лишь несколько примеров. Создание славянской письменности святыми Кириллом и Мефодием с целью перевода Евангелия и богослужебных текстов. Рождение оригинальной литературы, ведущей начало от «Слова о Законе и Благодати» Митрополита Илариона – пасхальной проповеди первого русского митрополита. Начало русской историографии преподобным Нестором Летописцем в «Повести временных лет». Начало русской государственности при святом князе Владимире.

В настоящее время всем становится ясно, что без знания основ христианской культуры уже невозможно адекватно прочесть и проанализировать практически всю русскую литературу. Ведь у русских классиков есть такие произведения (например, роман Н. С. Лескова «Соборяне», или П. И. Мельникова (Андрея Печерского) «В лесах», «На горах»), которые целиком построены на христианском материале. А также такие темы, мотивы и образы («блудный сын», «милосердный Самарянин», Рождественское чудо, Пасхальное преображение), содержание которых не будет до конца понято без знания первоисточника – Библии, а также специфики ее толкования.

Например, какой смысл вложил И. А. Бунин в название своего рассказа «Чистый понедельник»? Как объяснить, что такое Акафисты, которые пишет герой рассказа А. П. Чехова «Святая ночь»? Что означает у Блока в стихотворении «Девушка пела в церковном хоре» ребёнок «причастный тайнам»? Что в действительности происходит с лирическим героем стихотворения А. С. Пушкина «Пророк»? Какую духовно-нравственную характеристику получают герои романа И. С. Шмелева «История любовная», если они договорились выйти из храма и встретиться, когда начнут петь «Хвалите имя Господне»? Чем определяется борьба добра и зла в человеке в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»? И в чем секрет его эпиграфа? Почему роман Н. В. Гоголя называется «Мертвые души»? Благодаря чему (а точнее Кому) начинается преобразование души Родиона Раскольникова в эпилоге романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»? И, наконец, даже такой, простой, на первый взгляд, вопрос: доходит ли письмо внука до Константина Макаровича в рождественском рассказе А. П. Чехова «Ванька»? Ответы на эти и на многие другие вопросы можно найти, если рассмотреть произведения русских классиков в контексте христианской культурной традиции.

Значимость и актуальность этого направления еще и в том, что, как отметил А. И. Есаулов, в попытках определить национально-духовное своеобразие русской литературы, прежде всего, необходимо эксплицировать тот тип культуры, в котором эта литература оказалась бы «у себя дома» [4, 4]. Для отечественной литературы таким типом является христианская культура.

Именно поэтому, как справедливо сформулировала в своей диссертации Г. В. Хомулло, «перед современной филологией стоит задача продолжить традицию научного постижения текстов, имеющих религиозные корни. Благодаря усилиям литературоведов значительно расширен круг авторов, творчество которых ориентировано на православно-христианские ценности. И хотя у данного направления есть противники <...> в ряде случаев без использования «библейского инструментария» художественный текст не прочитывается с позиций глубины авторского замысла» [5, 3].

Развивая и конкретизируя эти положения, Г. В. Мишина указала, что «русская литература XIX века отмечена интересным явлением: творчество целого ряда крупных писателей, таких как Н. А. Некрасов, А. И. Герцен, М. Е. Салтыков-Щедрин, характеризуется синтезом идей и образов православного христианства и просветительства. Это явление представляет огромный интерес, поскольку в нем своеобразно выразилась сложность и напряженность

духовной жизни русского общества середины XIX века, не сводимой только к расколу и голой антитезе идей православия и просветительства. Призывы к мятежу и бунтарству в творчестве писателей сочетаются со страстным желанием гармонии и душевного согласия. Этот синтез имеет глубокие национальные и общечеловеческие корни, философские и эстетические традиции» [6, 3-4].

Особую религиозность русской культуры XVIII и XIX веков отмечал в свое время и Ю. М. Лотман. Он, в частности, указал, что «число атеистов не только в русской культуре XVIII в., но и в культуре французского Просвещения относительно невелико. Гораздо чаще мы сталкиваемся с разнообразными, порой причудливыми, смесями философского сенсуализма, деизма, традиционного православия, кощунства, мистицизма, скептицизма, Бог ведает, каким образом умещавшимися в головах русских людей XVIII в. Но идеи природного равенства людей, врожденной свободы человеческой личности, веры в человеческий Разум, неприязненного отношения к предрассудкам, веры в неизбежность грядущего "братства человек" оказывали мощное воздействие на умы. На этой основе формировалось стремление отделить христианство от церковности и вычленив в нём гуманистическое ядро. Это сделалось особенно заметно, когда в 1820-е, а для России в 1830-е гг., идеи Просвещения стали перерастать в "новое христианство" Сен-Симона, в социально-утопические идеи, пышно расцветшие во второй трети XIX века. Именно та культурная традиция, которая выступала в XVIII в. в авангарде отрицания христианства, в середине XIX торжественно возвратила образу Христа роль центрального культурного символа.

А. И. Герцен писал в 1833 г. Огареву: «Обновления требовал человек, обновления ждал мир. И вот в Назарете рождается сын плотника, Христос» [7, 23]. Свою эпоху Герцен считает временем реализации подлинных идеалов христианства, а не исторических его искажений. Грядущее обновление – «это человечество сплотившееся - Христос, это его второе пришествие» [7, 159]. «Просто человек» Просвещения - человек в его истинной природной человеческой сущности, человек из народа и Христос начинают отождествляться» [8].

Исследование проблем эстетического выражения этико-духовных православных ценностей долгое время относилось к закрытым темам. В течение всего советского периода осуществлялось целенаправленное и последовательное игнорирование духовной христианской тематики в русской литературе, что существенно

искажало ее природу, затушевывало духовно-религиозное воздействие на общество. Закрытыми были работы выдающихся русских религиозных философов начала XX века, в которых уже тогда было ясно показано, что не только творчество Гоголя, Достоевского и Толстого связано в своих основах с христианскими этическими и эстетическими ценностями, но и сознание многих других представителей русской интеллигенции второй половины XIX века может быть определено как религиозное. Это было отмечено еще С. Н. Булгаковым: «Многократно указывалось (вслед за Достоевским), что в духовном облике русской интеллигенции имеются черты религиозности» [9, 32]. Также и С. Франк, определяя основные черты мировоззрения народников, утверждал, что «общий народнический дух выступает в истории русской интеллигенции в двух резко различных формах – в форме непосредственного альтруистического служения нуждам народа и в форме религии абсолютного осуществления народного счастья» [10, 179].

Положение меняется кардинально в конце 80-х гг. XX в., когда в контексте общего процесса рехристианизации русское литературоведение обратилось к христианской интерпретации истории русской литературы.

Благодаря обращению к христианской культуре кризис утраты идеологических основ в отечественной литературоведческой науке начал разрешаться. В качестве одного из наиболее продуктивных методов был предложен метод исследования русской классики в контексте христианской культуры, в основном и определившей своеобразие русского мировидения. Наиболее актуальной оказалась христианская, прежде всего, православная интерпретация: «В результате кризиса догматического социального мышления современная гуманитарная наука в России стала стремительно развиваться в совершенно иных направлениях. В сущности, пока она стоит на перепутье, уже обратившись к религиозной проблематике, но еще не находя ясных и, так сказать, «адекватных» путей и методов исследования нового объекта познания. Так, например, современное российское литературоведение с конца 1980-х годов обратилось к христианской, прежде всего православной, интерпретации истории русской литературы» [11, 147].

Именно тогда было убедительно показано, что православная духовная традиция определила своеобразие как русского самосознания, так и тот тип общественного идеала, который определял форму и стиль жизни. Особое значение это имело для литературы, в которой идеал человека всегда был ядром



художественного метода. Как метко сформулировала Е. В. Попова, «русская литература досоветского периода была настоена на духе православия, «она вышла из православной купели» (И. Шмелёв), христианские ценности являются её духовным стержнем на протяжении почти тысячелетней истории существования» [12, 90].

В настоящее время становится ясно, что без уяснения христианских основ русской культуры уже невозможно адекватно прочесть и освоить значительную часть русской классической литературы, тем более концепцию идеала человека, которая всегда был ядром художественного метода.

Но в общем русле исследований наметились два направления. Суть первого выражается в утверждении, что вся русская культура и литература (даже советского периода) проникнута христианскими идеями: «Вершинные достижения отечественного слова всегда были связаны с христианским учением, с глубоко усвоенной философией Православия, его духовно-реалистическим опытом, эстетикой и символикой. Мирозидение, сложившееся под влиянием этой традиции, является основополагающим фактором национальной культуры» [13, 3].

Авторы, представляющие иную точку зрения, утверждают, что «русская художественная литература отразила христианство в очень малой степени» [14, 364-365]. Однако, необходимо уточнить, что у сторонников последней концепции речь идет об изображении «в искусстве жизни человека как члена церковного организма» [14, 364-365], что предполагает описание как внутренней духовной христианской жизни, так и участие человека в общественном церковном богослужении, включая церковные праздники, храмовую и домашнюю молитву, соблюдение постов, участие в обрядах и т. д.

В интерпретации О. А. Бердниковой эти два направления выглядят следующим образом: «К настоящему времени в литературной науке обозначились два основных методологических подхода, которые можно условно охарактеризовать как «церковно-догматический» (М. М. Дунаев, А. М. Любомудров) и «культурно-догматический» (В. Н. Захаров, И. А. Есаулов). Сторонники первой методологии кладут в основание «критерия православности» явлений культуры «церковность» как явленную в самом художественном тексте «соотнесенность героя и автора с Церковью как путем к спасению» (А. Любомудров). В таком случае в проблеме «христианство и литература» на первое место выходит проблема «Церковь и литература». Но при таком подходе не выдерживают «критики» многие русские писатели не только XX, но и XIX века, и круг истинно

православных произведений и авторов оказывается ограниченным всего несколькими именами. Сторонники «культурно-догматического» подхода полагают, что искать догматику в художественных произведениях – ошибочная затея с любых точек зрения: «Церковность» может проявляться в отношениях писателя и его героев к ближним и дальним, друзьям и врагам, народу и Родине, в его концепции слова, человека, мира – в конечном счете, в отношении к Богу», то есть «православие – это образ жизни, мировосприятие и миропонимание народа. В этом недогматическом смысле говорят о православной культуре и литературе, о православном человеке, народе, мире» (В. Захаров, 1998, с.15)» [15, 4].

Близкую позицию занимает и В. А. Осанкина, отметившая, что «наличие разных позиций на вопрос о взаимных отношениях религии и художественного творчества как раз, думается, свидетельствует о возможности диалога между светской и религиозной культурой и одновременно указывает на сложный и многоаспектный характер изучения этого диалога. Первый аспект, на наш взгляд, связан с проблемой церковности художника, взаимоотношением с Церковью и церковной культурой, конфессиональной принадлежностью. Второй – с проблемой религиозности творчества, отражением в произведениях искусства многовековой религиозной традиции. Взаимодействие и соотношение этих аспектов у разных художников различно» [16].

Проблема серьезная. Каждая сторона приводит веские аргументы. И каждая сторона по-своему права. Видимо, здесь намечается еще одна – теперь уже филологическая – антиномия. Как в христианском богословии утверждается, что Божество одновременно и непознаваемо (в Своей Сущности), и познаваемо (в Своих энергиях), так же и в плане проникновения русской литературы христианскими идеями, можно утверждать, что она одновременно проникнута христианскими идеями, и, в то же время, духовная (да и бытовая) жизнь христианина для нее – тайна за семью печатями. Два этих взгляда, как две стороны медали.

Еще одна христианская антиномия, уже по отношению к человеку, утверждает, что на свете нет ни одного абсолютно грешного или святого. Добро и зло, грех и благодать перемешаны в людях, и в каждом есть и то и другое. Главная задача поэтому – научиться находить в человеке доброе, не замечая плохого. Отсюда вытекает христианский принцип отношения к человеку, о котором Иоанн Лествичник написал так: «Как добрый виноградарь вкушает только зрелые ягоды, а кислые оставляет, так и благоразумный и рассудительный ум тщательно замечает добродетели, какие в ком-

либо узрит; безумный же человек отыскивает пороки и недостатки» [17, 202].

По-христиански так относиться надо к каждому человеку, к каждому народу в целом, ко власти и государству, к науке и культуре, – то есть ко всему окружающему миру. Именно так поступали православные святые, которые никогда не отрицали ни власть, ни государство, ни культуру. Например, знаменитые Оптинские старцы: Макарий, Амвросий, Варсонофий. В частности преподобный Варсонофий был прекрасно знаком с современной культурой и всегда старался найти положительную основу в творчестве русских классиков. А ведь почти у каждого писателя и поэта можно найти и положительное и отрицательное, как в творчестве, так и в жизни.

Данный принцип отношения к действительности, выраженный в словах святого Иоанна Лествичника, возможно, на сегодняшний день является, одним из самым продуктивных при анализе классического наследия вообще, а также и русской литературы, в частности. А также и в практике преподавания литературы. Необходимо дать учащимся правильную точку зрения на предмет, такую, которая, опираясь на христианскую аксиологию, помогла бы не только читать и анализировать литературу, но и разбираться в жизни. Ведь, в итоге, это главная цель изучения литературы.

#### Библиографический список:

1. Дунаев М. М. Православие и русская литература. В 6-ти частях. – Ч. 1. – М., 1996. – С. 4.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. Лит., 1990. – С. 7.
3. Зеньковский В. В., прот. Идея православной культуры // «Православие и культура». – Берлин, 1923. Цит. по: <http://aliom.orthodoxy.ru/arch/014/014-zen.htm> (дата обращения 23.08.2012).
4. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995. – С. 4.
5. Хомулло Г. В. Лирика А. Н. Майкова: литературно-художественные аспекты православно-христианских воззрений поэта : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. Уссурийск, 2009. С. 3.
6. Мишина Г. В. Образотворческая триада детство – природа – Храм в произведениях Н.А. Некрасова : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. Стерлитамак, 2007. С. 3–4.

7. Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1961. Т. XXI. С. 23. Герцен А. И. Указ. соч. Т. XXI. С. 159.
8. Лотман Ю. М. Русская культура послепетровской эпохи и христианская традиция // Труды по знаковым системам. Т. 24. Культура: Текст: Нарратив. Тарту, 1992. С. 58–71. URL: <http://www.philology.ru/literature2/lotman-92.htm> (дата обращения: 12.10.2009).
9. Булгаков С. Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909. С. 32.
10. Франк С. Этика нигилизма / Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909. С. 179.
11. Мельник В. И. Русская литература в контексте христианства // Вестник УлГТУ. – 1997. – № 1. – С. 147.
12. Попова Е. В. Ценностный подход в изучении литературы // Русская литература. 1997. №7. С. 90.
13. Дырдин А. А. Духовное и эстетическое в русской философской прозе XX века: А.Платонов, М.Пришвин, Л.Леонов. – Ульяновск: УлГТУ, 2004. – С. 3.
14. Любомудров А. М. Православное монашество в творчестве и судьбе И. С. Шмелева // Христианство и русская литература. – СПб., 1994. – С. 364 – 365.
15. Бердникова О. А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции : автореферат диссертации ... доктора филологических наук : 10.01.01. Воронеж, 2009. С. 4.
16. Осанкина В.А. Библейско-евангельская традиция в эстетике и поэзии русского романтизма. Автореферат дисс. на соискание уч. степени доктора. филол. наук. Екатеринбург, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/bibleisko-evangeliskaya-traditsiya-v-estetike-i-poezii-russkogo-romantizma> (дата обращения 21.03.2012).
17. Иоанн Лествичник. Лествица. Глава 10, 16. // Лествица, возводящая на небо. Преподобного Иоанна Лествичника, игумена монахов Синайской горы. – М.: «Лествица», «Правило веры», 1996. – С. 202.

### Традиции Достоевского-романиста в творчестве В. Набокова

Когда начинается разговор о месте В. Набокова в истории русской литературы, невольно вспоминается его своеобразное отношение к своим предшественникам. Наиболее негативную оценку заслужил Ф. Достоевский, о котором Набоков в своих лекциях говорит: «Достоевский – писатель не великий, а довольно посредственный» [1, 176]. Набокова смущали и «душевнобольные» персонажи классика, и «длинные пустоши литературных банальностей» [1, 176], и сам жанровый облик романа, представленный его творчеством: «Влияние западной литературы <...>, сентиментальных романов и романов ужасов <...> сочетаются в произведениях Достоевского с религиозной экзальтацией, переходящей в мелодраматическую сентиментальность» [2, 379]. Но все это не останавливает исследователей, в голос заявляющих, что ненавистный для модерниста классик – плодотворный источник идей, образов и экспериментов с формой.

Постоянное возвращение к вопросу творческих связей Набокова и Достоевского не случайно. Очевидны явные противоречия между суждениями писателя и его художественной практикой. Непременный атрибут поэтики романов Достоевского – полифонизм – выступает как предвестник переворота в структуре модернистского романа, а Набоков – один из ярких представителей модернизма в литературе, поэтому довольно странно слышать от модерниста столь резкие выпады в адрес своего предшественника.

Объяснить данное противоречие можно: Набоков был известен как личность неординарная, любитель всяческих игр с читателем, псевдонимов и мистификаций. Элементы игры очевидны и в лекции: к примеру, говоря о «пошлости» романа «Идиот», Набоков использует попросту пересказывает текст произведения; обвиняя Достоевского в крайностях, сам доходит до крайности, называя религиозные мотивы «тошнотворными» [1, 178].

После выхода первых романов Набокова эмигрантская критика констатировала, что «все наши традиции в нем обрываются» [3, 67]. Главным образом внимание было заострено на отрыве писателя от живых российских вопросов и на его экспериментах с формой произведений. Это, по мнению критики, объяснялось «нерусскостью» набоковского гения.

Что касается романной формы Набокова, то непривычным здесь было то, что писатель не скрывал элементов конструкции своих произведений, как это делалось до него. Так, Ходасевич в статье «О Сирина» пишет: «Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все и в чем Достоевский, например, достиг поразительного совершенства, – но напротив: Сирин сам их выставляет наружу» [4, 244].

Личность Набокова формировалась своеобразно. С детства владеющий несколькими языками, он и в своих произведениях воплощает синтез культур как неотъемлемую часть своего духовного мира. Его произведения – продукт взаимодействия традиций западной прозы с тонким психологизмом, присущим русской литературе. Н. Андреев в своей статье разъясняет, что, Сирин, просто-напросто, «западник»: «Приглашение на казнь» написано под влиянием французской прозы 20-х годов, «Дар» – образец английской прозы. Таким образом, для зарубежного читателя творчество Набокова не являлось чем-то непривычным, в то время как для соотечественников это было новшеством» [5, 230].

М. Я. Ермакова в работе «Традиции Достоевского в русской прозе» предлагает при сравнительном анализе произведений разных авторов не выискивать сходные детали и похожесть сюжетных ситуаций, а заниматься поиском «собственного», специфического именно для одного автора, а потом уже смотреть, как это «собственное» использовалось последователями.

Здесь уместно вспомнить о «полифоническом романе» – термине, предложенном М. Бахтиным для определения жанра романов Достоевского [6, 8]. На полифонизм в произведении указывает то, что автор не является полноправным хозяином своих персонажей, а растворяется среди них на правах второстепенного героя. Для примера можно взять рассказчика из романа «Бесы»: во время повествования читатель не раз забывает о присутствии еще одного героя, пока тот сам не напомнит о себе местоимениями первого лица. Так, в главах «Хромоножка» и «Премудрый змий», в описании сцены появления Марьи Лебядкиной в доме Варвары Петровны, рассказчик сначала уведомляет о своем присутствии: «*мы* не застали ее», «все *мы* привскочили с кресел», а затем исключает из своего повествования личные местоимения, говорит обобщенно и словно в третьем лице: «Ей ясно было <...>, что *все* что-то знают и между тем *все* что-то трусят» [7, 148]. Но как только начинает действовать эффект отсутствия рассказчика среди персонажей, автор снова переходит на повествование от первого лица.

Нечто подобное мы наблюдаем и в «Даре» Набокова, только здесь рассказчик периодически сливается с главным героем. Описывая разговор Годунова-Чердынцева с Александрой Яковлевной Чернышевской, автор начинает с повествования от третьего лица («Когда же Федор Константинович пересаживался в Александру Яковлевну Чернышевскую, то попадал в душу, где не все было ему чуждо» [8, 67]), а затем, в этом же абзаце, плавно переходит к повествованию от первого лица («Тогда впервые я и увидел ее и был немало озадачен» [8, 68]).

А. С. Арденс в работе «Из наблюдений над мастерством Достоевского и Толстого» говорит о том, что действительность, изображаемая в романах классика, прошла через призму интеллектуального осмысления [9], после которого происходит ее членение (на общую и уединенную) и членение жизни (на биологическую и духовную). А это, в свою очередь, уже является атрибутом интеллектуального романа (Н. Берберова в этом случае говорит об «интуиции разъятого мира» и причисляет ее к одной из непреходящих черт романа 20 века [10, 273]). Лев Мышкин по возвращении в Россию нередко вспоминает уединенное местечко среди Альп. Раскольников бродит по грязным улицам Петербурга и по лабиринтам своей идеи, герои Набокова – по улицам чужого города и одновременно по светлым коридорам своей памяти.

Еще одна специфическая особенность поэтики Достоевского – его романы представляют собой синтез: романами они являются только по внешней форме, а по внутренней – драмой. В них характерный для драмы интерес к внутреннему конфликту персонажа, раскрытие его духовной жизни и раздвоение (мотив двойничества) [11, 7-8]. Аналогично в прозе Набокова мы тоже обнаруживаем элементы драмы, только образцы драмы иные. Так, «Истинная жизнь Себастьяна Найта» представляет собой театр гротеска, «Приглашение на казнь» – театр абсурда [12, 168, 213].

В романной традиции Достоевского сложилась особая манера изображения персонажей и раскрытия их характеров. Классик не случайно известен как тонкий психолог. Характер его героев – порождение социальной среды и исторических условий; герои теснимы уродливой действительностью, все их поступки психологически мотивированы. Достоевский изображал внутренние психологические акты на фоне столкновения «мировых идей». Романы Достоевского и Набокова в равной степени «насыщенно проблемны», ибо они решают сложный вопрос: как быть, если духовно-практический потенциал личности не совпадает с ее

сословной ролью? Так, мыслящие личности классика должны существовать в мире, где разительнее становятся социальные контрасты, остро чувствуется развращающее влияние денег. Кроме того, герои Набокова вынуждены пережить страшное моральное испытание – необратимую потерю родины.

Сравнивая романное творчество Достоевского и Толстого, М. Я. Ермакова отмечает, что Достоевский изображает героя в самый напряженный момент [13, 15-16]. Здесь также важно наблюдение Г. М. Фридлиндера: путь персонажей Достоевского – это путь вниз, к кризису и переоценке ценностей [14]. Так, Раскольников предстает перед нами с уже полностью созревшей идеей, требующей воплощения. У Набокова персонаж не одержим общественными идеями, для него кризис наступает в собственном внутреннем мире, и особый, непривычный путь он избирает не для того, чтобы помочь группе несчастных, а чтобы достичь внутренней гармонии, поэтому его идеи чаще всего интимны (вспомним идеи Гумберта, или Горна, или Ганина). При движении к своей цели герой готов на авантюры, и это еще одно сходство классика и модерниста в построении сюжета. Решаясь на воплощение задуманного, герой, как правило, готов на все, а потому открывает для себя мир вседозволенности, откуда вытекает еще один характерный для двух писателей образ – образ человекобога (Ставрогин из «Бесов» и Гумберт из «Лолиты»). Когда этот образ возникает, упорядоченный мир превращается в хаос, что отражается романистами, созидаями *художественный* мир произведения в трагическом разворачивании конфликтов.

М. Я. Ермакова указывает на весьма важную специфику письма Достоевского: он не дает «прямых» фактов исторической жизни. Действительно, у классика мы не найдем упоминаний о реальных исторических событиях, время действия мы угадаем только по характерным признакам (укоренившиеся капиталистические отношения, присутствие нигилистов). В свою очередь, герои Набокова только вскользь вспоминают бегство из страны, и реальные исторические факты в их памяти не всплывают.

В творчестве Набокова можно найти еще немало черт, которые были характерны для романов предшественника. Это минимальная роль картин природы в раскрытии характеров: и у Набокова, и у Достоевского в этой роли выступают урбанистические пейзажи. Это тема преступления, крушения иллюзий и наказания, что происходит в реальной жизни Раскольникова, и в иллюзорной жизни Ганина. Наконец, одна из главных проблем всех романов – проблема разобщенности людей, отсутствия общих идеалов и их поиска.



Достоевский видит в разобщенности начало всеобщего разрушения, для Набокова, чьи герои потеряли главное, отделение от других – единственный способ сохранения самого себя в рушащемся мире. На этой основе возникает общая для обоих романистов тема – противопоставление героя людской толпе, что опять-таки является почвой для введения богоподобного персонажа.

М. Медарич в статье о романе 20 века [15, 332] справедливо заметила, что Набоков в своем творчестве соединяет не только традиции русского реализма, но и черты современных ему течений, в том числе авангарда. В этом плане творчество Набокова – это этап развития русского авангарда, течения, не отрицающего канонов, но активно преобразовывающего их.

#### Библиографический список:

1. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе [Текст] / В. Набоков. – М., 2001. – 440 с.
2. Русские эмигранты о Достоевском [Текст] / Русские эмигранты о Достоевском. – СПб.: Андреев и сыновья, 1994. – 429 с.
3. Адамович, Г. Владимир Набоков [Текст] // В. Набоков. Pro et contra: в 2 т. Т. 1. – СПб.: РГХИ, 1997. – 976 с.
4. Ходасевич, В. О Сирине [Текст] // В. Набоков. Pro et contra: в 2 т. Т. 1. – СПб.: РГХИ, 1997. – 976 с.
5. Андреев, Н. Сирин [Текст] // В. Набоков. Pro et contra: в 2 т. Т. 1. – СПб.: РГХИ, 1997. – 976 с.
6. Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 167 с.
7. Достоевский, Ф. М. Бесы [Текст] // Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 10. – Л., 1974. – 180 с.
8. Набоков, В. Дар [Текст] // В. В. Набоков. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. – М.: Правда, 1990. – 478 с.
9. Арденс, Н. Н. Из наблюдений над мастерством Достоевского и Толстого [Текст] // «Учен. Зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина». 1968, № 228.
10. Берберова, Н. Набоков и его «Лолита» [Текст] // В. Набоков. Pro et contra: в 2 т. Т. 1. – СПб.: РГХИ, 1997. – 976 с.
11. Осмоловский, О. Н. Достоевский и русский психологический роман [Текст] / О. Н. Осмоловский. – Кишинев, 1981. – 167 с.
12. Анастасьев, Н. А. Феномен Набокова [Текст] / Н. А. Анастасьев. – М.: Советский писатель, 1992. – 316 с.
13. Ермакова, М. Традиции Достоевского в русской прозе [Текст]: кн. Для учителя / М. Ермакова. – М.: Просвещение, 1990. – 126 с.

14. Фридлиндер, Г. М. Достоевский и Лев Толстой (к вопросу о некоторых общих чертах идейно-творческого развития). // Достоевский и его время. Л., 1970.
15. Медарич, М. Владимир Набоков и роман XX столетия [Текст] // В. Набоков. Pro et contra: в 2 т. Т. 1. – СПб.: РГХИ, 1997. – 976 с.

Полушкин А. С.  
Челябинск

### **Жанровый репертуар литературы XX века в «нобелевском формате»**

Нобелевская премия – без сомнений, самая известная литературная награда современности, вызывающая немало вопросов и нареканий, однако, для специалистов она, прежде всего, – уникальный инструмент мониторинга ключевых тенденций в процессе развития всемирной литературы в прошедшем XX и начинающемся XXI веке, возможности которого не стоит ни апологетизировать, ни недооценивать, поскольку решения Нобелевского комитета следует воспринимать не как объективную картину, а скорее как образец авторефлексии европоцентрического литературно-критического сообщества в отношении различных аспектов развития литературы.

Относительно жанровой палитры литературы XX века ситуация, отражаемая нобелевскими списками, представляется неоднозначной. Прежде всего, это касается представленности тех или иных родов литературы в «нобелевском формате». Еще в 1902 году Карл Давид аф Вирсен, секретарь Шведской академии заявлял: «Совершенно невозможно решить, кто стоит выше: драматург, писатель-эпик или лирический поэт, сочинитель баллад или человек, генерирующий идеи. Это подобно спору о сравнительных достоинствах вяза, липы, дуба, лилии, розы или фиалки. Основные аргументы должны касаться самобытности, ясности и значительности» [Цит. по 1,79]. Тем самым, руководство учреждения-наделителя провозгласило курс на непредвзятость в отношении жанрового критерия при отборе и присуждении премии.

Однако до сих пор звучат упреки в несбалансированности количества поэтов, драматургов и прозаиков в нобелевском списке. Так, с точки зрения Бёртона Фельдмана, Нобелевский комитет отдает неоправданное предпочтение прозаикам, поскольку проза значительно легче воспринимается в переводе, чем поэзия. В доказательство своей точки зрения он приводит следующую статистику: «Хотя лауреаты

зачастую работали в разных жанрах, тем не менее, в целом прозаики получали премию в три раза чаще, чем поэты и в восемь раз чаще, чем драматурги. В 1999 году из 96 лауреатов поэты были удостоены Нобелевской премии 26 раз. Драматурги получили семь премий и в трех или четырех случаях разделили награду с прозаиком или поэтом. А все остальное количество выигранных премий приходится на прозаиков. При этом вышеприведенные цифры не включают авторов, писавших стихи, но прославившихся в других жанрах, как, например, Киплинг или Беккет. Чем обусловлен подобный дисбаланс? Наверяд ли его можно объяснить тем, что в наш век не хватает прославленных поэтов или драматургов» [2,84–85].

По уточненной статистике на 2012 год в нобелевском списке из 109 лауреатов – 9 драматургов, 21 поэт, 45 прозаиков, 29 писателей, работавших в разных жанрах и родах литературы, 5 представителей нехудожественной литературы (философы, мемуаристы, историки). Статистика подобного рода носит условный характер, поскольку многие писатели плодотворно работали в различных жанрах.

Более показательна статистика по так называемым «формулам присуждения», так как она позволяет выявить мотивы вручения премии в каждом конкретном случае и позицию Шведской академии. Так, принадлежность того или иного лауреата к определенному роду и/или жанру литературы отмечена в 69 случаях из 109, из них в 7 случаях в формуле упоминается драматургия / театр / сценическое искусство, в 28 случаях – поэзия / лирика, в 26 случаях – проза / эпос, а в 8 формулах упоминается несколько родов литературы.

Из этой статистики можно сделать ряд весьма любопытных выводов. Во-первых, очевидна определённая значимость «жанрово-родовой» принадлежности творчества нобелиатов для Нобелевского комитета Шведской академии, поскольку она отмечена в 63 % формул присуждения. Это некоторым образом расходится с приведенными выше словами К. Д. аф Вирсена об абсолютной индифферентности академии по отношению к роду или жанру литературы, к которым принадлежит писатель. В то же время приведенные данные показывают относительно пропорциональное представительство прозаиков / эпиков и поэтов / лириков в нобелевских списках, в отличие от «условно-объективной» статистики. Следовательно, упрек в том, что академия отдает предпочтение прозаикам и «притесняет» лириков и драматургов, не вполне справедлив.

Во-вторых, формулы присуждения (в особенности, на шведском языке) показывают собственную условность и одновременно избирательность критериев комитета по отношению к жанрово-

родовой ориентации писателей. Так слово «поэзия» (*diktning, skaldeverksamhet*) нередко трактуется крайне широко и может быть переведено как «творчество». В таком контексте оно зачастую употребляется по отношению не только к лирикам. Например, маркер «поэтический» фигурирует в формулах присуждения прозаика Кэндзабуро Оэ («С поэтической силой создаёт воображаемый мир, в котором реальность и миф, объединяясь, представляют тревожную картину сегодняшних человеческих невзгод») [Здесь и далее цит. по 3, 4, 5]. В данном случае это не определение родовой принадлежности творчества писателя, а скорее его метафорическая характеристика.

Избирательность критериев «нобелевского формата» проявляется в том, что члены Шведской академии зачастую акцентируют внимание только на одном аспекте многогранного творчества писателя, не замечая иных сфер его деятельности. Так, например, знаменитый русский поэт и прозаик И. А. Бунин удостоен премии исключительно «за строгое мастерство, с которым он развивает традиции русской классической *прозы*». Подобный дисбаланс можно объяснить доминированием одной из сторон творчества писателя над другими (как поэт Бунин был больше известен русскому читателю, а как прозаик – зарубежному). Однако правомочно и другое объяснение – соответствие критериям «нобелевского формата» в тот или иной период времени [См. 5].

Эта закономерность обнаруживается при анализе динамики изменения количества поэтов, прозаиков и драматургов по десятилетиям. Так по формулам присуждения мы видим, что количество драматургов не превышает два лауреата в десятилетие, лириков – четыре, прозаиков / эпиков – 5. То есть, здесь мы видим иерархию родов литературы: драма, лирика, эпос (по возрастанию). Для драмы «пиковыми» периодами были 1900-е, 1910-е, 1930-е, 1960-е и 2000-е годы; для поэзии – 1900-е, 1970-е, 1990-е; для прозы – 1980-е гг. «Провальными» для драмы были 1940-е, 1950-е, 1970-е гг. (ни одного лауреата), для поэзии – 1930-е (1 лауреат), 2000-е гг., для прозы – 1940-е, 1970-е гг. (по одному лауреату).

Данные закономерности нуждаются в особом изучении, пока же можно констатировать их связь с изменением критериев «нобелевского формата». Например, для поэзии сравнительно «удачными» были первые два десятилетия XX века (в истории Нобелевской премии по литературе – это период «высокого идеализма», эра аф Вирсена, консервативного и аристократичного романтика) [6,139], что объясняется сильной позднеромантической инерцией, отдающей приоритет поэзии (не случайно первым

лауреатом Нобелевской премии стал последний представитель школы «Парнас» А. Сюлли-Прюдом), и отчасти началом «поэтической революции». «Провальными» для лирики являются 1920-е, 1930-е гг., когда наблюдается расцвет эпического романа, чаще всего в форме семейной саги или биографии. В это время получает Нобелевскую премию К. Гамсун за «Соки земли», В. Реймонт за роман «Мужики», Т. Манн за роман «Будденброки», Дж. Голсуорси за «Сагу о Форсайтах», Р. Мартен дю Гар за семейную хронику «Семья Тибо». В истории Нобелевской премии это – периоды «высокого стиля» (время нахождения на посту секретаря академии Э. Карлфельдта) и «всеобщего интереса» (эпоха П. Халльстрёма) [6,139–140], когда приоритет отдается глобальному содержанию, художественному мастерству в сочетании с добротным реализмом и семейной тематикой (то, что ценил широкий круг читателей).

Современное состояние литературы в «нобелевском формате» показывает положительную динамику драмы и прозы и отрицательную – лирики. В 2000-е лауреатами становятся драматург Г. Пинтер, прозаики В. С. Найпол, И. Кёртес, Дж. М. Кутзее, О. Памук, авторы, плодотворно работающие и в прозе и в драматургии: Г. Синцзян, Э. Елинек, Д. Лессинг. В числе поэтов же можно упомянуть лишь Г. Мюллер, более известную широкому читателю как прозаик. Возможно, это говорит о смене вектора в «нобелевском формате» на стыке тысячелетий [См. 7].

В случае с жанровой палитрой литературы XX века ситуация более размыта. Так из 69 формул присуждения, содержащих указания на жанрово-родовую ориентацию лауреатов, 23 содержат прямые отсылки к собственно жанру. В трех формулах упомянута драма (Эчегарай, Бенавенте-и-Мартинес, Ю. О'Нил), в десяти – роман (Т. Манн, М. дю Гар, Фолкнер, Мориак, Пастернак, Маркес, Голдинг, Симон, Моррисон, Елинек), в трех – новелла / рассказ (Хейзе, Маркес, Махфуз), в двух – притча, сказка (Грасс, Янь), в трех – жанры нон-фикшн: мемуары, автобиография, исторические труды (Моммзен, Бак, Черчилль), в пяти случаях упоминается эпос как жанр (Шпиттелер, Реймонт, Шолохов, Гордимер, Лессинг). По преимуществу, как мы видим, это эпические жанры, среди которых доминирует роман. Тем самым, можно сказать, что для Шведской академии лирика и драма представляются однородными и бесформенными явлениями, тогда как эпос обнаруживает жанровую пестроту.

В целом, можно утверждать, что «нобелевский формат» старается вместить все значимые жанровые явления XX века: «новую драму» (Бьёрнсон, Метерлинк, Гауптман), «драму абсурда»

(С. Беккет), «новый роман» (К. Симон), «новый латиноамериканский роман» (М. А. Астуриас, Г. Гарсиа Маркес, М. Варгас Льоса), интеллектуальный роман (Г. Гессе), постколониальный роман (В. С. Найпол) и др. Правда, отражение этих явлений происходит зачастую с некоторым запозданием (например, антидрама состоялась как феномен в 1950-х гг., а С. Беккет стал нобелиатом лишь в 1969 гг.; «латиноамериканский бум» имел место в 1960-х – 1970-х гг., а М. Варгас Льоса получил премию лишь в 2010 г.). Данная закономерность свидетельствует о некоторой инертности, «негибкости» формата, обусловленной институциональным и национальным характером учреждения-наделителя – Шведской академии.

Тем не менее, учитывая специфику тех скрытых механизмов, которые управляют «зрением» и «вкусом» Нобелевского комитета, можно сделать вывод об адекватности отражения сложных и противоречивых процессов развития мировой литературы в XX веке сквозь призму «нобелевского формата».

#### Библиографический список:

1. Илюкович, А. М. Согласно завещанию: заметки о лауреатах Нобелевской премии по литературе [Текст] : справочное издание / А. М. Илюкович. – М. : Кн. палата, 1992. – 560 с.
2. Feldman, B. The Nobel Prize: A History of Genius, Controversy and Prestige [Text] / Burton Feldman. – New York : Arcade Pub., 2000. – 489 p.
3. Лауреаты Нобелевской премии [Текст] : энциклопедия: пер. с англ. – М.: Прогресс, 1992.
4. Лауреаты Нобелевской премии в области литературы [Электронный ресурс]. – URL : [www.noblit.ru](http://www.noblit.ru).
5. Официальный сайт Шведской академии [Электронный ресурс]. – URL : [www.svenskaakademien.se](http://www.svenskaakademien.se).
6. Espmark, K. The Nobel Prize in Literature / Kjell Espmark [Text] // The Nobel Prize: The First 100 years / edited by Agnetta Vallin Levinovitz, Nils Ringertz. – London: Imperial College Press, 2001. – 231 p.
7. Svensén, B. The Nobel Prize in Literature: Nominations and Reports 1901–1950 [Electronic Source] // The official web site of the Nobel Prize [Electronic Source]. - URL: <http://nobelprize.org/index.html>

### Функции античных аллюзий в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание»<sup>1</sup>

Роман «Изгнание» Л. Фейхтвангера принадлежит к числу произведений о современниках, которые, в отличие от исторической романистики, не считаются основным направлением его творчества и поэтому менее изучены [1, 192]. «Изгнание», третий роман трилогии «Зал ожидания», – единственное произведение Фейхтвангера об эмигрантах из национал-социалистической Германии. В рамках наших исследований он рассматривается как один из образцов эмигрантского романа – жанра, который сформировался в немецкой эмигрантской литературе в 1930-е годы и разрабатывался, помимо Фейхтвангера, такими авторами, как Э.М. Ремарк и К. Манн.

В романе «Изгнание» широко представлены разнообразные отсылки к античной истории, мифологии, литературе, которые выполняют различные функции, так или иначе связанные с эмигрантской картиной мира. Основными сферами функционирования античных аллюзий, с нашей точки зрения, являются следующие.

1. Задание пространственных параметров. Изучение пространственной организации романа «Изгнание» [см.: 5] показало, что в этом произведении накладываются друг на друга два видения пространства. Пространство, организованное с точки зрения героев, поддерживающих тоталитарный режим Третьего Рейха, мы обозначили как «пространство наци»; пространство, выстроенное из эмигрантской перспективы, – соответственно, как «пространство эмиграции». И то, и другое структурно организованы по образцу пространства в классическом мифе, которое состоит из концентрических кругов вокруг центра мира (сакральная земля, профанная земля, враждебная земля) [см.: 3, 205-212]. В ценностном отношении пространство наци повторяет мифологическое: оно выстроено вокруг сакрального центра, в роли которого в разных ситуациях выступают Берлин и резиденция Гитлера в Берхтесгадене. Непосредственно прилегающей к центру «сакральной землей»

---

<sup>1</sup>Работа поддержана грантом Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых № МК-1009.2012.6.

является в романе Третий Рейх, который для героев-наци представляет собой зону разума и порядка. Первое «кольцо» вокруг Германии образуют Финляндия, Венгрия, Швеция, Швейцария – страны, в которых имеет место нацистская экспансия (тайные агенты, похищения неугодных режиму людей) и которые «определенно демонстрировали больше понимания методов Третьего Рейха, чем другие народы» [7, 470]. Франция, в которой непосредственно разворачивается действие романа, принадлежит ко второму «кольцу» – периферии, куда вытеснен остаточный хаос (эмигранты и их пресса).

Герои-наци для описания своего видения некоторых ситуаций используют параллели с античной историей, мифологией и литературой. Один из таких героев – Эрих Визенер, парижский редактор газеты «Вестдойче Цайтунг», – в течение ряда лет поддерживает связь с Леа де Шассефьер, француженкой с еврейскими корнями, которая в силу этого факта выглядит в его глазах «запятнанной» [7, 195]. На ее благосклонность претендует, помимо Визенера, посланник фюрера во Франции Конрад Хайдебрегг. Оба они – наци, носители той картины мира, в рамках которой Леа – представительница варваров, а сами они выступают носителями цивилизаторского начала. Хайдебрегг не решается пригласить ее в Берлин и размышляет об этом так: «Цезарь мог позволить себе привезти Клеопатру в Рим; но у него, Хайдебрегга, ...нет формата диктатора Цезаря» [7, 740]. Такая аналогия – Хайдебрегг как представитель римской цивилизации (хотя и не имеющий «формата диктатора Цезаря») и Леа как варварка-Клеопатра – логично вытекает из структурного и ценностного подобия пространства наци и мифологического пространства.

Еще одной моделью осмысления отношений с Леа становится для Хайдебрегга следующая мифологическая/литературная параллель: «Он был Одиссеем в гостях у нимфы Калипсо» [7, 491]. Пара Одиссей и Калипсо, как и пара Цезарь и Клеопатра, представляет собой союз носителя культуры, выходца из цивилизованного мира с варваркой из Египта в одном случае и нимфой в другом; нимфы же были существами, персонифицирующими стихийные и неразумные силы природы (море, лес и т.д.). Чтобы определить то место, которое занимают в его картине мира отношения с Леа, герой прибегает к двум разным античным аналогиям, объединенным «цивилизованным» статусом мужского персонажа и «нецивилизованным» статусом женского.



Что касается пространства эмиграции, то его аксиологические характеристики «перевернуть» по отношению к пространству наци: центральная зона – Третий Рейх – осознается как враждебная земля, населенная «чудовищами» и «полуживотными», где царят беззаконие и насилие. Страны первого «кольца», не являясь враждебной землей, все же не могут или не считают нужным оказывать сопротивление агрессии наци и не являются безопасными для эмигрантов, в отличие от Франции, которая в символическом измерении представляет собой для Рейха дальнюю периферию [см.: 5].

