

*ФГБОУ ВО Уральский государственный педагогический университет
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания
при поддержке Программы Фулбрайта в России*

***Литература как форма социальной
и индивидуальной рефлексии***

Екатеринбург
2016

УДК 82.09
ББК Ш5 (0/8)
Л 64

Л 64 Литература как форма социальной и индивидуальной рефлексии: материалы XIX Всероссийской научно-практической конференции словесников «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе - Лейдермановские чтения». Екатеринбург, 1-2 апреля 2016 г. / ФГБОУ ВО «Урал. гос. пед. ун-т». – Екатеринбург, 2016. – 214 с.

ISBN 978-5-7186-0777-2

Материалы научно-практической конференции словесников. Обсуждаются вопросы литературной рефлексии: исследуется проблема жанра как формы социального анализа, стратегии и способы саморефлексии литературы; отдельный раздел посвящен методике преподавания литературы в школе и вузе. Конференция проводилась при поддержке Фонда Фулбрайта в России.

Доклады печатаются в авторской редакции

УДК 82.09
ББК Ш5(0/8)

© ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2016

© Кафедра литературы и методики ее преподавания, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

I. РЕЦЕПЦИЯ ЖИЗНИ В ЛИТЕРАТУРЕ.....	5
<i>Бушмина И.В.</i> Событие воскрешения в малой прозе Л. Н. Андреева...	5
<i>Даниленко Ю.Ю.</i> Обретение собственного языка через преодоление власти.....	12
<i>Кадочникова И.С.</i> Проблема личностного и творческого самоопределения в книге А. Корамыслова «Песни Мудехара».....	17
<i>Кудреватых А.Н.</i> Рефлексирующий герой в «Моей исповеди» Н.М. Карамзина.....	24
<i>Ловцова О.В.</i> Тема молодежного нонконформизма в новой британской драме.....	29
<i>Маркин А.В.</i> Зарубежная литература в круге чтения молодого поэта: Свердловск, 1973 – 1976.....	35
<i>Петров И.В.</i> «Пацанство» как прием (к вопросу о герое современной прозы)	44
<i>Подлубнова Ю.С.</i> От «Уральского охотника» к «Уральскому следопыту»: природа и природные ресурсы в культурных репрезентациях 1920–1930-х гг.....	48
<i>Рыжкова К.С.</i> Социальная рефлексия в книге В.Славкина «Памятник неизвестному стилиаге»	56
<i>Семухина И.А.</i> «Физиология Петербурга»: существование «ни на земле, ни под землей»	60
<i>Старова Е.А.</i> Рецепция жизни в драматургии Николая Коляды.....	65
<i>Юркина А.Н.</i> Банальность как тема и как художественная стратегия в творчестве писательниц-эмигранток	70
 II. ЖАНР КАК ФОРМА СОЦИАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ.....	 77
<i>Джаббарова Е.Я.</i> Проза Марины Цветаевой: жанр и способы самоидентификации.....	77
<i>Дубровских Т.С.</i> Реализация стратегии художественного синтеза в травелоге Н. Асеева «Разгримированная красавица»	81
<i>Макарова Л.Ю.</i> Своеобразие хронотопа в новелле С.Беккета «Желтое»	88
<i>Овчинникова М.Н.</i> Рецепция молитвы в творчестве поэтов серебряного века.....	96
<i>Потапова З.С.</i> Герои и персонажи в циклах М. Веллера.....	102
<i>Селютин Е.А.</i> Проблема обоснования жанровой модели в новейшей драматургии: В. Забалуев, А. Зензинов «Красавицы. Verbatim».....	110
<i>Федерякин А.Ю.</i> Особенности циклов малой прозы Ильи Эренбурга в контексте прозаического творчества 20-х годов XX века.....	117

III. СТРАТЕГИИ АВТОРЕФЛЕКСИИ ЛИТЕРАТУРЫ..... 125

<i>Багдасарян О.Ю.</i> Перифраз как рефлексивная художественная практика в творчестве Клима (В. Клименко)	125
<i>Доценко Е.Г.</i> «Цимбелин»: рефлексия и авторефлексия в поздних пьесах Шекспира.....	133
<i>Смышляев Е.А.</i> Интертекстуальность как форма авторефлексии в поэзии современных челябинских авторов.....	144
<i>Федорова Е.В.</i> Стратегия авторефлексии в автобиографической прозе А. Белого.....	149

IV. ПРЕПОДАВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ: (МЕТОДИЧЕСКИЙ) АНАЛИЗ И САМОАНАЛИЗ..... 155

<i>Алексеева М.А.</i> Мастерские на уроках литературы: возможности и риски.....	155
<i>Балабанов С.Ю.</i> Урок внеклассного чтения по литературе в 10 классе по пьесе А. Жвалецкого и Е. Пастернак «Образ Чацкого скачать бесплатно».....	160
<i>Волынская О.Г.</i> Групповая форма организации учебной работы и проектная деятельность на уроках литературы (опыт проведения нестандартных уроков)	165
<i>Гончаренко Г.Б.</i> Конструирование практических заданий в процессе участия в проектной деятельности как первые шаги к профессии учителя.....	175
<i>Терентьева Н.П.</i> Школьный читательский блог как пространство формирования читательского самосознания (из опыта работы).....	179
<i>Устинова Т.И.</i> Мир – глазами ребёнка (по книге Д. Бойна «Мальчик в полосатой пижаме»)	184

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 191

АННОТАЦИИ..... 194

SUMMARY..... 204

I. РЕЦЕПЦИЯ ЖИЗНИ В ЛИТЕРАТУРЕ

Бушмина И.В. (Кемерово)

Событие воскрешения в малой прозе Л. Н. Андреева

Особое место в творчестве Л. Андреева, как было отмечено и современниками, и исследователями [Красильников 2010], занимает тема смерти. Однако наряду с темой смерти Андреева интересовал и феномен воскресения, проявляющийся в художественной структуре его произведений и в организации событийного ряда, и как мотив, поэтому, на наш взгляд, он требует особого изучения.

Событие воскрешения широко представлено во всех культурах мира, но однозначно можно сказать, что переход от смерти к жизни связан с божественным провидением. Важное место воскрешение занимает и в христианстве, в котором связано с греческим «ἀνάστασις (τῶν) νεκρῶν», как возобновление жизни в теле после смерти, и описывается и в Ветхом, и в Новом завете, как символ укрепления веры в Бога, его могущества. Более того, эта вера укрепляется свидетельством Христа о Себе Самом: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет» (Ин 11. 25). [Православная библиотека]

Особый взгляд на идею вечной жизни, возвращение из мира мёртвых в мир живых наиболее ярко представлен в произведениях Л. Андреева «Прекрасна жизнь для воскресших» (1900 г.), «Елеазар» (1906г.), «Воскрешение всех мертвых» (1914 г.).