Герои-эмигранты, как и герои-наци, для описания своей оппозиции с ними используют параллели с античной историей. Так, например, эмигрант Рингсайс говорит: «Тот, кто принял в себя своего Эсхила, ...знает, что цивилизация всегда победит варварство. И мы тоже победим наших персов» [7, 371]. Гарри Майзель, отвечая Рингсайсу, уточняет, что нацистов правильнее называть не варварами (которые в мифологической модели мира размещаются между центральным культурным и заполненным хаосом окраинным пространством), а «полуживотными»: «Персы – варвары, с которыми имели дело греки, – это были люди, это были полноценные народы с постепенно выросшими, органичными воззрениями и обычаями. Не оскверняйте слова “варвары”, ...применяя его к нашим наци. Вы действительно верите, что такой поэт, как Эсхил, всерьез принял бы этих полуживотных...?» [7, 372]. В мифологическом контексте «полуживотные» – хтонические существа (гиганты, циклопы и пр.), представляющие собой стихийные неразумные силы и остаточный хаос, размещенные на окраинах космоса. Аксиологическая инверсия пространства эмиграции по отношению к мифологическому пространству задается также через параллели с мифологией и литературой Древней Греции.

2. Задание временных параметров. Роль художественного времени в эмигрантском романе в принципе слабее, чем роль пространства (это связано, вероятно, с тем, что эмиграция сама по себе представляет собой пространственный феномен). Тем не менее, в романе «Изгнание» актуализирована одна из предлагаемых мифом временных моделей, которая связана со сменой поколений.

Переезд Ганса Траутвайна – сына главного героя – в СССР в сочетании с тем фактом, что его отец остается в Париже, подталкивает его французского друга папашу Меркле к следующим умозаключениям: «Поколение, которое участвовало в империалистической войне, – они больше не могут представить себе жизнь без лжи» [7, 145]; «Это люди, полные предрассудков, у них

распыленные идеи, им не дано думать точно и до конца» [7, 146]. Аналогичные мысли в отношении матери посещают самого Ганса: «Мать принадлежала к злополучному поколению, поколению, которое было предопределено к гибели, поколению, которое сотворило бесцеремонную, глупую, империалистическую войну и которое сейчас идет ко дну в страшных искривлениях и судорогах. <...> Сам Ганс не понимает, как можно капитулировать без борьбы. Но принадлежащих к предыдущему поколению, как мать, сложно упрекать, если они дезертируют» [7, 550].

Эксплицированное в размышлениях и речи персонажей противопоставление поколений позволяет наложить на их модель мира не только пространственную, но и временную мифологическую модель. В античной мифологии есть два сюжета смены поколений. Один из них изложен Гесиодом в поэме «Труды и дни» и представляет собой историю постепенного ухудшения человеческого рода, который проходит стадии золотого, серебряного, медного века, века героев и железного века [Гесиод]. Другой сюжет (актуальный для романа «Изгнание») – смена поколений богов: поколения гигантов и титанов, персонифицирующих стихийные силы природы, сменяются младшим поколением богов-олимпийцев, воплощающих космический порядок и гармонию [3, 210-211]. Как отмечает Е.М.Мелетинский, «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т.е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии» [3, 205]. В сознании Ганса время структурировано именно таким образом: старшее поколение, представителями которого являются его родители, он воспринимает как отжившее и утратившее силу, а сам намерен присоединиться к «первым людям третьего тысячелетия» [7, 641], которые занимаются преобразованием хаоса в порядок, строя свое государство на разумных основаниях. Ганс намерен переехать в Советский Союз именно для того, чтобы «делать то, к чему предназначен, – естественное, разумное. <...> Если только мы за это возьмемся, мы устроим все лучше. Это будет мир, в котором никому не устраивают ненужных испытаний...» [7, 550-551]. Уравнивать старшее поколение с силами, персонифицирующими хаос, Гансу и Меркле позволяет в первую очередь факт его участия в «глупой, империалистической войне» [7, 550], которая ввергла в хаос Европу. Себя самого и советских людей Ганс, таким образом, уравнивает с богами-олимпийцами, создающими упорядоченный, космичный мир,

«естественное, разумное» [7, 550]. Однако остаточный хаос («злополучное поколение» [7, 550], «прогнивший старый мир» [7, 550], «потерянное поколение» [7, 551]), который в мифе вытеснен на периферию мира, в мире Ганса помещен в его центр; строительство же разумного мира осуществляется на периферии. То есть для осмысления и временных, и пространственных отношений герои используют модели, предлагаемые классическими формами мифа, однако если пространственная модель подвергается полной аксиологической инверсии, то временная модель (смена поколений богов) берется ими в неизменном виде.

3. Выражение ценностных установок героя. Ряд героев романа «Изгнание» поставлен перед необходимостью самоопределения по отношению к пространству, в котором они существуют. Для эмигрантов это выбор того или иного отношения к инвертированной аксиологии пространства эмиграции и происходящим в нем процессам «вытеснения» эмигрантов в периферийные области [4], который формирует два основных типа героя. К числу первых из них относятся те, кто отказывается перестроить свою собственную систему ценностей в соответствии с «перевернутой» – центробежно ориентированной – ценностной шкалой пространства эмиграции и воспринимает отъезд из Германии исключительно негативно и чьи надежды сосредоточены на возвращении туда (в терминологии Х. Меллера, такие эмигранты жили «лицом к Германии» [8, 48]).

К числу таких персонажей относится престарелый эмигрант Рингсайс, который легитимирует свое желание вернуться с помощью мифа об Одиссее: «Каким бы неизбежным ни было возвращение Одиссея, многие не могут его дожидаться» [7, 386]. Возвращение необходимо Рингсайсу, чтобы завершить статью, реабилитирующую Ксантиппу, для большого энциклопедического проекта – для него это задача первостепенной важности. Обращенность в прошлое и надежда на возвращение делают Рингсайса слабым героем, который умирает, так и не дописав этот главный труд своей жизни (в то время как Зепп Траутвайн, принимающий центробежную систему ценностей пространства эмиграции, успешно осуществляет свой главный творческий замысел, симфонию «Зал ожидания») [4]. Рингсайс, обращенный к уже не существующему, мертвому прошлому, в итоге воссоединяется с миром мертвых; миф об Одиссее как модель эмигрантской биографии оказывается несостоятельным в центробежно ориентированном пространстве эмиграции.

Другим героем, использующим в процессе ценностного самоопределения античную параллель, является Рауль де Шассефьер

– сын Визенера и Леа. Об их отношениях он говорит следующее: «В последнее время, моя дорогая, ...когда я вижу тебя вместе с нашим наци, то у меня всегда появляется чувство, как будто ты – дочь патриция в павшем Риме, которая связалась с предводителем варваров» [7, 205]. Такая оценка прямо противоположна данной Хайдебреггом, в глазах которого Леа была «Клеопатрой» и «Калипсо», а сам он – представителем цивилизованного римского/греческого государства, и свидетельствует о принятии Раулем эмигрантского взгляда на мир (фактически он присоединяется к эмигрантскому сообществу путем отождествления с эмигрантом Гарри Майзелем [подробнее об этом см.: 6]).

Таким образом, и герои-наци, и герои-эмигранты у Фейхтвангера выражают свой взгляд на мир с помощью параллелей из античной истории, мифологии и литературы. Основной функцией античных аллюзий является формирование бинарных пространственных противопоставлений, которые так или иначе базируются на оппозиции цивилизованного и некультурного мира, порядка и хаоса. Временная модель смены поколений также укладывается в рамки этой оппозиции, поскольку старшее и младшее поколение противопоставлены по признаку способности/неспособности привести мир в состояние порядка. Структурное подобие как пространства наци, так и пространства эмиграции пространственной модели классического мифа дает толчок активному использованию античных аллюзий в тексте романа.

#### Библиографический список:

1. Апт С. Послесловие / С. Апт // Хильшер Э. Поэтические картины мира. – М., 1979. – С. 190-194.
2. Гесиод. Полное собрание текстов : Теогония. Труды и дни. Щит Геракла. Фрагменты. – М. : Лабиринт, 2001. – 256 с.
3. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М. : Восточная литература, 2000. – 408 с.
4. Поршнева А.С. Динамика пространства эмиграции в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» / А.С. Поршнева // Вестник ЛГУ. – 2012. – В печати.
5. Поршнева А.С. Пространство наци и пространство эмиграции в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание» / А.С. Поршнева // Известия Уральского университета. – 2012. – № 3. – В печати.
6. Поршнева А.С. Сюжетный комплекс жертвоприношения в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание»: Гарри Майзель и Рауль де Шассефьер / А.С.Поршнева // Современные коммуникации. Язык.

- Человек. Общество. Культура : сб. ст. – Екатеринбург, 2012. – С. 121-129.
7. Feuchtwanger L. Exil / L. Feuchtwanger. – Berlin : Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976. – 794 S.
  8. Möller H. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland: Ursachen, Phasen und Formen / Horst Möller // Markus Behmer (Hrsg.). Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945: Personen – Positionen – Perspektiven; Festschrift für Ursula E. Koch. – Münster ; Hamburg ; London, 2000. – S. 46-57.

**Подобрий А.В.**  
Челябинск

### **Культура наизнанку, или «Одесские рассказы» И. Бабеля**

«Одесские рассказы» не случайно появились в печати одновременно с «Конармией». Как заметил Н.Л.Лейдерман: «Это два крыла одного художественного здания, объединенные... общей тревогой и болью – за судьбу отдельного человека и за судьбы целых народов, живущих в мире, где попираются вечные духовные ценности» [1, 89]. Но для нас важным оказывается и тот факт, что в том и в другом цикле речь идет о крушении традиционной еврейской культуры. Но если в «Конармии» разрушение идет извне, то в «Одесских рассказах» изнутри. Саморазрушение культуры ашкенази, спровоцированное политикой Империи, «чертой оседлости» стало той ниточкой, на которую «нанизываются» рассказы, образуя цикл.

Еще одно объединяющее начало – обращение писателя к сказовой традиции, создание своеобразного национального еврейского сказа на русском языке. И, наконец, третье связующее звено циклов – Одесса. Город особой культуры, приморский город, извечно притягивавший маргиналов разных мастей, центр Гаскалы и, одновременно, традиционного иудаизма, родной город Бабеля. Большинство жителей Одессы – евреи, забитый лишенного собственного дома народ, издавна притесняемые властью. Самые кровавые погромы – в Одессе и ее пригородах, но и самые кровавые и удалые разбои – тоже в Одессе. Причем Бабель сознательно разделил: погромы – в «Конармии», разбои – в «Одесских рассказах». Поэтому на первый план в «Одесских рассказах» выходит не образ забитого, униженного сына колена Израилева, а образ еврея-крепыша, «налетчика и короля налетчиков», поправшего все мыслимые писанные и неписанные законы и своей культуры, и своего сообщества. Еврея, способного дать сдачи обидчику, ввел в литературу не Бабель, среди

предшественников можно выделить Александра Кипена и Наума Осиповича. Но бабелевский Беня – герой «пограничный», одновременно традиционный и нарушающий всевозможные традиции.

Бабель старательно строит топос Молдаванки – особого мира со своим менталитетом, своей системой ценностей и предубеждений. Хранитель истории и традиций Молдаванки Арье-Лейб – «гордый старик, живущий при покойниках». Он – синагогальный служака, который всегда считался у евреев некоей смесью юродства и мудрости. Арье-Лейб, с одной стороны, мудрец, философ, знающий как минимум Кадиш, с другой стороны, он – изгой, наблюдающий чужую жизнь через призму законов кладбища. Более того, именно от Арье-Лейба автор узнает о том, кто первым нарек Беню королем («Король, –... сказал шепелявый Мойсейка, тот самый, кто забирает у меня лучшие места на стенке...» [2; 136]).

В этом эпизоде уже ощутима явная отсылка к Ветхому Завету и, одновременно, пародия на него. Шепелявый Мойсейка, короновавший Беню Крика, – это пророк Моисей, только наоборот. Моисей, как известно, отличался косноязычием («Я тяжело говорю и косноязычен» [Исход: 4, 10]) и имел право короновать царей и назначать раввинов, следовательно, давать им «лучшие места» на этом свете, а бабелевский Мойсейка – «на том свете».

В этом смысле, Арье-Лейб – сподвижник пророка-наоборот, летописец будней и праздников бандитского мира, выполняющий роль библейского сказителя-наоборот. Поэтому речь его наполнена библейской напыщенностью и размеренностью, в его рассказ вплетаются едва ли не дословные цитаты из Библии и Агады, типа: «глупая старость жалка не менее, чем трусливая юность», «подкладка тяжелого кошелька сшита из слез», «свинья со свиньей не встречается, а человек с человеком встречается» и пр.

Образы бандитов уподобляются Бабелем образам библейских пророков и царей по их монументальности, красочности и значимости для мира Молдаванки: «Аристократы Молдаванки, они были затянуты в малиновые жилеты, их плечи охватывали рыжие пиджаки, а на мясистых ногах лопалась кожа цвета небесной лазури» («Король») [2, 123], «четыре человека подвели под гроб свои стальные плечи, с горящими глазами и выпяченной грудью зашагали вместе с членами общества приказчиков-евреев» («Как это...») [2, 135] и пр. Однако, несмотря на эту «монументальность», все персонажи Бабеля носят явно карикатурный, карнавальский характер, они чересчур яркие и чересчур экспансивные. Как летописец Молдаванки Мойсейка –

«перевернутый» пророк, так и бандиты Молдаванки своеобразная пародия на библейские прототипы, отличавшиеся сдержанностью и величием.

Псевдо-пророк, псевдо-мудрец, псевдо-герои – вот материал «Одесских рассказов», вот веселый плач по попорченным ценностям многовековой культуры. Под стать им оказываются и псевдо-великие дела, творимые Беней и его подручными в рамках псевдо-карнавала.

В каждом из рассказов цикла ощущение свободы, раскованности, праздника, на первый взгляд, доминирует: свадьба Бени, свадьба его сестры, торжественный выезд налетчиков в публичный дом, «сватовство» Каплуна к Баське, «обмывание» удачной сделки Любкой Казак и т.д.

Однако сложно не заметить, что возвышение Крика строилось на чужих жизнях, на пренебрежении всеми законами, в том числе и своеобразным кодексом чести налетчиков. Первый «подвиг» Бени (поджог полицейского участка) доказал, что он – король. Отношение к официальной власти в Одессе всегда было негативным, поэтому поджог участка воспринимается всеми не как преступление, а как противостояние власти официальной, притесняющих евреев, власти неофициальной, символизирующей непокорность тех же самых евреев. В итоге король выступил против царя и победил.

Второй «подвиг» уже не может восприниматься так однозначно положительно. Со всех сторон налет на Тартаковского этически небезупречен. Бенья сознательно нарушил неписанный кодекс бандитской Молдаванки, запрещающий грабить ограбленного, что и выделило Крика из гангстерской массы. Третий поступок Бени вообще трудно назвать «подвигом»: он женится на Баське из-за приданого и покровительства ее отца. Договор совершен у стен кладбища, в сакральном месте, правда, кладбище было русским. И эти «подвиги наизнанку» благословил Моисей-наизнанку.

Страшно то, что Бенья нарушает Законы Талиона последовательно и сознательно. «Почитай отца твоего и мать твою, как повелел тебе Господь» [Втор.: 5; 16], а Бенья и Левка изуродовали собственного отца; «не убивай» [Втор.: 5; 17], но убит Мугинштейн, а потом и его убийца Савка Буцис; «не прелюбодействуй» [Втор.: 5; 18], однако Бенья не чурается публичных женщин; «не кради» [Втор.: 5; 19]; «не желай... всего, что есть у ближнего твоего» [Втор.: 5; 21] – эти законы Бенья вообще игнорирует.

Наверное, можно сказать, что отступничество одного человека от Закона, это еще не гибель Закона, лежащего в основе культуры еврея, но Бабель не случайно заканчивает цикл рассказом «Любка

Казак». Нет в еврейской морали ничего страшнее, чем мать, бросившая свое дитя. Любка думает о сыне «как о прошлогоднем снеге». И старый еврей Цудечкис становится своеобразной заменой матери для маленького Давида. Интересно, что фамилия Любки Шнейвейс («Белоснежка») заменена на кличку – Казак. Нахрапом Любка берет все преграды в борьбе за контрабанду, даже материнство она променяла на деньги, отсюда и прозвище.

И, тем не менее, тема материнства и деторождения пронизывает рассказы Бабея. Но сакральный смысл, заложенный в эти акты, теряет у Бабея свою значимость, превращаясь в пародию. Во всех новеллах цикла образуются своеобразные пары. В «Короле» Двойра Крик, огромная и некрасивая и «щуплый мальчик»-муж. В «Как это делось в Одессе» тетя Песя и Тартаковский. В «Отце» Баська, «женщина исполинского роста», и Соломончик Каплун. В «Любке Казаке» огромная Любка и маленький Цудечкис. Только во второй новелле пары поменяны: Тартаковский – огромный, «ростом он был выше самого высокого городского в Одессе, а весу имел больше, чем самая толстая еврейка», а тетя Песя – маленькая сморщенная старушка. Эти пары составлены не случайно.

В еврействе одна из главных ценностей – мужское семя. Женщина не дает этому семени пропасть, поэтому в еврейской культуре характерно преклонение перед женщиной, отведение ей главной роли в процессе деторождения и выращивания ребенка. Поэтому многие женщины у Бабея изображаются как самки, огромные, чересчур животные, например: «...почетные молочницы с Бугаевки, завороченные в оранжевые шали. Они топали ногами, как жандармы на параде в табельный день. От их широких бедер шел запах моря и молока» («Как это...») [2, 134-135]; «беременные бабы наливались всякой всячиной, как коровье вымя наливается на пастбище розовым молоком весны...» («Отец») [2, 139]; «сквозь закопченные двери било тучное пламя, пьяное и пухлое пламя. В его дымных лучах пеклись старушечьи лица, бабьи тряские подбородки, замусоленные груди. Пот, розовый, как кровь, розовый, как пена бешеной собаки, обтекал эти груди разросшегося, сладко воняющего человеческого мяса» [1; 120] и пр.

Женщина в еврейской традиции – сосуд для мужского семени, земля. Но как только женщина оказывается неспособной к зачатию новой жизни, она теряет свои необъятные размеры. Так у Бабея описана тетя Песя, хоронящая сына, и «восьмидесятилетняя Рейзл, традиционная, как свиток Горы, маленькая и горбатая» («Король») [2, 120].



Но, увы, огромная Двойра не способна к деторождению из-за базедовой болезни, и ее муж становится лишь своеобразной сексуальной игрушкой. Баська Грач не может иметь детей от Соломона Каплуна, потому что «грандиозная дама» мадам Каплун «не хочет» ее отца, Крик же свое семя расходует на проститутку (причем русских). У Любки пропало молоко, ибо «дело» для нее оказалось важнее ребенка. Финалом рассказа «Отец» служит жуткая сцена, опошляющая сам акт совокупления и любви: «Парни тащили тогда девушек за ограды, и поцелуи раздавались на могильных плитах» («Король») [2, 146]. Самое святое и священное для еврейства попроно, разбито, опошлено.

Но, наверное, действительным финалом темы, которую поднимает в «Одесских рассказах» Бабель, стала новелла «Конец богадельни». Еврейский мир истлел, саморазрушился, поэтому так легко удастся Советской власти смести его. Расстрелян Фроим Грач, печален конец у Бени Крика, а финал всему – «невыразимо печальная дорога», которая вела в Одессе «от города к кладбищу» [3, 200]. Это плата за гибель и забвение Закона, за «культуру наоборот».

Карнавальность «Одесских рассказов» – это жуткое веселье, перевернутое веселье, это пародия на вековые законы Торы. Как пародия на нормативный язык служат многие высказывания героев рассказов. Кальки с идиш, украинизмы, пренебрежение грамматикой русского языка создают тот неповторимый словесный ореол, который поражает своей нелепостью и гротесковой возвышенностью: «... я имею вам сказать пару слов», «Что сказать тете Хане за облаву? – Скажи: Бенья знает за облаву», «...пусть вас не волнует этих глупостей...», «... холоднокровней, Маня», «хорошую моду себе взяли – убивать живых людей!» [1; 120, 124] и т.д. и т.п.

Еврейский материал, еврейская речь, заключенные в границы сказа, дали возможность совместить две (а то и три) различные национальные культурные традиции. Правда, совмещение это имеет несколько показной характер, более органично «диалог культур» вошел в тексты «Конармии».

#### Библиографический список:

1. Лейдерман, Н.Л. В вывихнутом мире («О «Конармии» и «Одесских рассказах» И.Бабеля) [Текст]/ Н.Л.Лейдерман// С веком наравне. – СПб.: «Златоуст», 2005. – С. 55-92.
2. Бабель, И. Сочинения [Текст]: в 2 т./ И.Бабель. – Т.1. - М.: Художественная литература, 1990. – 478 с.

3. Бабель, И. Сочинения [Текст]: в 2 т. / И.Бабель. – Т.2 - М.: Художественная литература, 1990. – 574 с.

Прокофьева А.Г.  
Оренбург

### Жанр притчи в творчестве В.И. Даля

В.И. Даль вошел в русскую литературу прежде всего как автор «физиологических» очерков «Уральский казак», «Денщик», «Чухонцы в Питере», «Петербургский дворник» и др. Создавая свои прозаические произведения, писатель обращался и к таким жанрам, как рассказ, повесть. Известны его повести «Цыганка», «Бедовик», «восточные повести» «Бикей и Мауляна», «Майна», рассказы «Европа и Азия», «Башкирская русалка» и др.

Учеными давно отмечено, что во многих произведениях писателя повествование ведётся от лица бывалого человека. К образу «бывалого» рассказчика Даль прибегает и в своих притчах, жанру, настолько заинтересовавшему писателя, что он даже посвятил ему отдельную статью «Басни, притчи и сказки». Возможно, притча привлекла внимание В. Даля, автора многих сказок, тем, что, этот жанр характерен не только для литературного, но и для фольклорного творчества. Кроме того, Далю важны были такие свойства притчи, как философичность и экспрессивность, тяготение к дидактике и аллегоризму, возможности передать непосредственность и проникновенность авторских интонаций.

Следует отметить, что в некоторых произведениях Даль даже сам подчеркивает, например, *притчевость* сюжета. Так миниатюра «Об очках» начинается с рассуждений автора о разнообразии притч, связанных с очками. Рассказчик вспоминает притчу о том, «как мартышка низала очки на хвост и сажала их на затылок... однако грамота мартышке не далась...», далее подчёркивается, что есть и другая притча: «как безграмотному мужику хотелось в пономари и стал он покупать на ярмарке у проезжего немца очки на выбор», так как слышал, что «у немца на всё *струмент* есть, и видел сам, что люди в очках читают» [1, 31].

Рассказчик проводит своеобразный анализ притч об очках: «И эта притча хороша, и она годится. А вот есть ещё третья притча про очки, так уже она, по-нашему, никуда не годится, хоть брось. Нашелся, сказывают, где-то прасол, который придумал торговать

очками и навязывал очки всякому, и зрячему, и слепому — без разбору (31).

Заканчивается произведение, как и принято в притчах, религиозно-нравственным выводом о том, что очки есть разные, но мы их что-то не любим, «а глядим просто и прямо своими глазами, доколе они здоровы; так по крайности знаешь, что видишь, и видишь всё таким, каково оно есть, а жмуримся иногда только от пыли, чтобы кто-нибудь не пустил её в глаза, да щуримся от солнышка, коли нет сил на него глядеть — и дивуемся только, отколе берётся блеск его, и хвалим, и славословим Господа» (32).

Произведение «Об очках» явно написано в жанре притчи, в нем нет развитого сюжетного движения, а сопоставляются разные притчи на одну и ту же тему и предложены размышления *бывалого* рассказчика, передающие народную мудрость моралистического плана.

В подобном же плане написано и произведение «О котях и козле», где тоже нет развитого сюжета, а есть размышления «о родном, о народном, о своём, свойском, доморощенном, отечественном, русском»... Как и в предыдущем произведении, Даль нам устами *бывалого* рассказчика предлагает различные мнения: «Один говорит: Мы, вишь, всех лучше и всех краше, а прочий, иной, заморский люд нам и в накопыльники не годится... Другой говорит: «Свое, стало быть, оно и родное и родимое, оно ж и народное, оно и душу шевелит, и против сердца, под ложкой колышется, кричи только «ой» да «ох» да всплескивай руками, так и поймёшь всё это и полюбишь, не расстанешься» (29).

Рассказчик иронично комментирует эти точки зрения: «А погляди, что все они, советники наши, сами делают, так концов с концами и не сведёшь. Кто бранит наповал всё заморское, тот сам первый оттуда всё и таскает — только разве наизнанку иногда выворачивает. Кто бранит своё, тот, глядь, либо тут, либо там, промеж французского да немецкого языка своего и вщемит, словно волчий хвост в лещёдку, что-нибудь свойское — так, ради пестроты и смеху.» Нравоучительный вывод же звучит иносказательно: «Я бы думал так: поменьше молоть да побольше молотить, а где ещё не засеяно — пахать да сеять...»(30)

Но автору кажется, что этого мало, и он предлагает ещё *образный* вывод:

«Так я, на того козла глядя, не взыщите с меня, подумал вот что: ты, приятель, чванишься никак тем, что от тебя несёт псиной, а что на тебе есть дорогой подшёрсток, пух, какому, сказывают, и цены нет, - так этого ты не знаешь, и нужды тебе до этого мало» (36).

В сборник «Солдатские досуги», предназначенный для читателей из народа, В.И. Даль включает ряд притч, вводя жанр в название произведения: «Притча о Дятле», «Притча о дубовой бочке», «Притча о Вороне». Эти притчи различаются по проблемам, поставленным писателем. Можно выделить социально-философские притчи, социально-нравственные, нравственно-психологические.

«Притча о Дятле» свидетельствует о хорошем знании В.И. Далем человеческой природы, психологии людей. Нравоучение в этой притче дано в самом начале: «Каяться и зарекаться хорошо, коли помнишь слово свое и зарок, и, сделав раз худо, станешь вперёд от худа бегать, а коли клятва твоя и божба крепка только до вечера, а с утра опять принимаешься за то же — так и в добром слове твоём добра мало» (36). После нравоучения следует рассказ о Дятле, который день-деньской стучит носом своим в дерево, выясняя, где «гниль, где червоточина, где подстой, где дрябло, где дупло, а где живое место». К вечеру у краснолобого голова так разболелась, словно лоб обручем железным обложило, не в силу было терпеть. И говорит Дятел, что не будет больше долбить попусту, ибо что в этом проку. Но, как пишет автор: «Закаялся и зарекся наш Дятел, а на утро ни свет ни заря, как только пташки по лесу проснулись да защибетали, Дятел наш опять пошел долбить и барабанить по сухостойным пням» (36). Заканчивает Даль притчу четверостишием:

И крута гора, да забывчива;  
И лиха беда, да сбывчива,  
Кто лжет, тот и заклиняется,  
Кто пьёт, тот и зарекается.

В «Притче о Вороне» действующие лица тоже птицы. Автор, ссылаясь на сказки и притчи, рисует сценку из жизни птичьего царства, где, естественно, правит Орел. Читателям предлагается представить такую систему подчинения: Орел — голова, начальник, при нем волостным писарем Сорокопул, остальные же птицы на посылках поочередно. Автор выбирает эпизод, когда на службе у Орла была Ворона. Орел после сытной еды захотел послушать хороших песен, позвал рассыльного, то есть Ворону (к тому времени подошла её очередь служить на посылках), и приказал ей: «...позови ко мне скорешенько что ни на есть лучшего певчего, пусть он убаюкает меня меня, хочу послушать его, вздремнуть и наградить его» (38). Читателю понятно, что Ворона должна позвать Соловья, Ворона же, заторопившись, было, исполнить приказание, «отлетев немножко, присела на сухое дерево, стала чистить нос и думать,

какую птицу позвать. Думала, думала и надумала, что никому не спеть лучше родного детища её, воронёнка, и притащила его к орлу» (38). Далее рисуется комическая картинка, как вздрогнул вздремнувший Орел, когда вороненок стал усердно каркать. Иронию автора передают вопросы Орла:

– Это что за набат? Режут ли кого или караул кричат?

Ворона же, постукивая ножкой и сладко улыбаясь, «ждала большой похвалы и милости начальства», отвечая: «Это песенник, мой внучок, уж лучше него и не сыскать, государь, по всему царству твоему».

Авторский вывод звучит кратко: «Всяк норовит своему, всяк сам для себя и краше и лучше» (38).

Притча предлагает прежде всего социально-нравственную проблему, злободневную и для нашего времени, - злоупотребления служебным положением. Но произведение многозначно, автором затрагиваются и вопросы воспитания, взаимоотношений поколений.

В «Притче о дубовой бочке» для аллегии Далем выбран бытовой предмет. Автором рассказана предыстория этого предмета: «Вырос в лесу, в зелёной дубраве дуб без малого в обхват толщиной, и стал он стареть, дряхлеть. Пришел хозяин, срубил его и отдал в руки мастеру. Мастер распилил дуб на доски, из досок наделал клёпки, собрал их, связал обручами, вставил по дну в уторы — и вышла бочка» (36).

В произведении рассказывается, как хвалят добрые люди мастера, сделавшего этот полезный и ценный, необходимый в хозяйстве предмет: «без бочки нельзя в хозяйстве, потому что нельзя жить без воды, а до неё не близко, вёдрами не наносишься» (37).

Но вот бочка разохлась и рассыпалась. Автором это объясняется так: «хозяин ли недоглядел, сами ли клёпки промеж собой повздорили и вместе жить раздумали — не знаю, да только рассыпалась бочка вся врознь. Ребятишки обручи растаскали, пошли катать их по улицам да погонять хворостиной, клёпки, под ногами навалывшись, пошли то в печь,, то под лавку — и о бочке этой помину не стало, ровно её на свете и не бывало» (37).

В.И. Даль, подчёркивая многозначность поднятого в произведении вопроса, объясняет смысл притчи так:

«В притче этой речь идёт вот к чему: дуб — это православный прадед твой; клёпки — вся его семья, и мал, и велик; обручи — честь и смирение и доброе согласие, которое держит и живит и питает односемьян; покуда держались обручами, а целая семья добрым согласием в одном кружке, то всё было хорошо и ладно, а как

рассыпались клёпки врознь, как не стало доброго согласия в семье, так все и пропали порознь, и слуху о них не стало» (37).

Вывод же, нравоучение писателя таково:

«Дружно не грузно, а врозь хоть брось; две головни и в чистом поле дымятся, а одна и на шестке гаснет».

Эта притча, затрагивающая проблемы социальные, политические, нравственные, особенно актуальна в наше сложное время.

Как видим, жанр притчи для В.И. Даля был не менее важен, чем жанр очерка.

#### Библиографический список:

1. Даль В.И. Оренбургский край в художественных произведениях писателя / Сост. А.Г. Прокофьева, Г.П. Матвиевская, В.Ю. Прокофьева, И.К. Зубова – Оренбург, 2001. Цитированные страницы по данному изданию указываются в тексте.

Седова Е.С.  
Челябинск

#### **Проблема лица и маски в комедии У. С. Моэма «Джек Строу»**

Ранняя драматургия У. С. Моэма представлена пьесами «Леди Фредерик» (*Lady Fredrick*, 1903), «Миссис Дот» (*Mrs Dot*, 1904), «Джек Строу» (*Jack Straw*, 1905), написанными в духе комедии нравов эпохи Реставрации. Как в комедии XVII в., традиции которой драматург творчески воспринял через влияние О. Уайльда, С. Моэм разрабатывает проблему лица и маски: под социальной маской неприметного и услужливого официанта Джека скрывается благородное происхождение – принц померанский.

В экспозиции происходит беседа леди Уэйнли и Амброуза Холланда в ресторане фешенебельного отеля «Великий Вавилон». Леди Уэйнсли возмущена тем, что миссис Паркер-Дженнингс, которой она помогла войти в высшее общество, не соизволила ее заметить. Из разговора Холланда и леди Уэйнли мы узнаем историю семейства нуворишей Паркер-Дженнингсов, которых пять лет назад в высшем свете никто не знал: они скромно жили в Брикстоне, пригороде Лондона, но после скоропостижной смерти родственника, от которого им досталось приличное наследство в 2 миллиона, семья перебралась в столицу. И только благодаря влиянию и

покровительству леди Уэйнли Паркер-Дженнингсы пробилась в высшее общество.

Завязка конфликта происходит, когда миссис Паркер-Дженнингс унижает священника Эббота и его жену: «По-моему, здесь вовсе не место для жены деревенского священника. Честно сказать, я и вправду удивилась, что вы бросили свои дела в Тейвернере ради того, чтобы развлекаться в Лондоне < ... > Ко мне приедут погостить мать лорда Серлоу и леди Элеонора Кинг, а вам, я думаю, лучше будет дня два-три не приходить в Тейвернер-Холл. Ведь вы, надеюсь, понимаете, что вы, не в обиду вам будь сказано, все же не того ранга люди, с какими они предпочитают знаться» [1, 170].

Конфликт заключается в столкновении человека (в данном случае чета Эббот) с обществом выскочек Паркер-Дженнингсов, скрывающих за внешней показной респектабельностью лицемерие, тупость и ограниченность. Они оценивают человека с точки зрения его титула и положения в обществе.

Интрига комедии заключается в шутке, придуманной леди Уэйнли и Амброузом Холландом, которые решают проучить нуворишей. По слухам, несколько лет назад из Померании (вымышленное государство, в котором в те годы обычно разыгрывалось действие оперетт) исчез принц Себастьян. Под именем исчезнувшего принца леди Уэйнли и Амброуз Холланд решают ввести в семейство Паркер-Дженнингсов в качестве возможного жениха для дочери Этель давнего знакомого Холланда Джека Струу, который работает официантом в ресторане. Сам Джек во всем этом спектакле преследует свою цель – завоевать сердце Этель, в которую он влюбился с первого взгляда.

Налицо параллель с комедией О. Уайльда «Как важно быть серьезным», в которой также присутствует типично фарсовая ситуация с быстрой сменой «амплуа». Так, в Лондоне все знают героя как Эрнеста, потенциального жениха Гвендолен, а в деревне – как Джека, опекуна 18-летней Сесили Кардью. Причина, по которой персонаж ведет двойную жизнь, отнюдь не мелодраматическая, как у Моэма, а индивидуалистская – не быть чересчур серьезным: «когда становишься опекуном, невольно делаешься более ответственным и начинаешь относиться ко всему с позиции высокой нравственности... Но от излишней ответственности и чересчур высокой нравственности нормальный человек не может ощущать себя особенно счастливым и здоровым» [2, 275]. Поэтому, чтобы расслабиться, Джону достаточно сказать, что он едет в Олбани к своему младшему брату Эрнесту, который постоянно попадает в жуткие переделки. Так возникает

понятие «банберизм», включающее «крайний индивидуализм, потребность героя вырваться из привычной обстановки и разделить, хоть ненадолго, свою судьбу с вымышленным, несуществующим, придуманным или реальным, но совершенно случайным человеком» [3, 315]. «Банберизм» практикует и другой герой комедии – Алджернон: он придумал вечно больного Банбери, чтобы навещать его в деревне, когда ему заблагорассудится.

Образ Джека Строу, как и Эрнеста (он был найден в дорожном саквояже), представлен в пьесе романтически. Из рассказа Холланда мы узнаем, что судьба свела его с Джеком в Штатах, где они играли второстепенные роли в передвижной актерской труппе. Имя Jack Straw – дань романтической традиции: так звали легендарного разбойника, именем которого позже назвали пивную в Хампстеде. Холланд рассказывает о неудержимой страсти Джека к приключениям и авантюрам, жажде жизни и желании заниматься тем, что не ограничивает его внутреннюю свободу. Принадлежа к высшим слоям (этот факт до последнего акта пьесы остается неизвестным, но при этом является главной интригой), Джек Строу испытывает полное равнодушие к деньгам. В Этель Джека привлекает романтичность ее натуры, искренность, незапятнанная снобизмом и тщеславием ее родителей.

Характеристика семейства нуворишей Паркер-Дженнингсов и примыкающего к ним лорда Серлоу, жениха Этель, дана общими чертами в афише, а также при первом их появлении на сцене. В образах членов семейства подчеркивается их вульгарность и вызывающее поведение. По контрасту с ними показана Этель: она «мила и очень хороша собой» [1, 157]. Этот образ, схожий с другими моэмовскими героинями, – Нелли Сэллинджер («Миссис Дот») и отчасти с Роуз Карлайл («Леди Фредерик») – можно отнести к типу молодых светских особ, на которых легко повлиять [См.: 4, 248] – она находится под влиянием грубой и вульгарной матери. В данном случае в устройстве жизни девушки участвует также влюбленный в нее Джек Строу.

Первая встреча с Джеком Строу-официантом важна для того, чтобы показать ее зеркальное отражение в мистификации, устраиваемой леди Уэйтли и Холландом. Например, мистер Паркер-Дженнингс называет Джека грязным иностранцем, подавальщиком и т.д. Оскорбления героя сменяются на «ваше королевское высочество» и заискивающий тон, когда перед ними Джек-принц померанский. Мистификация так хорошо удаётся, что ее инициаторам, обеспокоенным тем, что дела зашли слишком далеко, приходится



рассказать семейству нуворишей правду. Пьеса «Джек Строу» трансформируется в вариант комедии мщения: выскочки, пленники своего тщеславия вынуждены переносить присутствие интригана в своем доме. Затем фарсовое начало вновь становится преобладающим в произведении: интрига заключается в том, что Строу, одинаково посмеявшись и над устроителями этого действия, и над Паркер-Дженнингсами, ко всеобщему удивлению оказывается принцем Себастьяном, что напоминает об уайльдовском сюжете, когда Джек Уординг и Эрнест – это одно лицо. Такой неожиданный поворот сюжета производит комический эффект: Паркер-Дженнигсы посрамлены, они даже не могут вызвать полицию, чтобы избавиться от интригана Строу, так как сами будут выглядеть посмешищем в лице света:

«ДЖЕК СТРОУ: Так и слышу тихие смешки в деревне, смеются и врач, и пастор, и нотариус, которых вы не пригласили, смех становится все громче, распространяется по всему Чеширу <...> Я вижу, как вас закружит, как три беспомощных листика, и понесет смехом, будто ветром до самого Парижа, где про вас будут петь куплеты на бульварах <...> Вы, может быть, попробуете бежать за океан, чтобы спрятать голову в бескрайной Америке, но и там желтая пресса, позеленев от азарта, выльет на вас потоки насмешек и струи клеветы...» [1, 214-215].

Важна и комическая ремарка, показывающая реакцию Паркер-Дженнингсов на выпады Джека: «Пауза. Паркер-Дженнингс вынимает носовой платок, комкает и оттирает им пот со лба. Винсент, глядя на отца, поступает так же. Миссис Паркер-Дженнингс, взглянув на них, тоже вынимает носовой платок, скатывает и медленно утирает лоб» [Там же, 215]. Посмешищем выглядят и аристократы леди Уйэнли и Холланд, который напоминал Джеку о его месте во время разыгрываемого спектакля.

Миссис Паркер-Дженнингс сначала обеспокоена оскорблениями, которые она адресовала Джеку незадолго до появления посла, завершившего мистификацию, а затем она дает излиться своему удовлетворению: «...Я так и знала, что он настоящий эрцгерцог. Умную женщину не обманешь!» [Там же, 230]. В итоге Паркер-Дженнингсы наказаны, но не вынесли из данной ситуации моральный урок.

Таким образом, проблема лица и маски, восходящая к комедии нравов периода Реставрации, позволяет вскрыть истинную сущность персонажей, а также обнажить ряд социальных пороков и проблем.

Библиографический список:

1. Моэм С. Джек Строу // Моэм С. Полное собрание пьес. Т. 1. М.: Захаров, 2003. С. 157-230.
2. Уайльд О. Как важно быть серьезным // Уайльд О. Портрет Дориана Грея: роман, повести, пьесы, сказки, афоризмы. М., 2005. С. 268-357.
3. Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр О. Уайльда. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 356 с.
4. Dottin P. Le théâtre de Somerset Maugham. Paris: Perrin, 1937. 264 p.

Слепова А.В.  
Челябинск

**Трансформация жанра нравоучительного примера  
в литературе XVIII – XX веков.**

В России XVIII – XX веков в детской литературе широко представлен жанр нравоучительного примера. Он стал известен русскому читателю благодаря переводным книгам (чаще всего, с французского), которые были очень популярны во второй половине XVIII века (например, «Детский магазин, или Собрание полезных сочинений, соответствующих детскому возрасту», 1788г.). Жанр нравоучительного примера был заимствован светской литературой из религиозной, где он также значительно видоизменился за время своего бытования. Если в XI веке в центре повествования была личность, достойная подражания, то к XVII веку ее место занял поступок, а сами «примеры» превратились в сюжетные рассказы, где события стали сменять друг друга в хронологической последовательности. Современный французский исследователь Гоф Ж. Ле посвятил изучению этого вопроса свою монографию «Средневековый мир воображаемого» [1].

У жанра есть характерные признаки. Главный герой – это Дитя, которое хорошо или дурно себя ведет. Рядом с ребенком – заботливые родители, которые осуждают его поведение или умиляются хорошим поступкам и словам. Истории показывают читателям, что чаще всего наказание за плохое поведение следует немедленно в виде болезней или увечий. Если проступок ребенка не столь значителен, что может нанести вред его здоровью, то родители не наказывают свое дитя, а воспитывают его с помощью беседы и личным примером. Как только ребенок раскаивается в содеянном, родители прощают его, верят в искренность извинений. Время в произведении носит условный

характер, наиболее часто определяется словом «однажды». Пространство также не детализируется, упоминаются только те детали, которые играют роль в повествовании. Эта условность и обобщенность указывают на родственный жанр в религиозной литературе – притчу.

Жанр нравоучительного примера стал яркой иллюстрацией эпохи Просвещения: ее идеологи – Ж.О. Ламетри, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, К. Гельвеций – верили во всемогущество воспитания, которое должно строиться не на телесных наказаниях или нотациях, а на объяснении ребенку того, что такое добро и зло, свобода и вседозволенность, человеколюбие и эгоизм.

Попав в Россию в конце XVIII века, жанр нравоучительного примера занял прочные позиции в детской литературе: первый номер первого в России детского журнала «Детское чтение для сердца и разума» (1785-1789) Н.Новиков открывает «Повестями с назиданием» – рассказами о дурных детях, пострадавших из-за своего непослушания [2, 4-5]. Они, соответствуя жанровой форме, коротки и лишены деталей. Но уже здесь можно увидеть отход от жанрового канона: в этих произведениях мальчики и девочки наделены именами, и эта персонификация приближает героев к читателям, создает иллюзию правдоподобия. Также в повестях есть осмысление того, что произошло с персонажем, и почему с ним приключилась эта история. Присутствуют произведения данного жанра и в журнале Б.М. Федорова «Новая детская библиотека» (1827-1831). Нравоучительные примеры стали дебютом Федорова и как переводчика, и как сочинителя. Федоров наделяет своего героя сразу несколькими пороками, подчеркивает его внешнюю красоту и нравственное уродство. В итоге следует наказание со стороны чужих людей, которое одобряется родителями. Именно таков герой произведения «Шалун Юлий» [3, 13-14].

Важную роль играет жанр нравоучительного примера в журнале «Звездочка» (1842-1863) А.О. Ишимовой, которая видела основную задачу издания в «усовершенствовании» своих читательниц. В этих историях героини имеют имена, количество персонажей увеличено, пространство детализировано, присутствует описание, история не замыкается в рамках одного события. Но цель произведения та же: внушить мысль о необходимости быть «самой послушной и прилежной девочкой». К этому выводу пришла и героиня произведения «Визиты» [4, 36-42].

К середине XIX века жанр нравоучительного примера достигает пика своей популярности. Но одновременно растет и число

критиков, осуждающих писателей за пристрастие к этому жанру, например, в статьях В.Г. Белинского 40-х гг. автор осуждает литературу за «головной дидактизм», ратует за систему нравственного воспитания, а не за моралистические наставления, которые «делают детей молодыми старичками». Белинский выступал против пропаганды «слепой покорности», которая убивает в детях активность[5, 165-178]. Обоснованная критика, демократизация детской литературы стимулировали модификацию жанра нравоучительного примера. Во второй половине XIX века он становится неотъемлемой частью начального образования, а его героями – не только дворянские, но и крестьянские дети. Большая заслуга в модернизации жанра принадлежит К.Д. Ушинскому. В 1864 году он написал и издал учебные книги «Родное слово» и «Детский мир». По сути это были первые массовые и общедоступные российские учебники, адресованные детям разных сословий. В его историях появляются реалии традиционного русского крестьянского быта: изба, печь, квашня, кочерга, лапти. Рассказы Ушинского акцентируют внимание на важнейших этических ценностях («Дедушка»), высмеивают распространенные людские недостатки («Трусливый Ваня»). В жанре нравоучительного примера написаны и широко известные произведения для детей Л.Н. Толстого. В них автор вместо назиданий предлагает в качестве вывода русскую пословицу («Глупой птице дома не сидится») или одним предложением подчеркивает, в какое смешное («Косточка») или опасное («Лгун») положение попали герои из-за плохих поступков.