В рассказе «Прекрасна жизнь для воскресших» (1900 г.) проблема смерти и воскрешения основывается не сколько на физическом состоянии человека, сколько на метафизических аспектах человеческой жизни.

Рассказ начинается с описания похорон и кладбища. Это пространство смерти описывается как тихие, спокойные «жадные уголки», которые не могут насытиться несмотря на обилие «жертв» хотя «уже ... весь живой, огромный и шумный город перенесен туда». Показательно, что все начало рассказа связано именно с образом фатального поглощения кладбищем мира людей, перемещения всех в мир мертвых, глобального настолько, что каждый «народившийся новый ждет своей очереди» [Андреев 1990: 192].

Автор уводит читателя в созерцание «элегического, задумчивого, нежного» мира при помощи риторического вопроса: «Не случилось ли вам гулять по кладбищу?». Его цель – заставить задуматься человека о тленности земного существования. Целая галерея крестов, надгробий, памятников разворачивается лишь для того, чтобы осознать, как кладбище, тихое и спокойное, забирает даже «говорливых, дерзко уверенных в бесконечности жизни», а фраза «И они умерли, эти люди» звучит как неоспоримый приговор.

Вторая часть данного рассказа начинается уже с другого риторического вопроса: «Но разве нужно выходить из дому, чтобы побывать на кладбище?» Подобно кладбищу, мрак ночи поглощает звуки дня, отдаляет от «беспокойного шумного дня, которому довлеет злоба его». [Андреев 1990: 193] Словосочетание «довлеет злоба дня» взято из Евангелия от Матфея, глава 6, ст.34 как подтверждение мысли о том, что человеческий мир связан именно с днем нынешним и не сильно обременен миром вечным, будущим. Автор уводит читателя через приемы, похожие на медитацию, к наиболее важным вопросам.

«В душе» мы встречаем воспоминания о дорогих людях, забытых, ушедших, но чем дальше погружаемся в ментальный мир, тем становится понятнее, что настоящие могилы и кладбище в душе связаны с такими важными понятиями, как вера, любовь, талант, надежды. Вера и любовь представляются как сестры, которые могли напоить страждущего, накормить или исцелить. Но самое парадоксальное, что причиной их смерти является простуда: «не выдержали леденящего ветра, которым охватила их жизнь». По сути, эти два великих чувства умирают из-за того, что реальная жизнь является слишком суровой для них. Талант же, по мнению автора, умирает из-за того, что не смог реализоваться, хотел что-то выразить, создать, но не смог, «плакал» и умер вследствие этого.

Основным приемом в построении произведения является противопоставление, так как оно наиболее ярко представляет разницу между жизнью и смертью. Благодаря ему автор изображает два противоположных состояния: сначала обилие веселых, шумных детей-надежд, а позже их гибель и вновь фатальный обрыв фразой «Тихо на кладбище, и печально шелестят листьями березки» [Андреев 1990: 194]. Резкая смена описываемых картин подчеркивает мрачное состояние в душе главного героя, неожиданность умирания того светлого, что придавало жизни смысл, и констатирует факт неизбежности и необратимости смерти.

Третья же часть начинается с призыва «Пусть же воскреснут мертвецы!». Обилие вопросов, восклицательных предложений говорит о приподнятом настроении, выходе из могильного оцепенения. «Вы думаете, они умерли? О нет, они живы. Они молчали, но они живы» [Андреев 1990: 194]. Показательно, что восстают из могил полные сил, жизни и энергии именно вера, любовь, талант и надежды. Для главного героя они являются основной ценностью, именно их он встречает возгласом «Ведь так прекрасна жизнь для воскресших!». Пробуждение происходит в атмосфере чистого воздуха весны, пропитанного «теплом и любовью», а в местах, по которым проходят сестры вера и любовь с хлебом для голодных, появляются благоуханные цветы.

Важно, что для него смерть данных составляющих жизни: любви, веры, таланта, надежд - связана с его собственной гибелью («Разве не знаете вы, что я тоже был в могиле...»), но теперь герой как бы воскресает сам и собирает их вместе, торопит, зовет с собой.

Таким образом, в рассказе «Прекрасна жизнь для воскресших» расставляется приоритет в пользу духовной жизни, а пробуждение от мертвого сна вечных ценностей, их жизнеспособность являются наиболее необходимым моментом, некой основой для жизни в целом. Нагнетание настроения через образ кладбища, похорон, смерти любви, веры, таланта, надежд дает возможность невообразимой радости в финале, торжества воскресшей души.

Иная ситуация рассмотрена в рассказе «Елеазар» (1906 г.), в основу которого взято воскрешение Лазаря Иисусом Христом как акт прославления Бога, описанный в Евангелии от Иоанна¹.

Очередной вызов Л. Андреева, брошенный Богу, нашел свое отражение именно в переосмыслении и вольном трактовании дальнейшей жизни после чуда воскрешения. В рассказе автор ставит под сомнение всю идею чудесного воскрешения, которое неоднократно встречается в Священном писании. Несмотря на то, что изначально данный акт должен был стать подтверждением божественного, автор намеренно развивает иной сценарий развития событий.

После трехдневной смерти Лазарь возвращен к жизни лишь в своем физическом облики, но душа его претерпела коренные изменения: некогда веселый, жизнерадостный, общительный Елеазар превращается в мрачного, молчаливого человека. Но человека ли? Брошенный, одинокий Елеазар обречен на проклятие от имени всего человечества из-за того, что постиг нечто «непостижимое Там».

По мнению В.В. Локтионовой, Елеазар является неким воплощением Смерти, а его воскрешение является ложным. [Локтионова 2010] На наш же взгляд, Андреев не причисляет его ни к представителям мира живых, ни к миру мертвых. Несомненно, показательно, что главный герой на протяжении всего рассказа находится в ярких брачных одеяниях, «как жених». В языческом представлении смерть связана с образом невесты, но важно то, что брачные одежды Елеазара со временем превращаются в лохмотья, теряют свою природу и функцию. По сути, Смерть-невеста отказывается от союза с Елеазаром, а он является неким брошенным женихом, который не в силах вернуться к прежней жизни или начать новую. Елеазар является вычеркнутым из категорий жизни и смерти, он находится за пределами этих состояний.