В первой половине XX века жанр, пережив политические, экономические и культурные изменения в России, благополучно продолжил свое бытование в детской литературе. Например, М. Зощенко в середине 30-х гг. пишет детские рассказы, где присутствует явный дидактизм, который автор не считает нужным скрывать и даже акцентирует на нем внимание в заголовке («Не надо врать!»). Наиболее показательным является сборник рассказов «Показательный ребенок», в который вошли такие истории, как «Глупая история», «Трусишка Вася», «Самое главное» и другие. Главными людскими пороками в этих произведениях признаются трусость, несамостоятельность, глупость, которые высмеиваются автором и осуждаются с недетской серьезностью. Например, в рассказе «Глупая история» Петя попадает в смешное положение, потому что мама одела ему штанину сразу на две ноги, а мальчику, не привыкшему самому одеваться, легче было падать, чем исправить мамину ошибку. Обнаружил причину Петиного «неумения ходить» его товарищ Коля.

Он только глянул на Петю и говорит: «Посмотрите, как Петя у вас одет. У него одна штанина болтается, а в другую засунуты обе ножки. Вот почему он и падает». Пристыженные взрослые руками разводят, а Коля довершает своё торжество: «А я сам всегда одеваюсь, и у меня таких глупостей с ногами не бывает. Взрослые вечно что-нибудь напутают» [6, 36]. Это нравоучение в устах маленького мальчика звучит не нарочито, а очень органично: он заслужил право на подобные замечания своей самостоятельностью. Потребность ребенка в постоянных наставлениях взрослых является центральной мыслью рассказа «Самое главное». Мальчик трижды попадает в неприятную ситуацию, и мама трижды дает ему совет, расширяет его знания о мире и о самом себе. И мальчик готов учиться, а, значит, настанет такой день, когда он справится со всеми жизненными трудностями. При этом автор не возвышается над своими маленькими героями и не сюсюкает с ними. Он «общается» с ними на равных, что, безусловно, чувствует и маленький читатель нравоучительных примеров.

В 40-е гг. младшие школьники зачитывались короткими рассказами из сборников «Отцовская куртка», «Мой товарищ» «Волшебное слово», которые по существу можно отнести к жанру нравоучительного примера. Эти истории были написаны педагогом, которая 16 лет проработала в коммунах, воспитывая беспризорников и маленьких нарушителей, В.А. Осеевой. В них, конечно, присутствуют реалии советского послевоенного времени: пионеры, детский сад, переводные картинки, перья. Некоторые идеалы, например, строитель коммунизма («Своими руками»), неактуальны в нашу постсоветскую эпоху. Но большинство рассказов писательницы звучат вполне современно, так как учат вневременным ценностям: человеколюбию («Навестила»), вежливости («Девочка с куклой»), щедрости («Печенье»), доброте («Обидчики»), смелости («Мечтатель»), упорству («Строитель»). Лаконичная форма и языковая выразительность присущи этим произведениям, что делает их интересными и для детей XXI века.

Безусловно, можно значительно расширить ряд писателей, которые творили в жанре нравоучительного примера. Сам жанр за время своего бытования в русской детской литературе значительно трансформировался, отвечая новым художественным задачам, приспособившись к современным жизненным условиям. В начале XXI века произведения в жанре нравоучительного примера продолжают появляться в детской литературе (например, «Бука сама боится» О. Колпаковой), развлекая и поучая девочек и мальчиков новой эпохи.

### Библиографический список:

1. Ле, Г. Ж. Средневековый мир воображаемого. Время «нравоучительного примера» [Электронный ресурс] / Г.Ж. Ле // [http://sbiblio.com/biblio/archive/goff\\_sredne/03.aspx](http://sbiblio.com/biblio/archive/goff_sredne/03.aspx) (дата обращения 14.04.2012)
2. Новиков, Н. Повести с назиданием [Текст] / Н. Новиков // Детское чтение для сердца и разума. – 1785. - № 1.
3. Федоров, Б.М. Шалун Юлий [Текст] / Б.М. Федоров // Новая детская библиотека. – 1829. - № 6. – С. 13-14
4. Грот Я. Визиты [Текст] / Я. Грот // Звездочка. – 1842. - № 1.
5. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. [Текст] / В.Г. Белинский. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. – Т. IX.
6. Зощенко, М.М. Веселые истории. Рассказы [Текст] / М.М. Зощенко. – М.: ООО «Стрекоза», 2008. – 159 с.

Стрелец Л.И.  
Челябинск

### **Акцентирование фактора адресата при изучении рассказов В.Г. Шаламова в 11 классе**

Исследование фактора адресата занимает важное место как в лингвистических, так и в литературоведческих работах. О значимости этой проблемы писал М.М. Бахтин: «Высказывание с самого начала строится с учётом ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создаётся» [1, 274]. Н.Д. Арутюнова в своей знаковой статье «Фактор адресата» неслучайно назвала «фигуру» литературного адресата «туманной» [2, 365].

Специфика коммуникативной структуры художественного текста и, в особенности, текста прозаического, когда мы можем вычленить изображённый, фикциональный и реальный уровни взаимодействия с адресатом, требует вычленения нескольких его ипостасей. Об этом пишет Н.А. Николина: «...Коммуникативный подход к организации текста последовательно выделяет в структуре повествования такой важный ее элемент, как образ адресата, ранее несколько остававшийся в тени. Если возможны разные «лики» автора и повествователя, то возможны и разные ипостаси образа адресата. Это, во-первых, реальный читатель, который соотносится с реальным автором; во-вторых, внутренний читатель, который соотносится с

повествователем. Он может быть персонажем текста, слушателем устного рассказа (в сказе) и т. п.» [3, 98] .

Методику преподавания литературы всегда интересовала фигура реального читателя и почти никогда тот образ читателя, который складывался в сознании автора. Попробуем совместить в реальной практике урока литературы эти два уровня адресации.

«Другая проза» В. Т. Шаламова сориентирована на особую читательскую позицию. Показательна история отношений читателя к его «Колымским рассказам». Пик интереса к произведениям В.Т. Шаламова связан с концом восьмидесятых – началом девяностых годов, когда активно издавалась проза писателя. Шаламовские тексты шокировали, поражали своей необычностью. Позднее они стали вводиться в школьные программы, чаще всего в списки для самостоятельного чтения и для обзорного изучения. Читательская рецепция школьников в чём-то отражала общие тенденции. На первых порах вспышка интереса к необычным текстам и трагической судьбе писателя, затем некоторое угасание интереса, которое, на наш взгляд, связано с тем, что проза В.Т. Шаламова изначально была не рассчитана на «лёгкое» чтение и получение «информации» о колымских лагерях из уст очевидца. Писатель отмечает, что « в “КР” дело в изображении новых психологических закономерностей, в художественном исследовании страшной темы, а не в «информации», не в сборе фактов. Хотя, разумеется, любой факт в «КР» неопровержим» [4, 547].

Всё это побудило нас сопоставить читательское восприятие шаламовских произведений одиннадцатиклассниками с мыслями самого писателя об особенностях «новой прозы» и о его представлениях о читателе, способном понять эту прозу.

Школьникам было предложено прочитать рассказы «Надгробное слово», «Последний бой майора Пугачёва», «Сентенция» и ответить на вопросы. Ответы, полученные заранее и выведенные на экран, предлагалось прокомментировать выдержками из заметок писателя «О прозе» [4], с которыми знакомились заранее.

***Чем поразили вас рассказы писателя?***

Необычной темой, изображением жизни заключённых на Колыме.	« Лагерная тема в широком её толковании, в её принципиальном понимании – это основной, главный вопрос наших дней. Разве уничтожение человека с помощью государства – не
------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	главный вопрос нашего времени, нашей морали, вошедшей в психологию каждой семьи?»
Полным отсутствием эмоций, когда пишет о таких страшных вещах, как смерть.	«Чем достигается результат? Прежде всего, серьёзностью жизненно важной темы. Такой темой может быть смерть, гибель, убийство, голгофа... Об этом должно быть рассказано ровно, без декламации»
Необычными героями: без внешности, без возраста.	«Описание внешности человека становится тормозом понимания авторской мысли». « В “КР “ взяты люди без биографии, без прошлого и без будущего»
Правдивостью. Иногда он описывает невозможные вещи, но веришь, что это было.	«Современный читатель спорит только с документом и убеждается только документом». «Нужно и можно написать рассказ, который неотличим от документа». «Выстраданное собственной кровью выходит на бумагу, как документ души...». «В рассказ должны быть введены, подсажены детали – необычные новые подробности, описания по-новому. Само собой новизна, верность, точность этих подробностей заставят поверить в рассказ не как в информацию, а как в открытую сердечную рану».
Тем, что В. Шаламов никого прямо не обвиняет.	«...писатели новой прозы не должны ставить себя выше всех, умнее всех, претендовать на роль судьи...Писатель должен помнить, что на свете - тысяча правд».

***С какими трудностями вы столкнулись, читая рассказы В.Т. Шаламова?***



<p>В рассказах много дат и фактов, о которых мы ничего не знаем.</p>	<p>«В “ КР “ дело...не в сборе фактов. Хотя, разумеется, любой факт в «КР» неопровержим». «Конечно, в “КР “ нет пустяков»</p>
<p>Во многих рассказах («Надгробное слово», «Сентенция») ничего не происходит, их читать тяжело. Больше понравился рассказ «Последний бой майора Пугачёва».</p>	<p>« Для “КР “ не важно, сюжетны они или нет. Там есть и сюжетные и бессюжетные рассказы, но никто не скажет, что вторые менее сюжетны и менее важны». «Современный читатель с двух слов понимает, о чём идёт речь, и не нуждается...в классическом развитии сюжета и т. п.».</p>
<p>Психологически тяжело читать, больно. Не получается быть просто сочувствующим наблюдателем.</p>	<p>«Есть мысль, что...понимание виденного не должно уходить слишком далеко от нравственного кодекса, от кругозора читателей... Изменяются оценки, сместятся масштабы. Писатель будет измерять жизнь новыми мерками, которые непонятны читателю, пугают, тревожат...По этой мысли – писатель всегда немножко турист... Новая проза отрицает этот принцип туризма».</p>

Итогом этой работы была попытка охарактеризовать «понимающего» читателя «Колымских рассказов», опираясь на высказывания В.Т. Шаламова и собственный читательский опыт. Такой читатель, считают одиннадцатиклассники, должен быть наделён следующими качествами:

- он должен уметь читать между строк, так как многое в рассказах остаётся недосказанным;
- он должен знать историю ГУЛАГА, ориентироваться в датах и фактах, реалиях лагерной жизни;
- он должен отказаться от традиционной роли читателя-наблюдателя, который извне смотрит на мир колымских лагерей, писатель оставляет ему единственную перспективу – взгляд изнутри.
- он должен быть знаком с особенностями «новой прозы» В.Т. Шаламова.

Отношение автора к читателю противоречиво. С одной стороны, он погружает его в страшный мир лагеря, с другой, утверждает, что

опыт постижения этого мира – «отрицательный опыт, отрицательная школа, растрепанность для всех» [4, 547]. Позиция читателя постоянно атакуется, по мысли писателя, его рассказы должны действовать как «пощёчины». Не принимая позиции туриста для себя как для писателя, В.Т. Шаламов и для читателя считает её невозможной. Опыт восприятия классической литературы оказывается недостаточным для восприятия «Колымских рассказов». Так, совершенно особенно по сравнению с классической традицией звучит в рассказах тема смерти.

Размышляя над рассказом «Надгробное слово», читатель осознаёт, что смерть превратилась в будничное событие, утратив свою исключительность, она настолько тотальна, что сама Колыма предстаёт царством смерти. Здесь удивление вызывает не смерть, а жизнь. Необычное начало рассказа «Все умерли...» имеет исключительно широкий характер и относится ко всем героям рассказа, тем, которые мертвы и тем, которые пока живы, ко всем заключённым колымских лагерей, которые «умерли» для иной жизни за пределами Колымы. Если кто-то из них вернётся («Ведь бывает же чудо...»), то это будет означать, что вернётся другой человек. Это понимает рассказчик: «Я не хотел бы сейчас возвращаться в свою семью. Там никогда меня не поймут, не смогут понять». Писатель исследует те необратимые изменения психики, то «новое в поведении человека, низведённое до уровня животного», что можно назвать смертью души, которая предшествует физической смерти человека. Об этом В. Шаламов пишет в стихотворении «Я много лет дробил камень...». Обращение к анализу этого стихотворения помогает понять новое звучание темы смерти по сравнению с классической традицией и увидеть, как «хрестоматийно известные метафоры Пушкина, Лермонтова, Блока ... ввергнуты в грубый, жестокий мир Колымы» [5, 140].

Автор многое может сказать читателю на языке жанра. Уже в названии мы обнаруживаем важный жанровый ориентир, предполагающий определённую читательскую реакцию.

Надгробное слово – один из древнейших риторических жанров. Оно характеризуется особой эмоциональностью, не претендует на объективность. Его цель – выразить чувства говорящего, печаль, страдание, боль утраты. Это монологический жанр, охваченный эмоциями человек, не склонен слушать другого и соотносить свои чувства с реальностью. Как и все экспрессивные речевые жанры, надгробное слово носит оценочный характер.

Можно ли обнаружить жанровые черты надгробного слова в рассказе В.Т. Шаламова?

Рассказ В.Т. Шаламова является абсолютной противоположностью надгробного слова, если иметь в виду классику данного жанра. Рассказчик выстраивает своё надгробное слово как документ, перечень, список. Форма списка подчёркивает повторяемость и обыденность происходящего. Эмоции погашены, интонация не форсируется, слово об умерших лишено всякой оценки, но рассказ потрясает именно своей сдержанностью, отрицанием всякой декламации и риторики. Мы имеем дело со смещением жанра, когда надгробное слово превращается в обвинительное, это распространённая трансформация, характерная и для классической литературы. Обвинение по законам «новой прозы» не может быть высказано напрямую. Неслучайно в роли обвинителя выступает герой – Володя Добровольцев: «А я, – и голос его был покоен и нетороплив, – хотел бы быть обрубком. Человеческим обрубком, понимаете, без рук, без ног. Тогда я бы нашёл в себе силу плюнуть им в рожу за всё, что они делают с нами».

Особого внимания заслуживает отсылка в финале и к жанру рождественского рассказа. У читателей-школьников жанр рождественского рассказа связан с мотивом чуда. Присутствует ли этот мотив в рассказе?

Мотив чуда иронически переосмыслен. Для тех, кто в этот рождественский вечер представляет себе возвращение домой, это чудо возвращения в прошлое, к самим себе невозможно – они «все умерли».

Чудесное в рассказе связано с образом Володи Добровольцева, который противостоит мертвящему холоду смерти. Здесь удивление вызывает не смерть, а жизнь («А то, что Володя Добровольцев, ...открыв вахтенное окошечко, кричал туда свой номер «двадцать пять» таким радостным голосом, громким голосом – от этого мы уже давно отвыкли»). С этим героем связан мотив тепла («горячая труба спасала его») и человеческой теплоты («Володя не гнал нас, как другие пойнтисты»). Никогда он не говорил нам ни слова, хотя я знаю, что пойнтистам было запрещено пускать греться около труб нашего брата»). В длинном списке тех, кто умерли, именно перед фамилией Володи Добровольцева возникает пауза и меняется интонация. На смену констатации фактов приходят вопросы. Самый главный из них – в подтексте: что помогло ему остаться живым в царстве смерти. Даёт ли исчерпывающий ответ на этот вопрос предположение рассказчика: «Чистой случайностью было то, что из тысяч людей на эту работу был направлен Володя ...Горячая труба спасала его»?

Специфика отношений автора и читателя в рассказах В.Т. Шаламова определяется той ролью, которую он для себя обозначил: «Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спускавшийся в ад». Побывавший в аду колымских лагерей писатель предлагает войти туда читателю, полагая, правда, что этот опыт будет для него отрицательным опытом. Он не намерен его щадить, он хочет быть точным даже в деталях и уверенным, что его не смогут истолковать превратно. Учитывая возможный объём знаний адресата о мире колымских лагерей, он скрупулёзно и последовательно объясняет правила и порядки этого мира, давая авторское толкование отдельных слов и выражений, которые могут быть неизвестны читателю.

#### Библиографический список:

1. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров/ М.М. Бахтин// Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1979. – С. 237 –280.
2. Арутюнова, Н.Д. Фактор адресата// Н.Д. Арутюнова/ Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1981. – Т.40, № 4. – с. 356–367.
3. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н.А.Николина.– М., Издательский центр «Академия», 2003. – 256с.
4. Шаламов, В.Т. О прозе/В.Т. Шаламов//Левый берег: Рассказы.– М.: Современник, 1989.– С.544-555.
5. Лейдерман, Н.Л. Постреализм: теоретический очерк/ Н.Л. Лейдерман. – Екатеринбург:УРГПУ, 2005. – 244с.

Тихомиров С.А.  
Москва

#### **К вопросу о «христианском» аспекте в творчестве С.А. Есенина**

Поэтическое творчество С.А. Есенина в значительной степени определило характер литературного процесса начала XX века. Большой вклад творчество С.А. Есенина внесло и в образную символическую систему литературы того времени, хотя С.А. Есенин, на наш взгляд, не является «каноническим» поэтом символизации. Однако, исследование вопроса о роли «символической» поэзии (и, в первую очередь, – «христианского» «символизма») в творчестве С.А. Есенина как составляющей языковой и поэтической картины мира

поэта представляет большой исследовательский интерес для понимания не только идиостиля, но и мировоззрения С.А. Есенина.

Отметим, что **христианский символизм** в поэтике основан на использовании символов, имеющих отношение к христианской религии в целом, включая архетипы, акты коммуникации, произведения искусства или события, так или иначе связанные с христианством. Такого рода символизм связывает описываемые объекты или действия со смысловым наполнением христианских идей, далеко не всегда понимаемых канонически (с точки зрения тех или иных конфессиональных догматов, установок и стереотипов).

Реализация образно-символических значений в поэтике автора характеризует творчество С.А. Есенина как синкретично-христианское или народно-христианское, часто не пересекающееся ни с канонами православия, ни с доктринальными основами РПЦ того периода. Реализация этих «непересекающихся» образно-символических значений в поэтике обращена как во внутренний мир лирического персонажа и самого поэта, так и к ментальным и ценностным установкам адресатов текстов – носителей русских христианских архетипов.

Необходимо отметить, что ярчайшим представителем христианского символизма можно назвать великого Данте Алигьери (итал. *Dante Alighieri*, полное имя *Дуранте дельи Алигьери*) – гениального поэта, он выступил как один из основоположников литературного итальянского языка, а при этом он любил писать и на «народном» языке. В созданной им «Комедии» (позднее получившей эпитет «Божественной», введённый Боккаччо), в полной мере реализованы многие черты средневекового христианского символизма и осуществлён авторский синтез позднесредневековой европейской культуры.

Поэтическое творчество С.А. Есенина можно рассматривать как авторский синтез русской культуры, тесно связанной с «народным» христианством, средневековыми византийскими апокрифами, легендами, летописями, народным эпосом и «стихами» «странного» (внешнего, «мигрирующего») и собственно русского происхождения. Такие выводы можно сделать из стилистического анализа произведений С.А. Есенина.

Отметим, что стиль – одно из центральных понятий, формирующих представление о манере создания произведения. Вслед за В.В. Виноградовым, под стилем мы понимаем функциональную разновидность русского литературного языка, отличающуюся способами его применения в разных сферах общения и создающую

разные речевые стили [1]. В новое время на авансцену выдвигается индивидуально-творческое художественное сознание, а поэтому для нас важно изучение художественного, авторского стиля в его функционально-содержательном аспекте, иначе говоря – идиостиля. Под **идиостилем** мы понимаем совокупность языковых приемов, используемых автором при создании художественных текстов. Поэтический язык выступает одной из определяющих характеристик, которые формируют идиостиль писателя или поэта. Опираясь на воззрения Г.О. Винокура, данный термин определяется нами как совокупность языковых средств, представленных в поэтическом произведении; данная совокупность формирует образность и эмоциональную окрашенность, воздействующей на сознание реципиента [2].

Для идиостиля С.А. Есенина характерен как синкретично-христианский, так и народно-христианский символизм: однако в поэтическом контексте наращиваются дополнительные смыслы, которые связаны с коммуникативной антропоцентричностью символического содержания [3], его экспрессивностью, проявляющихся в лексической сочетаемости с единицами переносных значений религиозного и эмоционально-чувственного содержания: *Троицыно утро, утренний канон, / В роще по березкам белый перезвон* («Троицыно утро, утренний канон...»); *В тихий час, когда заря на крыше, / Как котенок, моет лапкой рот, / Говор кроткий о тебе я слышу / Водяных поющих с ветром сот* («Не бродить, не мять в кустах багряных...»).

Одним из основных символов большинства религиозных парадигм является Солнце (графически представляемое солярными знаками или антропоцентричными/антропоморфными образами). Для С.А. Есенина характерно употребление лексем *солнце, солнышко, солнечный, солнцеголовый* и др. Данные лексемы выступают в различных значениях: *Нивы сжаты, рощи голы, / От воды туман и сырость. / Колесом за сини горы / Солнце тихое скатилось* («Нивы сжаты, рощи голы...»); перенос может происходить и за счет синкретической метафоризации олицетворительного типа: *Но эта пакость – / Хладная планета! / Её и Солнцем-Лениным / Пока не растопить!* («Ответ»), оксюморона: *Других уж нечего считать, / Они под хладным солнцем зреют. / Бумаги даже замарать, / И то, как надо, не умеют* («На Кавказе») и собственно олицетворения: *Солнышко утром в колодезь озер / Глянуло – месяца нет... / Свесило ноги оно на бугор, / Кликнуло – месяца нет* («Пропавший месяц»).

Номинирование искусственных источников света религиозно-обрядного назначения (*очаг, свеча, лампада*) – реализует переносное значение лексемы: в поэтическом творчестве С.А. Есенина лексическое окружение выражает символический и религиозный смысл строфы или всего стихотворения: *В лунном кружеве украдкой / Ловит призраки долина. / На божнице за лампадкой / Улыбнулась Магдалина* («В лунном кружеве украдкой...»). Чувство усиливается здесь до крайностей одухотворения, увлекая за собою и образ. Ср. у Данте в «Vita Nuova» (§ XIX): «Ангел вещает в божественном провидении: Господи, свет не надвигается деяниям души, сияние которой проникает в самое небо; и оно, ни в чём не знающее недостатка, кроме недостатка в ней, просит её у Господа, все святые молят о том его милость, одно лишь Милосердие защищает нашу (людскую) долю». Господь, ведающий, что говорит о мадонне (Беатриче), отвечает так: «Милые мои, подождите спокойно, пусть ваша надежда пребывает пока, по моей воле, там, где кто-то страшится её утратить, кто скажет грешникам в аду: я видел надежду блаженных». Это - отрывок одной канцоны из «Vita Nuova» (§ XIX), ещё не предвещающий «Божественной Комедии», но уже символически-родственный ей по настроению, по идеализации многомерного образа-символа Беатриче. Номинирование искусственных источников света религиозно-обрядного назначения имеет и синкретично-языческую окраску (например, образ *очага*) – реализует переносное значение лексемы: Ср.: *Не гнетет немая млечность, / Не тревожит звездный страх. / Полюбил я мир и вечность, / Как родительский очаг* («Не напрасно дули ветры...»).

Идиостиль репрезентирует также номинации языческого характера, в своем лексическом значении содержащие компонент, указывающий на название связанной с излучением света природной стихии. К данному типу принадлежит такая лексическая единица, как *пламя*. *Пламя, огонь* являются важнейшими символическими образами «Ада» Данте, который имеет вид колоссальной воронки, состоящей из концентрических кругов, узкий конец которой упирается в центр земли. Пламя, огонь – символ человеческих страстей, терзающих душу. Группа лексем, относящихся к семантической подгруппе «природные стихии», характеризует и эмоционально-душевный признак в разной степени его выраженности (большей или меньшей). Данный корпус лексем формируется за счет прямого, основного значения, а также (в большинстве случаев) благодаря переносному и символическому значению: *Дух бродяжий! ты все реже, реже / Расшевеливаешь пламень уст. / О, моя*

утраченная свежесть, / Буйство глаз и поводье чувств («Не жалею, не зову, не плачу...»). Рассмотренные случаи переносной номинации в значении – выражение большей/меньшей степени интенсивности признака – предполагают обозначение новых идей на основе символического и метафорического переносов, номинируют те чувства, которые вызывают соответствующие образы в сознании автора и его адресата, передавая степень яркости эмоций, чувств: *Люблю я ропот буйных вод / И на волне звезды сиянье. / Благословенное страданье, / Благославляющий народ. / Люблю я ропот буйных вод* («О верю, верю, счастье есть...»); *Шлет им лучистую радость во мглу / Светлая дева в иконном углу* («К теплому свету, на отчий порог...»).

При этом, характер светового признака предполагает двойственность: он указывает скорее на свет «чистилищный» и даже свет первого круга (лимба) «Ада» Данте, либо на выражение начала Восхождения, которое связано с зарождением истинного света, чем на истинный Свет «Рая» как таковой: *Я по первому снегу бреду, / В сердце ландыши вспыхнувших сил. / Вечер синюю свечкой звезду / Над дорогой моей засветил* («Я по первому снегу бреду...»), *А когда ночью светит месяц, / Когда светит... черт знает как! / Я иду, головою свесясь, / Переулком в знакомый кабак* («Да! Теперь решено. Без возврата...»).

Как известно, пройдя преддверие «Ада», населённое душами ничтожных, нерешительных и «нерешенных» людей, герои Данте вступают в первый круг Ада, так называемый лимб (А., IV, 25-151), где пребывают души добродетельных язычников, не познавших истинного Бога, однако приблизившихся к этому познанию и за то избавленных от адских мук. Здесь Данте видит выдающихся представителей античной культуры - Аристотеля, Эврипида, Гомера и др. Ср. у С.А. Есенина: *стыдно мне, что я в Бога не верил, Горько мне, что не верю теперь*. Некоторые лексемы (*ночь (нощ), ночной, ночью, ночьюми*) в своем содержании несут не только характеристику времени суток, но проявление признака «отсутствии Света в душе»: *Я люблю родину. / Я очень люблю родину! / Хоть есть в ней грусти ивовая ржавь. / Приятны мне свиней испачканные морды / И в тишине ночной звенящий голос жаб* («Исповедь хулигана»). В идиостиле С.А. Есенина стихи часто получают символическую олицетворенность: *Ночь, как дыню, / Катит луну. / Море в берег / Струит волну* («Баллада о двадцати шести»), такие лексемы, как *тень и оттенить* в контексте получают новое значение: *Здравствуй, золотое затишье, / С тенью березы в воде! / Галочья стая на крыше / Служит вечерню*



звезде («Вот оно, глупое счастье...»); метафорическое переносное значение в художественном сравнении: *В шапке облачного скола, / В лапоточках, словно тень, / Ходит милостник Микола / Мимо сёл и деревень* («Микола»).

Сумеречное состояние души, вечернее освещение ассоциируются с психоэмоциональным состоянием лирического героя: *Лижут сумерки золото солнца, / В дальних рощах аукает звон... / По тени от ветлы-веретенца / Богомолки идут на канон* («По дороге идут богомолки...»).

С точки зрения христианства «огнь страстей», несмотря на присутствие компонента «освещенности» влечет человеческую душу к гибели перед лицом Вечной Жизни. Огонь, «свет» необузданной страсти – особого свойства, он прекрасно описан у Данте. Такой «свет» - это «свет» страстного и страстного угасания, ведущего к тьме. По количественной характеристике группа лексем с присутствием в значении семантики малой освещенности довольно частотна в текстах С.А. Есенина. В состав данной группы входят такие слова, как *темный, ночь (нощь), полночь, полуночный, ночной, ночью, темь, темнота, потемки, темница, мрак, тень, отенить, мгла, мглистый, потушить, угаснуть, погаснуть*. Безусловно, указанные лексемы по большей части отражают не только внешнее состояние окружающего мира, но и их значительная часть в идиостиле выражает внутренний мир поэта и лирического героя, характеризуя отрицательные, негативные настроения, переживания, душевную боль и мучения.

К примеру, говоря о христианском символизме в идиостиле Данте, отметим, что уже второй Круг Ада заполнен душами людей, некогда предававшихся необузданной страсти. Например, среди носимых диким вихрем (метафора страсти) Данте видит Франческу да Римини и её возлюбленного Паоло, павших жертвой любви друг к другу. По мере того как поэт, сопутствуемый Вергилием, спускается всё ниже и ниже к 9 Кругу, он становится свидетелем мучений чревоугодников, принужденных страдать от дождя и града, скупцов и расточителей, без устали катящих огромные камни, а также гневливых, увязающих в болоте. За ними следуют объятые вечным огнём еретики и ересиархи (среди них император Фридрих II, папа Анастасий II), тираны и убийцы, плавающие в потоках кипящей крови, самоубийцы, превращённые в растения, богохульники и насильники, сжигаемые падающим пламенем, и лишь затем - обманщики всех родов, муки которых весьма разнообразны.

С точки зрения христианской схоластики обман (в отличие от насилия) присущ только человеку, иные Божьи твари к нему не способны, оттого и карается он более тяжкими мучениями. Символика кар за обман представлена и в 9-м Круге Ада, предназначенном для самых ужасных преступников – предателей и изменников, среди них – Иуда Искарот, Брут и Кассий, – их грызёт своими тремя пастями Люцифер, восставший некогда на Бога ангел, царь зла, обречённый на заключение в центре земли; однако христианский символизм некоторых источников схоластического толка склонен видеть в образе Люцифера римского императора **Гая Аврелия Валерия Диоклетиана** (лат. *Gaius Aurelius Valerius Diocletianus*), приход к власти которого завершил т.н. «кризис третьего века» в Риме и был отмечен массовыми и жестокими гонениями на христиан. Описанием страшного вида Люцифера заканчивается последняя песнь первой части поэмы.

Мы не можем с уверенностью говорить о степени «православности» С.А. Есенина. По крайней мере, в его текстах довольно частотна скорее синкретично-христианская, т.н. «православно-народная» лексика. При этом, негативизм сказывается в последнем периоде творчества поэта всё чаще, особенно, в переломные моменты его жизни, связанные с изменениями в стране, с драматическими переменами в личной жизни. Все чаще черный цвет и его оттенки отражают негативное восприятие окружающей действительности: *Если волк на звезду завыл, / Значит, небо тучами изглодано. / Рваные животы кобыл, / **Черные** паруса воронов* («Кобыльи корабли»). Однако, «народный дуализм», свойственный автору, отражается в лексемах, которые соотносятся с белым цветом и отражают позитивный взгляд лирического героя на мир: *Звонкий мрамор **белых** лестниц / Протянулся в райский сад; / Словно космица кудесниц, / Звезды в яблонях висят* («Микола»). Однако поэтические тексты С.А. Есенина реализуют и негативную семантику, лексема *белый* выступает в контексте в негативном аспекте, возникающий образ связан со смертью: *Снежная равнина, **белая** луна, / Саваном покрыта наша сторона. / И березы в белом плачут по лесам. / Кто погиб здесь? Умер? Уж не я ли сам?* («Снежная равнина, белая луна...»).

Наши наблюдения показали, что в идиостиле С.А. Есенина «народная» религиозность представлена многообразно, при этом, С.А. Есенин почти не интересуется *вечностью*, в то же время религиозные представления настолько значимы для него, что тематическая группа *религия* иерархически важнее, нежели ключевые слова *судьба, душа*,

красота, смерть и пр., а поэтому она представлена большим количеством лексем (*ангел, черт, Бог, церковь, молитва, крест, Рождество* и пр.).

«Народнический» характер религиозных воззрений С.А. Есенина находит отражение и в использовании древнейшего поэтического приема параллелизма: *«Троицыно утро, утренний канон,/ В роще по березкам белый перезвон./ Тянется деревня с праздничного сна,/ В благовесте ветра хмельная весна./ На резных окошках ленты и кусты./ Я пойду к обедне плакать на цветы./ Пойте в чаще, птахи, я вам подпою./ Похороним вместе молодость мою./ Троицыно утро, утренний канон./ В роще по березкам белый перезвон».* («Троицыно утро, утренний канон...»).

Для поэта одной из центральных тем в его творчестве оказывается тема странничества, также содержащая ключевые слова-символы, формирующие индивидуально-авторскую периферию поля художественного концепта *вера как поиск Веры*: *«Пойду в скуфье смиренным иноком/ Иль белобрысым босяком/ Туда, где льется по равнинам/ Березовое молоко».* («Пойду в скуфье смиренным иноком...»). При этом, в тексте 1915 г. С.А. Есенин пишет: *Наша вера не погасла,/ Святы песни и псалмы./ Льётся солнечное масло/ На зелёные холмы. // Верю, родина, я знаю,/ Что легка твоя стопа,/ Не одна ведёт нас к раю/ Богомольная тропа. // Все пути твои - в удаче,/ Но в одном лишь счастья нет:/ Он закован в белом плаче/ Разгадавших новый свет* (выдел. авт.). *// Там настроены палаты/ Из церковных кирпичей;/ Те палаты - казематы/ Да железный звон цепей.// Не ищи меня ты в боге,/ Не зови любить и жить.../ Я пойду по той дороге/ Буйну голову сложить* («Наша вера не погасла»).

Необходимо подчеркнуть, что религиозные представления и лексемы, репрезентирующие семантический ареал этих понятий, вновь оказываются принципиально важными для мировосприятия поэта: *Хочу концы земли измерить,/ Доверясь призрачной звезде,/ И в счастье ближнего поверить/ В звенящей рожью борозде./ Рассвет рукой прохлады росной/ Сшибает яблоки зари./ Сгребая сено на покосах,/ Поют мне песни косари.<...>/ Счастлив, кто в радости убогой,/ Живя без друга и врага,/ Пройдет проселочной дорогой,/ Молясь на копны.*

Владислав Ходасевич в своей работе «Есенин» [4] по поводу *Вероискания* С.А. Есенина выразился довольно резко: «Есенин обращался к своему языческому богу – с верою и благочестием. Он говорил: «Боже мой, воплоти свою правду в Руси грядущей». А что он узурпировал образы и имена веры Христовой – этим надо было

возмущаться гораздо раньше, при первом появлении не Есенина, а Клюева. <...> Несомненно, что и телок есенинский, как ни неприятно это высказать, есть пародия Агнца. Агнец - закланый, телок же благополучен, рыж, сыт и обещает благополучие и сытость:

*От утра и от  
полудня  
Под поющий в небе гром,  
Словно ведра, наши будни  
Он наполнит молоком.*

*И от вечера до ночи,  
Незакатный славя край,  
Будет звездами пророчить  
Среброзлачный урожай.*

Таково будет царство телка. И оно будет – новая Русь, преображенная, иная: не Русь, а *Инония*. <...> Прямых проявлений вражды к христианству в поэзии Есенина до «Инонии» не было - потому что и не было к тому действительных оснований. По-видимому, Есенин даже считал себя христианином. Самое для него ценное, вера в высшее назначение мужицкой Руси, и в самом деле могла ужиться не только с его полуязычеством, но и с христианством подлинным. Если и признавал Есенин кое-какие свои расхождения, то только с христианством историческим».

В послеоктябрьский период творчества С.А. Есенина одной из ключевых лексем, репрезентирующих многие концепты его творчества становится лексема *Москва*, которая расширяет семантическое пространство его текстов, вводя в них новые смыслы: «Я *московский* озорной гуляка./ По всему тверскому околотку/ В переулках каждая собака/ Знает мою легкую походку<...>/ Среди людей я *дружбы* не имею./ Я иному покорился царству».(Я обманывать себя не стану...); «На *московских* изогнутых улицах/ *Умереть*, знать, судил мне Бог». (Да! Теперь решено. Без возврата...); «Проклинают свои неудачи./Вспоминают *московскую* Русь». (Снова пьют здесь, дерутся и плачут...).

На наш взгляд, т.н. «историческое христианство» мало интересовало С.А. Есенина, хотя многочисленные приметы «христианского» символизма в его творчестве очевидны. Вместе с тем, С.А. Есенин полагался больше на связь с «народом» и с «землей», как отмечает В. Ходасевич [4] – «на твердую уверенность, что «народ» и «земля» это и суть источники истины, да еще на свою интуицию, которою обладал в сильной степени. Но интуиция

бесформенна, несвязна и противоречива. Отчасти чувствуя это, за связью, за оформлением шел Есенин к другим. В поисках мысли, которая стройно бы облекла его чувство, – подпадал под чужие влияния. <...> Есенину объяснили, что грядущая Русь, мечтавшаяся ему, это и есть новое государство, которое станет тоже на религиозной основе, но не языческой и не христианской, а на социалистической: не на вере в спасающих богов, а на вере в самоустроенного человека. ... «В христианстве страданиями одного Человека спасался мир: в Социализме грядущем – страданиями мира спасен будет каждый человек». <...> Эти цитаты взяты из предисловия Иванова-Разумника к есенинской поэме. Хронологически статья писана после «Инонии», но внутренняя последовательность их, конечно, обратная. Не «Инония» навела Иванова-Разумника на высказанные в его статье новые или не новые мысли, а «Инония» явилась ярким поэтическим воплощением всех этих мыслей, привитых Есенину Ивановым-Разумником.

*Не утрашуся гибели,  
Ни копий, ни стрел дождей.  
Так говорит по Библии  
Пророк Есенин Сергей.*

Тут Есенин заблуждался. «Инонию» он писал лишь в смысле некоторых литературных приемов по Библии. По существу же вернее было сказать не «по Библии», а «по Иванову-Разумнику». <...> Поэма получилась открыто антихристианская и грубо кощунственная».

И здесь мы сталкиваемся с очевидными, на наш взгляд, интертекстуальными аллюзиями, (ср. у М.А. Булгакова «диалоги» М. Берлиоза с И. Бездомным о сущности христианства и «технологиях» раскрытия его принципов в художественных текстах).

Противоречивость творчества С.А. Есенина раскрывается и в частотном использовании стилистического приема антитезы. В текстах присутствуют как противоположные понятия, выраженные при помощи антонимов, так и понятия или явления, контраст которых определяется контекстом: *Кому горе, кому горе,/ А нам радость, а нам смех; Старый, добрый, заезженный Пегас,/ Мне ль нужна твоя мягкая рысь?/ Я пришел, как суровый мастер,/ Воспеть и прославить крыс.*

Таким образом, элементы «христианского» символизма в творчестве С.А. Есенина позволяют увидеть в нем не только талантливого поэта, но и своеобразного русского мыслителя; необходимость комплексного изучения его поэзии как единого

целого, как образной мировоззренческой системы, в полном объеме и в сложной динамике развития, очевидна.

Библиографический список:

1. Виноградов, В.В. Итоги обсуждения вопросов стилистики. // Вопросы языкознания. – 1955. – №1. – С. 73
2. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы: Учеб. пособие для филол. спец.вузов / Сост. Т.Г. Винокур. – М.: Высш. шк., 1991. – 448 с.
3. Тихомиров С.А. Гипербола и феномен преувеличения: Лингвистика и политическая коммуникация (градуальный аспект) – Германия, Гамбург, LAP Lambert Academic Publishing, 2012. – С. 302-311.
4. [http://www.silverage.ru/memory/hodas\\_esen.html](http://www.silverage.ru/memory/hodas_esen.html)

**Чикарькова М.Ю.**  
Черновцы

**Жанровые новации драматических произведений Горького  
в оценке критики начала XX века**

Вопрос новаторства Горького в его драматических произведениях с точки зрения жанровых дефиниций вызывал пристальный интерес у его современников, хотя многие наблюдения и оценки тех лет незаслуженно забыты. Нельзя сказать, что эти оценки составили серьезный вклад в теорию жанра, однако они составляют любопытную страницу теории литературы, поскольку демонстрируют уровень тогдашней критики, не имеющей ни достаточных критериев, ни надлежащего понятийного аппарата. В каком-то смысле эта критика может быть отнесена к разряду так называемой «ненаучной критики» (понятие, введенное А. И. Белецким) – академические школы предпочитали заниматься фундаментальными понятиями истории и теории литературы. Собственно, до формалистов, впервые уделивших надлежащее внимание теоретическому рентгену литературных новинок, критика не давала солидных оценок жанровым решениям писателя. А поскольку Горький, что там ни говорить, был подлинным новатором, то и его наследие, и ранние оценки этого наследия достойны сегодня читательского внимания. Если учесть глубоко верную мысль М. Бахтина о том, что подлинными героями литературного процесса являются именно жанры, а не идейные манифесты, то есть что на новаторство может

претендовать лишь создатель нового жанра, то сегодня пора по-новому взглянуть как на жанристику Горького, так и на рецепцию ее современной писателю критикой. Мы проследим на основе наиболее репрезентативных приемов эту рецепцию – тем более, что данный вопрос внимание исследователей все еще не привлекал.

В целом расшатывание традиционной жанровой системы и возникновение новых жанровых образований было, в первую очередь, следствием возникновения в России модернизма, ищущего новаторских тем и приемов – никого уже не удивляла, скажем, эпизация лирики или лиризация драмы. Однако, конечно же, в стороне не остались и реалисты, среди которых далеко не последнее место на то время принадлежало Максиму Горькому. Критика начала XX века по отношению к Горькому не была апологетической, и весьма характерно в этом отношении мнение М. Энгельгардта, говорящего, что на фоне революции, окрылившей других авторов, Горький с его «трафаретными фигурками» нагоняет тоску: «Пока Горький творил свободно, как он сам видел и понимал, он создавал из ряду вон выдающиеся произведения; надев марксистские очки, он видит в них марксистские манекены вместо живых людей» [1, 544]. Подобные оценки часто были продиктованы именно попытками писателя расширить жанровые рамки своих произведений – особенно это касалось драмы.

Основные настроения нового, XX столетия, в области драматургии вызвали у критиков явственную тревогу, связанную с разрушением канонов жанра – вспомним хотя бы драматургическое новаторство А. Чехова и Л. Андреева. Горький во многом пошел по стопам Чехова, создавая тип драмы, которая построена не столько на внешнем действии, сколько на монологах и диалогах, которые и являются тут «двигателем сюжета». Вместо динамической композиции зрителю (читателю) предлагались рассуждения и споры героев на ту или иную тему. Пьеса, в которой «ничего не происходит», вызывала недоумение и неприятие у критиков. Приведем наиболее характерную цитату, в которой дается оценка произведению Горького именно с точки зрения его соответствия канонам драматического искусства: «Как художественное произведение – «Дачники» Максима Горького просто не существуют. Они вне литературы. Полная беспомощность техники, полное непонимание условий сцены, наивное подражание Чехову, и притом не в его силе, а в его слабости, все это вместе лишает «Дачников» всякого литературного значения. И пусть нам не говорят, что Горький выдумал какие-то новые приемы <...>. Это все неправда. Никакой

новизны и рискованности здесь нет. Горький ни минуту не шел против вкусов публики, он, наоборот, с каким-то подобострастием старался потакать им, и вся его пьеса рассчитана на широкий успех. Публика обожает теперь всякие действия без действия, ей нравится, когда люди сидят часами на сцене и считают мух и все это она находит в необъятном количестве в новой пьесе Горького» [2, 321]. Автор рецензии, как мы видим, заведомо отказывает Горькому, равно как и Чехову, в праве на собственное видение драмы как таковой, требуя слепого следования традиции.