В каком же состоянии он тогда находится? Три дня – срок, после которого воскрес Иисус, но, в отличие от Елеазара, он обрел новое состояние, новую жизнь, так как закончил свою земную жизнь и

¹ Согласно Евангелию, Иисус шел с учениками в Вифанию, чтобы избавить Лазаря от болезни, но после узнал, что тот умер, но продолжил свой путь уже с иной целью: «дабы вы уверовали» (Ин. 11:15). На дороге он был встречен Марфой, которая на его вопрос: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет. И всякий, живущий и верующий в Меня, не умрет вовек. Веришь ли сему?» ответила: «Господи! я верую, что Ты Христос, Сын Божий, грядущий в мир» (Ин. 11:25-27).

перешел в новую ипостась. Л. Иезуитова в работе, посвященной этому рассказу, устанавливает связь с «Книгой Екклесиаста». В глазах Елеазара читается знаменитое «Видел я все дела, какие делаются под солнцем, и вот, всё – суета и томление духа!» (Еккл.1.14) [Иезуитова]

Образ пустыни, которая преследует главного героя и с которой он неразрывно связан, является олицетворением нового знания, постижение его состояния пустоты. Пустыня – место, где нет жизни, но это не чертоги смертельного царства, это описание третьего состояния – пустоты. Елеазар не отрицает жизнь и не воспекает смерть, для него нет смысла ни в жизни, ни в смерти. Именно пустотой он и пугает окружающих, отсутствием смысла всего, что происходит.

Скульптор Аврелий, который попытался выразить то, что чувствует и знает Елеазар, соорудил скульптуру, которая была абсурдна по своей форме: «Это было нечто чудовищное, не имевшее в себе ни одной из знакомых глазу форм, но не лишенное намека на какой-то новый, неведомый образ. На тоненькой, кривой веточке, или уродливом подобии ее, криво и странно лежала слепая, безобразная, раскоряченная грудка чего-то ввернутого внутрь, чего-то вывернутого наружу, каких-то диких обрывков, бессильно стремящихся уйти от самих себя. И случайно, под одним из дико кричащих выступов, заметили дивно изваянную бабочку, с прозрачными крылышками, точно трепетавшими от бессильного желания лететь». [Андреев 1990: 201-202]. Образ бабочки как символ жизни отражает именно невозможность и бессилие Елеазара в этой ситуации вернуться к нормальному состоянию.

Важно и то, что, являясь «сочувствующим» Иисусу Христу, близким ему, после воскрешения Елеазар на прямой вопрос «Ты христианин?» спокойно ответил отказом. У Л.Андреева было неоднозначное отношение к религии и к христианству в частности. Наверно, поэтому император Август говорил следующее: «Я не люблю христиан. Они трясут дерево жизни, не дав ему покрыться плодами, и по ветру рассеивают его благоуханный цвет» [Андреев 1990: 206]. Таким образом, христиане, по мнению автора, не могут по-настоящему постичь смысл жизни, истинный замысел Бога, основы мироздания.

Показательно, что во время путешествия Елеазара в Рим ему встречаются влюбленные, которые бросают вызов его знанию, так как любовь, по их мнению, является самым прекрасным и важным на земле. После встречи же со взглядом «чудесновоскресшего» они теряют ту легкость чувства, возвышенность и вечность.

Невообразимая тяга главного героя к солнечному свету, раскалённой пустыне, желание насытиться, наполниться светом в рассказе прямо говорит о его желании: «Так, вероятно, силен был холод трехдневной могилы, так глубока тьма ее, что не было на земле ни такого жара, ни такого света, который мог бы согреть Елеазара и осветить мрак его очей». Конечно, образ солнца во всех культурах мира связан в первую очередь с жизнью, радостью и т.д., что

подтверждается и в рассказе Л.Андреева, но нельзя не заметить следующее: «Днем, когда беспощадное солнце становилось убийцей всего живого и даже скорпионы забивались под камни и там корчились от безумного желания жалить, он неподвижно сидел под лучами, подняв кверху синее лицо и косматую, дикую бороду». [Андреев 1990: 196-197] Если утрировать, то, получается, от смертоносных лучей солнца Елеазар не прячется - он пытается согреться. Солнце в данном случае как носитель смерти также может стать возможностью наполнить существование героя смыслом, но, увы, он вынужден бежать навстречу смыслу жизни, желать его, постоянно ускользающего, но ему так и не наполнить ту пустоту, которая царила в его душе.

В финале произведения ослепленный и изгнанный Елеазар движется навстречу закату, как бы догоняя солнце, а его силуэт напоминает «чудовищное подобие креста». По сути, Елеазар является неким антагонистом Христа, а образ крестной смерти объединяет их и дополняет смысл. Если Иисус наполнен жизнью и светом, то Елеазар – это воплощение пустоты. Иисус проповедует любовь, жизнь и смысл, а Елеазар несет в себе Третье, то, что находится за границами жизни и смерти.

Как позже в «Дневнике Сатаны» будет сказано: «И ты сам виноват в этом, Мой друг: зачем в твоём разуме так мало понятий? Твой разум как нищенская сума, в которой только куски черствого хлеба, а здесь нужно больше, чем хлеб. Ты имеешь только два понятия о существовании: жизнь и смерть – как же Я объясню тебе третье? ... Я не могу рассказать тебе о Необыкновенном» [Андреев 1996: 118]. Выразить Невыразимое, найти ответы на вечные вопросы за рамками «нищенской сумы» - основное желание Л.Андреева.

Если Сатана-Вандергуд смог воочеловечиться и «человеческая настойка» в нем с каждым днем крепчает, то Елеазар не может вписаться в эту жизнь: он остается в этом «третьем». Таким образом, переосмысление библейского сюжета чуда воскрешения открывает читателю очередную попытку понять Невыразимое.

Другой рассказ «Воскрешение всех мёртвых» (1914 г.) был издан совместно с рассказом «Три ночи» и, на наш взгляд, продолжает мысль, заявленную в рассказе «Елеазар».

«Три ночи» имеет авторский подзаголовок «Сон». Основное событие – смерть главного героя, которая выходит за рамки обычного. Обращение к читателю через повелительное наклонение придает произведению некий признак завещания с конкретными указаниями действия, и собеседник должен, по сути, являться глашатаем смерти героя. Из личной трагедии семьи смерть героя превращается в событие, которое должно охватить буквально каждого. Последовательно и подробно описанные действия, кому донести данную весть, доходят до некоего вселенского масштаба: начиная от жены, детей до посторонних людей. Фраза «он умер» повторяется в рассказе неоднократно. Так катастрофическая констатация данного

факта вырывает людей, пространство из состояния обычного: разрушаются стены, храм, люди впадают в слезы и стенания.