Подобную оценку получила и пьеса Горького «Последние» у В. Кранихфельда, который также отмечает, что пьесы данного автора не могут быть отнесены к драматургии из-за несоблюдения законов жанра. «Новая пьеса Горького, по своей архитектуре, мало чем отличается от «Дачников», «Детей Солнца» и «Варваров». Это не драма, не комедия, да и вообще не сценическое произведение. Здесь нет развивающегося действия, нет и «настроения», которое автор, при помощи известных сценических приемов, хотел бы передать зрителю. «Последние», как и только что упомянутые пьесы, – это ряд отдельных характеристик, постепенно выясняющихся в их взаимных сопоставлениях и противуположениях» [3, 76].

Варианты подобного отношения мы встречаем часто – например, достаточно показателен ответ берлинского корреспондента Гольдмана на вопрос о том, соответствует ли пьеса Горького «На дне» канонам драматургии: «Горький назвал свою пьесу сценами. В театре существует лишь один род литературного творчества, а именно драма. Некого среднего между драмой и недрамой, что бы называлось сценами, – не существует. И если автор пишет вещь, исключительно состоящую из отдельных сцен, то из этого следует, что она как драматическое произведение сильно хромает, именно благодаря тому, что не составляет цельной драмы. То, что автор своим подзаголовком заявляет, будто и не желал ничего дать, кроме сцен, в расчет идти не может. Критике не приходится считаться с тем, что хотел написать автор, а с тем, что он должен был написать» [4, 220].

Смутность как запросов, так и оценок критики говорит о кризисном состоянии театра и драматургии, равно как и о том, что творчество Горького в этой области не внесло сколько-либо определенных критериев – по крайней мере, с точки зрения самих критиков. Тем самым новаторство Горького, пытавшегося внести в область художественной прозы принципы свободного и синкретического подхода, использовать энергию жанрового синтеза, подчинить жанровый поиск цельному, «антропологическому» углу



зрения вовсе не было должным образом оценено современной писателю критикой. Может быть, именно поэтому впоследствии Горький отдается усиленному теоретизированию, как бы стремясь осознать лично характер своих жанровых новаций.

Библиографический список:

1. Энгельгардт М. А. Литературные заметки (подъем литературного творчества в 1905–1907 и его особенности) / Михаил Александрович Энгельгардт // Вестник знания. – 1908. – Апрель. – С. 542–550.
2. Философов Д. Завтрашнее мещанство / Дмитрий Философов // Новый путь. – 1904. – Ноябрь. – С. 321–332.
3. Кранихфельд Вл. По поводу сборников «Знания», об авторском праве и о сборниках «Знание» / Владимир Кранихфельд // Современный мир. – 1908. – Июль. – С. 76–80.
4. Живов М. Друзья и враги о Горьком / М. Живов // Новый мир. – 1936. – Кн. 10. – С. 217–242.

## *Инновационные процессы в новейшей российской словесности*

Абишева С.Д.  
Алматы

### **Новая жизнь поэзии М. Макатаева**

Исследование жизни и творчества выдающегося казахского поэта XX века М. Макатаева даёт возможность выявить круг основных тем и мотивов его поэзии, понять особенности его поэтического мировоззрения. Интерес потомков предрекал и сам поэт, говоря: «Я вернусь снова». Мукагали Макатаев вернулся своими стихами, вернулся к нам своей нелегкой судьбой. Борис Пастернак говорил, что «бессмертие – это другое имя жизни». В XXI веке началась новая, бессмертная жизнь великого казахского поэта, 80-летний юбилей которого отметил независимый Казахстан.

#### *«Поэт рождается вместе с миром»*

Макатаев родился 9 февраля 1931 г. в селе Карасаз Алма-Атинской области. Красота родного, «счастливого края» стала источником его поэтического дара:

Родная земля, когда смотрю на твои просторы,  
У меня, у моей песни вырастают крылья [1]\*.

Поэт любил и воспевал казахскую землю. Ласку и любовь, которые необходимы человеку в детстве, он получил, прежде всего, от своей Родины.

Детство Макатаева пришлось на годы войны. Рано лишившись отца, погибшего на фронте, будущий поэт с лихвой познал все тяготы военного времени. «Уже в двенадцать лет мы все могли: стоять у станков на заводе, если надо, водить обозы, защищать от обнаглевших волчьих стай овчарни аула, если надо», – говорили его современники. У них не было детства, игр, хорошей одежды. События сурового детства и чувства, пережитые детьми военного времени, изображены в стихотворения «Черный амбар». Это воспоминание о голодном

---

1.\* Работа велась по 4-томному изданию 2001-2001 гг. на казахском языке (см.: Макатаев М. Сочинения в 4-х томах (на каз. яз). - Алматы: Жалын, 2001-2002. Все переводы с казахского языка (подстрочники к поэтическим текстам и прозаические к дневникам) на русский язык сделаны нами – С.А.

военном детстве, когда возвращаясь с уроков, дети видели открытые ворота амбара и радовались так, словно их погибшие отцы вернулись с фронта, потому что кладовщик-инвалид наполнял их карманы ячменем, из которого они делали черный хлеб.

Первые стихотворения будущим классиком казахской литературы были написаны в одиннадцать лет и посвящены отцу. В 1948 г. Макатаев успешно окончил в сельскую школу-интернат, но, к сожалению, так и не смог получить высшего образования. В 1973 г. он поступает в Литературный институт им. М. Горького в Москве, но, не проучившись и года, по семейным обстоятельствам возвращается домой.

Со своей будущей женой Мукагали познакомился в ауле, где в то время работал в сельсовете, а она – учителем в школе, они поженились в 1949-ом. После переезда всей семьи в 1962 г. в Алма-Ату он работал диктором на Казахском радио, журналистом в республиканских газетах и журналах, руководил советом по делам молодежи в Союзе писателей.

К 1949 г. относятся его первые публикации. Уже в 1960 г. во вступительном слове к подборке стихотворений известный казахский поэт А.Тажигаев назвал Макатаева великим поэтом. Начиная с 1962 г., когда вышла первая книга стихотворений, до последнего года жизни Макатаева – 1976 г., было написано более 1000 стихотворений, вошедших в стихотворные книги «Аппассионата», «Приветствую вас, друзья!», «Когда лебеди спят», «Свет мой», «Жизнь-поэма» и другие. Автор 13 поэм, рассказов и повестей, пьесы «Прощай, любовь», Макатаев переводил Данте, Шекспира, Уитмена, восточных поэтов и русских поэтов-современников. Художественный талант его проявился многогранно.

### ***«Взледея, взрастила меня великая Родина»***

Поэзия Макатаева несет в себе огромный заряд истинного патриотизма, основными составляющими которого является любовь к своей Родине, родной земле, любовь к своему народу и родному языку. В стихотворении «Родина моя» поэт говорит: «Всегда прославляю / Отчизну мою – Казахстан», потому что на этой священной земле все народы (казахи, русские, узбеки) – это друзья-братья. Мудрость дружбы и родства была завещана казахам их великими предками. Написанное почти сорок лет назад стихотворение Макатаева сегодня звучит очень современно, наполняясь к тому же смыслом возрождения патриотических чувств на новом витке исторического развития. Сколько неизбывной любви к Родине звучит

в поэзии Макатаева, который восхищен чудом ее существования: «Люблю тебя! / Земля отцов, мой светлый край!».

Поэт считал, что человек в долгу перед Отчизной. Он посвятил жар своей поэзии Родине, без которой себя не представлял. Его стихотворения поражают тем, что патриотизм в самом высоком смысле понимания этого слова является органичным их свойством. Макатаев учит, как по-настоящему надо любить Родину, начавшуюся для него с земли, на которой он родился. Карасаз – малая родина Макатаева, золотая его колыбель. Она помогала ему в самые трудные минуты жизни, ей он доверял свои секреты. В свою очередь он делил с ней – с землей, на которой родился, все ее радости и печали. Она дала ему крылья и предначертала судьбу стать поэтом: «“Пой обо мне”», - словно просила вода, / “Пой обо мне”, - словно просил густой лес». Любовь к Карасазу стоит у истоков поэзии Макатаева.

Полюбив в детстве свой Карасаз, в юности – Алма-Ату, он сумел, став поэтом, выразить любовь ко всей казахской земле, к которой испытывал самые трепетные чувства. Чаще всего это восторг и гордость: «Широко раскинулась / Моя необъятная Родина!». Родная земля помогала поэту жить, совершать открытия и подвиги, она являлась вдохновляющим источником его поэзии.

Что такое Родина, по Макатаеву? Ответ можно найти во многих лирических произведениях поэта, но наиболее ярким с этой точки зрения примером можно считать стихотворение «Моя Родина». Оно держится на интонации перечисления, являющегося результатом работы 51 номинативного слова, каждое из которых начинается с заглавной буквы. Они называют ключевые образы социально-природного устройства. Это и реалии природы: горы, острова, облака, птицы, все времена года, моря, озера, ночи и зимы, и многое другое. Это и человечество как родственное единство, кладбища и аулы, поющие люди и резвящиеся дети, юноши и девушки. Это смех, горе, грусть, счастье, тайны, время. Возникает смысловой пунктир, который в корреляции с названием стихотворения способствует возникновению многоликого и одновременно цельного образа казахской земли, Родины, где органически переплелись дух и культура казахского народа, его история и современность, его удивительная по красоте природа и музыкальные интонации. Самые простые слова создают мир узнаваемый, любимый каждым казахом. Благодаря тому, что в стихотворении отсутствует субъект (лирическое «я») создается ощущение абсолютности нарисованной картины, которая словно существует вечно и сама по себе, вне зависимости ни от чьей воли. Присутствующий здесь прием отстранения способствует

возникновению элементов торжественности, одического начала, которое поддерживается и оригинальным графическим исполнением:

Ложбины,  
Озера,  
Родники.  
Журавли,  
Холмы,  
Козочки.  
Горы,  
Хребты,  
Возвышенности.  
Архары,  
Тетерева,  
Сайгаки.

В стихотворении «Казахская земля» также наблюдается сочетание исторического и природного начал, которые формируются уже сознанием субъекта. Оно присутствует при рассказе о великой казахской земле, которую защищали и сохранили ее сыны. Особенно активно оценочное начало проявляется при описании природного видеоряда:

Поклоняюсь всему живому,  
Поклоняюсь пескам,  
Склоняю голову перед хребтами!  
И наполнен благодарностью всегда,  
Что в любимой Отчизне живу.

В таких стихотворениях, как «Люблю тебя, родная Отчизна!», «О Родине» и других все больше и больше расширяется круг образов, входящих в понятие «Родина». Необъятность Родины словно передается нескончаемостью образов, составляющих ее. Поэт любит эту великую землю, ее почву и камни, прохладные вечера и ливни, синее небо и цветы, пасущихся лошадей и играющий ветер. Весь этот живой мир словно шепчет ему одно-единственное слово: «Родина!». В ответ на это сердце поэта, словно птица рвется из груди и сливается с этим миром.

Представление о неисчерпаемости образа Родины у поэта сродни бесконечности казахских просторов, их размеренности и сдержанности, их порождающей творческой силе. Об этом поэтические строки Макатаева: «Покоится степь, вся пронизанная

песней <...>, / Степь переполнена музыкой, / Степь – кобыз, струн его не касается пыль <...>, / Степь – кладезь мелодий для казахов».

Если одним из основополагающих мотивов в патриотической теме для Макатаева является изображение казахской земли, ее просторов, природного этноландшафта, то не менее важную роль играет изображение самого народа, беззаветно любимого поэтом: «Мой народ! / В тебя влюблен я!»; «Люблю я мой радушный народ, / И старых, и молодых». Он ласково называет его «Мой народ-младенец». С гордостью говорит «добродушный мой народ». Народ – его защита и опора, его крепость: «Мой Дом – Народ мой». Поэт не может жить без своего народа: «Мой родной народ, / В разлуке я скучаю». Народ – его единственный друг.

Стихотворения «Родному народу», «О, родной народ! Послушай мой голос», «Стремись к вершине, мой гордый народ!», «Письмо народу» еще раз свидетельствуют о важности образа народа в поэзии Макатаева. И в то же время постоянно присутствующая уже на уровне названий интонация обращения участвует в создании ощущения неустанного разговора поэта с народом: «Пока, судьба, ты меня не тревожь, / Дай душевно поговорить со своим народом!». Именно он по-настоящему понимает и ценит душу поэта. Между ними существует неразрывная связь, потому что поэт выражает мысли народа, и истоки его поэзии зарождаются в народе: «Во мне твой голос, твои песни, / Мысли твои во мне живут».

Макатаев верит в казахский народ, в его будущее и всеми силами старается быть полезным ему. Поэзия Макатаева, рожденная в недрах национальной традиции и национального сознания, - главное, что он может дать своему народу, и в этом он видит способ служения ему.

Счастье Макатаева заключается в том, чтобы жить в своем Отечестве и быть единым со своим народом. Нет счастья для него без родной земли и казахского народа. Но если же ему будет отказано в счастье, то пусть будет счастлив родной народ, живя на родной земле. Сколько в этом благородного бескорыстия, настоящего патриотизма! Вся драматическая судьба Макатаева свидетельствует об искренности чувств поэта, который ни разу не склонил своей головы ни ради славы, ни ради хлеба насущного. Он любил Родину и воспевал ее по велению сердца и души. Как пронзительно звучит мысль поэта о том, что, если суждено ему умереть, то пусть Родина и народ будут жить вечно!

Если исчезнет Мукагали – ну что ж!

Пусть останется моя земля, Останется мой народ.

Патриотическая тема особо звучит в стихотворении «Казахстан». Эмоциональная сила его воздействия настолько высока, что наступивший в результате этого катарсис станет заслуженной благодарностью поэту-патриоту Мукагали Макатаеву:

О Казахстан!  
Любимый мой!  
Ты вечно сияющая, моя Венера,  
Счастье быть с тобой,  
Моя бессмертная любовь, моя мечта!

Макатаев никогда не переставал восторгаться своей Родиной и красотой родной земли. В дневниковых записях он нередко писал о влиянии родной природы на его душу: «О мой создатель, благодаря тебе я впервые увидел величие и красоту природы! <...> Моя первая любовь – родная моя земля, чистая как родник!». Любовь к родине была одним из самых главных источников всей его поэзии.

#### ***«О, любовь моя – белокрылая птица»***

Поэзия Макатаева пленяет искренностью чувств, завораживает пронзительной интонацией, покоряет своей гениальной простотой, неповторимым обаянием. Она хватает за душу и не отпускает, потому что она настоящая. Не об этом ли рассуждал и сам поэт: «Мнимое переживание, мнимая любовь и радость, мнимый патриотизм и т.д. – враг поэзии. Не надо творить ради расположения публики, а надо ради расположения Духа. Каждый пишущий человек может рассмешить, разволновать читателя (это зависит от его мастерства), но чтобы войти в его душу, прочно остаться в его памяти, надо быть предельно откровенным, душевным и понятным». Доступность, о которой пишет поэт, заключается в простоте формы и в особой простоте передачи земных переживаний, пропущенных через живое и трепещущее сердце поэта.

Рождение любимой казахским народом проникновенно-грустной песни «Вспомни обо мне» имеет особую историю, в которой, если можно сказать, приняло участие божественное провидение и онтологический закон парности. Незадолго до смерти Макатаева пересеклись пути двух выдающихся казахских сынов. Осенью 1975 г. знаменитый композитор Нургиса Тлендиев обратился к поэту Макатаеву с предложением: «Мукаш-батыр! Всю глубину твоих стихотворений я только сейчас по-настоящему понял, только сейчас как будто бы их узнал. Каждое твое слово близко и понятно

народу, оно простое. Тогда почему же не перевести их в песни, которые постоянно будут на устах твоего народа? Как ты на это смотришь?». После этого разговора композитор пригласил Макатаева к себе домой, и оба решили, чтобы творческий процесс не прерывался, во время работы Мукагали будет жить у Тлендиева. За период тридцатидневного сотрудничества поэт и композитор написали такие известные песни, как «Сарыжайлау», «Приветствую тебя, Жетысу», «Не погаснет, бабушка, твой очаг», «Пусть не будет войны», «Приди, проказница, в мои Алатау», «Домбра – мой друг», «Я вас ищу». Тлендиев, вспоминая эти вдохновенные, насыщенные творчеством прекрасные осенние дни, с теплотой пишет о детской непосредственности и застенчивости Мукагали, о его великом трудолюбии и мощи его таланта.

Композитор не подозревал, что это были последние месяцы жизни поэта. Смерть Макатаева в марте 1976 г. стала для Тлендиева большим ударом. Спустя время после этих драматических событий композитор обнаружил в кармане пиджака письмо, написанное рукой Мукагали. К письму прилагался второй вариант стихотворения «Вспомни обо мне», написанный в марте 1975 г. В нем в отличие от первого (1966 г.) еще пронзительнее звучали трагические интонации одиночества и голос поэта, заклинающего помнить о нем:

Когда в печальном одиночестве пойдешь  
В наполненный печалью лес,  
Думай, что я есть в этом мире,  
Не верь словам о том, что нет меня.

В судьбе стихотворения Макатаева проявился эстетический смысл творчества: в истинно талантливом произведении изначально как бы подразумевается присутствие разных видов искусства. Органическое соответствие слов стихотворения, наполненных неизбывной любовью к жизни, природе, человеку, мелодичной грустной музыке объясняется тем, что поэзия Макатаева, обладая особой напевностью, содержит в себе огромный музыкальный потенциал. Макатаев и Тлендиев (поэт и композитор) начинают с одной и той же высоты, называемой душа человека, суть которой определяет единый национально-философский образ – образ природы. Именно природа – буйствующая весна, проливной дождь, цветы и небо, летний лес, опадающая листва, первый снег и зимнее утро – служит в стихотворении толчком к воспоминаниям. Смена времен года, бесконечное их движение, печальное присутствие души и голоса Макатаева в природе словно вытягивают из себя протяжно-грустную



мелодию Тлендиева. Благодаря духовному завещанию поэта стихотворение «Вспомни обо мне», обретшее музыкальное воплощение в проникновенной музыке Тлендиева, стало поистине народным произведением. Так, творческий союз Тлендиева и Макатаева, напоминающий собой яркую звездную вспышку, внес в сокровищницу казахского искусства еще одну бессмертную страницу.

Смысловым и философским стержнем песни-прощания Макатаева является неизбывная любовь к жизни. В одном из стихотворений поэт говорит обо всех невзгодах жизни, о ее горечи и несправедливости, но, несмотря на это, восклицает: «Я в жизнь влюблен».

Любовь в поэзии Макатаева – это глубоко драматическое чувство, наполненное тоской и безысходностью. Только в природе и через природу возможно соединение влюбленных. Она – посредник между ними. В стихотворении «Укрывшись тоски болезненным чекменем...» влюбленный согласен на разлуку в бытийном мире, если его любимая будет царить в мире природном:

Если не увижу тебя, ну что ж,  
Только солнцем останься в небе моем.  
И тогда можешь думать, что меня нет.

И тогда он сможет превратиться в облако и станет ловить лучи солнца, и тогда он может «превратиться в непрекращающийся ливень». Великое самопожертвование во имя любви не спасает от разлуки. Что же остается влюбленным после разлуки? Остается только воспоминание друг о друге, которое разлито в окружающем мире:

Думай, что это я пронесся нежным ветерком,  
Думай, что это я в ливне безудержном,  
Думай каждый день, что ты – это я,  
Превративши свою постель в колыбель тоски...

Макатаев – поэт-пантеист. К женщине он относится, как к явлению и стихии природы. В стихотворениях «Ты была подобна цветку розы...» и «Твои глаза рождены из глубокой бездны...» природа служит своеобразным «строительным материалом» в создании облика женщины: кажется, что она создана из красок природы.

Стихотворения о любви у Макатаева составляют золотой фонд его поэзии и при этом поражают своей малочисленностью. Причину этой малочисленности пытался объяснить сам поэт. Может судьба

обошла его любовью: «Я не научен судьбой любить по-настоящему». Может не испытал он в полной мере чувства любви:

Я говорил, что любовь живет во мне,  
Но не случилось без памяти влюбиться;

Да, моя любовь не родилась,  
Да, моя любовь прошла мимо?

От любви хотел бы умереть поэт, но, понимая, что с этим чувством у него сложные отношения, просит ее в стихотворении «Любовь...» не беспокоиться о нем, не искать. И в то же время только от любви ждет и просит помощи в стихотворении «Жива ли ты еще?».

В чем заключается неповторимость стихотворений Макатаева о любви? Нам кажется, что здесь важно не столько выискивать адресат, сколько важно понять самого поэта, окунуться в мир его души и переживаний. В одной из дневниковых записей Макатаев так определил сущность своей поэзии: «Тут и горести и радости моей души, которые я думаю, должны отражаться в чужих сердцах». С другой стороны, через любовь происходит понимание поэтом самого себя, осознание своего места в жизни, в результате которого происходит некий невидимый сдвиг, и тогда любовная тематика обретает новое – философское – наполнение.

Любовь для Макатаева – понятие универсальное и многомерное. Ведь вся его поэзия пронизана любовью – любовью к жизни, к поэзии, к женщине, к природе, к отчизне, к матери, к детям, к своему народу, к родному языку и родной культуре. Трудно сказать, что из перечисленного является главным. В совокупности они составляют единое целое – человеческое бытие. Любовь к бытию, любовь к жизни во всех ее проявлениях – в этом заключается стержень поэзии Макатаева, которая по сущности и существу своему является философской.

В стихотворении «Когда суровая судьба стоит передо мной...» поэт утверждает, что «Я не сумею воспеть любовь...», «Для любви неопытна моя задушевная песня...», «Для любви неопытны мои стихи...». Но в действительности он писал великие и потрясающие по силе выразительности, сложности переживаемого чувства стихотворения о любви, которые строились на поэтической многозначности и философской глубине. Об этом стихотворение «Ты моя», где предстают двое – он и она. Ты – во мне, я – в тебе, я и ты – они словно перетекают друг в друга, составляя одно целое. Но есть третий – никто, подлость, чужой, который способен вторгнуться в мир

поэта, где царит любовь, и разрушить его. Он беззащитен, и только любимая способна ему помочь. Откуда это ощущение печали, тревоги и боли, которое размыкает камерную тему любви и заставляет задуматься о судьбе поэта?

**«Все проходит через сердце поэта»**

Прикоснуться к величию Макатаева помогают его дневники, где поэтом собственноручно зафиксированы факты из его жизни. Поэт словно исповедуется в них, т.к. разговор наедине с собой требует откровенности, искренности и огромной работы души.

Дневник велся поэтом на 2-х языках: казахском и русском. 2 апреля 1972 г. появляется первая запись на русском языке: «В жизни не знаю, в поэзии не врать!!!». Впоследствии, начиная с 1 января 1974 г., дневниковые записи ведутся в основном на русском языке. Причина этого явления заключается, вероятно, в том, что Макатаев осенью 1973 г. непродолжительное время жил в Москве, где учился в Литературном институте им. Горького. Возможно, это объясняется и любовью к русской словесности, в частности к поэзии Пушкина и Блока, имена которых наряду с Лермонтовым, Некрасовым, Л. Толстым, Чеховым встречаются в дневнике. В одной из записей поэт пишет: «17 февраля 1976 г. Например, возьмем Пушкина. У него природа и человек и его настроение едины. В поэзии Пушкина человек и природа воспеты вместе, не отставая друг от друга». Или другая: «26 января 1974 г. Я отношусь к Блоку как к полубогу... Он выше своей поэзии. Очень культурная, серьезная поэзия у него. Блок – разочарованная душа... Блок напоминает мне орла. Он парит высоко-высоко, хочет и не хочет садиться на эту грешную землю. Если бы не закон тяготения, возможно, он остался бы на небе».

В дневниках немногим больше полусотни записей, и словно по дням-вехам предстает жизнь поэта, особенно последние тяжелые годы.

Макатаев был исключен из партии и Союза писателей. Людями, травившими поэта, скорей всего руководила простая зависть, поэтому существо вопроса они переводили в другое русло. Вместо признания заслуг большого, талантливого поэта от Бога, его уличали в пьянстве, в недостойном поведении. Не о них ли пишет поэт в этой дневниковой записи: «1 октября 1974 г. Нынче талантливые люди в литературе мало играют роль. Теперешней нашей литературе нужны послушные холопы. Они, конечно, «борозды не портят». Существующие правила их вполне удовлетворяют. С разрешения пишут, работают, кушают и

ходят. Они дисциплинированы. Еще бы, когда талант рвется, хочет своей дорогой двигаться и сбивается с дороги, что-нибудь да натворит, те холопы тут как тут. Бессовестные, они готовы заменить его, и представьте, «заменяют». Занимают посты и командуют над талантами. О, как горько! Горше не бывает...».

Все происходящее приносило Макатаеву глубокие страдания. Доказательством тому служат еще одна запись из дневника поэта.

*«21 сентября 1974 г.* Все мне чуждо, отвратительно, омерзительно! Я давным-давно перестал понимать, кто мне друг, кто враг. Нет! Нет у меня друзей! Вижу только со всех сторон сползающих осьминогов к себе. Могу ли отбиваться, не знаю».

К началу 1972 г. поэт уже десять лет как живет с семьей в Алма-Ате. За это время увидели свет и стали широко известны его стихотворные книги. К Макатаеву приходят слава, признание и любовь читателей, и одновременно на его долю выпадают горькие испытания судьбы. Это трагическая гибель дочери Майгуль, ощущение человеческой неустроенности, отсутствие работы, неприятности с младшим сыном Айбаром, травля в писательских кругах, борьба со своими человеческими слабостями, попытка самоубийства, неизлечимая страшная болезнь. Читая дневники Макатаева, понимаешь, что перед нами не только большой поэт, философ, провидец, человек с тонкой и ранимой душой, но и в какой-то мере очень одинокий человек: *«19 декабря 1973 г.* Я словно тот человек, который встретился с совершенно враждебной средой. Я никому не причинил вреда, почему же все пытаются повернуться ко мне спиной?!».

При чтении дневников Макатаева не покидает ощущение, что прикасаешься к обнаженной душе поэта, становишься свидетелем и соучастником происходящего. Читая дневниковые записи Макатаева 1972-1976 гг., погружаешься в глубокие переживания поэта. Охватывает отчаяние от невозможности помочь, когда читаешь следующее признание: «Враги мои беспрестанно наступают. Они готовы уничтожить меня. Если кто-нибудь скажет, отдав ружье одному: «стреляй в него», – то тот или иной, не дрогнув рукой, готов сию же минуту убить меня: меня – любившего весь род человеческий, не сделавшего никому зла».

Знакомясь с записями, касающихся творчества, оказываешься свидетелем радостей и открытий Макатаева. Сокровенные мысли поэта-философа, поэта-патриота, присутствующая в его записях неиссякаемая любовь к родной земле, к своему народу потрясают воображение и производят мощные сдвиги в привычном сознании, в

понимании того, что такое Родина и народ. «22 февраля 1973 г. Задумавшись, понимаю, что у меня есть одна мечта. Это – хоть как угодить своему народу, понравиться ему. Только ему без утайки рассказать всю свою правду. Народ мой, как донесу до тебя свой голос?». Искренность этих слов подтверждает и сама поэзия Макатаева: «Поэзия – это вся моя жизнь, / Добрые слова – моему добродушному народу».

В дневниках Макатаева есть записи, в которых звучит оценка великих современников: «21 апреля 1973 г. 8 апреля умер Сабит Муканов. Хоронить будут завтра (22-го). Если то, что говорили наши предки правда, то вторая, настоящая жизнь суждена такому человеку, как Сабен... Сабит – огромная вселенная. Он – сама Жизнь... Он – казахский Бальзак». Разрыв во времени между реально происшедшим событием и записью, став неким периодом осмысления, позволил Макатаеву прийти к истинному пониманию того, какой величиной в действительности был его выдающийся современник.

Дневник Макатаева знакомит с разными сторонами его жизни, передает его мысли и чувства, реальные события и состояние души поэта, что в единстве составляет человеческое бытие. Слова, звучащие из первых уст, позволяют по-настоящему проникнуться судьбой поэта: «24 января 1975 г. Хочу быть понятым. Хочу, чтобы мне сочувствовали люди, чтобы уважали меня. Потому что сам уважаю их безмерно».

Последняя запись в дневнике сделана ровно за месяц до смерти Макатаева: «28 февраля 1976 г. Удивительно то, что написанные мною 10-20 лет тому назад читаются как новые». Тонкое понимание вещей, чутье, свойственное поэту, позволили ему определить самое главное качество настоящей поэзии – это их современность. Поэзия Макатаева всегда нова и современна, потому что в ней есть то, что сам поэт называл одним словом – Дух. Это понимание приходит из дневников поэта, которые содержат в себе не только его реальную автобиографию, но и духовную. Светлое чудо поэзии Макатаева рождено в любви и страданиях. Мы смогли услышать его потому, что поэт выразил их не только в поэтическом слове, но и доверил их своему личному документу – дневнику. Как завещание звучат слова Макатаева: «Если когда-нибудь, кого-нибудь заинтересует моя жизнь, мое творчество, я вот что скажу им: Дорогие товарищи мои! Если Вы действительно намерены исследовать мою биографию, мое творчество, то не забудьте прочесть все, что написано мною».

За годы, прошедшие после смерти поэта изменилась страна, произошла смена поколений, но народная любовь к поэту не остыла.

Его стихи звучат не только на казахском языке, но благодаря переводам им дарована жизнь на русском языке. Возращение М. Макатаева к читателю XXI века – осуществление его пророчества: «Пройдут года, придет новое поколение, и они поставят каждого из нас на свое место».

**Аскарова В. Я.**  
Челябинск

### **Современный читатель в книжном процессе: в поисках гуманистически ориентированной идеологии взаимодействия**

Для современного этапа развития книжного процесса характерны кризисные явления, отражающие такие проблемы общественной жизни, как утрата нравственных ценностей, рост социального нигилизма, разобщенности, потребительского отношения к человеку, потеря функции социальной ответственности. Приметами дегуманизованного общества являются рост насилия со стороны властных структур, повышение роли бюрократической элиты в управлении, утрата солидарности внутри профессионального сообщества, между социальными партнерами, тотальное отчуждение от коллег, адресатов деятельности и собственного труда. Создается ощущение, что человек перестал быть не только высшей ценностью, но и вообще перестал быть ценностью; он технологически рассматривается как средство решения финансовых, маркетинговых, политических и иных проблем.

Дегуманизация не могла не затронуть и сферу инфраструктуры поддержки и развития чтения; читатель как основной адресат книжного процесса сместился на периферию профессионального сознания. Немного сгустив краски, отметим, что авторы озабочены преимущественно реализацией своих книг, бьются за рейтинги и литературные премии, издатели – прибыльностью собственного бизнеса, специалисты книжной торговли – экономической эффективностью книгораспространения. В библиотечной среде наиболее обсуждаемы проблемы выживания библиотек в цифровую эпоху, технологические преобразования, а в школы и вузы спускаются образовательные стандарты и иные инструктивно-директивные материалы, игнорирующие гуманистическое содержание педагогической и библиотечной профессии.

Анализ содержания полемики, которая в последние годы ведется между различными участниками книжного процесса на страницах профессиональной печати и в Интернете, показал, что сейчас ключевое слово взаимодействия различных участников книжного процесса – «против». Издатели выступают против традиционных и электронных библиотек, а также против книжных пиратов и читателей, библиотеки – против издателей, читатели – против издателей и т.д. Правомерно возникает вопрос: а кто за читателя, человека, который в духе терминологии общества потребления все чаще именуется пользователем, потребителем, клиентом? Кто озабочен человеком, ради которого вроде бы и осуществляется книжный процесс?

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, рассмотрим книжный процесс как коммуникационное взаимодействие, которое во многом определяется представлениями о читателе, бытующими на линиях «автор-читатель», «издатель-читатель», «книжная торговля-читатель», «библиотека-читатель».

Коммуникация на линии «автор-читатель» протекает в основном латентно, но иногда – в виде явного диалога с конкретным читателем, группой или массой. Представляется достаточно очевидным, что соответствующие представления в полной мере выявить практически невозможно: они подвижны, текучи, отражаются как в тексте произведения, так и в высказываниях о читателе, реализуются в реальной практике непосредственных коммуникаций. Тем не менее, слов случайных не бывает. С целью выявления наиболее характерных высказываний современных писателей выполнен анализ материалов интервью в бумажных периодических изданиях и в сетевом пространстве. Выяснилось, что представления писателей на протяжении последнего столетия претерпели существенную трансформацию; например, для И. Эренбурга, М. Шолохова, М. Горького было характерно ощущение долга перед читателями, стремление им помочь; современные писатели старшего поколения – А. Битов, В. Распутин, Ф. Искандер, А. и Б. Стругацкие, Л. Улицкая, считали необходимым дать читателю точку опоры, надежду, помочь ему на пути движения к свету и добру. На этом фоне гуманистически ориентированных высказываний шокирующе выглядят признания некоторых современных авторов: А. Иличевский рассматривает повышение уровня читателей как важнейшее условие создания рынка для писателей; В. Пелевин заявляет, что он ни перед кем не ответственен; Э. Лимонов утверждает, что о читателях вообще никогда не думает, они ему неинтересны; В. Орлова читателей не

принимает в расчет; Г. Садуллаев уверен, что у общества нет потребности в чтении, и литература не должна идти в народ. Такая позиция – писатель никому и ничего не должен – порождает отчуждение между авторами и читателями, подрывает доверие к литературному творчеству.

Социально-коммуникационные институты книжного дела, осуществляющие публикацию текстов, интересуются читателем преимущественно как средством повышения рентабельности собственной деятельности. Об этом свидетельствует, прежде всего, нешуточная борьба, которая сложилась вокруг поправок к 4-й статье ГК. Поправки издателей к 4-й статье ГК сводятся к тому, чтобы отяготить жизнь всех участников книжного процесса: авторам усложнить свободное распоряжение своими правами, сферу общественного доступа к литературным источникам ни в коем случае не расширять, а еще лучше – ограничить. Создается впечатление, что для современных российских издателей центральная проблема – борьба с книжным пиратством, в котором обвиняются и библиотеки. В результате отношения издателей, библиотек и читателей приняли достаточно напряженный характер. Интернет пестрит текстами под названием: «Издатели против читателя!», «Издатели ничего не хотят делать!» и т.д.

Анализ текстов, принадлежащих издателям в журнале «Книжная индустрия», показал, что они рассматривают читателя в качестве средства решения своих финансовых проблем. Их размышления о читателе связаны с тем, что он готов или не готов платить за то или иное издание, ориентируется или не ориентируется на бренд, выбирает тот или иной продукт; это человек, возможности которого определяют ценообразование и т. д. Чаще всего рассматривается такая цепочка проблем: люди покупают – люди не покупают – люди покупают, но мало. Значительная доля высказываний свидетельствует о том, что читатель рассматривается преимущественно в привязке к проблеме сбыта печатной продукции. Для страны, которая знала издателей, преследующих высокие просветительские цели – Н. И. Новикова, П. П. Бекетова, Н. П. Румянцева, И. Ф. Смирдина, Ф. Ф. Павленкова, И. Д. Сытина, сугубо коммерческий подход к взаимодействию с читателями представляется нонсенсом.

На этом фоне приятным диссонансом выглядит стремление популярного Интернет-сайта Литрес дать читателю все, что ему нужно, развивать свой сервис по принципу «все для читателя». Создатели «Ассоциации независимых книгоиздателей» стремятся не



спасать корпоративную книжную индустрию, а создать в России параллельное книжное пространство, где книга перестала бы быть только развлечением или товаром; сверхзадача альянса – расширение круга читателей, создание более дружественной атмосферы вокруг процесса чтения.

После разрушения отлаженной системы книгораспространения, которая была характерна для советского периода, большинство предприятий книжной торговли руководствуются исключительно принципом экономической целесообразности, что больно ударило по потребностям читателей, особенно – живущих в провинции. Львиная доля книгоиздательской продукции оседает в Москве и Санкт-Петербурге, что обрекает нестоличного читателя на пестрый, но содержательно скудный ассортимент развлекательной литературной продукции. Ущербность современной модели книгораспространения проявилась и в том, что книжные магазины, в том числе и крупные сетевые, терпят убытки; сети ликвидируются, отдельные магазины вынуждены заниматься распродажей собственного ассортимента. В то же время некоторые книготорговые предприятия стали осознавать себя территорией культуры: это, в первую очередь, «Библио-глобус» (Москва), сеть «Новый книжный-Буквояз» (Москва, Санкт-Петербург), которые работают практически как культурные центры. Создаются книжные магазины, ориентированные на людей, преследующих образовательные, развивающие цели чтения: «Фаланстер» (Москва), «Пиотровский» (Пермь).

Современная библиотека как важнейший институт инфраструктуры поддержки и развития чтения переживает затяжной, системный кризис, во многом спровоцированный властными структурами. Среди самых острых проблем – невостребованность читателями, что отражается в падении показателей посещаемости библиотек, несоответствии фондов и услуг запросам населения. К сожалению, профессиональное библиотечное сообщество оказалось неготовым к переосмыслению своего места в социуме, выстраиванию полноценного диалога с читателями. Об этом, в частности, свидетельствует тематика библиотечно-библиографических исследований, научных конференций, содержание профессиональной печати. Происходит сужение круга специалистов, углубленно исследующих проблемы чтения.

В этих условиях наиболее прогрессивной представляется идеология библиотеки Веб 2.0., в соответствии с которой в центре внимания находится не носитель информации, а читатель как полноправный участник библиотечного процесса, использующий и

создающий ресурсы в интерактивном режиме. Практика показывает, что наиболее востребованными оказываются библиотеки, ориентированные на идею приоритетности читателей и его потребностей: это Российская государственная молодежная библиотека, Рязанская областная универсальная научная библиотека, Свердловская областная детско-юношеская библиотека и др. Названные учреждения используют новые возможности, связанные с электронными технологиями, справедливо полагая, что они – только средство решения проблемы оказания всемерной помощи читателю, создания для него максимально благоприятных условий. Это не сервисный подход («клиент всегда прав!»), а гуманистически ориентированная идеология читателецентризма, сформулированная столетие назад Н. А. Рубакиным. Названная идеология подразумевает служение читателю, создание наилучших условий для его саморазвития, раскрытия индивидуальности и выявления творческого потенциала.

Большая тема – состояние читателеведческой подготовки будущих библиотекарей-библиографов, издателей и деятелей книжной торговли, специалистов, которые по роду своей деятельности обязаны транслировать гуманистические смыслы на каждом участке книжного процесса. К сожалению, образовательные стандарты третьего поколения, предусматривающие подготовку специалистов книжно-библиотечного дела в высшей школе, не предполагают изучение круга вопросов, связанных с читателем и его деятельностью, особенностями читательской деятельности детей. Психология и педагогика объединены в один курс, представлены в стандарте одной строкой. В этой связи уместно вспомнить, что, по свидетельству С. Л. Вальдгарда, в 20-30-е гг. XX столетия в нашей стране на Заочных высших образовательных курсах библиотекарей профилированному изучению педагогики и психологии был посвящен практически весь первый год обучения.

Думается, что именно сейчас настал момент, когда необходимо обратиться к гуманистическим смыслам, заложенным нашими великими предшественниками: Н. А. Рубакиным, Н. Ф. Федоровым, М. Н. Куфаевым, Б. В. Банком, Л. Б. Хавкиной, С. Л. Вальдгардом, А. М. Топоровым. Состояние книжно-библиотечного дела в начале второго десятилетия XXI века позволяет утверждать, что настал момент, когда эти смыслы должны пережить праздник своего воскрешения. Выход из затяжного кризиса, гармонизация взаимодействия с читателями невозможны без переосмысления

общественной сути книжного процесса и существенной коррекции профессионального сознания занятых в нем специалистов.

Асылбекова М.С., Серикова С.К.  
Алматы

### **«Когда я буду взрослым...»: стихи А.Кушнера для детей**

В юбилейный для замечательного петербургского поэта Александра Кушнера 2011 год вышла книга стихотворений для детей «Веселая прогулка», имеющая подзаголовок «44 веселых стиха». Эта книга – подарок детям. Все в ней доведено до особого блеска, каждая игра и шутка исполнены тайного смысла, любви и юмора. Обращаясь к ребенку, поэт с легкостью сбрасывает груз прожитых лет, превращаясь в очень симпатичного мальчишку. С прямотой и доверием рассказывает герой Кушнера о событиях своей жизни: иногда смешных, иногда грустных, но всегда интересных. Он тянется к добру и справедливости, искренне любит близких, свой прекрасный город и не стесняется свою любовь показать.

Перед нами не просто явление чуда, но его рецепт. Книга Кушнера набита ими до отказа. Чудо – это счастье. И чем прозаичнее обстановка, тем оно интенсивнее. У Кушнера так и бывает: все чудеса рождаются из обыденности и звучат поначалу обыденно. Превращения эти сказочны и прекрасны. В превращениях, творимых Кушнером, едва ли не самое замечательное то, что, превращаясь, герой продолжает оставаться самим собой, хранит свою личность и свои привязанности. Это один из главных уроков. Мы учимся, но учимся с упоением. Дидактизм Кушнера ненавязчив и поэтичен, а иногда «сладок», как загадка. И превращения порой бывают сладкими, а вот опыт, добытый благодаря им, как и положено, горек. Печальная судьба постигла некоего бедного Петю: «Конфету с помадкой / кусали с оглядкой, / конфету с орехом / жевали со смехом, / потом без разбора / конфеты с ликером, / а Петя подумал – / с водою. Потеха!» [1, 13]. Поедание «ужасными детьми» тайком конфет из буфета обернулось наказанием: «Несчастливые дети / в кино не пойдут. / Без них в зоопарке / гуляет верблюд. / А бедному Пете / Всех хуже на свете, / а бедному Пете / лекарство дают» [1, 13]. Ребенок познает мир с улыбкой: «Я пять лет на свете прожил / И еще четыре дня. / Что Земля на шар похожа – / Это новость для меня. // Мама мне в ответ сказала: / «В самом деле, стыд и срам. / Почему-то я считала – / ты об этом знаешь сам» [1, 23].

Все превращения в стихотворениях Кушнера совершаются совсем не как в традиционных сказках. Там как? Грянул добрый молодец оземь, обернулся соколом, улетел; прикоснулась фея палочкой к тыкве – глядь, перед тобой золотая карета. Чудо остается фокусом. Всех интересует результат, и никого – «механизм» превращения. Поэт ломает традицию, использует словно замедленную съемку: мы видим, как совершается чудо, наблюдаем процесс. В разных стихотворениях у него разная протяженность, но нам всегда отпущено время, чтобы разглядеть, как совершается превращение, решить, подходит оно нам или нет.

Я пошел бы на руках,  
Чтобы все сказали: «Ах!»  
Стал бы есть траву и мох,  
Чтобы все сказали: «Ох!»

Я надел бы наизнанку,  
Шапку, брюки и пальто,  
Я пошел бы на Фонтанку,  
Чтобы все кричали: «Кто?»

«Это кто такой ужасный,  
Непонятно-безобразный?  
Это кто такой опасный?  
Кто он? Где его семья?  
Эй, держи его за лапку!  
Эй, хватай его в охапку!»

Я бы снял пальто и шапку  
И ответил: «Это я!» [1, 6].

Научиться или, наоборот, разучиться вызывать те или превращения по чудесному учебнику нетрудно еще и потому, что все они находятся в ведении самой замечательной феи, имя которой – Жизнь. Это она так устроила, что «по небу летает пальто», «гуляет по улицам таз», «плывет по Фонтанке кровать», а «на крыше сидит воробей». Именно он и вызывает удивление: «Не надо смотреть, ни за что не смотрите – / На крыше сидит воробей. / – Ну что вы молчите? Ну что вы молчите? / Где он? Покажите скорей!» [1, 11].