Интересно, что в данном рассказе снова встречается образ влюбленных жениха и невесты, которые после страшного известия забывают о своих чувствах и погружаются в мир, в котором «он умер», приобщаются к известию о смерти.

Смерть главного героя ассоциативно связана со смертью Бога, Христа, поэтому в это событие вовлечен каждый. Нанизывание образов людей и действий пересекается с фразой «Бегите!», и, конечно же, возникает ощущение общей паники и истерии. Важно и то, что наступает вселенская пустота, которая погружает все во мрак: гаснут не только свечи, но и звезды, солнце, луна.

Именно в три ночи происходит события, которые завершаются фразой, вынесенной в отдельную главу: «И тогда наступит ночь третья и последняя» [Андреев 1994: 321]. Некая недосказанность, оборванность данного рассказа готовит читателя к рассказу «Воскрешение всех мертвых», в котором описывается воскрешение всего. Намеренное умалчивание этого события усиливает пафос.

Если рассказ «Три ночи» связан со сном, то рассказ «Воскрешение всех мертвых», который имеет подзаголовок «мечта», также несколько оторван от действительности. Ирреальность описываемого события связана в данной произведении с контекстом того, что она не обязательно осуществима, а лишь желаемая, как наиболее благополучный исход событий.

В «Воскрешении всех мертвых» описывается, по сути, христианский миф о том, что архангелы вострубят о «грядущем воскрешении всех мертвых». На протяжении всего произведения описывается, как все: и люди, и природа - готовятся к этому великому событию. Радость, свет охватывает любого, для которого нет больше «забот о жизни, страдании и печали, болезни и смерти; не стало никакой иной заботы у живущего, как только в радости и красоте встретить завтра грядущего Господа» [Андреев 1994: 322]. Интересно отметить, что в данном предложении говорится о «живущем», но описываются и умершие, и живущие люди, которые готовятся к великому событию – воскрешению мертвых.

Свет, радость охватывает весь мир, все преобразается, и все «уместно». Событие великого масштаба по значению наполняет смыслом все существование, а все предыдущее ощущается как нечто не столь важное.

Стоит отметить, что последние приготовления к этому событию прерываются пропуском предложения, которое заменено на многоточие, а финальная фраза звучит как финальный аккорд перед великим событием: «Здесь кончается человеческое, и мертвые восстали». [Андреев 1994: 328] Конец человеческого, земного, тленного, событие восстания, воскрешения ознаменует именно начало новой эпохи, нового состояния.

Таким образом, в малой прозе Л. Андреева событие воскрешения является одним из ключевых. Писатель отходит от привычного восприятия чуда воскрешения как доказательства Бога и его силы, для него важно, что смерть является не завершающей точкой существования. Именно вера в воскрешение, переход из одного в состояние в другое открывает читателю новый взгляд на вечные ценности. В рассказе «Прекрасна жизнь для воскресших» метафорическая смерть высших ценностей: любви, надежды, веры и таланта – связана с обесцениванием всей жизни, так как именно они являются основой жизни. В «Елеазаре» поднимается проблема воскрешения через осмысление основ бытия: герой оторван от жизни и смерти, постиг нечто «Невообразимое» и обречен за страдание из-за своего знания. «Воскрешение всех мертвых» является иллюстрацией к христианскому представлению о дне воскрешения всех мертвых. Описание всеобщей радости, приготовления к этому событию говорят об эмоциональном подъеме всего живого и неживого, а финальная фраза, на наш взгляд, ставит точку всему человеческому и переводит в некое принципиально новое состояние. По сути, автору событие воскрешения необходимо для решения проблем смысла существования и поиска ответов на вечные вопросы об устройстве мироздания.

Литература

Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т.1. Рассказы 1898-1903гг./ Редкол. И.Андреева, Ю.Верченко, В.Чуваков; Вступ.статья А.Богданова; Сост.и подгот. текста В.Александрова и В.Чувакова; Коммент. В.Чувакова. – М.: Худож. лит., 1990. – 639 с.

Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т.2. Рассказы 1904-1907гг./ Редкол. И.Андреева, Ю.Верченко, В.Чуваков; Сост. и подгот. текста Е.Жезловой; Коммент. А.Богданова. – М.: Худож. лит., 1990. – 559 с.

Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т.4. Рассказы; Роман; Пьесы. 1911-1913гг./ Редкол. И.Андреева, Ю.Верченко, В.Чуваков; Сост.и подгот. текста И.Андреева; Коммент. М.Козьменко и В.Чуваков. – М.: Худож. лит., 1994. – 639 с.

Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т.6. Рассказы; Повести; Дневник Сатаны. Роман; 1916-1919гг.; Пьесы 1916; Статьи / Редкол. И.Андреева, Ю.Верченко, В.Чуваков; Сост.и подгот. текста В.Александрова и В.Чувакова; Коммент. Ю.Чирвы и В.Чуваков. – М.: Худож. лит., 1996. – 720 с.

Воскрешение мертвых / Православная библиотека: [Электронный ресурс] URL: <http://www.pravenc.ru/text/155306.html>

Иезуитова Л. «Елеазар», библейский рассказ Л.Андреева: [Электронный ресурс] URL: http://www.ruthenia.ru/reprint/blok_xiii/iezuitova.pdf

Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественном творчестве: эстетический аспект. – М., Вологда: Граффити, 2010 – 160 с.

Локтионова В.В. Рассказ «Елеазар» и мифологические образы: интертекстуальные связи // Орловский текст российской словесности – Орел, 2010 - С.156-164.

Даниленко Ю.Ю. (Пермь)

Обретение собственного языка через преодоление власти

В работе анализируется рассказ Т.Толстой «Ночь» (1987). Стоит отметить, что рассказ «Ночь» многократно подвергался анализу с разных точек зрения. Исследователи (Н. Медведева, А. Михайлов, И. Грекова, М. Золотоносов, Т.П. Швеи и др.) анализировали хронотоп, основные мотивы, интертекстуальные связи в рассказе, отмечали несостоятельность мужского образа, искаженную модель материнства, отраженную в этом рассказе, характерную для всей женской прозы в целом, андрогинную природу героев, характерную для художественной системы автора¹.

Гендерный анализ позволяет обнаружить в тексте метасюжетный план: через репрезентацию гендерных моделей (матери и сына) в рассказе высвечивается модель государственного устройства, обнажается структура властного дискурса.