Сказочные и загадочные превращения нас буквально подстерегают на каждом шагу: «Мяли, мяли пластилин – / Получился

круглый блин. / Блин на части разрывали, / Снова в пальцах разминали, / Скоро стали получаться / лапы, туловище, пасть. / Страшно будет повстречаться, / Если вздумает напасть» [1, 30]; «Как быстро по небу плывут облака. / Похоже одно на коня-горбунка, / Другое распахнуто, словно пальто, / А третье похоже... не знаю на что! // Блестящее, белое, с яркой каймою, / Как быстро промчалось оно надо мною, / Промчалось бесшумно и скрылось во мгле. / Такого предмета и нет на земле!» [1, 28]. Все эти сказочные превращения не просто живут, а стараются, чтобы мы их обнаружили. Жизнь сказочна. И если мы этого не видим, то это наша беда. Поэт тем от нас и отличается, что видит превращения и делает видимыми для нас благодаря одному единственному слову. Магия слова прежде всего в его многозначности.

Мы в пирожковую: «Дайте нам с другом  
С мясом, вареньем, капустой и луком».  
А иностранец по имени Билл  
Был с нами рядом и всех удивил.  
«Дайте, пожалуйста, – молвил он, – с луком,  
С мясом, вареньем, капустой и другом».  
<...>  
«Мне, – я сказал, – иностранец мешает:  
Всякого смысла он фразы лишает».  
А иностранец по имени Билл  
Был с нами рядом и всех удивил.  
«Вы же не суп, – он сказал осторожно, -  
И помешать вам никак невозможно».  
<...>  
Что-то меня в этой фразе смутило.  
Жалко мне стало и совестно Билла.  
Ведь иностранец по имени Билл  
Русский язык изучал и любил.  
Грецких ему мы купили орехов  
И пожелали дальнейших успехов. [1, 26-27]

Можно сказать, что в стихотворениях Кушнера все живут, как говорит Ю. Мориц, «не размыкая объятий». Любить – это значит никогда не расставаться. В точности, как и положено в сказке, каждая стихотворная история заканчивается счастливо, а большинство историй так и начинается. Книга поэта – страна, где все любимы и счастливы, страна осуществленного идеала. Обнаруживает ее поэт в

мире детской души, где любовь и ласка себя не стыдятся, не спешат укрыться за внешней суровостью. В стихотворении «Почему я от всего отказался», герой говорит, объясняя причину своего отказа от прогулки в сад, во двор, похода в тир:

Я хочу идти домой:  
Там приволье и покой,  
Там мяукает и плачет  
Без меня котенок мой. [1, 33]

Исследователи отмечают, что А. Кушнер – поэт интеллектуально-аналитического склада. «Стихам Кушнера присуща сдержанность тона, отсутствие истерики, широковещательных заявлений, нервической жестикуляции. Он скорее сух там, где другой бы кипятился, ироничен там, где другой бы отчаялся. Поэтика Кушнера, коротко говоря, поэтика стоицизма», – говорил И. Бродский [2]. Эта особенность поэтики переносится и в детские стихи: «Мне купили, купили, купили, / Мне купили велосипед! / В коридоре поставили, тряпкой накрыли, / он стоит – и его будто нет. // – Подрастешь! – говорят. – Не реви! Это ты ли? / Вон у Пети и этого нет. / Мне купили. Купили, купили, / Мне купили велосипед...» [1, 38]; «Когда играют в прятки, / То прячутся за дом <...> А я за дядю Мишу, / Ведь дядя так широк, / Что, был бы ты поближе, И ты укрыться б мог!» [1, 41].

А гулять по городу с поэтом Кушнером – одно удовольствие. Он искренне любит Ленинград и не стесняется это показать. Город можно зрительно представить:

Привели меня к дому сперва,  
Где жил Пушкин. Сказали: «Постой-ка».  
Я спросил: «Эта речка – Нева?»  
Мне сказали: «Ты что, это ж Мойка!»

А потом вроде узкого рва  
Видел речку свинцового цвета.  
Я спросил: «Неужели Нева?» –  
«Нет, канал Грибоедова это».

А потом шелестела листва.  
Сколько статуй! Какая прохлада!  
Я спросил: «Эта речка – Нева?» –

«Нет, Фонтанка у Летнего сада».

А потом – синева, синева,  
Шпиль, и солнце, и волны, и ветер.  
Я не спрашивал: «Это Нева?»  
Я и сам бы любому ответил! [1, 17]

По этому краю, отделяющему ясноглазую открытую любовь от строгой деловитости, проходит граница между детством и взрослостью. У Кушнера в стихах нет никакого обвинения взрослому миру, наоборот, дети в его стихах рвутся вырасти, хотят поскорее приобщиться к непонятному большому миру:

«Когда я буду взрослым, / Я буду очень грозным, / И скажут мои детки: / «Нельзя ли погулять?» – / «А час какой? Девятый? / Пожалуй, поздновато. / А ну, – скажу, – ребята, / Сейчас же марш в кровать!» [1, 7]; «Всю бы я ночь / не ложился в кровать. / Был бы я взрослым – / пошел бы гулять» [1, 22].

Радость детского мира – в его обозримости, обнимаемости. Этот мир небольшой: он весь помещается в детском кармане («Человеку без кармана / очень трудно было б жить» [1, 5]), в веселой прогулке по переулку с дядей Колей («Говорят, что дядя Коля / После той прогулки болен. / Как поправится – опять / С ним отправлюсь погулять» [1, 9]), в чтении книг вместе с папой («Мы читаем книги вместе / С папой каждый выходной. / У меня – картинок двести, / А у папы – ни одной. <...> Папу жаль. Ну что за книга, / если в ней картинок нет!» [1, 15]), в совместном чаепитии с вареньем («Зато ничего нет вкуснее варенья! / Зима за окном и снежинок круженье, / А мы полукругом сидим за столом, / И пахнет малиной и летним теплом» [1, 32]), походе в кино («Всего прекраснее – кино! / И мы пошли в кино! / А что показывают там – / Не все ли нам равно?» [1, 35]).

Чудо всегда должно быть под рукой, чтобы его можно было потрогать, погладить и стать счастливым: «Фотограф велел улыбаться, / Но я не хотел притворяться. / «Ведь мне не смешно – ни к чему / Смеяться», – сказал я ему. // Держался я строго и прямо, / Смеялись фотограф и мама. / А я рассмеялся за ней. / И вышел я – рот до ушей» [1, 40]. Все стихи Кушнера – про простое счастье. И про то, что любовь есть преодоление страшного и печального, это всегда поддержка другого:

– Не шумите! – сказала соседка.

А никто и не думал шуметь.  
Вася пел, ведь нельзя же не петь!  
А что голос у Васи скрипучий,  
Так зато мы и сгрудились кучей,  
Кто стучал, кто гремел, кто скрипел,  
Чтобы он не смущался и пел! [1, 43]

Детская поэзия А. Кушнера заражает своей искренностью, заинтересованным разговором с маленьким читателем, верой в личностное начало. В этом, наверное, состоит колдовство, талант и секрет детской поэзии А. Кушнера.

Библиографический список:

1 Кушнер А.С. Веселая прогулка: Стихи. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 48 с.

2 <http://www.litera.ru/stixiya/articles/349.html>

Бодрова Л.Т.  
Челябинск

**Авторская рецепция русской классики  
как фактор поэтики в прозе порубежья  
(парадигма современного школьного литературоведения)**

В наше непростое время кризисов, смены общественных формаций и утраты идеалов обращение художников слова к классике как к эталону и сосредоточению ценностей закономерно и абсолютно необходимо. Кроме того, продуктивен интерес к автору (тем более к классику) как к «авторитетному руководителю читателя» (М. Бахтин). И этот интерес константен даже в наш век «не-чтения»: весьма большими тиражами выходят книги, которые сочетают общественно-гуманитарные (научные) исследования с изложением биографии писателя в жанре некоего экзистенциального «знания», причем научный дискурс может органично перейти в дискурс художественный, трансформируясь в жанр «жизнеописания» художника. Обязательны при этом творческие рецепции классики, благодаря чему писательские биографии читаются как увлекательнейшие романы. Так это происходит, к примеру, в книгах Дмитрия Быкова, Алексея Варламова, Павла Басинского, Захара Прилепина, Александра Мелихова и других. Они представили



художественные миры Пастернака, Булгакова, Платонова, а также биографии Пушкина, Гоголя, Чехова, Толстого.

Весьма красноречив в этом плане выход двухтомника «Литературная матрица», позиционируемого как «Учебник, написанный писателями» (СПб., 2011). Современные писатели и поэты на основе личных рецепций размышляют здесь о русских классиках, чьи произведения входят в школьную программу по литературе. Издание предназначено для самого «нужного» в данном случае читателя – для старшеклассников, студентов вузов, а также для всех, кто интересуется классикой и современной русской литературой.

Составители так определяют смысл этой книги и свои пожелания: *«Главное, чего хотелось бы <...>, – чтобы тот, кто прочитает из нее [книги] хоть несколько статей, почувствовал необходимость заглянуть в тексты произведений русской литературы, входящих в «школьную программу». Чтобы он читал эти тексты, как читают их авторы этой книги, – не сдерживая слез, сжимая кулаки, хохоча и замирая от восторга, гневаясь и сходя с ума. (Подчеркнуто мной – Л.Б.). Потому что школьная программа по литературе – это на самом деле программа для активации человеческого в человеке, и надо только понять, где тут кнопка «enter» и как ее нажать» [1, 13].*

Активация творческой рецепции классического текста в современных художественных произведениях может быть проиллюстрирована, к примеру, яркими интенциями ровесников – Василия Шукшина и Фазиля Искандера, а также текстами В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина и всех тех, кто мог бы подписаться под словами: «Для нашего поколения политика стала тем кровоточащим жизненным фоном, на котором воспринимаются и видятся все события нашей жизни» [2, 210]. Прочитирован авторский нарратив в новелле Ф. Искандера «Отец» (новелла посвящена памяти отца, писателя, сгинувшего в годы репрессий в вынужденной эмиграции на чужбине – вдали от семьи, от близких, в условиях жестокой неволи и непосильной работы), и смыслообразование здесь таково, что становится понятным, почему в «жестокий век» наши писатели нашли именно в русской классике – с ее неукоснительным императивом гуманности – поддержку и опору в форме высочайшего уровня культурных «знаний» о человеческом в человеке, а «кровоточащий» фон политики тоталитаризма не превратился в бесконечный хаос. И все события «нашей жизни» «мы» стали формировать сами.

Показательно, что многие писатели старшего поколения развивают мотив обращения к классике в автобиографическом дискурсе. Причем известный горьковский текст «*Всему хорошему во мне я обязан книгам*» усложняется, драматизируется в современных

интерпретациях. Так это происходит, к примеру, в книгах В.П. Астафьева («Последний поклон»), в автобиографическом цикле «Из детских лет Ивана Попова» Василия Шукшина, в его же рассказах, когда автобиографические мотивы переплетаются с читательским опытом чтения классики, а также в прозе В.Г. Распутина («Уроки французского»).

Активация творческой рецепции классики в глубоко личных переживаниях может быть обобщена в знаменитом тексте Владимира Высоцкого: *«Если, путь прорубая отцовским мечом, ты соленые слезы на ус намотал, если в жарком бою испытал что почем, значит, нужные книги ты в детстве читал»*. О влиянии «нужных книг» – русской классики, в первую очередь – писали, используя в смыслообразовании рецепции классики, и С. Довлатов, и Э. Лимонов, рассказывал об этом в мемуарной прозе А. Чудаков, писал не только в стихах, но и в прозе поэт Иосиф Бродский.

Один из примеров талантливого конструирования текста, в котором смысловым ядром выступает творческая рецепция – это новелла Ф. Искандера «Александра Ивановна». Казалось бы, признание в любви к своей первой учительнице может быть лирическим монологом благодарного ученика, ставшего известным писателем, который вспоминает, как ему открыли великого Пушкина. Искандер обманывает читательские ожидания и, вместо лирики (то есть наряду с лирикой), дает серьезнейшее художественное исследование беды и вины советского человека в эпоху тоталитаризма, здесь пушкинское искусство противостоит «кровоточащей» политике уничтожения человеческого в человеке, а маленькие дети готовятся к страшному «завтра» и, благодаря и Пушкину тоже, учатся сопротивлению, беречь честь смолodu, учатся любить, прощать, но и ненавидеть предательство.

Исходная ситуация такая: русская учительница начальной школы на Кавказе читает в классе абхазским детям «Капитанскую дочку» Пушкина. Но важно, что это «моя» первая, «моя» любимая учительница, введение в текст ее образа аллюзийно: «Тебя, как первую любовь <...> сердце не забудет», и «Капитанская дочка» с нею – это *«как минуты сладчайших переживаний. Если в области духа есть чувство семейного уюта, то я его впервые испытал во время чтения этой книжки, когда в классе стояла мурлыкающая от удовольствия тишина»* [171].

Искандер действует очень грамотно: он «знающий» интерпретатор пушкинской тайны, но он и художник Нового времени, который восстанавливает в собственной памяти «первочувство» к

Пушкину и ни в коем случае не приглушает, не преодолевает свое («историческое») бытие – в образе то наивного мальчика, то мужа, аналитически исследующего рецепцию. Кроме того, Искандер действует по Гадамеру (это один из основателей рецептивной эстетики): писатель «применяет», «прилагает» текст к современной (или прошлой) ситуации, «точно» так же, как юрист «применяет» (конкретизирует) закон, а теолог – Писание.

Фазиль Искандер перемежает описание чувственного детского восприятия с реакцией умудренного опытом человека, филолога, играет временем и пространством. И, к примеру, «удивляясь несходству впечатлений», романтическую рецепцию Марины Цветаевой («мятежную душу будущего поэта поразила в этой книге Пугачев, он показался ей таинственным, заманчивым, прекрасным») писатель противопоставляет своей детской рецепции, «и сейчас мною разделяемой»: «Меня же, как сейчас помню, больше всего поражал и радовал в этой книге Савельич. Не только меня, я уверен, и весь класс. “Как? – могут удивиться некоторые ценители литературы. – Тебе понравился холоп и раб Савельич?”». И сегодняшний Искандер, тонкий художник и философ, обманывает ожидания читателя и выходит на свое понимание Пушкина: «Да, именно Савельич мне понравился больше всех, именно появления его я ждал с наибольшей радостью. Более того, решаюсь на дерзость утверждать, *он и самому автору, Александру Сергеевичу, нравился больше всех остальных героев!* (Курсив мой – Л.Б.) <...> Что же в нем [Савельиче] было прекрасного, заставляющего любить его вопреки ненавистному рабству и холопству?» [171, 172].

В свободном парении духа Искандер-художник представляет читателю «своего» («моего»!) Пушкина: в образе Савельича он «устроил себе пир, который не всегда мог позволить себе в жизни. Тут *преданность* (курсив мой – Л.Б.) выступает во всех облициях <...> здесь торжество преданности <...> Мы ведь тоже преданы своему милому, еще кудряво-волосому барчуку, чей портрет висит на стене нашего класса» [170-172].

Последняя фраза, правда, настораживает. И мы, умудренные опытом чтения между строк, вдруг понимаем возможный аллюзивный намек на другого русского мальчика «с кудрявой головой», который «бегал в валенках» «с горки ледяной», чьи портреты в советское время висели во множестве везде-везде. При входе в каждую советскую школу стоял, опираясь на стопку книг, этот мальчик, ставший автором и проводником политической Идеи, возведенной в абсолют усатым продолжателем его Дела.

Через рецепцию Пушкина Искандер передает суть трагедии своего поколения, трагедии всей России: «Идея преданности самой идее, которая, по-видимому, из-за отсутствия других воплощений высоких человеческих страстей, развивалась в нас с трагической (о чем мы не ведали), а иногда и уродливой (о чем тем более не ведали) силой». «Может быть, именно поэтому, – высказывает через десятилетия кровавого, страшного, зачастую постыдного опыта сегодняшней писатель, – чтение «Капитанской дочери» производило тогда такое сладостное, такое неизгладимое впечатление» [173].

Но, разумеется, Искандер вовсе не принижает Пушкина, а возвышает гения, ведь именно художество поэта противостоит «постыдной удобочитаемости» зигзагов политики, ведь именно высокое искусство помогает беречь честь смолоду и выработать чуткость, которая ни на мгновение не дала подумать о нечестности и «предательстве» Александры Ивановны, над которой и «над всеми нами была страшная сила». «И тот, кто вершил ее, проверял полноту власти своей над нами». Он «бабачил», а в сатирической версии Искандера, «бормотал в усы» словами примитивно-грубыми: «Ничего, схамают, как булочку», имея в виду свой народ во время очередных бесчеловечных зигзагов вроде страшного мирного договора с Германией в 1939 году. И я «помню, хорошо помню красные пятна, которые пошли по морщинистым щекам нашей старой учительницы <...> Тот стыд, который я тогда испытал и который в какой-то мере охватил весь класс, я никогда не забуду». Александра Ивановна, кстати, сказала «в тот день»: «Ребята, теперь нельзя говорить: “фашисты”» [177-178].

Чрезвычайно интересным представляется, кроме всего прочего, сопоставление разных рецепций Пушкина. Ограничимся только общими замечаниями по поводу позиции Л.С. Петрушевской в отношении Пушкина в ее эссе «О Пушкине» в первом томе «Литературной матрицы». Л. Петрушевская экзальтированно демонстрирует читателю (школьнику!) превалирование в жизни и творчестве национального гения мистических начал, а также, с ее точки зрения, «некую недоступность» его для непосвященных. Вдруг обнаруживается, что «для многих людей, говорящих на русском языке, способность прочесть наизусть первую главу «Евгения Онегина» была условным знаком, по которому свои узнавали своих. Особенно <...> среди скопища посторонних (курсив мой – Л.Б.). Крестик на шее и “Мой дядя самых честных правил...”» [3, 39-40].

Свои эмоциональные рефлексии Л. Петрушевская завершает неожиданным выходом на звукопись («Мчч – ц-ц – т – чч, в – щ, т –

чч. И сразу же полет в небеса <...> и опять топот копыт <...> и снова вверх»), за этим следует пафосное рассуждение о бессмертии того, кто написал *«эти простые стихи»* (курсив мой – Л.Б.), о ком «люди будут помнить. Дай-то им Бог» [3, 64].

Остается только согласиться с автором справки об авторах в «Матрице»: Никита Елисеев четко формулирует принадлежность Людмилы Петрушевской даже не к искусству абсурда, а к «простоте» «реалиста с сильной сентиментальной нотой» [4, 452]. Так что ее демонстративно «безответственный» сентиментальный опус о Пушкине предстает заведомо спорным и требует серьезной корректировки в школьном литературоведении.

Замечательно, что в душе человека живут великие тексты. Не просто: «слова, слова, слова...», но «жизнь, и слезы, и любовь». Вспомним, что в последнем прижизненном тексте Шукшина – «опыте документального рассказа» – «Кляуза» одним из самых пронзительных моментов является то, как «я» в состоянии сильнейшего стресса от оскорбления, смертельно больной, вдруг обращаюсь с последней – не надеждой даже, а верою – в русскую классику, в Гоголя: «“Прочь с дороги!” – сказал я, как Тарас Бульба. Рука трясется, душа трясется. <...> Прочитал сейчас всё это... И думаю: “Что с нами происходит?”» [VII, 113, 115]. В новелле «Отец» Ф. Искандера кульминацией выступает вот эта рецепция: после получения известия о смерти отца на чужбине «вдруг с необыкновенной ясностью всплыли картины, которые не вспоминал и не думал, что помню. Мы с отцом где-то за городом на берегу моря, и он мне читает «Тараса Бульбу» <...> И когда он доходит до того места, где старый Тарас слезает с коня и ищет свою люльку, я уже чувствовал, что будет дальше, мне кажется, и старый Тарас чувствует, что будет дальше, но он все-таки останавливается, *и это так страшно, и так прекрасно, и так необходимо»* (курсив мой – Л.Б.) [310].

На наш взгляд, в этой наррации Искандера заключена выразительная формула «последнего» пиита: осуществление коммуникации «автор – герой – читатель» и раскрытие сути высокого искусства, святых моментов, когда бывает «так страшно, и так прекрасно, и так необходимо».

#### Библиографический список:

1. Литературная матрица. Учебник, написанный писателями: Сборник. В 2 т. – Т. 1. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Изд-во К. Тублина», 2011. – 464 с.
2. Искандер Фазиль. Отец // Искандер Ф. Золото Вильгельма. – М.: Эксмо, 2011. – 640 с. В дальнейшем все тексты Ф. Искандера цитируются по этому изданию – с указанием страницы в квадратных скобках.
3. Петрушевская Л.С. О Пушкине // Литературная матрица. – С. 39-64.
4. Елисеев Н. Петрушевская Людмила Стефановна / Никита Елисеев. Справки об авторах // Литературная матрица. – С. 451-452.
5. Шукшин В.М. Кляуза // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. – Барнаул: Изд. дом «Барнаул», 2009. – Т.7. – С. 46-51.

Гимранов И.Р.  
Челябинск

### Писательский блог как жанровая модификация

Можно ли совершить революцию в современной литературе?

Как нам кажется, нет, потому что литературу нельзя считать наукой в классическом понимании этого слова – это искусство, которое (как и всякое искусство) нельзя загнать в какие-то узкие рамки.

А можно ли предложить что-то принципиально новое? Какой-нибудь новый метод или прием? Да и вообще, что такое метод в литературе? Можно дать такое определение: метод художественный – способ отражения действительности в произведениях искусства: особый тип образного видения мира (концепция мира и человека); общий принцип отбора, обобщения и оценки писателем жизненного материала, общий подход писателя к действительности.

Понятие метода включает в себя:

- 1) принципы художественного отбора;
- 2) способы художественного обобщения (типизации);
- 3) принципы эстетической оценки действительности;
- 4) принципы художественного воплощения действительности в произведении искусства [1].

Таким образом, можно сказать, что метод – это восприятие и отражение действительности, которые постоянно изменяется. Метод по своей сути – способ, некий новый взгляд на мир, новая система

координат, которая объясняет (пытается объяснить) место человека в мире, помогая ему ориентироваться; метод – набор действий и приемов, но не результат.

В последние годы определяющим методом в литературе (да и не только в ней) был постмодернизм и интертекстуальность. Само возникновение теории интертекстуальности именно в последней трети XX в. представляется нам далеко не случайным. Значительно возросшая доступность произведений искусства и массовое образование, развитие средств массовой коммуникации, распространение массовой культуры (как бы к ней ни относиться) привели к тотальной семиотизации пространства культуры, к ощущению того, что все уже было сказано. По этому поводу позволим себе процитировать У. Эко: «<...> мне открылось то, что писатели знали всегда и всегда твердили нам: что во всех книгах говорится о других книгах, что всякая история пересказывает историю уже рассказанную. Это знал Гомер, это знал Ариосто, не говоря о Рабле или Сервантесе» [2, 25].

Искусство, а с какого-то момента и повседневные семиотические процессы в XX в. становятся в значительной степени "интертекстуальными". На наш взгляд, вольное и невольное употребление компьютерных методов и приемов в литературе связано с этой попыткой новизны или, выражаясь компьютерным языком, апгрейда [Upgrade (с англ. дословно «повышение класса, модернизация») – замена отдельных компонентов компьютера на более совершенные или мощные (комп.)].

В нашем случае важно то, что постмодернизм выступал – и выступает и сейчас – как характеристика специфического способа мировосприятия, мироощущения и оценки как познавательных возможностей человека, так и его места и роли в окружающем мире.

Можно сказать, что писатели сами метод не выбирают, а он им диктуется временем, эпохой, культурной обстановкой, которая на настоящее время определяется как экранная [3], влияя как на жизнь каждого конкретного человека, так и на всю культуру в целом (и вовсе не случайно экран сравнивают с иконой XXI века). Перечислим основные параметры этого влияния:

- компьютер выдает нужную информацию;
- экран компьютера помогает в обучении;
- экран обогащает культурную сферу человека;
- экран позволяет мгновенно обрабатывать необходимую информацию;

- экран занимает основное досуговое время человека современной культуры (социальные сети, форумы, чаты и т.д.). Мир из словесного (аудиального), становится экранным (визуальным), в котором главным становится образ.

К текстам, написанным с явным использованием компьютерных приемов, можно отнести произведения Е. Гришковца (в интернете эти произведения часто объединяют в условный цикл «ЖЖизнь») «Год жжизни», «Продолжение жжизни», «151 эпизод из жжизни», «От жжизни к жизни», основанные на интернет-дневнике (<http://odnovremenno.com/>) автора, и сборник Бориса Акунина «Любовь к истории» (так же, к слову, называется и сам блог Б. Акунина на <http://borisakunin.livejournal.com>).

Примечательными являются предисловия к обеим этим книгам, раскрывающие причины, по которым авторы решили опубликовать их в бумажном варианте.

Вот что пишет в своем предисловии Е. Гришковец: *«Перед вами книга, которую я как книгу не писал.*

*Чуть больше года назад, совершенно не понимая, зачем и почему, а главное, не зная как, я начал вести свой Живой Журнал. <...>*

*Оказывается, сегодня дневник может выглядеть так. Этот дневник не похож на потёртый блокнот, исписанный то ручкой, то карандашом, с какими-нибудь рисунками на отдельных страницах. Сегодня этот дневник представляет собой светящийся экран компьютера, который вмещает в себя много фотографий, объёмных информационных ссылок, а иногда даже исполняет музыку».* [4, 3-4]

Е. Гришковец отмечает интерактивность блога как главное, но отнюдь не единственное отличие от книги: *«В этой книге хорошо видно, как я осваивался в Интернет-пространстве, как долго и даже мучительно выбирал стиль и язык высказываний в Интернете»* [4, 5]. Действительно, язык и манера изложения ЖЖ-цикла Гришковца отличается от других его произведений, но не настолько уж и кардинально.

Можно, конечно, возразить, что если убрать все интернет-ссылки, музыку, видеофрагменты, то получатся классические дневниковые записи, однако это не так уже в изначальном посыле блога: он ведётся – не пишется! – в расчете на обратный отклик и полемику читателя и автора.

Однако именно этот обратный отклик, интерактивность и привели к тому, что Гришковец решил отказаться – парадокс – от своего блога в Живом Журнале, написав об этом даже не в



предисловии, а на форзаце книги от «От жизни к жизни»: «<...> вспомнил те дни и бессонные ночи, когда принималось решение о покидании живого журнала и расставании с активной интернет жизнью <...>, но мои сомнения по поводу нужности обратной связи с читателями росли и крепились. Я понял всю опасность и вред зависимости от быстрой реакции на сказанное в интернете и <...> твердо решил закрыть свой блог в Живом Журнале. Я продолжил вести дневник, но уже как исключительно литературно-публицистический, решительно отказавшись от всякой интерактивности».

Наверное, именно эта интерактивность и испугала Е. Гришковца, потому что вокруг книги веками складывалось некое сакральное поле, особенная связь между автором и читателем, неизбежно разрушаемые явлением гипертекстуальности. Идея «закрытости», которую символизировала книга, рушится и вместе с ней рушатся не только читательские привычки, но и авторские. «Разрывая старые связи между мыслью и ее материальным воплощением, – говорит Роже Шартье[5, 8], – цифровая революция обязывает нас к радикальному пересмотру всех действий и представлений, которые мы ассоциируем с письменным словом». Возможно, Е. Гришковец просто оказался не готов к такому пересмотру.

В какой-то мере Б. Акунин вторит Е. Гришковцу, когда в предисловии к своему сборнику «Любовь к истории» пишет: «Меня давно интриговал блог как новая форма существования авторского текста. Короткие новеллы, важным элементом которых является иллюстрация, видеофрагмент, звук, а более всего — соучастие читателей, видятся мне прообразом грядущей литературы».

Уже сегодня про нее ясно, что она будет использовать не бумагу, а носитель куда более живой и многофункциональный — электронную среду» [6, 5].

Акунин сам же отмечает, что электронная среда имеет превосходство над обычной бумажной: «Еще я прибавил один важный элемент, который и делает Живой Журнал живым: обратную связь».

Каждую из моих публикаций в ЖЖ («постов») сопровождает множество комментариев («комментов»), сделанных членами «Благородного Собрании» (оно же «Блогородное»). <...> В книге после каждого «поста» даны несколько «комментов» — в качестве иллюстрации. На самом деле, если тема вызвала у читателей интерес, счет отзывов идет на многие сотни.<...> Конечно, в бумажном виде вся эта мобильная, несколько хаотичная форма

*виртуального бытия тускнеет. Похоже на стоп-кадр размахивающей руками и движущейся куда-то толпы. Видно, что всем им там оживленно и интересно, но картинка неподвижна [6, 6].*

Даже сам сборник оформлен максимально близко к экрану электронной книг и богато иллюстрирован, но по понятным причинам видеофрагменты и музыкальное сопровождение уже недоступно, как недоступны и все комментарии читателей блога Акунина, то есть утеряна интерактивность и прямая связь автора и читателя.

Пойдет ли литература по этому пути, становясь все более и более интерактивной, как писательские блоги, или же просто произведет апгрейд существующих методов и приемов – точно сказать нельзя, но то, что она изменяется – это совершенно очевидно.

В какой-то мере к писателям нового времени (назовем их так) можно применить теорию Томаса Куна «Структура научных революций»: старая парадигма к ним неприменима, а новая находится только в стадии формирования. Можно сказать, что литература 2000-х, или нулевых, и по настоящее время находится в стадии поиска методов и приемов, которые могут донести новые мысли и идеи до нового поколения читателей.

#### Библиографический список:

1. Культура письменной речи  
<http://www.grammar.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrд=%CC%C5%D2%CE%C4%20%D5%D3%C4%CE%C6%C5%D1%D2%C2%C5%CD%CD%DB%C9&bukv=%CC>
2. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» [текст] / Умберто Эко. – СПб.: «Симпозиум», 2007, – 92 с.
3. Рязанцева А.А. «Экранный характер современной культуры» в электронном научном издании «Аналитика культурологии» (<http://analiculturolog.ru/>)
4. Гришковец Е. Год ЖЖизни [текст] / Евгений Гришковец. – М.: Астрель: АСТ, 2008. – 317, [16 илл.]с.
5. Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! / интервью Ж.-Ф. де Тоннака. – СПб.: «Симпозиум», 2010. – 336 с.
6. Акунин Б. Любовь к истории [текст] / Борис Акунин. – М.: ОЛМА Медиа групп, 2012. – 304 стр., илл.

## Эволюция жанра стихотворения в прозе

«Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева ввели в русскую литературу новый прозаический жанр малой формы, но вопрос об этом жанре в литературоведении до сих пор считается дискуссионным. Это подтверждается хотя бы тем, что в большинстве пособий по теории и истории литературы такое понятие вообще отсутствует. Практически все исследователи признают, что стихотворение в прозе – явление, синтезирующее лирическое и эпическое начала. Но не более.

«Литературная энциклопедия терминов и понятий» под редакцией А.Н. Николюкина дает такое определение: «стихотворение в прозе – лирическое произведение в прозаической форме; обладает такими признаками лирического стихотворения, как небольшой объем, повышенная эмоциональность, обычно бессюжетная композиция, общая установка на выражение субъективного впечатления или переживания, но не такими, как метр, ритм, рифма. Не следует путать стихотворения в прозе с формами, промежуточными между поэзией и прозой, именно по метрическим признакам, – с ритмической прозой и свободным стихом» [1, с. 786 – 792].

Но так ли все ясно и понятно в определении жанра стихотворений в прозе?

Л.М. Гроссман считал, что «Стихотворения в прозе» И.С.Тургенева – это «особым образом организованная философская поэма, целенаправленно разбитая автором на строфы-песни» [2, с. 134]. Для С.Е. Шаталова «Стихотворения в прозе» – это лишь имя собственное, название произведения, а не определение жанра» [3, с. 104].

Несомненно, лирическая проза была известна задолго до И.С. Тургенева. Если попытаться выяснить истоки стихотворений в прозе, то можно проделать следующий путь: древние произведения, в которых переплетались проза и стихи (Библия, Упанишад); появление «белого» стиха, или «свободного» стиха (Ж. Лафонтен, Д. Драйден, Ф. Клопшток, Д. Леопарди). Свободный стих еще далек от жанра стихотворений в прозе, но мы можем рассматривать его в качестве прародителя.

Первые образцы жанра стихотворения в прозе появляются в мировой литературе нового времени, т.е. уже в XIX в. К ним можно отнести Шарля Бодлера и Уолта Уитмена. Свои краткие прозаические произведения, имеющие лирическую окраску, Шарль Бодлер назвал "Les petits Poems en Prose" – "Маленькие стихотворения в прозе". Тургенев несомненно был знаком с произведениями Бодлера, которые имели заметный резонанс в мировой литературе. Что же касается Уолта Уитмена, то известно, что Тургенев проявлял интерес к его "Листьям травы" и несколько его стихотворений даже перевел на русский язык.

Мы склонны считать стихотворения в прозе особым жанром, в котором характерные черты прозы и поэзии сочетаются гораздо более органично и сложно. Понятие "лиризм" характеризует лишь одну из граней жанровой природы стихотворений в прозе. Было бы всё-таки неверно определять этот жанр как "лирику в прозе". В них часто встречаются элементы, свойственные и другим разновидностям ритмической прозы, например, синтаксические повторы, параллелизмы, образующие в некоторых случаях рефрены, кольцевую композицию, анафоры. Кроме того, мелодичность текста подчас создается звуковой организацией (аллитерациями и прочими созвучиями), но не рифмами. Такими средствами пользуется не только поэзия, но и проза. Другой важной особенностью стихотворений в прозе является то, что они являются ощутимо и принципиально самостоятельными, замкнутыми в себе произведениями.

Жанр стихотворения в прозе пустил крепкие корни в истории русской литературы, проявляясь у разных авторов в разное время. В XX веке это – И.А. Бунин («Распятые»), И. Анненский («Andante», «Мысли-иглы»), В. Кандинский («Холмы»), Е. Гуро («Одностроки»), Ф. Абрамов («На Мезень-реке»), А. Солженицын (цикл «Крохотки»), В. Козовой («Времена изменились», «Тайное»), Г. Сапгир («Утро декабря», «Война»); в XXI – В. Соснора («Беленько»), Е. Шварц («Музыка», «Какой-нибудь борщ»), Макс Фрай («Мифоложки»), А.Кудрявицкий («Прозостихи») и пр. Показательно, что с течением времени, уже с середины XX века жанр стихотворения в прозе теряет свою номинацию. Авторы начинают придумывать свое название новому жанру, отвергая устаревшее, но при этом сохраняя основные черты жанра: отсутствие стихотворных рифм и размера, ритмичность и интонированность прозаического повествования, завершенность отдельных фрагментов и глубокий лиризм. Таким образом жанрового

определения стихотворений в прозе нет, но типологически сходные явления есть.

Наиболее полное собрание малой прозы современной русской литературы находится в антологии «Очень короткие тексты. В сторону антологии», которая была издана по итогам Тургеневского фестиваля малой прозы (Москва, 13-15 ноября 1998 года) в рамках празднования 180-летнего юбилея писателя Дмитрием Кузьминым (секретарем этого фестиваля), российским поэтом, литературным критиком, литературоведом, издателем.

Выбор такого жанра для фестиваля и антологии продиктован следующими обстоятельствами:

1. «Усталость» романа к концу XX века. Минимализация прозы;
2. Стремление писателей дистанцироваться от массовой литературы, тиражирующей романскими формами;
3. Усиливающиеся тенденции проникновения стиха в прозу и лирики в эпос;
4. Недостаточное внимание к малой прозе критиков и филологов;
5. Привлекательность для публикации в интернете, где «можно измерять объем текста высотой среднего монитора – и, разумеется, у текста величиной в "один экран", есть осязаемое преимущество: его уж наверняка дочитают до конца» [4].

Книга "Очень короткие тексты" существует не только в печатном виде, но и в открытом интернет доступе: при помощи ссылок организованы 11 разделов, название которых образовывалось по единому принципу: "В сторону психологизма", "В сторону бытописания", "В сторону эссе", "В сторону авангарда", "В сторону концепта" и другие, что отражает понимание малой прозы как многогранного явления: она и лирическая, и психологическая, и философская, и бытописательная – но отнесение тех или иных текстов к одному из разделов достаточно условно. В каждом из разделов представлен список авторов, также в режиме ссылки. Электронное существование позволяет свободно путешествовать по тексту, не перелистывая и возвращаясь к содержанию. Но это совершенно другой аспект современной литературы...

Малая проза в рамках этого проекта определяется только объемом: до 2 тысяч знаков, что усиливает эффект моментального восприятия, "схватывания" текста. Жанровых рамок у писателей нет. Они творят на любые темы и в любой форме, но все тексты (в антологии представлены тексты более 200 авторов) можно назвать философско-лирическими миниатюрами, выполненными во множестве разнообразных форм: воспоминаний, снов или видений,

философских и психологических размышлений, миниатюрных рассказов, легенд и сказок, сатир, фэнтези и даже психологических эссе. Уровень писателей разный: он измеряется не столько известностью - неизвестностью в литературном мире, сколько совершенством художественной формы, ритмичностью и музыкальностью фразы, выразительностью слова. Краткая форма потребовала от автора особенно тщательной художественной отделки, точности и заостренности каждого слова. Во многих «стихотворениях в прозе» XXI века гармонично сочетаются звуки, мелодично сливаются они в слова и фразы подобно тому, как творил И.С. Тургенев.

При анализе современных произведений целесообразно использовать интертекстуальный подход, который не сводится к поискам непосредственных заимствований и иллюзий, но открывает круг новых возможностей, а именно: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры. Поэтому обратимся к более подробному рассмотрению главы «В сторону лирики и стихотворения в прозе». Наиболее интересными нам показались работы Юлии Борисовны Идлис («Я вырасту высоко-высоко...», «Д.Д.») и Александра Михайловича Уланова («Вещь не имеет корней...», «Время движется...» и др.). Выделенные нами писатели продолжают традиции классика, используя ритм («*Кости твои из стекла, и рыбы чешут о них лбы. Старый воздух желтеет изнутри. За нетронутой ночью следует шершавый рассвет. Зброшенные яблоки и сухие каблукы преследуют тебя, и небо твоё без десяти семь*» - А. Уланов), символику (время – змея и улитка, жизнь – сочное яблоко), тщательную художественную отделку фразы.

Тексты Юлии Идлис глубоко лиричны и автобиографичны. «Я вырасту высоко-высоко ...» – воспоминание, в котором описываются чувства маленькой девочки, жаждущей взросления и желающей достать до неба, но ощущается горечь женщины, которую уже никогда отец не подкинет на руках и не появится больше возможности «достать сандалией солнца». Полная растворенность маленькой девочки в своих ощущениях природы и жизни вокруг позволяет читателю представить этот мир в виде яблони, а себя – «самым главным яблоком». Текст «Д.Д.» является посланием, адресат указан в названии. Он посвящен теме невысказанности того, что должно быть произнесено вслух: неспособность человека произносить звук [р] перерастает в боль от потерянных любви и счастья («И ты садишься на корточки в чьём-то глухом дворе, испуганный, пьяный, и

начинаешь их из себя: rrrrrr... rrrrrrrrrrrrrrrr... rrrrrrrr... раскачиваешься и рычишь. Или воешь»).

Наполненность лирической прозы Александра Уланова повторяющимися мотивами: змея, раковина, улитка – делает ее символичной. Стихотворения показывают перед нами мысли человека о Вселенной, это позволяет автору выходить на глубинные аспекты бытия: «Время движется в змее непрерывным течением ее тела», «Как можно "привыкать без сожаления", сожаление рядом со всякой привычкой – к плохому – что от него уже не уйдешь – к хорошему – что уже знаешь – к никакому – потому что привычка», «Вещь не имеет корней (иначе на скольких она походила бы) – она медленно собирает себя отовсюду». Читатель непременно задумывается о мире, о природе вещей, о себе, как части чего-то великого и невысказанного.

Казалось бы, чем может привлечь современного писателя/читателя эта устаревшая форма. Напомним фрагмент лекции В. Набокова по русской литературе: в "Стихотворениях в прозе" «...фальшивая мелодия переплетается с дешевым великолепием, а философия недостаточно глубока для вылавливания жемчуга. Тем не менее они считаются образцами чистой размеренной русской прозы. Но авторское воображение никогда не поднимается выше избитых символов (фей и привидений), и если проза – в ее лучшем исполнении – напоминает густое молоко, то эти стихотворения в прозе можно сравнить с молочными ирисками» [5, с. 356] Филигранная отточенность формы, возможность использовать множество жанров в рамках одного, а также глубокий лиризм и исповедальность, которые в прозе не могут пробиться через нарратив, а в лирике закрыты от читателя мелодикой, делают востребованным этот жанр и по сей день.

#### Библиографический список:

1. Николукин, А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / Александр Николукин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 786–792.
2. Гроссман, Л. П. Два этюда о Тургеневе [Текст] / Леонид Гроссман. – М.: Современ. проблемы, 1955. – 226 с.
3. Шаталов, С. Е. Художественный мир И.С.Тургенева [Текст] / Сергей Шаталов. – М.: Наука, 1979. – 267 с.
4. <http://www.vavilon.ru/shortprose/index.html>
5. Набоков, В. В. Лекции по Русской литературе [Текст] / Владимир Набоков. – М.: Азбука-классика, 2010. – 448 с.

## **Фантазия как жанр, жанр как фантазия: пьесы Григория Горина**

Григорию Горину удалось создать свой театр, не похожий ни на какой другой, но при этом удивительно вписывающийся в мировую литературу и звучащий современно. Наибольший успех принадлежит его пьесам, сюжеты которых прошли двойную трансформацию и воплотились сценически и кинематографически: «Тиль», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт», «Чума на оба ваши дома» [1]. Эти пьесы создавались на протяжении почти двадцати лет – с 1974 по 1993 гг.

Характерной особенностью литературной эпохи конца XX века, как отмечают современные литературоведы, была диалогичность. Это непрекращающийся диалог с предшествующей литературой, современное философско-ироническое переосмысление культурных традиций, потребность и готовность к художественным экспериментам. Это диалог с читателем, с которым автор должен быть в одном культурно-историческом пространстве, ибо это условие их интеллектуально-духовного общения [2]. А театр непосредственно обращен к зрителю, который вместе с автором и его героями «переживает жизнь» и философски осмысливает переживаемое. Мировая литература и фольклор дали Горину материал для такого диалога, стали не только источником интересных сюжетов, они содержали проверенные веками ценностные ориентиры для человека.

Творчество Горина вызывало интерес у читателей и зрителей, но по каким-то причинам ему не повезло с научным изучением. И только сейчас появляются серьезные работы, посвященные пьесам и киносценариям Горина, которые ставят проблемы теоретического характера и пытаются понять феномен такого явления в театре и культуре вообще, как Григорий Горин [3].

Попытки критики осмыслить отечественную литературу и драматургию конца XX века привели к некоторым общим выводам: современное искусство тяготеет к философскому осмыслению действительности, в драматургии преобладают интеллектуальные драмы, пьесы-притчи, в которых авторы прибегают к условным приемам, обрабатывая сказочные и легендарные сюжеты, давая исторические ретроспекции, расширяя разными способами сценическое пространство социально-психологической драмы.

Все это имеет отношение и к пьесам Горина (влияние литературы эпохи на любого художника очевидно и вне всякого



сомнения), но совершенно не вскрывает особенностей его драматургии. Да, драматургия Горина вписывается в условно-метафорическое направление отечественной литературы последней четверти XX века. Да, несомненно, она тяготеет к авангардистским опытам Маяковского, игровым приемам Шварца. Но как только дело касается жанрового определения пьес Горина, то здесь литературоведы и критики расходятся в суждениях. Горинские пьесы называют и интеллектуальными драмами, и политическими фантазиями, и сказочными притчами, и «семейными фэнтэзи», и просто театральными фантазиями. Когда много версий – это значит одно: пьесы трудно загнать в рамки привычных оценок и представлений. Пожалуй, надо согласиться с Марком Захаровым, который говорил, что «Горина надо осмыслить как нашу закономерность» [4; 321].