Для нашего анализа важным будет философское понятие «материнского» - «матрицида», введенного Ю.Кристевой в ее работе «Силы Ужаса: эссе об отвращении» (2003), где исследовательница предлагает собственную концепцию субъективации и социализации личности через освобождение от отвратительного, материнского как универсального опыта. Через отторжение («выблевывание») происходит обретение собственного уникального опыта, что символизирует становление субъекта. Именно в рамках кристевской теории интерпретации материнского И. Жеребкина в книге «Гендерные 90-е или фаллоса не существует» (2003) анализирует советские и постсоветские концепты материнства.

Так, в центре повествования в рассказе «Ночь» отношения матери и сына (Мамочки и Алексея Петровича), которые прочитываются как метафора взаимодействия Власти и личности/жертвы в тоталитарном государстве. Один день из жизни героев становится моделью жизни в целом, коммунальная квартира – моделью закрытого государства. В тексте проводится прямая аналогия

¹ См., например: Мелешко Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу. - Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001. - 88 с. // http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm

с кораблем, судном, капитаном которого является «всевластная Мамочка» (Родина-мать).

Портретные характеристики героев эмблематичны, образы строятся по принципу антитезы и гротеска. *«Мамочка такая громкая, большая, просторная, а Алексей Петрович маленький»* [Толстая 2001: 144]. Для создания образа Мамочки используются гипертрофированные, уродливые, устрашающие формы, контрастирующие с уменьшительной детской номинацией (сто тридцать килограммов, восемьдесят лет). Портретная характеристика направлена на расподобление женского образа, одновременно на утверждение образа властной инстанции. *«Мамочкин фасад укроется под белой, с каннелюрами, манишкой, и, скрывая спинные тесемки, изнанки, тылы, служебные лестницы, запасные выходы - все величественное здание накроет плотный синий кожух. Дворец воздвигнут. «...» Мамочка распорядится. Мамочка знает, может, всюду пройдет. Мамочка всевластна. Как она скажет, так и будет. Мамочка - у руля, Мамочка - на капитанском мостике»* [Толстая 2001: 144-145].

В образе Мамочки соединяются все возможные атрибуты Власти: красный и золотой цвета, монументальный дворец, корабль, локомотив. *«Ах, Мамочка, путеводная звезда! Золотая! Все ты устроишь, мудрая, распутаешь все клубки! Все закоулки, все лабиринты непонятого, непроходимого мира обрушишь мощной рукой»* [Толстая 2001: 148]. Советская Власть строго регламентировала жизнь человека, жестоко репрессировав за любое проявление инакомыслия. В рассказе тотальный контроль над действиями героя (Алексея Петровича) доводится до абсурда, регламентируются элементарные бытовые действия частной, интимной жизни. Герой унижается не только форматом коммуникации – повелительной формой глаголов, но и самим фактом контроля над его приватной сферой, фактом вторжения. Эффект унижения усиливается контрастом с именем – Алексей Петрович отнюдь не ребенок, но жертва тоталитарной модели власти:

« - Алексей, вставай! Бриться, чистить зубы, вымыть уши! Чистое полотенце возьми. Крышечку у пасты завинчивай! Воду спусти, не забудь. И ни к чему там не прикасайся, слышишь? - Хорошо, хорошо, Мамочка. Вот как ты все правильно говоришь. Как все сразу понятно, как распахнулись горизонты, как надежно плавание с опытным лодчманом!» [Толстая 2001: 146].

Алексей Петрович строго исполняет предписания властной инстанции (Мамочки), следуя инструкции, выполняет нехитрую работу – клеит коробочки для лекарств (механическая работа - метафора любого заводского производства советского периода, где каждый рабочий выполнял нехитрые действия, штампуя детали для неведомых агрегатов).

В образе Мамочки читается образ Родины-матери, единственной

персонификации материнского начала, закреплённой в культуре советского времени. Она не оберегает, но призывает к подвигам, свершениям и жертвенным действиям, строго повелевает. В художественной системе Т. Толстой этот образ гипертрофируется, доводится до абсурда, эффект усиливается за счёт травестированной номинации. Мамочка вызывает отвращение у читателя, но не у Алексея Петровича, он будто не осознаёт до определённого времени материнскую опеку как «силу ужаса», которая его сковывает и не даёт развиваться, выбраться из младенческого кокона. *«Мамочка быстро-быстро чешет руками лысеющую голову, скидывает синеватые ноги с высокого спального постамента - пусть повисят, подумают: каково им весь день таскать сто тридцать пять килограммов, накопленные Мамочкой за восемьдесят лет? Мамочка совершает утренний обряд: трубит в носовой платок, натягивает на колонны ног цепляющиеся чулки, закрепляет их под распухшими коленями колечками белых резинок. На чудовищную грудь водружает полотняный каркас о пятнадцати пуговках; застегивать их сзади, наверно, неудобно. В Мамочкином зените утвердится седой шиньончик; из чистого ночного стакана порхнут, отряхиваясь, освеженные зубы»* [Толстая 2001: 146].

Алексей Петрович же вызывает у читателя чувство жалости как неполноценный человек. Детское восприятие мира, детская лексика, в сочетании с отталкивающими деталями портретной характеристики, создают впечатление неполноценного, жалкого существа. Это инфантильный, не имеющий возможности самореализации, несостоявшийся как личность и как мужчина, сорокалетний человек. *«Сквознячок сладко овеивает лысину Алексея Петровича, отрошшая щетина покалывает ладошку» Не пора ли вставать?* [Толстая 2001: 146]. Отсутствие опыта познания мира порождает невозможность познания себя, собственной сути, осознания собственной идентичности (личностной, гендерной, профессиональной). Потому в описании эмоционального состояния героя автор использует даже анималистические характеристики. *«Громким лаем плачет Алексей Петрович, подняв к звездам изуродованное лицо. Мамочка ведет под уздцы Алексея Петровича в теплую нору, в мягкое гнездо, под белое крыло»* [Толстая 2001: 150].

В аспекте гендерных исследований, с точки зрения кристевской философской теории материнского сюжет рассказа можно прочесть как опыт субъективации: путь обретения собственной идентичности через преодоления «сил ужаса», через «выблевывание матери» (термин Ю. Кристевой).

Алексей Петрович представляет собою тот самый абъект в кристевской терминологии, жертву, который должен обрести субъектность через преодоление нормы, разрушить границы материнского. И. Жеребкина так комментирует эту стратегию обретения субъектности: «Позиция «матереубийства» в философии

Кристевой указывает и на особый статус субъективности, находящейся в ситуации между — между влечением к смерти и спонтанным рождением из ничего, когда субъект видит (или делает) себя страдающим. Не случайно идеальной фигурой субъективности у Кристевой оказывается трагическая фигура изгоя-художника, интеллектуала (в том числе женщины-интеллектуалки), диссидента «...» В этом смысле философия «материнского» Кристевой, являющаяся ни чем иным — как производством «другости» (говорящего/блуждающего субъекта, семиотического/ритмического/поэтического языка и т. п.)» [Жеребкина 2003: 135].

Несформированная субъектность героя (Алексея Петровича) внятно артикулируется автором: *«он - поздний **ребенок**, **маленький комочек**, оплошность природы, обсевок, обмылок, плевел, шелуха, предназначавшаяся к сожжению и случайно затесавшаяся среди своих здоровых собратьев, когда Сеятель щедро разбрасывал по земле полнокровные зерна жизни [Толстая 2001: 145].*

В этом описании формулируется суть образа: это оболочка, плевел, которому только предстоит наполниться содержанием. Его инаковость, «другость», изначально явленная в речевой и портретной характеристиках, усиливается за счет раскрытия внутреннего мира героя: *«У Алексея Петровича свой мир - в голове, настоящий. Там все можно. А этот, снаружи - дурной, неправильный. И очень трудно запомнить, что хорошо, а что плохо. Они тут условились, договорились, написали Правила, ужасно сложные. Выучили, у них память хорошая. А ему трудно жить по чужим Правилам» [Толстая 2001: 148].*

Наличие сложного внутреннего мира героя, и желание его там скрыться от внешнего мира - есть метафора внутреннего диссидентства. К тому же у Алексея Петровича есть мечта – он хочет стать писателем. Герою только предстоит обрести субъектность, через преодоление себя, через преодоление властного дискурса, путем отторжения материнского и обретения собственного языка. Этот процесс, как показывает теория Ю. Кристевой, всегда травматический. Событие (по Лотману) происходит при пересечении семантической границы: в рассказе герой буквально пересекает границы внутреннего мира, нарушает запреты: совершает первый самостоятельный поступок - побег из дома. Событием становится травматическое столкновение с реальностью, благодаря которому происходит болезненное обретение собственной субъектности. *«Крик. А-а-а-а! Удар. Не бейте! Удар. Мужчины пахнут Табаком, бьют в живот, в зубы! Не надо!.. Плюнь, брось его - видишь... Пошли.*

Алексей Петрович привалился к водосточной трубе, плюет черным, скалит. Маленький, маленький, одинокий, заблудился на улице, по ошибке пришел ты в этот мир! Уходи отсюда, он не для тебя! Громким лаем плачет Алексей Петрович, поднимая к звездам изуродованное лицо [Толстая 2001: 148].

Так через травму происходит у героя обретение и собственного языка. Отметим, что в тех же метафорах «выплывания», «изживания» реализуется в тексте Т. Толстой описание процесса рождения субъектности. Материнским языком в настоящем случае выступает матрица классической литературы. Алексей Петрович заморожено слушает тексты А.С. Пушкина, осваивает их, буквально острая, расподбляя фразы и рифмы. Это тоже есть прием преодоления канона.

«Буря мглюю небо кроет, Вихри снежные крутя, То как зверь она завоет, То заплачет, как дитя.

Ужасно это нравится Алексею Петровичу! Он широко смеется, обнажая желтые зубы, радуется, топает ногой.

То как зверь она завоет, То заплачет, как дитя!

Так вот слова до конца дойдут - и назад поворачивают, снова дойдут - и снова поворачивают.

Бурям, глюю, небак, роет, Вихрь, нежны, екру, тя! Токаг, зверя, наза, воет, Тоза, плачет, кагда, тя!

- Очень хорошо! Вот так она завоет: у-у-у-у-у!» [Толстая 2001: 148].

После травматического преодоления границы герой совершает самостоятельные действия: требует бумагу и карандаш (впервые используя повелительное наклонение), и артикулирует свое желание: *«Мамочка, дай бумагу и карандаш! Скорее! Я буду писателем!»* [Толстая 2001: 148].

Рассказ заканчивается уже текстом героя, он пишет свое внятное высказывание, в котором пытается зафиксировать новое знание, собственное понимание мира. *«Белая бумага, острый карандаш. Скорей, скорей, пока не забыл! Он все знает, он понял мир, понял Правила, постиг тайную связь событий, постиг законы сцепления миллионов обрывков разрозненных вещей! Молния озаряет мозг Алексея Петровича! Он беспокоится, ворчит, хватает лист, отодвигает локтем стаканы, и, сам изумленный своим радостным обновлением, торопливо, крупными буквами записывает только что обретенную истину: 'Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь.' [Толстая 2001: 148].*

Герой осознал, что жил во мраке, что та строго регламентированная его жизнь является лишь подобием настоящей жизни, и что он в силах моделировать собственную судьбу сам. Многократное повторение обретенной истины есть буквализация метафоры «выблевывания материнского» (по Ю. Кристевой): герой словно исторгает из себя материнское начало, внушавшее ему представление о собственной неполноценности, изживает боль, обретает собственный язык. Так происходит субъективация героя, то есть рождение его субъекта через отторжение материнского властного канона.

Литература

Жеребкина И. Гендерные 90-е или фаллоса не существует (Серия «Феминистская коллекция») - СПб.: Алитейя, 2003.- 256 с.

Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении (Серия «Гендерные исследования»). – СПб.: Алитейя, 2003.- 256 с.

Толстая Т. Ночь: рассказы.- М.: «Подкова», 2001. – 432 с.

Кадочникова И.С. (Ижевск)

Проблема личного и творческого самоопределения в книге А. Корамыслова «Песни Мудехара»

В 2014-м году в Санкт-Петербурге дебютная вышла книга Александра Корамыслова «Песни мудехара». Она стала важным событием в литературной жизни Удмуртии и вызвала интерес за пределами республики, став объектом критического осмысления [Артис 2015; Круглов 2014; Кузьмин 2015].

А. Корамыслов родился в 1969 г. в г. Воткинске, где и живет в настоящее время. Публиковался в журналах «Арион», «Воздух», «Волга», «Урал», «Дети Ра» и др., а также в Интернете.

«Песни мудехара» – это не сборник стихотворений, а именно книга, являющаяся «одним текстом и одним общим смыслом... а не конгломератом текстов и смыслов» [Тюпа 2001: 125]. Принципиальное свойство этой книги – ее итоговость.