Горина называют лучшим сатириком нашего времени. Вряд ли это определение можно распространить на все творчество Горина, в том числе на пьесы. Сам Гр. Горин не любил, когда его называли писателем-сатириком. «Он считал, что сатирик – это тот, кто пытается своим творчеством изменить жизнь» [5]. Пьесу «Тот самый Мюнхгаузен» рассматривали через призму сказки [6; 143]. Его сценарий фильма «Убить дракона» связывали с антиутопией, но Горин не писал антиутопий. В пьесе «Забыть Герострата» увидели черты публицистичности, благодаря образу Человека театра [7]. Но Горин, скорее, лирик, чем публицист. В. Шендерович в своих воспоминаниях назвал Горина «практикующим философом» [8]. Почему такое разночтение? Ведущей чертой стиля в пьесах Горина является обилие цитат, аллюзий, реминисценций. С их помощью драматург создает поле диалога, в котором зачастую оспаривает как точку зрения автора, так и стереотипное мнение читателя/зрителя. Горин парадоксально переворачивает знакомые сюжеты, переосмысляет знакомые образы. Интертекстуальность у него художественный прием, который дает свободный полет фантазии, позволяет все менять своими местами, ломать стереотипы, разрушать мифологемы, мыслить ассоциативно. Интертекстуальность у Горина как игра с определенными правилами. Это похоже на уговор с читателем/зрителем: говорим одно, подразумеваем другое и делаем выводы. Интертекстуальность становится доминантной формой выражения авторского сознания, а произведение лишается закрытости и законченности, приобретая возможность проекции прошлого, выдуманного – в настоящее, в реальность. Этому способствуют фантазии автора.

Его пьесы – самовыражение художника, обращение к читателю/зрителю с предложением диалога, «со»размышления о жизни, времени и о себе. Главные герои его пьес всегда находятся в конфликте с обществом, их окружающим, или властью. Осознанная вторичность горинского текста является средством полемики, акцентуации. Хотелось, по словам Горина, говорить «в полный голос», а приходилось «совершенствовать форму сопротивления» [9] При этом форма протеста его героев соотносима с политической и социальной обстановкой времени написания произведения. Конец эпохи «оттепели» в начале 70-х годов XX века принес ужесточение цензуры (к примеру, судьба редколлегии журнала «Новый мир», история Солженицына), но в людях еще живет вера в возможность борьбы за свободное слово. Поэтому в «Тиле» (1974 г.) у Горина форма протеста – открытый бунт. К началу 80-х годов устанавливается тотальный контроль власти над инакомыслием. И Горин показывает в пьесе «Тот самый Мюнхгаузен» (1979 г.), как покорность и смирение могут привести к «потери» личности, а открытая защита своих принципов – к гибели. Поэтому в пьесе «Дом, который построил Свифт» (1982 г.) формой протеста становится молчание декана Свифта, которого власти, стремясь дезавуировать подоплеку такого поведения, объявляют сумасшедшим. И наконец, «Чума на оба ваши дома» (1993 г.) появляется в эпоху гласности и вседозволенности. И опять протест, но форма его иная – это бегство, но не в чужие земли и страны, а бегство героев от действительности: спасая свою любовь и жизнь, Розалина и Антонио исчезают в тумане.

Интертекст дает возможность автору через призму культурных ассоциаций раскрыть свое видение проблем, поднятых еще его предшественниками. Не случайно пьесы Горина со старыми, знакомыми по мировой литературе и фольклору сюжетами Марк Захаров называет суперсовременными, ибо герои его пьес как будто изъяты из реальной жизни и показаны в столкновении с вечными и поэтому всегда злободневными проблемами: любовь, долг, благородство, честность, свобода, мудрость, выбор бывают востребованы в жизни по-разному, и в каждом жизненном (или литературном) сюжете выбор остается за человеком, поэтому мотив жизнотворчества оказывается сквозным во всей драматургии Горина.

Жанр пьес, которые представляют собой нечто близкое к ремейку, сам Горин обозначил как «фантазия» («Королевские игры», «Дом, который построил Свифт», «Тот самый Мюнхгаузен»), даже те пьесы, которые носят подзаголовок «трагикомедия» или «шутовская

комедия» по своей поэтике близки к тем же горинским «фантазиям». Это «Чума на оба ваши дома» и «Тиль». В них сочетаются черты карнавальных традиций и философско-интеллектуальной драмы (единство трагического и комического, отсутствие грани между искусством и жизнью, самоирония и игра и т.д.). Ближе всех к пониманию поэтической природы пьес Григория Горина оказывается Марк Захаров, ибо он был не только постановщиком пьес Горина, но и в определенном смысле его соавтором. «Театрализация» текста (постановка, как раньше говорили, на театре, т.е. на сцене) оказывала влияние на сам текст пьесы. М. Захаров первым указал, не называя и не обозначая терминологически, главное свойство горинских пьес – это пьесы театральные, учитывающие и использующие возможности и условности сценического пространства: «Его замысел всегда формируется не печатными знаками, но общим режиссерским ощущением. Он замечательно предчувствует и угадывает жанровые и стилистические нюансы будущего спектакля, он не хочет, не умеет сочинять вне воображаемого сценического пространства» [10; 5]

Когда-то о театральных сказках Евгения Шварца говорили, что они дважды сказки, благодаря театру. Это же самое можно сказать о пьесах Горина: это двойная игра. Мало того, что автор виртуозно и оригинально перерабатывает знакомые из мировой литературы и фольклора сюжеты, он делает это средствами иного искусства – сценического. Условность театрального искусства дает возможность полету фантазии. Сам Горин, очевидно, ощущая эту специфическую особенность своих пьес, в обозначении жанра часто использовал слова «фантазия», «комедия», «трагикомедия», но ближе всего к истине было, на наш взгляд, название «театральные фантазии» («Дом, который построил Свифт»). Это название как карт-бланш для автора. Драматург действительно дает волю своей творческой фантазии, опираясь в целом на культуру современного человека, в памяти и сознании которого вся человеческая история.

У всех «театральных фантазий» Горина есть претексты (тексты-первоисточники), и в работе с ними усматривается общая закономерность: основной текст – эпическое произведение, литературного или фольклорного происхождения. «Тиль» – фламандские легенды и роман Шарля де Костера «Легенда об Уленшпигеле», «Тот самый Мюнхгаузен» – сказочные истории из немецкого фольклора и «Приключения барона Мюнхгаузена» Эриха Распе и Готфрида Бюргера, «Дом, который построил Свифт» – «Приключения Гуливера» Джонатана Свифта и детская песенка из английского фольклора «Дом, который построил Джек», «Чума на оба

ваши дома» – «Ромео и Джульетта» Вильяма Шекспира и одноименная новелла Маттео Бантелло, которая является переделкой старинной сиенской легенды. Тексты-первоисточники в очень сильной степени влияют на пафос произведений Горина. «Тиль» – поэтизация негибкости человеческого духа в его стремлении к свободе, «...Мюнхгаузен» – поэтизация фантазии и раскованности человеческого ума, «Дом...» – поэтизация и защита собственного духовного мира, «Чума...» – поэтизация любви как единственной стоящей ценности в этом мире.

К поэтике разных эстетических систем – фольклора и литературы – у Горина присоединяется еще и театральная эстетика, возможности которой широко использует драматург. Так, его герои в финале исчезают в тумане, поднимаются по бесконечной лестнице в небо, умирают «понарошку», как это бывает в театре на сцене. Метафоричность финалов оправдана условностью театральной игры и театрального представления. Реальность трудно отличить от выдумки, правду – от фантазии, невозможно развести трагедию с комедией, прошлое и настоящее. Это можно сделать только на сцене, где главный принцип эстетики – игра, и фантазии автора легко укладываются в эстетику театральной игры. И сама жизнь рассматривается через призму игры, в которой есть варианты («Дом, который построил Свифт» – каждый день начинается с ожидания похорон Декана), или возможности переиграть судьбу или не переиграть («Тот самый Мюнхгаузен», «Тиль»). Знаменитое шекспировское утверждение «Жизнь – театр, а люди в нем – актеры» нигде у Горина не цитируется, но везде угадывается.

Самому автору близок образ шута, черты которого он воплотил в Тиле, Мюнхгаузене, Декане Свифте, позже – в шуте Балакиреве (пьеса «Шут Балакирев», 2009 г.). Это субстантивированные формы авторского присутствия в текстах. А судьбы их – это варианты судьбы художника, творца в социуме. Шут в народной культуре – свободный человек, он обладает раскованным сознанием, парадоксальным мышлением, его насмешки и юмор имеют жизнеутверждающий дух. Его боялись власти, его обожал народ, ибо он говорил то, что думали многие, а сказать боялись. Горин, по словам Захарова, – «шут новой формации» [11; 4]. У него нет ерничанья, ниспровержения, пренебрежения, интонации его пьес горько-ироничные, «комические фантазии» оборачиваются фантазиями драматическими или трагическими. А финалы пьес, которые называет автор комическими, очень печальны. Идеал прекрасен, за него можно умереть, но жить с ним нельзя. Остаются одни фантазии.

### Библиографический список:

1. Горин Г.И. Королевские игры. М.: Изд-во «Стоок», 1997.
2. См. об этом: Ерофеев В. Время рожать. Предисловие к антологии современной прозы. М., 2000.
3. К примеру: Головчинер В.Е. «Горина надо осмыслить как нашу закономерность» / Головчинер В.Е. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.libr.vologda.ru](http://www.libr.vologda.ru)
4. Захаров М. Комическое послесловие к фантазиям Горина// Горин Г. Комические фантазии. М., 1986.
5. Максимова А. Бесценная коллекция Григория Горина/А.Максимова [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www/goldenwords.org](http://www/goldenwords.org)
6. Липовецкий М. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992.
7. Безрукова Ж. «Забыть Герострата»// «PRO – сцениум». №5 (63), март, 2009.
8. Шендерович В. Горин. Для книги воспоминаний/ В.Шендерович [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www/shender.ru](http://www/shender.ru)
9. Горин Гр. О себе/ Гр. Горин [Электронный ресурс]. Режим доступа: [fantlab.ru](http://fantlab.ru)
10. Захаров М. Игры Короля// Горин Г.И. Королевские игры. М.: Изд-во «Стоок», 1997.
11. Захаров М. Предисловие// Горин Г.И. Тот самый Мюнхгаузен. М., «Амфора», 2008

Михина Е.В.  
Челябинск

### **Интертекстуальный диалог с русской классикой в жанре современной литературной пародии (С.Лившин «Дама с собачкой Баскервилей»)**

Проблемы пародии разрабатываются достаточно давно (Ю.Н. Тынянов, Ж. Женетт и др.), однако определения ее жанровой принадлежности могут быть чрезвычайно различны при соотношении с самыми разными видами литературной практики. Как известно, существует два типа межтекстовых связей: связи, основанные на отношении соприсутствия двух или нескольких текстов, и связи, основанные на отношении производности. Если к первому типу могут быть отнесены цитата, аллюзия, реминисценция и плагиат, то ко второму относятся пародия, бурлескная травестия и стилизация. Уже

«с начала XIX века категория стилизации приобрела автономность и стала однозначно пониматься как имитация стиля, бурлескная же травестия начала восприниматься как простой вариант пародии. /.../ В основе бурлескной травести лежит перевод в низкий стиль того или иного произведения при сохранении его сюжета; суть же пародии заключается в трансформации текста, когда изменению подвергается сюжет, а стиль сохраняется» [1, 95]. Пародия обычно выполняет игровую функцию, которая отмечена нами и в сборнике пародий современного автора.

Книга пародий Семена Лившина (журналиста, пародиста и писателя<sup>1</sup>) «Дама с собачкой Баскервилей: литературные пародии», опубликованная издательством «Зебра Е» в 2006 году, содержит 29 пародий (прозаических и поэтических) на русских и зарубежных поэтов и писателей XX века. Прозаические пародии охватывают в основном произведения массовой литературы (среди авторов: Б. Акунин, Д. Донцова, В. Токарева, Л. Улицкая; Д. Браун, П. Коэльо, Д. Стил, Х. Мураками и др.), хотя есть в сборнике и подражания В. Аксенову и А. Солженицыну, а также писателям-постмодернистам В. Пелевину и В. Сорокину. Казалось бы, литературной классике здесь просто нет места. Однако заглавие сборника, в котором чеховский образ дамы с собачкой – маленькой женщины, способной пробудить настоящие чувства, странным образом соединяется с конан-дойловской собакой Баскервилей, наводит на мысль об обратном. Интертекстуальное название, объединившее образы русской и зарубежной классической литературы, становится символом сборника, на страницах которого пародии на современных отечественных и зарубежных авторов сплетаются воедино с цитатами, аллюзиями и реминисценциями из русской классической литературы.

Нам видится двоякое объяснение такого феномена. Р. Барт в эссе «Удовольствие от текста» признает, что произведение Пруста для него – отправная точка, своего рода призма, сквозь которую, независимо от любой хронологии, он читает все прочие тексты [2, 490–491]. Предположение о том, что для читателя, имеющего высшее гуманитарное образование, именно классическая литература становится призмой, сквозь которую он читает все прочие тексты, на наш взгляд, достаточно обоснованно. А если принять во внимание универсальное образное определение пародии как «кривого зеркала», то отражение в нем явления «тотального цитирования» [3],

---

<sup>1</sup> Лившин С. – журналист газет «Вечерняя Одесса», «Известия», писатель-юморист, первый главный редактор журнала «Магазин Жванецкого», лауреат премии «Золотой Теленок». Живет в Америке.

свойственного литературе рубежа XX–XXI веков, также вполне закономерно. Таким образом, перед нами произведения, чрезвычайно сложные по своей стилистической организации, представляющие собой синтез как гипертекстуального, так и интертекстуального взаимодействия текстов, по классификации Ж. Женетта [4].

А.В. Волков [5], говоря об истории развития пародийного жанра в русской литературе XX века, отмечает несколько тенденций: сатирическую (критическую, эпиграмматическую), юмористическую (стилевую, игровую) и (вслед за А. Морозовым и М. Харитоновым) пародийное использование, «которое может иметь самый разнообразный характер и обычно не бывает направлено против... оригинала» [6, 119–121]. Однако поскольку это деление, как и любая классификация, условно, то могут существовать пародии, относящиеся к обоим направлениям одновременно.

Определяя своеобразие жанра пародии в книге С. Лившина, необходимо вновь отметить его синтетическую природу: с одной стороны, автор, безусловно, критически относится к пародируемым текстам, с другой, отдельные способы создания комического носят чисто игровой характер. Так основная тенденция – это центонное смешение цитат и образов разных авторов как с целью их игрового переосмысления, так и для того чтобы дать читателю возможность «ощутить связь между самыми великими и самыми ничтожными вещами – связь, которая своей истинностью и новизной вызывает у нас искреннее удивление: контраст и сходство – вот источники удачной шутки, и только так пародия может стать остроумной и пикантной». Именно в этом и состоит достоинство пародии, по мнению Мармонтеля [7, 100].

Например, в подражании Т. Толстой читаем: «И тут на Мисаила вдруг тоже нахлынуло? Всколыхнулись все наспех проглоченные им книги. Кто он? Куда идет? Камо грядеши? Как тебе послужится, с кем тебе дружится? Куда мчишься ты, птица-тройка, семерка, туз? Как закалялась сталь? Паду ли я, стрелой пронзенный? Ты жива ль еще, моя старушка?» [8, 119–121]. Размышления героя составлены из литературных вопросов, тексты которых легко узнаваемы, но не стерты, как, например, «Кто виноват?» и «Что делать?». («Камо грядеши?» – название исторического романа Г. Сенкевича. «Как тебе послужится, с кем тебе дружится, мой молчаливый солдат?» – строка известной советской песни на стихи Я. Френкеля. «Куда мчишься ты, птица-тройка, семерка, туз?» – вопрос не только представляет собой соединение гоголевского («Мертвые души») и пушкинского («Пиковая дама») текстов за счет омонима «тройка», но и в целом

представляет собой псевдоцитату, контаминацию двух гоголевских цитат: «Эх, тройка, **птица тройка**, кто **тебя** выдумал?... ..Русь, **куда** ж несёшься **ты**? Дай ответ. Не даёт ответа...» «Как закалялась сталь?» – название романа Н. Островского. «Паду ли я, стрелой пронзенный?» – А.С. Пушкин «Евгений Онегин», строки из стихотворения В. Ленского. «Ты жива ль еще, моя старушка?» – С. Есенин «Письмо матери».)

Даже диалоги в пародийном тексте представлены соединением нескольких текстов: «– Сестра моя, Крысь! – позвал он. – Пора, брат, пора...» [8, 105] («Сестра моя, Крысь!» – «Сестра моя – жизнь» – заглавие книги стихов Б. Пастернака. «Пора, брат, пора...» – строка из стихотворения А.С. Пушкина «Узник»). Такое смешение, по сути, пародирует не только отдельно взятое современное произведение или стиль автора в целом, но и ситуацию постмодерна в целом, когда в сознании читателей в единый центонный текст причудливо соединяются известные образы, произведения и строки. В связи с этим невозможно не вспомнить слова М. Бютора, утверждающего, что «сама дословная цитата в некотором отношении уже пародия» [9, 224], поскольку извлечение текстового фрагмента из присущего ему контекста и его неожиданное помещение в совсем иной контекст всегда приводит к искажению смысла.

Пародист, как и пародируемые им авторы, прочно включен в литературный текст русской классики, поэтому источники интертекста в его книге чрезвычайно разнообразны: это произведения М. Булгакова, М. Горького, Ф. Достоевского, С. Есенина, Н. Карамзина, И. Крылова, М. Лермонтова, В. Маяковского, В. Набокова, Б. Пастернака, А. Толстого, А. Солженицына и др. Но чаще всего С. Лившин вступает в диалог с текстами А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и А.П. Чехова. Выбор этот, на наш взгляд, может быть объясним своеобразной мифологичностью данных имен для русского сознания и русской культуры в целом.

Например, в подражании В. Аксенову «Пятизвездный билет в Нашингтон» наряду с аллюзиями на произведения зарубежной литературы, встречается и отсылка к приписываемому Чехову высказыванию о ружье. Интересно, что подается оно якобы в качестве подтверждения одного из непреложных канонов неосимволизма: «Если, допустим, в первой главе на стене висит ружье, то в последней там должен висеть хозяин ружья» [10, 32]. Имя героя пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» становится прозвищем полковника милиции в подражании Дарье Донцовой, а героиня подражания Виктории



Токаревой всерьез сравнивает свой литературный дар с чеховским: «Да я же просто Чехов в юбке!»

В качестве канвы пародируемых произведений Лившиц также использует сюжеты Чехова. Например, подражание В. Пикулю начинается с ситуации, известной еще по рассказу «Лошадиная фамилия»: «В страстной четверг императрица изволили откусать столько заграничного мороженого, что у нее разболелся зуб» [11, 205]. А подражание Д. Донцовой «Дама с собачкой Баскервилей», в котором основное внимание повествователя и сыщика-любителя Нюры Вульф сосредотачивается на судьбе собачки, ведущей свой род от знаменитой собаки Баскервилей,

Переосмысляется в пародийном ключе и хрестоматийно известное представление чеховских героев о счастье: «...мы еще отдохнем! Мы увидим небо в к-колбасах!» [12, 96]. Замена алмазов колбасами символична: если 19-й век жил романтикой, стремлением к идеалу, то век 21-й заменил все это стремлением к материальным ценностям и животным инстинктам. Таким образом, интертекстуальные отсылки к русской классике в пародиях С. Лившина выполняют еще и функцию камертона. С помощью них автору удается продемонстрировать серьезное отклонение в звучании произведений 21-го века от некоего идеала, проверенного временем.

#### Библиографический список:

1. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008.
2. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989.
3. Зубова, Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка [Текст] / Л. В. Зубова. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 431 с.
4. Женетт, Ж. Палимпсесты: литература во второй степени [Текст] / Ж. Женетт. – М., 1982.
5. Волков, А.В. Эпиграмматическая пародия А. Иванова: эволюция жанра в XX в. [Текст] / А.В. Волков // Известия Уральского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки: Филология», №4 (66), 2009. – Виртуальная библиотека EUNnet – <http://proceedings.usu.ru>.
6. Харитонов, М. Пародии. Лики и гримасы [Текст] / М. Харитонов // Наука и жизнь. – 1971. – №11. – С. 119–121.

7. Мармонтель. Пародия // Основания литературы. 1787. Цит по: Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. [Текст] / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008.
8. Лившин, С. Крысь (Подражание Татьяне Толстой) // Дама с собачкой Баскервилей : литературные пародии : [сборник] / Семен Лившин. – М. : Зебра Е, 2006.
9. Бютор, М. Критика и творчество // Репертуар III. 1968. Цит. по: Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. [Текст] / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008.
10. Лившин, С. Пятизвездный билет в Нашингтон (Подражание В. Аксенову) // Дама с собачкой Баскервилей : литературные пародии : [сборник] / Семен Лившин. – М. : Зебра Е, 2006.
11. Лившин, С. Ихнее сиятельство Митяй (Подражание В. Пикулю) // Дама с собачкой Баскервилей : литературные пародии : [сборник] / Семен Лившин. – М. : Зебра Е, 2006.
12. Лившин, С. Похождения Зефирия Фантомова (Подражание Б. Акунину) // Дама с собачкой Баскервилей : литературные пародии : [сборник] / Семен Лившин. – М. : Зебра Е, 2006.

**Новикова С.Г.**  
Нижний Тагил

### **О некоторых жанровых особенностях отечественной литературы эпохи постмодерна**

При знакомстве с отечественной постмодернистской литературой прежде всего бросается в глаза ее эстетическая и идеологическая зависимость от жанровой парадигмы западноевропейского постмодернизма. С другой стороны, тщательный анализ чаще всего позволяет обнаружить даже в самых эпатажных текстах («Моноклон» В. Сорокина, «Ампир В» В. Пелевина, «Санька» З. Прилепина) весьма традиционные черты русских классических жанров – романа, автобиографии, дневников и др.

В своем понимании поставленной проблемы мы исходим из того, что российский постмодернизм, будучи вполне закономерным и объективно обусловленным этапом национального культурного развития, создает целостную философскую концепцию, в том числе и

по вопросам жанрового развития: «...постмодерн начинается там, где кончается целое. А потому всюду, где наблюдаются попытки ретотализации, постмодерн – в оппозиции: в архитектуре – против монополии интернационального стиля, в теории науки – против жесткого сциентизма, в политике – против как внешних, так и внутренних проявлений сверхгосподства» [1].

Вопрос о жанровой специфике новейшей отечественной литературы эпохи постмодерна – сложная литературоведческая проблема. Известно, что постмодернизм отменяет тематические, стилевые или жанровые ограничения на функционирование, эксплуатацию различного рода тем, идей, сюжетов в сложных рефлексивных формах (роман, новелла, сборник рассказов). Классическое понимание жанра говорит нам о том, что повествование в нем «сочеталось с выражением эмоционального состояния, с представлением, пением, танцем и пантомимой» [2]. Однако теоретики постмодернизма (И. Хассан, Ж. Бодрийар, Ж.-Ф. Лиотар, Р. Барт) заговорили о невозможности классифицирования произведений на жанры, а потому целесообразнее называть их «текстами».

Жак Деррида в своей работе «О грамματοлогии» утверждает, что «не существует ничего вне текста» [3, 128]. В данном случае текстом может становиться любой объект или предмет обыденности. Даже человек изучается постмодернизмом как текст. Философы приходят к единому мнению, что наука, безусловно, имеет право на существование, но лишь при том условии, что она признается не более чем одной из множества «языковых игр». Истина становится нескончаемым поиском лингвистической интерпретации значения, своего рода бесконечным инвариантом какого-либо понятия.

Нужно иметь в виду, что «вне текста» для постмодернизма нет ничего, реальность для него – это по преимуществу языковая реальность (текстуализованный мир). Постструктуралисты и постмодернисты, анализируя европейскую метафизическую традицию, усматривают главную ее особенность в логоцентризме [3, 130].

В то же время хотелось бы отметить, что исследования в области жанра помогают понять природу постмодернистского произведения. Как известно, любому художественному тексту свойственны историко-культурный и социокультурный контексты, поэтому так крайне важно изучать специфику жанровых моделей, а также их трансформацию. Все это гармонично вписывается в

широкое литературоведческое поле анализа текстов как парадигматических систем.

Возможности жанра как ведущей категории кажутся современным писателям очень продуктивным средством, позволяющим акцентировать внимание читателя, активизировать его способности. В русской новейшей литературе под сомнение ставится сама правомочность и состоятельность теории разделения на «низкие» и «высокие» жанры. «Философия и эстетика постмодернизма также активно использует метод бриколажа в построении своего смыслового пространства. Постмодернизм характеризует усталость от власти разума, критика монологичности культуры модерна и деструкция универсальных систем, что приводит к эклектизму, коллажности, полистилистике, плюрализму и диалогизму как ведущим принципам современного культурного сознания» [4].

Подобное смешение мы можем наблюдать, в частности, в романе Вадима Чекунова «Шанхай». Здесь экзистенциальное начало, связанное с внутренними переживаниями и метаниями главного героя, не в силах противостоять дикому деструктивному хаосу «восточной» стихии природы Китая, жизненных устоев другой страны. Разрешение коллизии, положенной в основу романа, Чекунов видит в невозможности персонажа жить дальше в этом мире. Однако принципиально важно, что сумасшествие героя как жанропорождающая структура реализуется в формах исповеди, писательской автобиографии и очерков о путешествии. «Шан», первый иероглиф в названии города, означает «над». «Хай», второй иероглиф, – «море». Город над морем. Красиво звучит. Скалистые берега, крики чаек, гудки кораблей, свежий ветер и что там еще?.. Матросы в белых кителях, якоря на зданиях и мостах, береговые орудия, пляжи, пусть даже и каменистые... Ничего этого в Шанхае нет» [5].

Потенциал жанра писательской автобиографии активно используется в новейшей отечественной прозе В. Ерофеевым, И. Стоговым, З. Прилепиным и т.д. В результате жанр автобиографии начинает взаимодействовать с другими жанрами (эссе, описания, заметки), что позволяет говорить о наличии целого комплекса жанров внутри одного текста или цикла текстов (сборник эссе З. Прилепина «Это касается лично меня», И. Абузьяров «Мексиканские рассказы для писателей»). Здесь мы видим, что постмодернизм постепенно вносит характерные изменения в жанровую структуру произведений. Под его влиянием меняется сюжет текста, онтология восприятия героя.

Постмодернистский дискурс новейшей прозы воплощается в нескольких основных жанровых моделях. При этом распространение принципа деструкции на весь текст, как правило, строго обусловлено определенными мотивами и темами. И в этом проявляется одна из важнейших особенностей концептуалистского метода современных писателей. Творческая установка авторов становится конституирующим основанием для экспериментов над классическим пониманием, например, жанра притчи.

Среди механизмов актуализации, имеющих прямое отношение к концептуалистскому восприятию литературы, особенное место занимает роман-притча М. Палей «Хор». В контексте ее исследования постмодернистской деконструкции сохраняется дистанция отстранения (притчевость) и подчеркивается экзистенциальный аспект высказывания о жизни человека. «...Андерс видел море. Оно не было морем его страны, к которому надо подниматься – иногда даже по лестнице – и которое не увидишь с горы, потому что в его стране нет гор. Море, представленное его зрению, обзревалося им откуда-то сверху, с большой высоты. Воды данного моря не были собственностью какого-либо государства – то были Планетарные Воды Земли. Как и небо над ним, Планетарное море казалось гладко-синим, ровным, полностью безучастным к человеку. И оттого оно, Планетарное море, было страшным» [6].

Жанровые структуры в постмодернистской отечественной литературе проявляют себя в системе экзистенциальных архетипов, мотивов, образов (тошноты, болезни, одиночества, воды и др.). Экзистенциальные мотивы в творчестве современных писателей преломляются в специфической системе содержательных и психологических элементов. Это во многом обусловлено тем обстоятельством, что писатель идет по пути переосмысления ранее известных проблем. Огромное количество реминисценций, заимствований, метатекста предопределяет специфическую эклектичность стиля почти всех писателей (В. Ерофеев, В. Пелевин, М. Палей, Ю. Кисина и т.д.). Так, например, в романе В. Пелевина «Ампир «В» мы находим отголоски разных жанровых форм: автобиография, детектив, исповедь, летопись, притча и т.д.

Кроме того, появление совершенно новых постмодернистских жанровых форм свидетельствует о смене как таковой функции жанра, который используется не столько для выражения какой-либо основной художественной идеи, сколько для игровых, языковых экспериментов в условиях кризиса привычных способов выражения. Это особенно ощутимо в так называемых «гибридных» текстах Д.

Пригова, Л. Рубинштейна, С. Соколова. На самом деле оказывается, что не существует жанровых ограничений для современной литературы. С одной стороны, существенно обновляются «классические» жанры. Имеются ввиду пародии на агиографии, мемуары (роман «Палисандрия» С. Соколова). С другой стороны, появляются новые жанры – инструкции, предуведомления и т.д. «Сам жанр предуведомлений (в моей личной практике) возник с реальной и честной целью объяснить что-то по поводу прилагавшихся к ним сборников стихов. Проблема же пояснений, объяснений, уверток и даже неловких оправданий возникла в ту пору появления у меня не совсем, скажем так, традиционных стихов» [7, 5].

При этом необходимо уточнить, что подобная «безграничность» жанровых форм в постмодерне – это ведущий принцип данного направления: эклектика подразумевается за счет синтезирования идей, тем, форм массовой и элитарной литературы. В романах новейшей литературы реализуется самобытный жанровый эксперимент (для этого используются элементы детективного, любовного, комедийного типов развлекательного романа). В то же время многие русские писатели пытаются работать в русле сложного экзистенциального нарратива.

Таким образом, новейшая отечественная постмодернистская литература представляет собой продуктивное развитие появляющихся и активно развивающихся новых жанровых моделей. Постановка данного вопроса позволяет осмыслить специфику нынешнего этапа ее освоения, для которого характерно переосмысление и пародирование базовых элементов любого жанра.

#### Библиографический список:

1. Вельш В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия [Электронный ресурс]//URL:<http://www.old.kspu.ru/ffec/philos/chrest/vel.html> (дата обращения: 11.07.2012).
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика [Электронный ресурс]// Теория литературы: URL: <http://letyra.ru/> (дата обращения: 05.07.2012).
3. Деррида Ж. *Differance*. Новосибирск: Водолей, 2001.
4. Галанина Е.Г. «Неомифологизм» как ведущее направление современной культурной ментальности [Электронный ресурс]// Томский политехнический университет: URL: <http://portal.tpu.ru/SHARED/r/RAZDYAKONOVA/jhgj/Tab/article2.doc> (дата обращения: 03.06.2012).

6. Чекунов В. Шанхай. Любовь подонка [Электронный ресурс]// Либрусек. Много книг: URL: <http://lib.rus.ec/b/207694/read> (дата обращения: 20.03.2012).
7. Палей М. Хор [Электронный ресурс] // Журнальный зал. Волга. 2010. №7-8: URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2010/7/pa2.html> (дата обращения: 15.02.2012).
8. Пригов Д. Сборник предуведомлений к разнообразным вещам. М.: Ад Маргинем, 1996.

**Поляк З.Н.**  
Алматы

### **«Жанровая переключка» в творчестве Надежды Черновой**

Творчество Надежды Михайловны Черновой (р. 1947) – поэта, переводчика, прозаика и публициста известно и в Казахстане, и за его пределами. Автор многих поэтических книг, в последние годы Н. Чернова все чаще обращается к документальной прозе. В 2000-е годы написаны её книги «Небесный дом» (2006), «Мороз-трава» (2009), «Птица, залетавшая к ангелам» (2011).

В своей прозе Н. Чернова остается поэтом, а в стихах затрагивает темы, которые переплетаются с мотивами документальных книг. Особенно очевидны эти переключки, когда происходит не только тематическая, но и жанровая контаминация. К примеру, жанр родословной встречается и в поэзии, и в прозе автора. Причем, выясняется, что прозаическая родословная может стать исчерпывающим источником для комментирования родословной стихотворной. Обратимся к стихотворению, в названии которого – определение жанра – «Родословная».

*Я на острове в детстве жила,  
Где цвела молодая ветла,  
И где пахло черемухой остро,  
Среди рыб и пернатых, и трав.  
Без вреда и житейских потрав,  
И сама превратилась я в остров.*

*Да, я остров в сиянии дня  
И в ночном неразгаданном свете.  
С двух сторон обступают меня  
Две реки,*

*Два потока столетий.*

*А как с правой, отцовской руки,  
Открываются курские дали —  
Там курян боевые полки  
Князю Игорю славу искали.*

*Повивали под трубами их,  
Под шеломами их поднимали,  
И пульсирует в жилах моих  
Отзвук битв и великих печалей.*

*Но еще и небесный покой,  
Что исходит от ликов смиренных  
Терпеливых курянок, согбленных  
То на пашне, то в муке людской.*

*А по левую руку — всё степь,  
Всё простор да казачье кочевье,  
Воля вольная, царская крепь,  
Что себя отделяла от черни.*

*Моей матери гордая кровь,  
В каждом жесте — огонь и горячка.  
Диким беркутом вскинута бровь,  
И готова к атаке казачка.*

*И хоть Богу поклоны кладет,  
Не поклонна она, не смиренна,  
Закипает в ней круговорот  
Темных вод и соленая пена.*

*Собирает казачий поход  
По кровинке с ручьев человечьих,  
И шумит в моих жилах народ,  
Говорящий на разных наречьях.*

Жанр родословной давно известен в литературе. Ученые определяют его как «свободное в своих деталях и частностях повествование об истории рода, композиционно подчиненное структуре сохранившегося в памяти потомков генеалогического



древа»[1, 3] . Историей своего рода, судьбами предков интересовались многие деятели мировой культуры. Пушкинский интерес к этой теме общеизвестен: «Арап Петра Великого», стихотворение «Моя родословная», автобиографические мотивы в прозе и лирике. «Семейная хроника» С.Т. Аксакова, автобиографическая трилогия Л.Н. Толстого – эти и другие произведения русской литературы продолжали и развивали древнюю традицию жанра родословной. Об этом пишет Н.М. Чернова в своей книге «Когда зацветает шиповник...», подзаголовком к которой автор определяет жанровую специфику этой вещи – «Родословная в семейных мифах». Именно эта книга поможет нам расшифровать многие образы выбранного для анализа стихотворения.

Книга рассказывает о предках писательницы, о её отчих корнях, о русских переселенцах в Казахстан – крестьянах и казаках, в чьих судьбах отразилась наша общая история. Документальной основой повествования здесь становятся не письменные, а устные источники (рассказы старших родственников, семейные предания и легенды), а также собственные воспоминания автора. «История, преломленная в отдельных судьбах таких людей, которых большинство, – пишет Н. Чернова, – ярче и точнее выражает Время, чем фундаментальные труды ученых-историков, потому что касается не вообще Человечества, не вершин его, а конкретного человека с его ежедневным бытием. Она делается живой, приобретает узнаваемое лицо»[2, 15] .

Композиция книги намеренно проста: перед нами две части, озаглавленные фамилиями родных автора. Часть первая «Черновы-Стародубцевы» – о родных отца, часть вторая «Бутаковы-Яковлевы» – о родственниках со стороны матери. Аналогична и структура стихотворения «Родословная».

*Я на острове в детстве жила.*

*Где цвела молодая ветла,  
И где пахло черемухой остро,  
Среди рыб и пернатых, и трав.  
Без вреда и житейских потрав,  
И сама превратилась я в остров.*

Образ острова, всплывающий в воспоминаниях автора о детстве, появляется уже во вступительных заметках книги: «Весной Кировский остров заливало половодье. Деревья стояли по колено в воде и словно бы брели куда-то в бегучих волнах. Только наш дом на бугре возвышался над бушующим со всех сторон потопом» ( 7).

Позже, когда писательница передает воспоминания своего отца о переезде семьи из села Бородулиха в Семипалатинск, вновь возникает рассказ об острове: «А самое главное, через отдел культуры товарищ Семенов нам жильё выпросил, на Кировском Острове.

Дом стоял посреди лесопарка. Там жили уже две семьи. Переправились мы через Иртыш на пароме и Каурка с нами. А сами радуемся: вода в реке чистая, на дне травку видно и рыбу разную, виляет хвостом, за кормом гоняется, якирь её-то! Остров в липах стоит, шиповником да черемухой зарос, кукушку слышать. Благодать! Ох, уж ты, доча, по траве каталась, как приехали! Целыми днями гайцала, по горло в травушке: бабочек ловила, цветы нюхала, ежевику по оврагам обдирала. Придётся – язык синий» ( 94).

Идиллическая картина единения ребенка с природой, радости жизни, детской беспечности даже в самые тяжелые для взрослых времена передана в обоих произведениях – поэтическом и прозаическом – различными средствами, но одинаково выразительно. Но уже с последних строк первой строфы стихотворения «Родословная» понятие «остров» начинает терять свои конкретные, географические очертания и приобретает новый – переносный, метафорический смысл.

*Да, я остров в сиянии дня  
И в ночном неразгаданном свете.  
С двух сторон обступают меня  
Две реки,  
Два потока столетий.*

Метафора расширяется, в её орбиту попадает не только остров, но и водный поток – река превращается в поток столетий. Знаменитая метафора из стихотворения Г.Р. Державина «На тленность» – «Река времен» – находит свое место в стихотворении современного поэта и интерпретируется по-новому.

В третьей строфе лирическая героиня стихотворения начинает раскрывать переносный смысл образа острова, омываемого с двух сторон рекой: это олицетворение двух ветвей семейного клана, справа – русло отцовского рода, слева – материнского.

В своей родословной писательница рассказывает, что предки её отца, курские крестьяне, стали переселенцами: обозами отправились «на край света» – «в неведомые, но, говорят, богатые земли Сибири» ( 23).

В другом стихотворении из цикла «Переселенцы» Н.Чернова так описывает этот уход:

*Мы ушли...  
От пашины истощенной,  
От беленых мазанок, от хат,  
От вины пред небом, не прощенной:  
Кто уходит — вечно виноват.*

*Волокли убогую поклажу  
На Восток унылые быки:  
Пыль дорог,  
Печей родимых сажу,  
Да напевы, полные тоски...*

*То же небо, что над южной Русью,  
Та же степь, с курганами вдали,  
Но теперь уже не оглянусь я,  
Не найду потерянной земли.*

Одна часть рода обосновалась «на горах» – на Алтае, другая – «у степу», под Семипалатинском. Но всегда помнили и детям рассказывали, откуда они родом, хранили в легендах и преданиях историю своих предков. Одна из славных страниц этой истории запечатлена в строках великого памятника древнерусской культуры – «Слова о полку Игореве».

*А как с правой, отцовской руки,  
Открываются курские дали —  
Там курян боевые полки  
Князю Игорю славу искали.*

*Повивали под трубами их,  
Под шеломами их поднимали,  
И пульсирует в жилах моих  
Отзвук битв и великих печалей.*

Находим в тексте «Слова...» то место, откуда почерпнута поэтом реминисценция: «Игорь ждет милого брата Всеволода. И сказал ему буй-тур Всеволод: "Один брат, один свет светлый ты, Игорь! Оба мы Святославичи. Седлай, брат, своих борзых коней, - мои давно у Курска стоят наготове. А мои куряне - дружина бывалая: под трубами повиты, под шлемами взлелеяны, с конца копья вскормлены; пути ими исхожены, овраги ведомы, луки у них натянуты, колчаны отворены, сабли наострены; сами скачут, как

серые волки в поле, себе ища чести, а князю славы"»[3, 55-56] .Но не только воинская доблесть, не только следы славных побед и трагических поражений остаются в памяти и в генах потомков. Это «мужская», суровая линия истории. Для Н. Черновой важна и «женская» линия:

*Но еще и небесный покой,  
Что исходит от ликов смиренных  
Терпеливых курянок, согбенных  
То на пашне, то в муке людской.*

Мать писательницы происходила из казачьей семьи Бутаковых.

*А по левую руку — все степь,  
Все простор да казачье кочевье,  
Воля вольная, царская крепь,  
Что себя отделяла от черни.*

Казачество, военное сословие в дореволюционной России, первоначально проживало в южных степях Восточной Европы, на территории современной Украины и России. Слово казак в русском обществе, в быту использовалось и в других его значениях, в частности – «свободный человек», «вольнорабочий», «свободный воин». Это связано с автономным, независимым положением казачества по отношению к государственной власти. Но постепенно (при Петре I, Екатерине II) в обмен на плодородные земли и освобождение от налогов казаки встали на службу Российскому государству. Правительство использовало их для колонизации вновь завоёванных земель и охраны государственных границ, преимущественно южной и восточной. Отсюда у Н. Черновой – «царская крепь», то есть опора и защита.

*Моей матери гордая кровь,  
В каждом жесте — огонь и горячка.  
Диким беркутом вскинута бровь,  
И готова к атаке казачка.*

«Мужчины нашего рода все стройные, со стрункой внутри – военная выправка, кавалеристы, прямо ходят, легко.

У женщин – «царская» посадка головы, гордо себя держат, высоко. Порода! И в каждой жилке огонь, страсть играет. Ревнивые! Брови вскинут – молнии в небо вырвутся, а заговорят – до Павлодара слышать! Громкоголосые!» ( 129).

Сопоставляя два отрывка – стихотворный и прозаический, – мы можем выделить не только повторяющиеся детали (эпитет «царская», метафора страсти – «огонь»), портретная деталь – вскинутая бровь), но и общий колорит уважительной и даже восхищенной характеристики поэтом наследственных качеств своих предков-казаков.

*И хоть Богу поклоны кладет,  
Не поклонна она, не смиренна,  
Закипает в ней круговорот  
Темных вод и соленая пена.*

Рассказ Н. Черновой о своей бабушке как будто иллюстрирует названные в стихотворении черты женщины-казачки. С одной стороны, религиозность: «Бабушка Таня была глубоко верующей. <...> Вера её в Бога была так велика, что когда парализовало бабушку Таню в первый раз – она не двигалась и речь потеряла, – то к Пасхе встала.

– Как же, ведь праздник великий, а я и перекреститься не могу!» (142).

С другой стороны – непокорность, сила характера: «У бабушки Тани у самой характер-то был еще тот, может, еще и потому не ладила она со свекровью: нашла коса на камень. Доставалось от неё и мужу, Павлу Андреевичу. Строптивая была...» (152). В конце строфы вновь возникают «водные» образы стихотворения, использованные в метафорическом описании вольнолюбивого нрава казачки.

*Собирает казачий поход  
По кровинке с ручьев человечьих,  
И шумит в моих жилах народ,  
Говорящий на разных наречьях.*

Строчка «По кровинке с ручьев человечьих» продолжает развитие образа полноводной реки, собирающей свою силу из множества впадающих в нее речек и ручейков. Раскрыть переносный смысл тропа вновь помогает «Родословная в семейных мифах». Н. Чернова рассказывает в своей книге о том, что «семья легко роднилась и с казаками (особенно!), и с молдаванами, и с туркменами, и со многими другими, еще раз доказывая, что «русский человек – смешанный человек», и что это, по большому счету, духовное понятие» (133).

Обращает на себя внимание вариативный повтор: в четвертой строфе – «И пульсирует в жилах моих...», в последней строфе – «И шумит в моих жилах народ...». Кровь как символ генетической связи

с предыдущими поколениями уподобляется движению водного потока по руслу реки. Так сливаются в единый образ две центральные метафоры стихотворения.

Прочтение и интерпретация поэтической «Родословной» Н. Черновой обогащаются жанровой переключкой этого стихотворения с документальной книгой писательницы «Когда зацветает шиповник... Родословная в семейных мифах». Лирика и документальная проза Надежды Черновой пронизываются сходными сквозными мотивами. Значение для личности наследия рода, клана; связь поколений, место человека в истории не только семьи, но и этнической общности; мысль о единстве всех народов и о совпадении семейных и общечеловеческих ценностей – все эти темы волнуют современную казахстанскую писательницу и позволяют читателю её прозы и поэзии задуматься о своем месте в череде поколений.

#### Библиографический список:

1. Рухленко Н.Н. Концепт "СЕМЬЯ" в жанре семейных родословных // Дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2005.
2. Чернова Н.М. Когда зацветает шиповник... Родословная в семейных мифах. Алматы, 2010. Страницы по этому изданию указываются в тексте.
3. Лихачев Д. С. Слово о походе Игоря, сына Святославова, внука Олегова: (Ритмический перевод) // Слово о полку Игореве / АН СССР; Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.