В центре книги – образ лирического героя. Он раскрыт не напрямую, а через символические формы самоопределения. Так, уже название книги отражает одну из таких форм: «Мудехары (букв. – получившие разрешение остаться) - мусульманское население на территории Пиренейского полуострова. Когда полуостров был отвоеван у арабов христианами в ходе Реконкисты, мудехарам разрешили оставаться мусульманами. Образ мудехара возникает в одном из стихотворений:

Изучай чужие танцы,
раз борьбе не научился —
как мудехар, получивший
разрешение остаться [Корамыслов 2014: 34].

«Песни мудехара» – это высказывания лирического героя, оказавшегося в ситуации выбора между двумя ценностными парадигмами, в самом эпицентре крушения той культуры, с которой он себя идентифицирует. При этом можно выделить еще одно смысловое наполнение метафоры «мудехара»: эта лексема, малознакомая носителям современного русского языка, ассоциируется в их сознании с соответствующим нецензурным словом.

Слово «мудак», по данным лингвистических словарей, имеет несколько значений. Корамыслов, судя по всему, актуализирует

следующие: 1) глупый, несообразительный человек; 2) то же, что муда, наивный человек, растяпа, простофиля, потенциальная жертва.

Герой, стремясь остаться при дорогих ему личных ценностях и жизненных смыслах, в контексте эпохи оценивается как «глупый, несообразительный, наивный, растяпа, жертва». Весьма прозрачно смысл трагического самоопределения раскрывается во втором стихотворении книги, где обыгрываются контекстуальные антонимы «еж – ехидна» и репрезентируется еще одно символическое самоопределение:

быть хорошо коварным, наглым еще и хитрым,
а не хлебать, как нынче, кровушку нищих шей...
то, что ежу понятно – эх, не понять ехидне...

то, что ехидне – гибель, нашим – жить-стало-лучше
в грустной энцефалитной жить-веселей-поре.
[Корамыслов 2014: 6].

Существительное «нашим» так или иначе подразумевает героя, относящего себя к некоему социальному кругу. «Наши» – это «маленькие люди», жертвы времени, не умеющие приспособиться к его нечеловеческим условиям, но сохраняющие при этом человеческое лицо. Так, «еж» в мифопоэтической картине мира – символ неутомимого труда, добродетели, честности, свободы, новизны. Ехидной «по библейским представлениям считалась огромная ядовитая змея, укус которой в большинстве случаев был смертельным. Потому-то ехидна и стала символом зла, вреда и гибели. Этим именем называют коварных, злых и безбожных людей» [Символы и знаки]. Удел «маленьких людей» Корамыслова – социальное неблагополучие, но они воспринимают его по-христиански смиренно, и каждый новый удар оценивают со стоической позиции «жить-стало-лучше». Отсылая к известному выражению, произнесенному Сталиным накануне массовых репрессий 1935-го года, и, соответственно, содержащему в себе злую иронию, автор отражает весь трагизм, которым наполнено бытие современного человека. Наивность и жертвенность заложены в героя чуть ли не на генетическом уровне, достались ему еще от советской эпохи. Но от этой же советской эпохи ему достался высокий идеал самозабвенного служения Истине, героического противостояния злу:

Штирлиц идет по коридору – шесть,
Штирлиц идет по коридору – семь,
не ходил бы Штирлиц, да совесть есть,
не яхкался с врагами – да разведчик есмь. [Корамыслов 2014: 5]

Совесть и чувство долга – вот нравственный выбор героя, который стремится спасти эпоху от всего нечистого и неонтологичного. Штирлиц – еще одна автопроекция лирического «я». Это продолжение

темы, которая, безусловно, отсылает к метафоре мудехара в его словарном значении: фильм «Семнадцать мгновений весны» тоже актуализировал проблему сохранения подлинного «я» в условиях чужой, враждебной культуры.

Показательно, что образ «кинематографического» Штирлица трансформирован в логику ценностных ориентиров лирического субъекта:

Пусть еще не пора – но можете не сомневаться –
он все-таки выйдет, с молитвой под козырьком, наружу.

[Корамыслов 2014: 5]

Герой Корамыслова действительно живет с «молитвой на устах». Так, показательно, что в стихотворениях «Апостол Петр приходит в ЦЗН...», «Маленькие пираньи...» актуализируется образ Божьего посланника, который оказывается предельно близким лирическому «я», воплощая идеал смирения и мудрости, столь чуждых бюрократической эпохе, в которой он живет:

Апостол Петр приходит в ЦЗН <...>

пролистав его трудовую книжку

и едва заметно усмехнувшись

на запись в разделе «Поощрения»

«Вечная путевка в Рай»,

Петра с легким сердцем направляют в рыболовную артель

а на его смиренное недоумение

резонно отвечают

«а где Ваш диплом апостола?»

возразить ему нечего, да и незачем. [Корамыслов 2014: 9]

В стихотворении «Маленькие пираньи / на золотых крючках у Сатаны...» раскрывается образ греховного мира, в котором «коррупция», «наркомания» и «детская проституция» не только «существуют как данность», но и стремятся быть легитимными. Альтернативой аду современности становится внутренний космос апостола Андрея, который старается изменить трагическую действительность:

Как славно, что мои пескари

всегда премудры и молчаливы –

напротив, на берегу пологом, размышляет Андрей,

разматывая серебряную Господню леску...

[Корамыслов 2014: 10]

Отсылая к библейской аналогии между ловлей рыбы и обращением людей в новую веру, автор говорит о необходимости преобразования абсурдного, рассыпавшегося бытия, в котором антинорма давно уже приобрела статус нормы. При этом обращает на себя внимание субъектная организация четверостишия, которым оканчивается стихотворение «Маленькие пираньи...». Речь, которая

изначально воспринимается как речь лирического героя («**мои** пескари»), на самом деле принадлежит *другому*. В этом улавливается своего рода авторский отказ от личного и прямооценочного слова. Кроме того, «пескари» апостола Андрея, символизирующие его учеников, оказываются не просто «премудрыми», но и «молчаливыми», то есть тоже отказавшимися от слова. Это выбор самого лирического героя, который, несмотря на множественность самоопределений, имеющих культурно-исторические корни, избегает прямого высказывания о себе и времени. Само наличие символических автопроекций свидетельствует о проблеме личностного самоопределения. В этой логике показательна еще одна проекция – fishman («Снова, как fishman рисковый...»). Герой Корамыслова не рыбак, архетипически восходящий к образу Христа, а именно fishman. В эпоху глобализации и всеобщей европеизации/американизации человек самоопределяется через концепты чужого языка, что свидетельствует о кризисе русского самосознания. Кроме того, несмотря на внешнее стремление к преобразованию мира, герой Корамыслова в действительности воплощает пассивное начало (стихотворение «Словно стареющий Олоферн...»). Стараясь противостоять времени, он не способен в полной мере выдержать это противостояние: он не знает, кто он есть и что есть искомая им Истина. Он знает только одно: «кто-то из нас должен быть хорошим» [Корамыслов 2014: 25]. У лирического героя есть внутренняя, сокровенная правда и ценности, которые вписываются в категорию вечных и гуманистических, но над этой внутренней правдой есть и другая правда. Это трагическая правда действительности:

Пусть вам расскажет правду кто-нибудь поглупее.