Сабина О.С.  
Миасс

#### **«Дикие животные сказки» Л. Петрушевской: специфика жанра**

Людмила Стефановна Петрушевская – писательница с широчайшим творческим диапазоном. Она является автором множества произведений, среди которых пьесы, стихи, рассказы, сценарии, тексты песен, романы, повести и многое другое. В своей статье мы обращаемся к исследованию сказок Петрушевской на примере книги «Дикие животные сказки», а именно к выявлению её жанрового своеобразия. Действующими лицами в ней выступают представители мира животных, птицы, насекомые и даже растения и микроорганизмы, они постоянно переходят из рассказа в рассказ, а

иногда и просто упоминаются, не участвуя лично в изображаемом событии. В подзаголовке же указано, что перед нами «первый отечественный роман с продолжением», но традиционных черт этого жанра мы не находим, то есть с самого начала в произведение вводится элемент абсурда и игры. Обратим внимание также на композицию: порядок сказок, указанный в оглавлении не соответствует тому, который реально представлен в книге, сказки словно перепутаны между собой. Поэтому, несмотря на то, что действующие лица переходят из одного рассказа в другой, единый сюжет как будто отсутствует, мы видим фрагментарное изложение, соединение отдельных эпизодов, словно изъятых из общего контекста.

Отметим, что сказки Петрушевской написаны не для детей, они рассчитаны на взрослого читателя, хорошо знакомого не только с современными реалиями, но и с творчеством автора, в них значительную роль играет эффект узнавания. Как верно заметила в своей статье

О. Славникова, «сказки стали как бы уменьшенными вариантами прежних прозаических вещей» (1, 59). В книге писательница обращается к тем же темам, что интересовали её и раньше: человеческие взаимоотношения в условиях быта, тема семьи и её распада, связь и разрыв между поколениями, противоестественное устройство человеческой жизни. Суть рассматриваемого конфликта порой отражена даже в некоторых названиях сказок (например, «Квартирный вопрос», «Семейная сцена», «Вопросы воспитания», «Место в жизни») и т. д. Интересно, что проблематика оказывается как бы удвоенной, то есть внешне мы видим изображение повседневных реалий, воспроизведение сугубо бытовых ситуаций (причём намеренно нейтральное, иногда даже сниженное), но за этой оболочкой скрываются глубокие философские рассуждения о трагичности и абсурдности жизни, человеческой природы. Книга получила неоднозначную оценку со стороны критиков, как и всё творчество Петрушевской в целом. Например, Д. Бавильский в своей статье относит Петрушевскую к числу «писателей-вредителей» (2), а Е.В. Капинос посвящает её сказкам работу «Литературная муха Л. Петрушевской в притче о празднике и его завершении», где говорит о переосмыслении писательницей многих тем классической литературы. При этом само название работы выбрано в характерной для Петрушевской ироничной и провокационной манере (3).

Сказка представляет собой эпический жанр фольклорного творчества, присутствующий в культуре у большинства народов, она отражает исторические и природные условия их жизни. Сюжет сказок

часто фантастический, однако они «сохраняли жизненное правдоподобие, наполнялись правдивыми бытовыми деталями» (4, 989). Одним из основных элементов сказочного сюжета является противопоставление между мечтой и действительностью, между добром и злом. Литературная сказка происходит от фольклорной, она часто заимствует из неё образы и сюжеты, а иногда является их обработкой. Среди литературных сказок, так же, как и среди фольклорных, выделяют волшебные, сказки о животных, бытовые, авантюрные и другие (5, 459). То есть мы видим, что в русской и мировой культуре существует издавна сложившаяся сказочная традиция, к которой в разное время обращались в своём творчестве Ш. Перро, Г.К. Андерсен, Э. Гофман, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, П.П. Ершов, М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.С. Лесков, П.П. Бажов, и многие другие писатели. Выбирая жанр сказки, Петрушевская, казалось бы, уже самым названием указывает читателям на связь с этой традицией. Однако такое впечатление оказывается преждевременным и с первых же страниц постепенно рассеивается. Как пишет в своей работе Т.Н. Маркова, «Л. Петрушевская, работая в традиционном жанре сказки, максимально зримо обновляет его поэтику и содержательное направление» (6, 206).

Сказки Петрушевской по своей структуре и тематике в действительности оказываются в значительной степени ближе к басням, коротким рассказам в стихах или прозе с прямо сформулированным моральным выводом, придающим им аллегорический смысл (7, 73). При этом Петрушевская оказывается близка традиции Эзопа, и в то же время отказывается от морализаторства и открытого вывода, пряча мораль в самом сюжете сказок, как это было в некоторых баснях И.А. Крылова. То есть мораль из каждой отдельной ситуации выводится самим читателем, тогда как автор отказывается от выражения личной оценки, предоставляя ему полную свободу.

Изображение в качестве главных героев животных и насекомых так же в большей степени соответствует именно басенной, а не сказочной традиции: они вызывают ассоциации с реальными людьми, находятся в хорошо знакомых читателю обстоятельствах. Этому также в значительной степени способствуют сопровождающие текст авторские карикатуры, показывающие героев именно в образе людей, причём иногда в них угадываются черты известных персон. Герои заняты воспитанием детей и решением различных семейных проблем, становятся участниками любовных интриг, сплетничают, посещают театр, снимаются в кино, являются участниками хора и членами



«Гринпис», создают различные организации, творческие коллективы и т. д. Окружающая их реальность также выражается в знакомых явлениях и ситуациях: музыка Beatles (сказка «Маккартни») и Элвиса Пресли, одежда от известных кутюрье («Слава Зайцев»), чтение книг классиков, обсуждение актуальных проблем и многое другое. То есть мы видим, что автор в аллегорической форме воссоздаёт привычную для людей повседневную действительность, заставляет читателей увидеть в образах героев самих себя.

Если же проводить параллель именно со сказочной традицией, то книга Петрушевской обнаруживает гораздо большую близость с бытовыми сказками, чем с другими разновидностями этого жанра. В основе вымысла бытовых сказок лежит действительность, народный повседневный быт, события разворачиваются в реальном пространстве (4, 991). Фантастические элементы, если таковые присутствуют, нужны для того, чтобы с их помощью акцентировать внимание на реальном жизненном конфликте. «Сюжет развивается благодаря столкновению героя не с волшебными силами, а со сложными жизненными обстоятельствами, из которых он выходит невредимым благодаря неожиданной удаче или собственной изворотливости» (4, 992). В бытовых сказках присутствует традиционный внезапный поворот событий, неожиданное развитие сюжета. Всё это мы встречаем и в сказках Петрушевской. Причём автор задействует также и оба образованных от данного жанра подвида: анекдотические и новеллистические сказки (4, 992). Так, её произведениям присущи одновременно и весёлый фарс, смеховое и гротескное начало, и внимание к частным переживаниям героев, их внутренним психологическим конфликтам. Важнейшую роль в сказках играет элемент абсурда, на котором построены многие сюжетные ситуации.

Отметим, что Петрушевская, создавая свои сказки, обращается к жанру пародии. Реальность не столько отображается, сколько пародируется, герои выглядят комично, а происходящие с ними ситуации вызывают у читателей смех. Названия сказок часто практически не совпадают с их сюжетом, что также обнаруживает авторскую иронию. Отметим, что заглавие является одной из сильнейших позиций в тексте, в нём часто в максимально сжатой форме отображается основная суть конфликта. Несовпадение названия с содержанием усиливает абсурдность, комизм происходящего, становится дополнительным способом негласно выразить авторское отношение к рассматриваемым вопросам. При этом, в некоторых случаях и сами названия являются пародиями на

другие произведения или реальных людей. Например, название «Три сестры» отсылает нас к одноимённому произведению А.П. Чехова, однако главными героями здесь оказываются гадюка Алёнка, крыса Надежда Пасюк и росомаха Жанна. В сказке «Отелло» в роли ревнивицы выступает блоха Марианна, а в «Klava Karenin» сатирически переосмысливается сюжет произведения Л.Н. Толстого. Петрушевская заставляет читателя по-новому воспринимать знакомые ему явления, используя для этого неожиданный контекст и ироническую трактовку образов и сюжетов. Так, обозначение музыкального жанра heavy metal переводится в одноимённой сказке как «тяжёлая метла» (8, 92), об идеях философа Ницше о смысле жизни рассуждает червь Феофан (8, 93), а слова Карла Маркса трактуются в совершенно бытовом контексте: «... плотва Клава оценила известный лозунг Карла Маркса: счастье – это когда дети сыты, обуты, одеты, здоровы и их нет дома» (8, 143). Ирония выражается уже и в самом названии книги: «Дикие животные сказки» – это и в некоторой степени авторская оценка всего того, что происходит в человеческой жизни.

Комизм усиливается также за счёт оксюморонного несоответствия между сущностью персонажей и данными им именами. Так например, кровососущее насекомое клоп носит возвышенное имя Мстислав, ядовитая гадюка названа в честь одного из самых известных и положительных персонажей русских сказок Алёнкой, муха, живущая на помойке, именуется Домной Ивановной, а влюблённая амёба носит библейское имя Рахиль и т. д. На оксюморонном противопоставлении построены и многие мысли, в шуточной форме выражающие мораль («Сила искусства такова, что не все её выносят» (8, 206)). Пародируются также и некоторые стили, например в сказке «Лав Стори» писательница воспроизводит манеру ведения протокола следствия. Петрушевская оказывается близка к эстетике творчества постмодернистов, играя со смыслами, устанавливая глубокие интертекстуальные связи с другими произведениями. Всепоглощающая ирония, выражающаяся на разных уровнях – это и есть не высказанная, но ощутимая оценка, данная автором окружающей действительности. Присутствующее в самом названии слово «дикие» подчёркивает эту оценку, отражая восприятие нравственного состояния людей. С другой стороны, сатирическое начало в сказках и проблематика отчасти сближают писательницу с классической литературной традицией, например со сказками М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Также отметим, что некоторые из представленных в сборнике сказок обнаруживают близость притчам, хотя в данном случае это также скорее пародия на жанр, его искажение, воспроизведение формы. Притча как жанр близка к басне, но «возникает лишь в некотором контексте, она допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, особую символическую наполненность» (9). Например, это можно видеть в сказках «Конец праздника», «Жажда славы», «Дядя Стёпа эмигрант» и других. Е.В. Капинос сравнивает сюжет сказки «Конец праздника» с сюжетом стихов капитана Лебядкина в романе Достоевского «Бесы» и утверждает, что Петрушевская продолжает высказанную в них мысль, в образах насекомых иносказательно изображая людей вообще и рассуждая об их незащищённости перед судьбой. (3, 272).

Таким образом, мы видим, что «Дикие сказки о животных» в жанровом отношении представляют собой сочетание элементов нескольких разных жанров: это сказка бытовая, анекдотическая, новеллистическая, басня, пародия, притча, роман, причём некоторые из них скорее пародируются, подвергаются сатирическому переосмыслению. Данное явление характерно для современной литературы и особенно ярко проявилось в творчестве постмодернистов, экспериментировавших с размыванием границ между стилями и жанрами, создававших из них своеобразные коллажи. Смещение жанров позволяет Петрушевской избежать возможных ограничений и наиболее полно отразить интересующие её явления и ситуации, дать новую жизнь прежним темам. По сути, автор самостоятельно изобретает жанр для своей книги, соединяя нужные элементы и добиваясь таким образом максимально выразительного звучания. Отказ от морализаторства, открытого выражения личной оценки и каких-либо категорических, резких выводов, некоторая недосказанность провоцирует читателей на самостоятельный анализ тех или иных житейских ситуаций, позволяя взглянуть на привычное со стороны, возможно даже переосмыслить их в неожиданном контексте. Соединение жанра, предназначенного в основном для детей с отнюдь не детской, весьма серьёзной проблематикой (также как и сочетание трагического и комического), позволяет одновременно и рассмотреть интересующие явления и сделать восприятие легким, снять напряжение, которое неизбежно возникает при иных обстоятельствах. Таким образом, сборник «Дикие животные сказки» оказывается и экспериментом, и в то же время продолжением тематики творчества Петрушевской.

Библиографический список:

1. Славникова О. Петрушевская и пустота / О. Славникова // Вопросы литературы. – 2000. – №2. – С. 47–61.
2. Бавильский, Д. Писатели-вредители [Электронный ресурс] / Д. Бавильский. – Режим доступа: <http://vz.ru/columns/2007/3/29/74265.html/>. – 27.10.2012.
3. Капинос, Е.В. Литературная муха Л. Петрушевской в притче о празднике и его завершении [Электронный ресурс] / Е.В. Капинос. – Режим доступа: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs013kapinos.pdf/>. – 28.10.2012.
4. Зуева, Т.В. Сказка // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 989–994.
5. Райкова, И.Н. Литературная сказка // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 459.
6. Маркова, Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин) / Т.Н. Маркова. – М.: Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2003. – 268 с.
7. Гаспаров, М.Л. Басня // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 73–74.
8. Петрушевская, Л.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. Дикие животные сказки: Первый отечественный роман с продолжением / Л.С. Петрушевская – М.: ТКО АСТ, 1996. – 256 с.
9. Аверинцев, С.С. Притча [Электронный ресурс] / С.С. Аверинцев. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-0203.htm/>. – 27.10.2012.
10. Бахтин, М.М. Сатира // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 935–950.
11. Ламзина, А.В. // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 848–853.
12. Манн, Ю.В. Сарказм // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 934–935.
13. Пахомова, С. «Энциклопедия некультурности» Людмилы Петрушевской [Электронный ресурс] / С. Пахомова. – Режим

доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/9/pa13.html/>. –  
28.10.2012.

Садовникова Т.В.  
Челябинск

### **Игровая стратегия повествования в повести Л. Улицкой «Веселые похороны»**

На игровую природу повести «Веселые похороны» указывает уже оксюморонное название произведения. Действительно, языковая игра найдет отражение на страницах текста, рождаясь, например, из нарушения грамматических норм языка («Валентина в красном бюстгальтере. Нинка в длинных волосах и золотом кресте...» [1, 7]) или из игры значениями слова на разных языках (так дочь Алика и Ирины Майка превращается в Тишорт: t-shirt – англ. «футболка, майка»). Игровая стратегия оказывается определяющей при конструировании повествования, причем в полной мере игровая природа «Веселых похорон» обнаруживает себя в свете проблематики и поэтики более раннего текста Л. Улицкой.

Так, «Веселые похороны» становятся своеобразной рифмой к вышедшей чуть ранее повести «Сонечка». Эти тексты срифмованы по принципу антитезы, и при правильно подобранной оптике «Веселые похороны» оказываются перевертышем «Сонечки». Самым очевидным оказывается гендерный перевертыш: героиню-женщину сменяет герой-мужчина, но Улицкая меняет не просто пол, она выстраивает, как кажется, совершенно иной тип героя. Кроткой Сонечке, книгочейке, погруженной в мир художественного текста и не видящей границы между реальным миром и миром вымышленным, противопоставлен Алик, гедонист по натуре.

Сонечка внешне скорее заурядна и неприметна («долговязая, широкоплечая, с сухими ногами и отсиделым тощим задом») – Алик с его ярко-рыжей шевелюрой всегда на виду (цвет волос героя автор настойчиво напоминает читателю, что вкупе с рядом других факторов порождает еще одну линию игры: образ Алика аллегорично отсылает к реально существовавшей личности – известному поэту Иосифу Бродскому).

Первая же влюбленность Сонечки, окончившаяся весьма унижительно для нее (ее избранник, «брутальный Онегин», отшлепал тринадцатилетнюю Сонечку, «в боковой аллее скверика»), «на всю жизнь освободила» героиню «от старания нравиться, увлекать и

очаровывать» [1, 14]. Алик же «был кумиром всех женщин едва ли не от рождения, любимцем всех нянек и воспитательниц еще с ясельного возраста» [1, 87]. Свое замужество и рождение дочери Сонечка рассматривала как счастье, доставшееся ей «по ошибке», «за чей-то чужой счет», – Алик щедро дарил себя окружающим его женщинам, расцветивая их жизнь, свидетельство чему – собравшиеся вокруг умирающего героя подруги.

Соня, впадавшая «в чтение как в обморок», не видела границы между миром реальным и вымышленным, причем автор пространно объясняет причину такого непонимания: «Что это было – полное непонимание игры, заложенной в любом искусстве, умопомрачительная доверчивость не выросшего ребенка, отсутствие воображения, приводящее к разрушению границы между вымышленным и реальным, или напротив, столь самозабвенный уход в область фантастического, что все, остающееся вне его пределов, теряло смысл и содержание?..» [1, 8]. Интересно, что в этой цитате многие характеристики, очищенные от отрицательной приставки, конструируют образ Алика. Алик – художник, творец, который прекрасно понимает, что в «любом искусстве» есть элемент игры. Эта установка реализуется в творческих проектах Алика – майке, подаренной дочери на день рождения («На майке была нарисована электрическая лампочка и люминесцентная надпись на неизвестно каком языке: «PIZДЕЦ!» [1, 70]); его картине, интерпретации Тайной Вечери, где люди были заменены гранатами; наконец, в самих жизнетворческих устремлениях героя, который, эмигрировав в Америку, «устроил <...> Россию вокруг себя» [1, 161], а затем оказался распорядителем на собственных похоронах при посредничестве своей дочери, которую он обретает в последний год своей жизни (в то время как Сонечка теряет духовную связь с родной дочерью Таней).

Сонечка, соприкоснувшись после замужества и рождения дочери с бытом, превратилась в рачительную хозяйку. Именно ее «огромными трудами и хлопотами семья полуобменяла-полуприкупила» «целую четверть двухэтажного деревянного дома» [1, 30]. Быт оказался принципиально важен для Сонечки. Лелея мечту о большой семье (отметим сразу, что люди, окружающие Алика, оказались одной огромной семьей – герою «Веселых похорон» удалось воплотить мечту Сонечки в реальность), Сонечка «все прикупала, прикупала разрозненные кузнецовские соусники и фаянсовые английские тарелки» [1, 48]. Алика же бытовая сторона жизни волновала менее всего.

Перевернутым относительно повести «Сонечка» в «Веселых похоронах» оказывается и пространство. Сонечка в дозамужней своей жизни и в начале жизни семейной обитала в полуподвальных помещениях (подвальное хранилище библиотеки, подвал заводоуправления). Алик же, едва оказавшись в Америке, «подписал не глядя какой-то контракт» [1, 71] и практически случайно оказался хозяином довольно большого помещения под самой крышей. В оппозиции «верх–низ» в данном случае угадывается оппозиция двух начал – мужского и женского.

Сонечка оказывается героиней замкнутого пространства – будь то пространство ее души, «закутанной в кокон из тысяч прочитанных томов» [1, 12], или пространство ее дома. Время в ее мире течет неспешно, циклично: узнав об измене мужа, Сонечка возвращается к своей «опьяняющей страсти» - к чтению, а финальные строки текста («...она уходит с головой в сладкие глубины, в темные аллеи, в вешние воды» [1, 66]) коррелируют с его первой строкой («От первого детства, едва выйдя из младенчества, Сонечка погрузилась в чтение» [1, 7]). Алик же – герой открытых пространств, прежде всего пространства города, в его мире время летит стремительно, и события сменяют друг друга «со скоростью мультипликационного фильма», как на Рыбном рынке недалеко от Уолл-стрит, который Алик однажды ночью показал Валентине. Алик обладал способностью «быстро обживать новые места, узнавая их закоулки, подворотни, опасные и прекрасные ракурсы, как тело новой любовницы» [1, 139]. С такой устремленностью героев связана и повествовательная стратегия в обеих повестях.

В основе повести «Сонечка» лежит последовательно изложенная жизнь главной героини, которую мы наблюдаем «от первого детства» до превращения в «толстую усатую старуху Софью Иосифовну». Хронологию сюжета задает историческое время: Л. Улицкая прямо обозначает исторический период («выдыхался нэп», «в конце пятидесятых») или фиксирует его приметы через бытовые детали (фильм «Колдунья» с Мариной Влади в главной роли, возможность покупать практически антикварные вещи в комиссионке и т.д.) Хронологически последовательный сюжет разбивают вставные истории – о прошлом Роберта Викторовича и Яси, об увлечениях Тани. Однако в целом повествование можно назвать интровертивным, сконцентрированным на образе главной героини, имя которой и вынесено в заглавие.

Основу сюжета в «Веселых похоронах» составляет повествование о последних днях жизни Алика, художника-эмигранта

из России, и о событиях нескольких дней после его смерти, однако эти события, вмещающиеся в неделю, укрупняются и уточняются за счет вставных историй о прошлом героя и его любимых женщин, снов и видений Алика. Таким образом, событийно повесть охватывает существенную часть жизни героя – от первых дней его эмигрантской жизни до смерти. Повествование в данном случае можно назвать экстравертивным, развертывающимся от точки – конкретного героя до целого мира, причем Л. Улицкую в равной степени интересуют быт и бытие, на что указывает и само заглавие повести, которое совмещает установку на сакральное действие и его десакрализацию героем, вмешивающимся в ход собственных похорон посредством магнитофонной записи.

Бытовое время вторгается в повествование буквально с первых строк через описание обстановки квартиры, отражающей быт русского эмигранта в Америке. Не лишено повествование и натуралистических подробностей (совершенно обнаженные из-за страшной жары женщины в окружении Алика, телесная немощь самого героя – от всего этого стыдливо будет отворачиваться лишь один герой, еврейский раввин реб Менаше). Однако над всем этим сразу же надстраивается метафизическое время. Оно входит в повествование через архетип воды. Уже в первых двух абзацах Л. Улицкая концентрирует образы с «водной» семантикой: «стопроцентная влажность», «полужидкие люди», «бульонный воздух», «душ», «все были мокрыми, вода с тел не испарялась, полотенца не сохли». Появляется в тексте и мифологема воды, связанная с упоминанием о пароме. Вопрос Алика «Расписание привез?», обращенный к только что вошедшему врачу Фиме Груберу, последним воспринимается как факт помутнения сознания, тогда как Тишорт, дочь Алика, которая «недавно проходила греческую мифологию», «единственная из всех догадалась, что Алик имеет в виду не South Ferry» [1, 71]. Упоминание о реках загробного царства более чем уместно: Алик находится в состоянии перехода от жизни к смерти. Интересно, что сам он это состояние воспринимает как «нестерпимое чувство растворения себя», при этом менялось все вокруг, «слегка укрупнялось и изменяло плотность», «лица подруг стали вдруг жидковаты и предметы слегка текучи» [1, 79] (этот повышенный интерес к переходному, особому состоянию Л. Улицкая разовьет в романе «Казус Кукоцкого»).

Итак, Сонечка и Алик являют собой два противоположных типа героев, однако парадокс в том, что, даже «вывернув» в более позднем тексте свой более ранний текст, Л. Улицкая все же не изменяет своей



концепции мира и человека. По Л. Улицкой, мир нормален тогда, когда он гармоничен, целостен, и роль человека – стать творцом этой гармонии, причем в космических масштабах. Вероятно, именно поэтому в героях акцентировано архетипическое начало. Сонечка являет собой архетип Матери. Этот архетип конструируется из отдельных деталей: нечаянное материнство героини (по мнению врачей, она не должна была иметь детей); ее стремление к многочадию, отчасти реализованное в принятии в семью Яси; материнская забота о Ясе, когда последняя стала любовницей Роберта Викторовича; наконец, после смерти Роберта Викторовича, осознание себя Матерью Сироты, потерявшей последнего близкого человека (в сцене похорон архетип уже напрямую назван – слово «Мать» Л. Улицкая пишет здесь с большой буквы). Сонечка обладает способностью гармонизировать и людские отношения, и пространство вокруг себя. Так, в связи своего мужа с молоденькой красавицей Сонечка увидела высшую справедливость, ибо Яся всколыхнула в Роберте Викторовиче его художественный дар (такое приятие ситуации – высшая мудрость, что заложено уже в само имени героини). И лишь Сонечке удастся гармонично разместить картины на стенах для посмертной его выставки (сходная сюжетная линия намечается и в «Веселых похоронах», где развеской картин Алика после его смерти руководит Тишорт, дочь героя). Сонечка находит родственников Яси в Польше, тем самым устраивая судьбу «своей девочки».

В герое «Веселых похорон» можно увидеть архетип Отца. Настоящее имя героя, которого все зовут Аликом, Абрам. Это еврейский вариант имени Авраам, в переводе – «великий отец народов», «отец множеств», прародитель еврейского народа. Алик действительно стал центром притяжения для многих, в его доме постоянно появляются новые люди, которые, как «московская инженерша» Люда, «немедленно присыхают к дому» [1, 11], причем это люди разных национальностей – евреи, русские, итальянка. И даже после смерти Алик «протянул руку тем, кого любил» [1, 176], разрушив чувство пустоты, неизменно сопровождающее поминки. Итогом такого вмешательства стала гармонизация отношений: помирились давно уже враждовавшие «мальчики с одного двора» Фима и Либин; Берман, который «по занятости два года не прикасался к женщине» [1, 178], и Джойка, девственница, которая «боялась, что с ней случится истерика» [1, 179] в самый ответственный момент, ушли вместе, и «к утру они оба точно знали, что не напрасно так долго жили в одиночестве» [1, 179]; изменились отношения Ирины с

дочерью: «ушло напряжение последних лет, когда она постоянно чувствовала хмурое недовольство дочери и ее неприязнь» [1, 180].

Таким образом, игра с собственным текстом как с претекстом в художественном мире Л. Улицкой оказывается средством выражения авторской концепции мира и человека, контуры которой были очерчены уже в первом признанном тексте писательницы – повести «Сонечка», уточнены в «Веселых похоронах» и которая со всей мощью проявила себя в романном творчестве писательницы.

Библиографический список:

1. Улицкая, Л. Сонечка: Повести и рассказы. – М.: Эксмо, 2006.–414 с.

Селютина Е.А.  
Челябинск

### **Образ старого актера в творчестве Н. Коляды: синонимизация пространства и героя в пьесе «Баба Шанель»**

Одна из важных тем для творчества Н. Коляды – судьба провинциального актера, решаемая всякий раз в трагедийно-фарсовом ключе (см., например, пьесы «Старая Зайчиха» или «Всеобъемлюще»). Автор активно пользуется стереотипными сюжетными ситуациями, предложенными традицией изображения такого рода персонажей в русской литературе (например, в пьесах А. Н. Островского, М. Горького, А. П. Чехова), показывающими, сколь сложна коммуникация актера со зрителем.

В пьесе «Баба Шанель» (написана в 2012 году, опубликована в 2011) автор работает с провинциальным городским пространством, намеренно типизируя художественный мир произведения. Коляда идет по пути синонимизации пространства и героя, показывая, что провинциальный дискурс – это определенная судьба.

Персонажей и место действия Коляда сопрягает глубоко иронически: главные героини пьесы – участницы самодеятельного ансамбля «Найтие» (пенсионерки в возрасте от семидесяти до девяноста лет, «трудолюбивые, хозяйственные, упорные, усидчивые и настырные бабушки» [1, 3]), которые репетируют и выступают в районном Доме культуры Всероссийского общества глухих. Поющие для глухих – этот своеобразный оксюморон развивает мысль о том, что ожидания актера практически никогда не получают достойной реализации.

Это базовое противоречие дает возможность по-разному трактовать пьесу с точки зрения жанра, что уловили все интерпретаторы пьесы для сцены. Ее пародийно-иронический пафос становится основой полижанровости произведения, несмотря на четкое определение текста как «комедии». Не случайно ее во многих театрах играют как трагифарс или трагическую мелодраму (например, постановки Московского «Театра на Юго-Западе» или Казанского «Театра им. Качалова»).

Автор, создавая оксюморонную сюжетную ситуацию, моделирует замкнутый мир людей, чьи лучшие годы и достижения находятся в прошлом, но они упорно это отрицают. Героини, при всей разнице их характеров и судеб, одинаково четко представляют свою миссию в обществе: «ИРАИДА. <...>мы перед концертом, куда бы мы ни приехали, показываем со сцены всем зрителям наши врачебные бумаги, выписки из истории болезней, чтоб подтвердить, что мы – инвалиды. Чтобы люди поняли, что мы ходячие, но нам – трудно. <...> Так вот, всё болит, а мы всё-таки поём и поём, и своим примером заражаем: «Встань, пробудись, паршивец, если у тебя ничего не болит! Проснись и пой!» [1, 13].

Автор организует пространство действия как ряд концентрических кругов: имплицитно подразумеваемый мир провинциального города (его отдельный окраинный район), мир сцены, залитой светом, где замечательно принимают юбилярш («НИНА (*негромко*). Девочки, ну какой это был успех?! В жизни такого успеха у нас не было. А?!») [1, 4]); репетиционный и, одновременно, актовый зал на задворках этой сцены, в котором свалено множество предметов повседневной и праздничной жизни, и где героини проводят большую часть времени на спевках и т.п. («Ещё в актовом зале великое множество стульев. Они стоят кучками, друг на дружке, дожидаясь разных собраний и совещаний» [1, 3]); стол, вокруг которого собираются все персонажи пьесы, развивается действие и обостряется конфликт.

Законченность, завершенность и стабильность художественного мира Коляда подчеркивает множеством деталей различного типа. В пьесе прослеживается ряд бинарных оппозиций, которые удерживают мир от распада, несмотря на всю противоречивость его построения. Так, стол, заваленный едой, который автор делает основным пространственным объектом в тексте – вокруг него разворачивается основное действие, соотнесен с хрустальной люстрой: «В центре зала под огромной хрустальной люстрой, покрытый белой скатертью,

стоит квадратный стол. <...> Стол накрыт ровно на шесть персон» [1, 3].

Автор сопрягает два мира своих героинь: бытовой, где еда занимает едва ли не главное место – бабушки любят поесть, и мир сцены, куда они так стремятся убежать из грустной повседневности: («ТАМАРА. Да, да. Я бегу сюда к вам на спевку, как угорелая кошка, бросаю всех: внука, правнука, телевизор, Малаховых обоих, дачу, дом и что? И почему – непонятно?») [1, 13]).

Вещный мир имеет для главных героинь гипертрофированное значение. Комической выглядит обилие еды и привязанность к ней. Коляда активизирует архетипический смысл, заложенный в пище как социокультурном феномене, но при этом пародийно его переосмысливает. Особенно ярко это видно в сцене ложной смерти Капитолины Петровны в конце первого и начале второго действия: «КАПИТОЛИНА. Ну вот и всё, девочки ... Как быстро ... Жалко, что не на поклоне ... Красивее было бы ... Селёдки ... ВСЕ. Чего?! <...> КАПИТОЛИНА. Не дали ... Пожалели ... Прощайте ... Увидимся... Только не надо мой костюм и кокошник отдавать ей ... В этом меня похороните ...» [1, 17]. Стол, заставленный едой («На нем море тарелок, банок, кастрюлек, а в них – салаты, закуски, пирожки, булочки, пампушки, в бутылках – морсы, соки, напитки, компоты и ещё много-много всякого такого» [1, 3]) должен маркировать значимость происходящего (юбилей ансамбля «Наитие»). Но, при этом, он стал полем боя с захватчицей славы певиц – новой солисткой Розой Рябоконец.

Автор организует мир героинь по принципу карнавала: для них главное – существование «на миру», чтобы все было ярко, чтобы всего было много: «А наряжены они соответственно для участниц ансамбля русской песни: у всех пятерых на головах высоченные кокошники, расшитые золотыми и серебряными нитками, украшенные фальшивыми жемчужинками и стразами, звездами, цветочками, колокольчиками, подковами, веточками. Прямо горят кокошники, горят! <...> Красота немыслимая! Не бабушки с лавочки выстроились у зеркал и любуются на себя, а королевы, королевны, королевши!» [1, 4]. Здесь активно используется «двуголосое слово» (М. М. Бахтин), сталкиваются представление героев о себе с авторской иронической их оценкой.

И как у любого карнавала, и у данного есть обратная сторона, которую проявляет отчаявшийся руководитель ансамбля Сергей, инновации которого не поддержал основной состав: «Сергей заплакал, кинулся к плакатам, что на стенках висели, принялся их срывать,

*разрывать руками и зубами, кидает их на пол, топчет. И снимите с себя эту гадость! Уберите! Краше в гроб кладут! Снимите эти клоунские наряды! Вы клоунессы, понимаете? Фрики долбанные! Над вами смеются! Куклы разрисованные, матрешки! Это китч, вы понимаете? Это дешевый китч! Русско-народное говно! Разве народ так одевается? Нет! Русские одеваются иначе! Ишь, русский ансамбль «Наитие»! Позор!» [1, 17].*

Еще одна важная смысловая оппозиция в пьесе – пародийное противопоставление нового и старого. Как уже говорилось выше, место действия имеет типический характер – такой дворец или дом культуры в советское время был практически в каждом городе (не случайна и последняя ремарка пьесы: «Песня в соседней комнате нарастает. Поёт хор. Что-то про Родину. Темнота. Занавес. Конец» [1, 23]). Именно поэтому при анализе вещного мира пьесы можно увидеть одновременное сосуществование нескольких пластов-эпох. Одна из важнейших деталей в тексте – чей-то бюст, скрытый под тряпкой («Рядом, прикрытая старой кулисой, на постаменте возвышается чья-то огромная белая гипсовая голова - не понять чья, профиль едва под тряпкой вырисовывается. <...> Тут же – трибуна для выступлений» [1, 3]), который имплицитно выстраивает образ коллективных собраний, которые помнит этот ДК.

Но во втором действии, где автор проводит подробный анализ прежней жизни своих персонажей, этот бюст реализует магическую функцию запуска прошедшего времени: «Стоявшие в углу часы вдруг ожили и принялись бить двенадцать раз. <...> Капитолина Петровна, падая на стулья, ухватилась за край кулисы, которая прикрывала гипсовый бюст. Красиво и театрально потащили кулису за собой, и вдруг перед всеми предстал ярко белый, недавно выкрашенный известкой, бюст Ленина» [1, 17]. Для автора очевидно, что этот ярко-белый бюст не столько прошлое, сколько настоящее этого здания, т. к. время практически не меняет семантическое наполнение городских объектов такого типа. Сохранение в отличном состоянии идеологического осколка прежнего политического строя, достаточно много говорит о провинциальном контексте («КАПИТОЛИНА. <...> (Показывает на бюст). А этот тут откуда? НИНА. Он стоит тут с советских времен. Он тяжелый, его не вынести с третьего этажа. САРА. Пусть стоит. Вдруг ещё пригодится» [1, 17].

Сами же героини, находясь в преклонном возрасте, отказываются считать себя старыми («Вот встали у зеркал, смотрят на себя, не двигаются. Видно, что страшно собой довольны, своим видом, своими нарядами, своей жизнью» [1, 4]). Во втором действии

открываются неожиданные подробности повседневной жизни героинь: Нина Андреевна «бомбит» по ночам, Сара Абрамовна отдыхает в Израиле и т.п. Их самоощущение – девочки в теле старух: «КАПИТОЛИНА. <...> Девчонки. Я ведь сто лет в зеркало не смотрела. <...> А чего смотреть? Какая-то старуха смотрит на тебя оттуда. А в душе мне – восемнадцать. А в душе – пацанёнок-нахалёнок. Нет, в душе я – девочка-припевочка. А по морде – старуха. Вот за что такая несправедливость?» [1, 18].

Автор развивает мысль о молодости своих героинь, формируя конфликт произведения. Участницы ансамбля «Наитие» не принимают новую солистку не только потому, что она сдвинет их в тень, сделает «эхом», но и по причине общей влюбленности в руководителя коллектива Сергея. Розу Николаевну – Бабу Шанель они воспринимают как соперницу в женском стремлении урвать последнюю возможность любить: «НИНА. Да какая она нам соперница? <...> САРА. <...> глаза пополоскать, молодость вспомнить, пофлиртовать, побеситься. Разве запрещается?» [1, 18]. Коляда намеренно травестирует эту линию в пьесе, работая над репликами персонажей: «СЕРГЕЙ (*прожевывая*). Нет, я всё-таки договорю! Итак, дорогие товарищи члены нашего ансамбля русской песни «Наитие», нашего коллектива ...ВСЕ (*повторяют за Сергеем, жуют при этом*). ... ива ...СЕРГЕЙ. ... я бы даже сказал ...ВСЕ (*повторяют за Сергеем, жуют при этом*). ... азал ...СЕРГЕЙ. ... нашего выдающегося ансамбля ... ВСЕ (*повторяют за Сергеем, жуют при этом*). ... мбля ... СЕРГЕЙ. ... ансамбля русской песни с таким поразительным названием «Наитие»! ВСЕ (*повторяют за Сергеем, жуют при этом*). ... итие ...» [1, 8 - 9].

Сам же Сергей, всего лишь тридцатилетний молодой мужчина, напротив, соотнесен в оппозиции «старое – новое» со старостью. Ансамбль празднует десятилетний юбилей, столько же руководит им Сергей, и это означает, что вся его молодость прошла в этом замкнутом пространстве за сценой, его амбиции не реализованы, а творческая жизнь идет к финалу, как и жизни его подопечных.

В финале произведения героини возвышаются чуть ли не до евангельского смысла в самоидентификации: «КАПИТОЛИНА. Возьмите со стола еду всякую, хлеб-соль, чтобы было торжественно и по-русски. Он простит нас. Ну, что бы ему нас и не простить, бабушек неразумных? Мы ведь старые бабки, что на нас обижаться? НИНА. Ну да. Старый, что малый. ТАМАРА. Старики, как дети. ИРАИДА. А детей всегда прощают. САРА. Они же не со зла всё делают. А по наивности. Потому что они – познают таким образом мир» [1, 23].

Конфликт в пьесе разрешается неизбежным конформизмом. «КАПИТОЛИНА. Дура. Иди вперед уже. Хоть в темноте, но со всеми. Хоть в темноте, но на людях. Хоть в темноте, но в платье и в кокошнике. Хоть в темноте, но на сцене» [1, 23]. Героини – «девушки в кокошниках» – остаются в пространстве, которое позволяет им жить «на миру».

Библиографический список:

1. Коляда, Н. Баба Шанель: Комедия в двух действиях // Современная драматургия. – 2011. № 1. – С. 3 – 23.

Соловьёва А.Д.  
Челябинск

**Повесть для театра «А поутру они  
проснулись...» В. М. Шукшина:  
литературные и языковые истоки**

Творчество В.М.Шукшина (1929 – 1974) началось с рассказов, а в последние годы жизни он увлёкся театром («живое чудо театра»). Исследователи считают, что у Шукшина три произведения для театра: «А поутру они проснулись...» и две сатирические повести «Энергичные люди» и «До третьих петухов» Повесть для театра «А поутру...» была в определённой степени первым опытом, ученичеством зрелого мастера в других видах творчества. В статье «Вопрос самому себе» (1966) Шукшин с беспокойством пишет, что в искусстве господствуют развлекательные жанры, невысок художественный уровень фильмов, пьес, прежде всего для сельского зрителя, что городская культура губительная для села [1, 15 - 22]. Персонаж рассказа «Критики» (1964) рассуждает о фильмах такого типа, как «Солдат Иван Бровкин»: «Ваня дурачок какой-то. Поёт и поёт ходит... У нас Ваня дурачок такой был – всё пел ходил <...> Да его бы давно на смех подняли, такого! Ему бы проходу не было <...> Комедия!.. По зубам за такую комедию надавать».

В середине 60-х годов к Шукшину обратился М.А.Ульянов с просьбой написать пьесу для театра Евг. Вахтангова. Шукшин начал её писать, но так и не закончил. В 1975 г. она была напечатана в журнале «Наш современник», № 6, название «А поутру они проснулись...» было дано редакцией [2, VII 232 - 254]. Название – отсылка к известной застольной песне «Шумел камыш». Как отнёсся бы автор к этому названию – этого мы уже не узнаем.

Жанр своего произведения Шукшин не обозначил, и всё написанное им для театра традиционно печатается с подзаголовком «повесть для театра». Задача данной статьи – выявить связи жанра повести для театра «А поутру они проснулись...» с прозаическим и кинематографическим творчеством Шукшина.

В письме В.И.Белову, которому О.Табаков предложил написать пьесу для театра, Шукшин советует: «Про себя я подумал так: не сценарий нам надо бы написать (хоть это не исключено, если захочешь), а пьесу: ближе к литературе, как-то понятнее для писателя» [3, 250]. Написать для театра Шукшину было интересно, потому что, во-первых, ему было важно увидеть интерпретации его материала другими режиссёрами, актёрами, во-вторых, драматург получает непосредственную реакцию зрительного зала, в-третьих, это новые возможности выхода писателя к своим читателям, зрителям. Надо заметить, что Шукшин не был избалован всенародной любовью и на своей «малой» родине, и у профессиональной критики.

В сохранившемся тексте «А поутру...» обнаруживаются признаки классической (классицистической?) пьесы с её единством времени, места и действия. *Время* действия – один день; *место* – вытрезвитель, учреждение в системе МВД, «чистилище» перед судом. Всех персонажей объединяет предыстория: накануне были пьяными и ввязались в какую-то историю с драками, скандалами и т. под. Предыстории обитателей вытрезвителя похожи, но внешне действия почти нет: они просыпаются, ругаются, общаются с уборщицей, с социологом. *Единство действия этой пьесы – поведение человека в стрессовой ситуации.* В поведении каждого персонажа раскрывается его отношение к справедливости, к своему месту в обществе, его отстаивание собственного достоинства. Автор сначала не называет имён персонажей, они названы по внешнему признаку или поведению: очкарик, парень крестьянского облика, сухонький, нервный, мрачный, урка, социолог. Такая особенность использована Шукшиным в рассказах и последних пьесах: старик, рыжий, упорный, демагоги, дебил, Лысый, Чернявый, Брюхатый, Мудрец и др.

Обитатели вытрезвителя безошибочно определяют социальный статус каждого сокамерника, они сразу включаются в розыгрыш интеллигентного очкарика. Повесть начинается как комедия: якобы очкарик накануне толкнул своего приятеля-математика под трамвай («из-за какого-то уравнения!»). Иронический намёк на гибель булгаковского Берлиоза должна подготовить читателя / зрителя к тому, что травля очкарика – первый акт в жизненной трагедии



кандидата. Повесть заканчивается настоящим судом над очкариком: оказывается, у него был конфликт с продавцом мясного отдела, единственным персонажем «за сценой», получившим полное имя, отчество и фамилию. Окончания суда читатель / зритель не узнает: очкарику отвратительно это судилище нал ним, а не над продавцом – мошенником, жуликом, обвешивающим покупателей. В начале повести на истошные крики очкарика «Где я?» сокамерники ему отвечают: «На том свете!» – «Не на том свете, а в морге». На суде очкарик (читатель узнаёт, что его фамилия Гришаков) пытается объяснить судьям: «Я решил, что дальше жить бессмысленно.<...> Я отчётливо понял, что наступил конец света. Конец, понимаете? Дальше я буду притворяться, что живу, чувствую, работаю. <...> Это катастрофа. <...> Неужели вы не понимает? В магазине орудует скотина... Чёрт, не знаю. Противно об этом говорить» [VII, 254] Это последние слова в повести, начавшейся как комедия и закончившаяся тихой, не видимой миру трагедией человека.

У кандидата-очкарика есть «братья по крови» в рассказах Шукшина «Обида» (1971), «Свояк Сергей Сергеевич» (1969), «Привет Сивому!» (1974). Слова «обида, тоска» – ключевые для характеристики состояний человека после удара, нанесённого хамом-продавцом, самоуверенным богатым родственником или модными бездельниками. В рабочих записях о замысле последнего рассказа Шукшин пишет: «Очкарика, умного русского человека, избил «современный» горилла» [4, VII 288]. В начале рассказа «Обида» Шукшина провоцирует читателя: «Ну, обидели и обидели – случается. Никто не призывает бессловесно сносить обиды, но сразу из-за этого переоценивать все ценности человеческие, ставить на попа самый смысл жизни – это тоже, знаете, роскошь... Себе дороже, как говорят. Благоразумие – вещь не из рыцарского сундука, зато безопасно» [V, 155].

«Обидчивым» и «обиженным» очкарикам, кандидатам противостоят не личности, а аморфная масса из людей, которые научились жить благоразумно. В повести «А поутру...» это обитатели вытрезвителя, у которых социолог выясняет причины пьянства и настойчиво допытывается, не было ли у них тоски. Сухонький («любитель поспорить» и дать совет) сердито отвечает: «Я ручной. Причин никаких нету. Тоски нету. И грусти нет. Я сам по себе... Независимый». Этот «ручной и независимый» даёт совет нервному: пусть сообщит «куда следует», что иностранец, чей чемодан выкинули из вагона, – шпион.

Неожиданно, но не случайно в сюжете появляется слово «луна» (в текстах выделено нами – А.С.): сухонький поучает социолога: «До сих пор *на луну* не высадись, а по вытрезвителям бегаешь. *На луну* лететь надо, вот что!» Луной интересуются, её вспоминают демагоги, критики в спорах с очкариками, учёными, кандидатами. Глеб Капустин (рассказ «Срезал», 1970) «срезает» кандидатов (их «сейчас как нерезанных собак»), задавая им «философские» вопросы: «Как вы относитесь к тому, что *Луна* тоже дело рук разума? <...> Куда вообще вся космическая наука может быть приложена?»

Образ луны постепенно мельчает, превращаясь в атрибут антиподов «очкариков». Урка провоцирует кандидата на драку («вонючка учёная»): «Вот моё лицо. <...> Вот эта вот окружность – это моя личность, в такую *луну* нельзя промахнуться». В рассказе «Дебил» (1971) слесарь Яковлев, явно соперничая с учителем («А то учёных развелось – не пройдёшь, не проедешь»), покупает шляпу – знак принадлежности к городской культуре (он в ней «походил на культурного китайца»), – шляпу «славную такую, с лентой, с продольной *луночкой* по верху».

Внешне слабый очкарик противостоит таким, как урка. Кажется, что пощёчина урке – слабая компенсация за разбитые очки (лишил зрения?) и отнятые накануне часы (украл время?). Очкарик знает боксёрские приемы, но, как честный спортсмен, не использует эти навыки, однако перед судом он безоружен. У Шукшина и урка («орангутанг»), и продавец-мясник, и модный бездельник Серж («горилла») – существа одного уровня развития: один ворует, чтобы напиться; второй обирает покупателей, но перед правосудием он чист; у третьего всегда есть незаработанные деньги на “виски с содовой”. Их общность подчёркивается принадлежностью к одной речевой среде: урка очкарику: «Не поднимай волны», продавец Сашке Ермолаеву («Обида»): «Чего ты волну поднял?»

По свидетельству Г.Буркова, Шукшин хотел закончить повесть образом - символом Правосудия: в зал суда входит женщина. На вопрос одного из судей, кто она, женщина отвечает: «Я – совесть». «Чья совесть? Их совесть?» – Судья показывает на пьяниц. «Почему их? И ваша тоже», – отвечает мать» [5, VII 314]. Судейская тройка, как намёк на трёх греческих жриц, вершащих человеческие судьбы, появится и в позднем рассказе «Как Андрей Иванович Куринков, ювелир, получил 15 суток» (1974). Светлая символика киносценария «Живёт такой парень» (1964): Пашке Колокольникову во сне является Любовь, которая «ходит по земле», – сменяется мрачноватыми символами.

В текст повести вошли не все предыстории персонажей. Наиболее полно даны истории «преступлений» в отдельных вставках (актах) – о нервном Соколове, об электрике Пахомове, – в этой истории есть переключки с рассказом «Свояк Сергей Сергеевич». Факт биографии самого Шукшина (он выбил глаз соседской свинье, повадившейся в чужой огород) обнаруживаются в кратком рассказе об Иване-трактористе, и эта же история – в рассказе «Племянник главбуха» (1962).

Повесть для театра у Шукшина – жанр, синтезирующий болезненные для общества проблемы нравственности: из «апробированных» сюжетных линий в рассказах, киносценариях Шукшин вычленяет социально-нравственное ядро и повторяет, проверяет его в комедийных, анекдотических и трагических ситуациях.

Творческий метод Шукшина формировался в сложный культурно-исторический период 60-х годов XX века. В повести для театра автор ищет новый жанр в синтезе литературы и кино, в которых был уникально одарён.

#### Библиографический список:

1. Шукшин В.М. Вопрос самому себе: статья / В.М. Шукшин. Собр. соч. в 8 т.т. // под общ. ред. О.Г.Левашовой. – Т. 8. Барнаул: ИД «Барнаул», 2009. С. 15 – 22. Далее все ссылки приводятся по этому изданию с обозначением тома римской цифрой, страницы - арабской
2. Шукшин В.М. А поутру они проснулись...[Текст] / Т. 7. С. 232 – 254.
3. Шукшин В.М. – В.И. Белову «Москва, октябрь 1971г.» // В.М.Шукшин. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. С. – 250-251
4. Десятов В.В. Комментарии // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т./ под общ. ред. О.Г. Левашовой. Т. 7/ под ред. В.В. Десятова.
5. Десятов В.В. А поутру они проснулись.../Комментарии// В.М. Шукшин. Собр. соч.: в 8 т./ под общ. ред. О.Г. Левашовой. Т. 7.

### **Аксиологическая составляющая проектно-исследовательской деятельности учащихся по литературе**

Двадцатилетний опыт организации проектной деятельности и педагогического сопровождения исследовательских проектов, осуществленных учащимися школ разного профиля (лингво-гуманитарная гимназия № 48, физико-математический лицей № 31, лицей № 11, научное общество учащихся Челябинска), а также работа в качестве ведущего эксперта литературоведческих исследований на Уральских региональных конференциях юных исследователей «Интеллектуалы XXI века» (1995 – 2012 гг.) дали нам основание выделить в качестве актуального аспекта ценностного самоопределения учащихся, который не был предметом научно-методической интерпретации. Правомерность данного ракурса подтверждается признанием того, что проектная культура имеет аксиологическую составляющую, а среди контекстов проектирования обозначены культурный и ценностный (аксиологический) (О.И. Генисаретский, И.А. Колесникова).

Учитывая достаточную степень разработанности в педагогике вопросов, связанных с организацией педагогического сопровождения проектной деятельности учащихся, с ее принципами, а также типологией, технологией, структурой ученического исследовательского проекта, мы остановим свое внимание на

- акцентировании аксиологической составляющей в проектной деятельности по литературе на отдельных этапах работы над ученическим исследовательским проектом,
- рассмотрении этапа рефлексии в аспекте ценностного самоопределения учащихся.

На этапе **проблематизации** осуществляется определение учеником своей индивидуальной образовательной траектории. Соучастие в поиске, выборе темы, интересной для ученика проблемы исследования стимулирует внутреннюю мотивацию осуществления проекта. Важна опора на читательские интересы и литературные пристрастия ученика. Например, в ходе эксперимента Татьяна В., увлеченная творчеством Марины Цветаевой, выразила пожелание, чтобы тема ее проекта была сопряжена с французским языком. Так родилась тема исследования «Франция Марины Цветаевой». Неожиданный факт, что по частотности обращения к образу моря в

лирике А.А. Фет превзошел русских поэтов, побудил Лизу Ш. выбрать тему «Фет-маринист» и исследовать цикл «Море».

На этапе **целеполагания** проблема «преобразуется в личностно значимую цель и приобретает образ ожидаемого результата, который в дальнейшем воплотится в проектном продукте» [1, 10]. Ценностью для учащихся становится сам «стимул цели» (Е. Коллингс).

Процессы смыслопрочтения и смыслопорождения, читательской рефлексии определяют содержание работы с литературным материалом на этапе **реализации** исследования. Литературоведческие проблемы, которые решаются школьниками, можно отнести к «открытым заданиям» (А.В. Хуторской), не имеющим однозначно predetermined решений и ответов, что мотивирует учащихся на самостоятельную интерпретацию литературы. К ученику-исследователю приходит сознание авторства, крайне значимое для него: открывается свобода интерпретации, личностного толкования проблемы, выражения своего «Я».

Тема проекта напрямую или опосредованно предполагает обращение к ценностным доминантам творчества писателя. Исследовательский проект по литературе способствует глубокому постижению жизни, нравственной сущности человека, его духовной природы. В проектах неизменно присутствуют проявления эмоционально-ценностного отношения к героям, свидетельствующего о ценностном самоопределении исследователей. Проект дает ученикам опыт оценки явлений литературы, возможность совершить важные, жизненно значимые нравственные открытия.

Этап **презентации** – публичного предъявления результатов работы одноклассникам, учителям, экспертам – становится личностно значимым итогом исследовательского проекта и дает ученику возможность эмоционально пережить свое авторство как наиболее сущностный аспект творчества, ощутив интерес к проекту других людей. Сознание реализации цели, получения результата, самореализации проявляется в ходе презентации. Акт публичной защиты и оценки ученического проекта тоже аксиологичен по своей сути, так как связан с признанием степени значимости, ценности исследования, личностного вклада ученика в работу.

Более пристального внимания, на наш взгляд, заслуживает **оценочно-рефлексивный** этап исследовательского проекта. С одной стороны, он непосредственно связан с самооценкой личностных результатов проектной деятельности, ценностным самоопределением учащихся. С другой стороны, как показывает опыт, эти стороны проектной деятельности реализуются не в полной мере. Не получили

необходимого методического обоснования способы диагностики личностных результатов проектной деятельности учащихся, и сами личностные результаты не были предметом анализа. Так, рассматривая проектные действия в структуре универсальных учебных действий, З.В. Торопова определяет регулятивные, познавательные, коммуникативные действия, оставляя без внимания личностные [2].

В контексте идей смыслопорождающего образования принцип продуктивности предопределяет, что «главным ориентиром обучения является личное образовательное приращение ученика, складывающееся из его внутренних и внешних образовательных продуктов учебной деятельности» [3, 101].

Традиционно итоговая рефлексия направлена на самооценку участниками проекта того, как были реализованы цели и задачи проекта, насколько целесообразны и эффективны использованные методы и приемы исследования, каковы перспективы дальнейшей работы, то есть она направлена на «внешний» образовательный продукт и процесс деятельности: содержание проекта (замысел и воплощение, конечный результат), технология выполнения (способы, алгоритмы деятельности, инструментарий).

Но для самооценки личностных достижений не менее важна личностная рефлексия проектной деятельности: в чем, самоопределяясь в результатах исследовательской деятельности по литературе, сами ученики видят ее смысл ценность, как сами осознают ценность личных «приращений» (что мне дало участие в проекте? В чем его ценность для меня? Что нового я открыл в искусстве, в жизни, в себе?). Таким образом, речь идет о «внутреннем», по А.В. Хуторскому, образовательном продукте, или о личностном результате индивидуальной образовательной траектории.

Известные в педагогике формы образовательной рефлексии (устное обсуждение, письменное анкетирование, графическое изображение происходящих изменений, дневниковые записи в ходе проекта) следует дополнить формами личностной рефлексии, с учетом специфики предметной области проектирования.

В ходе эксперимента нами были апробированы следующие формы личностной рефлексии, которые использовались для диагностики ценностного самоопределения учащихся в проектно-исследовательской деятельности по литературе:

- эссе «Мой проект: Post scriptum»,
- письмо научному руководителю,
- интервью в школьной газете, на сайте школы,

- выступление перед начинающими исследователями,
- выступление перед студентами – будущими педагогами.

Анкетный опрос дает учащимся возможность выразить отношение к разнообразным смысловым аспектам исследовательского проекта и тем самым самоопределился в его ценности:

1. Что побудило Вас заняться исследованием литературы?
2. Что было самым интересным, неожиданным для Вас в Вашей работе?
3. Какие идеи проекта для Вас особенно важны?
4. Чем ценно для Вас участие в исследовательском проекте по литературе?
5. С каким чувством Вы вспоминаете о своем исследовании?
6. Ваши пожелания научному руководителю.

Анализ личностной рефлексии позволяет диагностировать личностный результат проектной деятельности, ее воспитательный эффект, точнее самовоспитательный, проявления ценностного самоопределения учащихся.

#### Библиографический список:

1. Ступницкая, М.А. Что такое учебный проект? [Текст] / М.А. Ступницкая. – Первое сентября, 2010. – 44 с.
2. Торопова З.В. Обучение школьников учебному проектированию как общеучебному универсальному умению [Текст]/З.В. Торопова // Человек и образование. 2012. № 1 (30). С. 135–138.
3. Хуторской, А.В. Современная дидактика [Текст] / Учеб. пособие 2-е изд., перераб. / А.В. Хуторской. – М.: Высш. шк., 2007.–639 с.

**Уразаева А. И.**  
Челябинск

### **Основные направления визуализации поэтического текста**

Произведение искусства изначально имеет коммуникативную природу, так как не существует само по себе, вне воспринимающего субъекта.

Г. Г. Почепцов в своем труде «Теория коммуникации» пишет: «Коммуникация у человека протекает в основном в рамках двух основных каналов: вербального и визуального. Именно в этой области чувств у человека оказались более совершенные порождающие и анализирующие аппараты...Вербальная

коммуникация строится на лексически выделенных единицах, соответствующих реалиям мира. Это приводит к большому числу единиц словаря, из которых складывается бесконечное число сообщений. Визуальная коммуникация не обладает подобным набором заранее установленных единиц. Отсутствие элементарных единиц делает более универсальным процесс восприятия визуальной коммуникации, поскольку не требует предварительного знания списка единиц для понимания сообщения» [1, 31].

Существуют виды искусства, объединяющие оба этих вида коммуникации, например, искусство кино. Однако в этом случае преобладающая роль остается за визуальной формой. Еще одним примером искусства, объединяющего вербальный и визуальный способ коммуникации, является визуальная поэзия. До сих пор не существует точного определения этого феномена, спорным остается вопрос и о том, к чему он в большей мере тяготеет – к литературе или к изобразительному искусству. Филолог, искусствовед, художник Юрий Гик так определил этот вид творчества: «Под визуальной поэзией понимают размытый культурный феномен, находящийся в богатом зазоре между литературой и визуальными искусствами» [2], Евгений В. Харитоновъ (поэт – визуалист, саунд-артист, музыкант, историк литературы и кино) говорит о визуальной поэзии следующее: «Для меня визуальная поэзия — это соединение текста и визуального образа, переход текста в визуальный ряд, когда визуальность не столько даже усиливает смысл, впаянный в текст, а трансформирует его, когда смысл, послание транслируются через визуальность, а не, грубо говоря, через Букву» [3]. Такая неопределенность существует как раз из-за пограничной природы этого вида творчества, из-за синтеза в нем двух основных видов коммуникации – визуальной и вербальной.

Чаще всего под визуальной поэзией понимают один из наиболее распространенных ее подвидов – фигурное стихотворение, его определение сводится к следующему: «Фигурное стихотворение – это стихотворное произведение, которое своими графическими контурами воспроизводит какую-либо геометрическую фигуру, символический знак или очертания предмета» [4]. Фигурное стихотворение – это арт-объект, обладающий художественными характеристиками как литературного, так и графического произведения. Стихотворение выражает конкретное содержание, форма же, в которую облечено графическое начертание стиха, является символическим отображением его основной идеи, того, на что направлено содержание. История фигурных стихов уходит



своими корнями в античность, но и сегодня этот вид визуальной поэзии остается востребованным. Фигурное стихотворение может принимать форму геометрического либо символического объекта, но чаще всего (во всяком случае, в современной практике) оно принимает очертания того, о чем идет речь в содержании стихотворения. Причем это не просто иллюстрация, сопровождающая текст, визуальная форма является выражением смысловой сути словесного содержания. Это иллюстрация высшего порядка, являющаяся не дополнением к тексту, а его неотделимой составляющей.

Кроме фигурных стихов к визуальной поэзии относят и такие экспериментальные формы, как акrostихи и его вариации, палиндромы, анаграммы и т.п.

Акrostих – стихи, в которых начальные буквы (реже слоги или слова) составляют слово или фразу, обычно – имя автора или адресата. Рассчитан на зрительное восприятие.

Мезостих – вариация акrostиха, в которой слова состояются из средних и последних букв и слогов в строках.

Алфавитный стих – еще одна вариация акrostиха, в которой начальные буквы строк выстроены в алфавитном порядке.

Палиндром – фраза или стих, которые могут читаться (по буквам или по словам) спереди назад и наоборот с сохранением (обычно тождественного) смысла.

Анаграмма – перестановка букв в слове (или в нескольких словах) в любом порядке, образующая новое слово [4]; [5].

Все эти формы «игры» с текстом также берут свое начало еще в далекой древности и продолжают существовать и сегодня. В отличие от фигурных стихов подобные тексты не заключают в себе визуального изображения образов или фигур, и вербальный тип передачи художественной информации на первый взгляд здесь явно доминирует, однако восприятие таких стихов также возможно только визуальным способом. Подобные приемы нередко используются в шарадах, головоломках, ребусах и т.п., так как суть их часто не столько в смысловом содержании, сколько именно в словесной «игре», эта «игра» с письменным/печатным текстом вносит дополнительные смыслы в словесное содержание. Таким образом, в этом случае визуальное изображение текста также является неотделимой составляющей стихотворения.

Визуальная поэзия как вид творчества стала особенно актуальной для русских футуристов, их произведения представляют собой гораздо более радикальные эксперименты в области

визуализации текста, нежели описанные выше. Ярким примером может служить «Железобетонная поэма» Василия Каменского. Она представляет собой нечто вроде расчерченной схемы, в которую вписаны слова, реально существующие и придуманные самим Каменским. При этом в отличие от предыдущих описанных видов визуальной поэзии, которые представляют собой действительно стихотворный текст, поэма Каменского не имеет формальных признаков поэтического текста – в ней нет ни рифмы, ни строф, ни даже строк. Однако произведение определено самим автором как поэма. Каменский запечатлел в ней свои впечатления от поездки в Константинополь, « в статических образах, ибо воспринято им это впечатление как картина, и так же Каменский предлагает воспринять свое впечатление читателям» [6]. Поэму Каменского также можно воспринимать только визуально, но в данном случае образ не изображается визуально в конкретных формах, но и не создается связным словесным текстом, он достаточно абстрактен, но воссоздать его в воображении читателя-зрителя можно только, используя одновременно вербальный и визуальный способы передачи художественной информации.

Сегодня особенно популярным видом визуальной поэзии является видеопэзия. Как следует из названия, этот тип визуализации поэтического произведения представляет собой уже не письменное или печатное изображение, а видеоизображение стихотворного текста. Внутри этого вида визуальной поэзии: можно выделить:

- **документальную.** В центре видеоряда такого ролика – чтец. Он может перемещаться в каком-то пространстве, его изображение может быть совмещено с другими визуальными образами или перемежаться ими, но главное – читающий остаётся основным объектом изображения. Очень сложно в данном случае отличить видеопэзию от простой видеозаписи чтения стихов. Обычно видеопэтические клипы содержат дополнительные смыслы, привнесённые в текст за счёт видеоряда;

- **текстографическую.** В центре клипа — изображение письменного текста. Он может накладываться на какой-либо образный видеоряд, может проходить бегущей строкой или двигаться как титры, может быть воспроизведен на языке глухонемых или даже сделан как физический объект из какого-либо материала и заснят. В таком ролике письменный текст всегда присутствует в кадре;

- **иллюстративную.** В таких роликах видеоряд практически дословно повторяет все образы стихотворения;

- **концептуальную.** Здесь сюжет видеоряда связывается со стихотворением на уровне идеи, при этом внося в него дополнительную смысловую нагрузку;

- **сюжетную.** В этом виде роликов стихотворение как таковое задвигается на задний план, уступая место видеосюжету;

- **музыкальную.** В центре такого клипа уже не стихотворение, а музыка, на которую оно наложено;

- **визуальную.** Это особая группа видеопозитических роликов без поэтического текста как такового. Поэтизм в таких клипах достигается другими средствами. Ритм присутствует непосредственно в видеоряде [7].

Видеопэзия представляет собой сложный тип коммуникации, включающий в себя не только вербальную и визуальную (изобразительную) информацию, но и информацию, передаваемую с помощью движения, жестов, движущегося изображения – это так называемая перформансная коммуникация, «перформанс располагает свое сообщение в пространстве» [1, 330]. Таким образом, передача художественной информации в данном случае осуществляется одновременно уже не по двум, а по трем каналам: вербальному, визуальному, пространственному.

Визуальная поэзия представляет собой синтетический вид творчества, являясь стихотворным текстом, представленным визуально, и видов визуализации в поэзии достаточно много. Автор взаимодействует с читателем/зрителем, используя как минимум два вида коммуникации: вербальную и визуальную, придавая визуальным воплощениям различную форму, и каждый из типов передаваемой информации необходим в совокупности с другими для создания и воспроизведения полноты художественного образа.

#### Библиографический список:

1. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер» – 2001.
2. Материалы доклада, прочитанного на фестивале «Другие» // «Дети Ра» 2006, №12 [<http://magazines.russ.ru/ra/2006/12/>]
3. Материалы блиц-интервью // «Дети Ра» 2009, №6(56) [<http://magazines.russ.ru/ra/2009/6/>]
4. Литературная энциклопедия. — В 11 т.; М.: Советская энциклопедия, Художественная литература. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского. 1929—1939 [<http://dic.academic.ru/>]
5. Николюкин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001

6. Левидов М. Ю. О произведениях Маяковского, 1915 [http://www.azlib.ru/]
7. <http://videopojezija.ru/>

**Федоров В.В.**  
Челябинск

### **Фигуры «повтора» в структуре постмодернистского романного нарратива (на примере романа В. Сорокина «Норма»)**

Ж. Женетт в работе «Повествовательный дискурс» поставил проблему соотношения нарративного высказывания и изображенных событий в аспекте частоты совпадений/несовпадений в конкретном тексте. Иными словами, как воспроизводятся повторяющиеся – тождественные – диегетические события в повествовательном акте. Этот прием получил название «нарративная повторяемость» [1, 140]. Всего автор выводит четыре типа таких отношений: излагать один раз то, что произошло один раз; излагать n раз то, что произошло n раз; излагать n раз то, что произошло один раз; излагать один раз то, что произошло n раз [1, 142]. Следуя этому принципу, можно вывести оппозицию: сингулятивное повествование (1, 2 и 3 типы), в котором совпадает частота повторений между рассказываемыми событиями и «событием рассказывания», и итеративное повествование (4 тип), в котором нет совпадения по частоте [1, 142]. Сингулятивное повествование Ж. Женетт рассматривает как более распространенное в классическом романном нарративе и оставляет без особого внимания. Оно выполняет функцию простого последовательного развертывания (распространения) истории. Но в условиях постмодернистской дискурсивной формации наблюдается деконструкция традиционных повествовательных приемов. Например, анафористический тип сингулятива (излагать n раз то, что произошло n раз) утрачивает нормативную функциональность, превращается в нагромождение и повторение однотипных повествовательных ситуаций, создает зримый образ хаоса и распада романного нарратива. Постмодернистский роман и есть набор-монтаж оголенных приемов. Фигуры повтора организуют фрагментарное повествование, складывающееся из самостоятельных текстовых отрывков, семантически идентичных друг другу. Продемонстрируем эти тенденции на материале романа В. Сорокина «Норма».

Первая часть романа строится в виде бессмысленного повтора однотипных (тождественных) изображенных событий (происходит n раз) в разных нарративных вариантах (излагается n раз). Поступки

условных персонажей развивают мотив всеобщего поедания «нормы», некой отвратительной субстанции, символически воплощающей всеобщую погруженность в советский миф, реальность. Причем каждый герой-характер помещен в определенную прецедентную ситуацию, отсылающую читателя к той или иной стандартной коммуникативной модели. Они намеренно обрываются в самый кульминационный момент непосредственного поглощения «нормы». Вот характерные примеры: «Мам, а зачем ты какашки ешь? Это не какашка. Не говори глупости. Сколько раз я тебе говорила? Нет, ну а зачем? Затем. – Ложечка быстро управлялась с податливым месивом <...> Юля доела норму, запила водой и стала есть из одной сковороды с Вовкой <...> А я, когда вырасту, тоже норму есть буду? Будешь, будешь. Доедай рис. Не хочу, мам...» [2, 53]. И еще пример: «Леха дожевал норму, посмотрел на испачканные руки. Встал, прошлепал на кухню. Пососал из дульки заварного чайника, вытер руки о трусы. Подошел к окну, посмотрел на спящие дома. Почесал грудь...» [2, 61]. Эти факты демонстрируют характерные для поэтики В. Сорокина техники создания повествования, которые можно назвать обнажением, буквальным выписыванием самих порождающих текст механизмов. В принципе в романе «Норма» перед читателем лишь знаки соцреалистического дискурса, а не целостные и «полнокровные» характеры, функции того или иного текста (председатель колхоза, работник обкома, молодой солдат, шпана и т. д.), однотипные события, лишённые самостоятельного значения.

В итоге и нарративное высказывание приобретает вид повтора слов-картинок, реплик, в котором вообще стираются романские мотивировки изображенного мира:

«Нормальные роды  
нормальный мальчик  
нормальный крик  
нормальное дыхание  
нормальная пуповина  
нормальный вес...» [2, 116].

Смысл возникает из настойчивого повторения-столкновения, которое буквально воспроизводит порабощенное советской идеологией, мифом сознание, его штампы и клише. Речевые элементы романа принципиально не завершены, не имеют целостности. Так, вся шестая часть романа состоит из лозунгов и фразеологических единиц, в структуре которых повторяется слово «норма»: «Я свою норму выполнил!», «Мы свою норму выполнили!», «Правовые нормы соблюдены», «Этические нормы соблюдены», «Бытовые нормы

соблюдены», «Грузинский чай норма ароматен», «Грузинский чай норма вкусен» и т. п. В. Сорокин таким образом воссоздает симулякр советской литературы, заменивший чистое восприятие действительности. Ритм бессмысленных повествовательных фраз и жестов постепенно сводится к бормотанию. Анафористический сингулятив теряет функцию динамического развертывания изображенной истории, наступает статичное повторение. В нем нет никаких качественных изменений, движений. Нарратив строится из пространственной демонстрации приемов и механизмов, конструирующих различные тексты советского художественного дискурса. Перед читателем возникает экспозиция «забавных» сюжетных механизмов, совершающих однотипные действия и создающих абсурдность и условность любой повествовательной ситуации. Распадается единая точка зрения (композиционный центр) на изображаемые события. Происходит нагромождение различных инстанций рассказа, которые проявляются на границах и переходах от одного незавершенного нарративного участка текста к другому («между» разными механизмами), поэтому требуется их многократное повторение-удвоение. Возникает эффект тотальной иронии, бессмыслицы, что и можно назвать авторской позицией. Поэтому текстовые сегменты являются морфологическими и семантическими метафорами друг друга.

Таким образом, в романе «Норма» повествование строится как повтор и нагромождение однотипных диегетических событий, нарративных периодов и даже отдельных слов, которые сами по себе не являются художественно значимыми. Фрагментарное (неклассическое) целое романа не обнаруживает больше логических оснований для создания некой истории, упорядоченной цепочки событий, объектом рецепции становятся сами нарративные техники, способы рассказывания истории.

#### Библиографический список:

1. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс [Текст] / Ж. Женетт // Фигуры: Работы по поэтике / Ж. Женетт ; пер. с фр. ; в 2 кн. Кн. 2. – М.: Изд-во им. Сабашникова, 1998. – 435 с.
2. Сорокин, В. Норма: роман [Текст] / В. Сорокин. – М.: Астрель : АСТ: Хранитель, 2008. – 413 с.

## **"Трансформация статуса" критика как жанровое явление**

В заглавии своей итоговой книги «Газета, глянец, Интернет. Литератор в трех средах» (2001) Александр Агеев выразил одно из характерных явлений современной литературы — расширение сфер творчества писателей и критиков. Не случайно и авторское определение жанра книги — "публичный дневник". Именно эта подчеркнута личностная жанровая форма дает возможность критику «отрефлексировать свое чтение на фоне мимотекущей литературной жизни». Авторитетные исследователи новейшей русской критики И. Кукулин и М. Липовецкий определили это явление как "трансформацию статуса" критика в постсоветской России. Политическая дискуссия утратила глобальный характер, ослабла "публицистическая доминанта" критики, произошли изменения в медиапространстве. Все это привело к «распаду "критического пространства" на множество все более удаляющихся друг от друга субкультур» [1, 635-636]. Чтобы быть услышанным, критику нужно быть одновременно и литератором, и "философом современности". Можно назвать несколько примеров подобного рода "трансформации статуса" критика — Дмитрий Быков, Вячеслав Курицын, Александр Архангельский. При всех индивидуальных различиях три названных литератора совмещают в своей деятельности критику, публицистику, художественное творчество, используя возможности всех медийных средств — от "толстых журналов" до телевидения и Интернета. Возможно, подобного рода совмещение характеризует один из векторов дальнейшего развития литературы. Нас интересует жанровый аспект этой проблемы, который мы рассмотрим на примере критики Александра Архангельского. Предметом нашего анализа стали его публикации в "толстых" литературных журналах за период с 1989 по 1999 год. После 1999 года журнальные публикации практически прекращаются: "трансформируя статус" критика, Архангельский становится телеведущим.

Архангельский пришел в критику из академического литературоведения, в 1990 г. было опубликовано его учебное пособие «Стихотворная повесть А.С. Пушкина "Медный всадник"». Неудивительно, что свой путь критик начинает с жанра аналитической статьи. В статьях 1989-1991 годов Архангельский подводит литературные итоги перестройки. «Мы вступили

в гласность "людьми подполья"» [2, 240], — утверждает критик в статье «Размышления у парадного подъезда» (1989). Характерная для позднего советского строя двойственная ситуация "полузапрета" вела к моральному уничтожению интеллигенции, так как «чувство свободы становилось генератором страха» [2, 239]. В эпоху гласности этот страх стал основой для возникновения ситуации "вседоступности без выбора", сформировавшей тип "человека всеядного" — "Номо informaticus", относящегося ко всему в культуре не как к ценностям, а как к информации. Чтобы обретаемая свобода не стала превращаться в своеволие, «нравственный кругозор личности должен быть обратно пропорционален информативному кругозору культуры», — делает вывод критик [2, 248]. Иначе "вседоступность без выбора" приведет к "музеезации" культуры, разрушит ее целостность, расчленит культуру на механические составляющие идеологии» [3, 252].

Изменения, происшедшие на рубеже 80-90-х годов в общественном сознании, "размагнитили" прежние "полюса напряжения". Противостояние «Нашего современника» и «Огонька» «утратило былую актуальность, не вызывает прежнего отклика читающей публики <...> все устали от не обеспеченных делами слов о Свободе («Огонек») и Равенстве («НС»). Новой "линией разрыва" будет граница между коммерческой литературой и «теми, кто сделает ставку на культуру и традицию» [4, 241].

В беседе с известным славистом Жоржем Нива в начале 1990-х годов Александр Архангельский заявил: разговоры о «конце литературы» безответственны и являются «попыткой критиков отвести внимание публики от факта своей «клинической смерти» [5, 197]. На наш взгляд, осознание "безответственности" современной критики приводит к смене темы и жанра: от аналитических статей, посвященных гласности и журнальному противостоянию конца восьмидесятых годов критик переходит к статьям-монографиям, посвященных конкретному произведению. В статье «Движущийся ребус» (1992) рассматривается поэма Б.Л. Пастернака «Высокая болезнь». В своем разборе, Архангельский совмещает монографичность историко-литературного комментария с аллюзиями на современность, появляющимися уже в самом начале статьи: «Один из персонажей столь нелюбезного сердцу Людмилы Сараскиной романа Ильфа и Петрова занимался составлением ребусов и шарад» [6, 166]. Ироничный намек призван исключить имя и творчество Пастернака из контекста перестроечных дискуссий. "Ленинские" и "сталинские" произведения не являются падением поэта, утверждает Архангельский. Нет в статье и противопоставления Пастернака



Ахматовой, наоборот, критик сближает творческие позиции двух великих поэтов, которые близки «чувством истории». Смысл поэмы может быть сведен к двум различным трактовкам: либо поэт болен «высокой болезнью» непричастности к Истории; либо, отказываясь «гореть во славу темной силы», поэт тем самым оправдывает свое назначение. По мысли Архангельского, "раскачивание" между этими полюсами при несовпадении ни с одним из них выражает истинный смысл поэмы Пастернака. «Но сложное понятней им», — вслед за Пастернаком повторяет Архангельский.

Художественная игра «на разнице потенциалов» присутствует и в романе В. Маканина «Андеграунд», разбору которого посвящена статья «Где сходились концы с концами» (1998). Герой-рассказчик помещается автором в условное пространство русской словесности. В тексте романа много литературных цитат и литературных параллелей (Пастернак, Цветаева, «Москва — Петушки»). Подчеркнутая "литературность" текста снижает его жизнеподобие — кажется, что «созданные из плотного литературного вещества» герои действуют в размытом и беспредметном пространстве, а не в пределах действительной жизни. Но Маканина интересует не литература и не действительность 1990-х, а вопрос — "быть или не быть" человеку, человечеству в целом. В вопросе безумного Венички («К людям, насчет времени. Пусть дадут отчет...») автору слышится утвердительный ответ на этот "бытийственный" вопрос. Совместить "литературность" с "бытийственностью" Маканину помогает эстетика кино: в романе, по мнению критика, повторяются мотивы фильма «Человек дождя». Как и герой фильма, бормотавший одну и ту же фразу, Венечка у Маканина будет приставать к прохожим, настойчиво повторяя один и тот же вопрос: «Который час?..» «На вопрос этот Маканин никогда не ответит “любопытным: вечность”» [7, 185]. Завершая свой разбор романа цитатой из известного стихотворения, А. Архангельский соединяет "маканинский" пафос «андеграунда» с "пастернаковским" «соучастием в бытии». Так возникает смысловая связь между статьями, написанными в разное время. Сближает эти статьи и метафоризация, используемая как прием интерпретации. В «Движущемся ребусе» логика рассуждений критика основана на метафоре эзопова языка, "шарады", "ребуса" — эстетического следствия многолетнего цензурного гнета. Творческий гений Пастернака состоит в преодолении "ребусной" поэтики, диктуемой эпохой. Критик метафорически сближает весьма далекие понятия. Этот же принцип прослеживается и в статье о романе В. Маканина «Андеграунд», где для объяснения смысла произведения привлекается

кинематографическая метафора "человека дождя". Более того, даже в заглавии статьи — «Где сошлись концы с концами» — подчеркнута смысловая дистанция между сближаемыми понятиями. Усиление метафоризации, на наш взгляд, демонстрирует процесс "трансформации статуса" критика, перемещение его в иное медийное пространство. Эффектные метафоры, основанные на сближении далеких понятий, более употребительны телеведущим, нежели критиком. Архангельский усиливает этот метафорический эффект иронией. Например, в статье «Где сошлись концы с концами» «ситуация взаимного отражения реальности и литературы» иронично описывается цитатой из детской песенки «Петух во сне увидел червячка» («"Ужасный сон!" — подумал червячок. / И повернулся на другой бочок»), которая, в свою очередь, "обыгрывает", по мнению критика, «сюжет общеизвестной притчи Чжуан-Цзы о спящей бабочке» [7, 184]. Современный роман, детская песенка, философская притча как элементы одного рассуждения могут соседствовать либо в постмодернистском тексте, либо в речи телеведущего.

Ирония, метафоризация, интертекстуальность, в свою очередь, ведут к изменению коммуникативной организации текста. Главной особенностью заметок А. Архангельского в рубрике «По ходу дела» в журнале «Новый мир» является (а это — самый частотный жанр критика) их полирегистровая организация. В небольшом по объему тексте (не более одной тысячи слов) используются все коммуникативные регистры — от информативного до волюнтивного. В больших статьях Архангельского не было такого структурно-смыслового разнообразия. Монорегистровая организация придает тексту "академичность", полирегистровая — усиливает его диалогичность. Так жанровая трансформация ведет к "трансформации статуса" критика.

В упоминавшейся выше беседе с Жоржем Нива и Симоном Маркишем Архангельский иронично заметил: «плюралистическое общество рыночного благоденствия» «хоть и не изгоняет творца за пределы "идеального государства", но отводит каждому сверчку свой шесток» [5, 188]. Уход в иные сферы и медийные пространства свидетельствует о свободном выборе критика. Изменения жанровой парадигмы критики А. Архангельского стали одним из результатов обретенной свободы.

#### Библиографический список:

1. Кукулин, И., Липовецкий, М. Постсоветская критика и новый статус литературы в России // История русской литературной

- критики: советская и постсоветская эпохи [Текст] / Ред. Е. Добренко, Г. Тиханов. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
2. Архангельский, А. Размышления у парадного подъезда [Текст] / А. Архангельский // Дружба народов. 1989. № 10.
  3. Архангельский, А. Наследие и наследники. Взгляд на архивные разделы текущей периодики [Текст] / А. Архангельский // Дружба народов. 1990. № 8.
  4. Архангельский, А. Между свободой и равенством. Общественное сознание в зеркале «Огонька» и «Нашего современника»: 1986-1990 [Текст] / А. Архангельский // Новый мир. 1991. № 2.
  5. Архангельский, А. Нива, Ж. Маркиш, С. Урби эт Горби. Русская литература после перестройки: анализ с попыткой прогноза [Текст] / А. Архангельский // Дружба народов. 1993. № 1.
  6. Архангельский, А. Движущийся ребус. Над строками «Высокой болезни» Бориса Пастернака и не только [Текст] / А. Архангельский // Октябрь. 1992. № 12.
  7. Архангельский, А. Где сходились концы с концами. Над страницами романа Владимира Маканина "Андеграунд, или Герой нашего времени" [Текст] / А. Архангельский // Дружба народов. 1998. № 7.

## Содержание

### *Актуализация и трансформация классических и фольклорных жанров*

<b>Абрамович Семен Дмитриевич</b> <i>О рецепции библейского текста в художественном эпосе</i>	5
<b>Бент Алевтина Георгиевна</b> <i>Жанровые инварианты в романе Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли»</i>	8
<b>Бент Мария Марковна</b> <i>Эпизация лирики в раннем творчестве Т.С. Элиота</i>	12
<b>Бортников Владислав Игоревич</b> <i>Композиция как жанровое слагаемое первого художественного перевода поэмы Дж. Мильтона «Потерянный Рай» на русский язык (1777): сравнительно-категориальный аспект</i>	16
<b>Бисенгали Зинок-Габден Кабиулы</b> <i>Учитель и ученик (воспоминания о М. Ауэзове и Ч. Айтматове)</i>	20
<b>Васильев Игорь Евгеньевич</b> <i>Концептуально-смысловые и жанрово-тематические стратегии в неофициальной поэзии 1930-х – начала 1950-х годов</i>	28
<b>Вардугина Галина Семеновна</b> <i>Структура и мотивы сказки в детективных романах Д.Донцовой</i>	32
<b>Григоровская Анастасия Васильевна</b> <i>Тридцатое царство в антиутопиях Д.Быкова и Д.Глуховского: трансформация фольклорного мотива</i>	38
<b>Глушенкова Екатерина Олеговна</b> <i>Реконструкция мифа об уроборосе в романе В.Пелевина «Священная книга оборотня»</i>	43
<b>Григораш Антонина Михайловна</b> <i>Разновидности характерологической функции фразеологических единиц с нейтральной стилистической окраской в биографическом жанре (на материале книги Нины Берберовой «Александр Блок и его время»)</i>	47
<b>Горшков Сергей Маркович</b> <i>Портреты двух Мастеров: Н.В. Гоголь и А.А. Иванов в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»</i>	52
<b>Загороднева Кристина Владимировна</b> <i>Жанр словесных галерей и его трансформация в творчестве Н.Олейникова</i>	57

<b>Загидуллина Марина Викторовна</b>	62
<i>«Страх влияния» и «память жанра»: о единстве и борьбе противоположностей</i>	
<b>Летаева Наталья Викторовна</b>	65
<i>Эпистолярный жанр в прозе Ю. Фельзена и М. Агеева</i>	
<b>Макаров Денис Владимирович, Макарова Светлана Николаевна</b>	69
<i>Изучение и преподавание русской литературы в контексте христианской аксиологии</i>	
<b>Миронова Марина Николаевна</b>	79
<i>Традиции Достоевского-романиста в творчестве В. Набокова</i>	
<b>Полушкин Александр Сергеевич</b>	84
<i>Жанровый репертуар мировой литературы XX века в «нобелевском формате»</i>	
<b>Поршнева Алиса Сергеевна</b>	89
<i>Функции античных аллюзий в романе Лиона Фейхтвангера «Изгнание»</i>	
<b>Подобрий Анна Витальевна</b>	95
<i>Культура наизнанку, или «Одесские рассказы» И.Бабеля</i>	
<b>Прокофьева Алла Георгиевна</b>	100
<i>Жанр притчи в творчестве В.И. Даля</i>	
<b>Седова Елена Сергеевна</b>	104
<i>Проблема лица и маски в комедии У.С.Моэма «Джек Строу»</i>	
<b>Слепова Александра Валерьевна</b>	108
<i>Трансформация жанра нравоучительного примера в литературе XVIII – XX веков</i>	
<b>Стрелец Людмила Ивановна</b>	112
<i>Акцентирование фактора адресата при изучении рассказов В.Т. Шаламова в 11 классе</i>	
<b>Тихомиров Сергей Александрович</b>	118
<i>К вопросу о «христианском» аспекте в творчестве С.А. Есенина</i>	
<b>Чикарькова Мария Юрьевна</b>	128
<i>Жанровые новации драматических произведений Горького в оценке критики начала XX века</i>	

### ***Инновационные процессы в новейшей российской словесности***

<b>Абишева Сауле Джунусовна</b>	132
<i>Новая жизнь поэзии М. Макатаева</i>	
<b>Аскарова Виолетта Яковлевна</b>	144
<i>Современный читатель в книжном процессе: в поисках гуманистически ориентированной идеологии взаимодействия</i>	
<b>Асылбекова М.С., Серикова С.К.</b>	149
<i>«Когда я буду взрослым»: стихи А.Кушнера для детей</i>	
<b>Бодрова Людмила Тимофеевна</b>	154
<i>Авторская рецепция русской классики как фактор поэтики в прозе порубежья (парадигма современного школьного литературоведения)</i>	
<b>Гимранов Игорь Раифович</b>	160

<i>Писательский блог как жанровая модификация</i>	
<b>Гимранова Юлия Александровна</b>	165
<i>Стихотворения в прозе и русская литература</i>	
<b>Екимова Татьяна Андреевна</b>	170
<i>Фантазия как жанр, жанр как фантазия: пьесы Григория Горина</i>	
<b>Михина Елена Владимировна</b>	175
<i>Интертекстуальный диалог с русской классикой в жанре современной литературной пародии (С.Лившин «Дама с собачкой Баскервилей»)</i>	
<b>Новикова Светлана Геннадьевна</b>	180
<i>Жанровые ограничения или ограничений нет? (о некоторых жанровых особенностях в новейшей отечественной литературе эпохи постмодерна)</i>	
<b>Поляк Зинаида Наумовна</b>	185
<i>«Жанровая переключка» в творчестве Надежды Черновой</i>	
<b>Сабинина Ольга Сергеевна</b>	192
<i>«Дикие животные сказки» Л. Петрушевской: специфика жанра</i>	
<b>Садовникова Татьяна Валерьевна</b>	199
<i>Игровая стратегия в повести Л.Улицкой «Веселые похороны»</i>	
<b>Селютина Елена Александровна</b>	204
<i>Образ старого актера в творчестве Н. Коляды: синонимизация пространства и героя в пьесе «Баба Шанель»</i>	
<b>Соловьева Анастасия Дмитриевна</b>	209
<i>Повесть для театра В.М. Шукшина "А поутру они проснулись": литературные и языковые истоки жанра</i>	
<b>Терентьева Нина Павловна</b>	214
<i>Аксиологическая составляющая проектно-исследовательской деятельности учащихся по литературе</i>	
<b>Уразаева Алена Игоревна</b>	217
<i>Основные направления визуализации поэтического текста</i>	
<b>Федоров Василий Васильевич</b>	222
<i>Фигуры «повтора» в структуре постмодернистского романного нарратива (роман В. Сорокина «Норма»)</i>	
<b>Шакиров Станислав Моэлсович</b>	225
<i>"Трансформация статуса" критика как жанровое явление</i>	