Правда нужна для совести – но моей, а не вашей...

Что я успею? Разве – сделать творог успею,
выцеженный из пошлой мировой простокваши.

Воздух пропитан ложью, ложью ацидофильной.

И на губах прокисает Истины молоко.

[Корамыслов 2014: 21]

«Истина» так и остается несказанной, а дело поэта оборачивается молчанием. В контексте опыта отечественной истории сама проблема правды и совести особенно обостренно стояла в эпоху советской власти, начиная от сталинского периода и заканчивая диссидентством 60-70-х гг. Но, несмотря на высокую расплату, этот запрет нарушался, потому что правдивое слово всегда было для русского писателя делом совести. В современных социокультурных обстоятельствах «незыблемые» ценности деактуализировались, а вместе с ними утратило свой высокий статус и слово. Соответственно, поэт XXI-го века в условиях, казалось бы, полной свободы высказывания оказывается более несвободным, чем его «опальные» предшественники.

Невозможность самоопределения, отказ от слова, проблема подмены ценностей – все эти смыслы раскрываются в финальном стихотворении книги¹:

Если вдруг на морковной грядке
закурчавился базилик –
значит, в мире не все в порядке –
и является Божий лик.

[Корамыслов 2014: 57]

Начальные строки в контексте исторического опыта России можно прочесть как метафору неудавшегося социального эксперимента. В этой логике строка «и является Божий лик» – аллюзия на финал поэмы А. Блока «Двенадцать». Этот опыт можно спроецировать и на современность: «курс на капитализм» тоже не оправдал себя, поскольку обернулся деактуализацией гуманистических ценностей. Кроме того, строфа отсылает к «Поэме о Сталине» А. Галича, эпиграфом к которой и служат блоковские строки «Впереди Иисус Христос». Наиболее очевидны интертекстуальные связи стихотворения с началом 5-ой главы поэмы:

То-то радости пустомелям,
Темноты своей не стыжусь,
Не могу я быть Птоломеем,
Даже в Энгельсы не гожусь.
Но от вечного бегства в мыле,
Неустройством земным томим,
Вижу – что-то неладно в мире,
Хорошо бы заняться им,
Только век меня держит цепко,
С ходу гасит любой порыв,
И от горестей нет рецепта,
Все, что были, – сданы в архив.
И все-таки я, рискуя прослыть
Шутом, дураком, паяцем,
И ночью и днем твержу об одном:
Не надо, люди, бояться!
Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы,
Не бойтесь мора и глада,
А бойтесь единственно только того,
Кто скажет: «Я знаю, как надо!»

[Галич 1999: 401]

Герой Корамыслова, соотносивший себя с целым рядом культурных и мифологических персонажей, в итоге – через интертекстуальный код – имплицитно отказ от такого рода проекций, поскольку он «не знает, как надо»: «Не могу я быть Птоломеем, / Даже

¹ Автор статьи благодарит М.В. Серову за помощь в интерпретации финального стихотворения книги А. Корамыслова.

в Энгельсы не гоюсь». При этом аллюзия на поэму Галича проясняет еще один смысл: герой Галича, жизнь которого пришлось на период сталинского тоталитаризма, утверждает принцип мужества, бесстрашия перед лицом жестокого времени, ограничивающего свободу человека. Такой личностный и художнический выбор в условиях тотальной несвободы сделали в свое время Ахматова и Мандельштам. Это сознательный выбор и автора «Поэмы о Сталине», отказавшегося от молчания в пользу Слова как поступка. Утверждая идеал мужества, герой Галича формулирует мысль о том, насколько разрушительна для человека слепая вера в кумира («Кто скажет: “Я знаю, как надо”»). Корамыслов же, обращаясь к современной исторической ситуации, когда вроде бы нет видимых барьеров для осуществления творческого поступка, говорит об «обмельчании» искусства и – соответственно – об утрате поэтом высокой роли «культурного героя»: в условиях свободы высказывания Слово оказывается невозможным. Этот процесс связан с потерей ценностных ориентиров:

Раз Небесного Богдыхана
заменяет нам падишах —
то лишает нас Бог дыханья
и возможности подышать

ароматом полей небесных,
грешным духом лугов земных...
Лейся, песня! Замерзни, песня!
Гладкий этот стишок замни...
[Корамыслов 2014: 57]

Богдыханам в русских грамотах 16-17 вв. называли китайских императоров. Выражение «Небесный Богдыхан» у Корамыслова – это, судя по всему, перифразированное имя Господа, образ которого возникает в первой строфе стихотворения («И является Божий лик»). Автор раскрывает проблему подмены небесного Бога земным кумиром – «падишахом». В советской культуре образ падишаха устойчиво соотносился с фигурой Сталина (ср. в ахматовском переводе 1937-го года «антисталинского» стихотворения армянского поэта Левона Мкртчяна: «Сладко ль ужинал, падишах?»). Корамыслов, с одной стороны, обращается к мужественному и одновременно трагическому опыту поэтов тоталитарной эпохи, с другой – говорит о слабости поэта-современника, не способного преодолеть страх перед кумирами. Эта мысль репрезентирована в финальных строках стихотворения, где содержится отсылка к одному из советских «гимнов»: «Лейся, песня! Замерзни, песня! / Гладкий этот стишок замни». Автор рефлексировал по поводу современного искусства – не способного на противостояние эпохе. Об этом – стихотворение «Краснея, бледнея и путаясь...»:

краснея, бледнея и путаясь,
диктор читает последние известия:

«сегодня на совещании правительства в кремле
президент россии дмитрий медведев
изложил план борьбы с экономическим кризисом:

среднему классу предлагается в кратчайшие сроки
переоборудовать свои квартиры, дома и офисы
в самати-пещеры – и перейти в соответствующее состояние.

классу ниже среднего предлагается немедленно
уйти с государственной службы путем дао –
и заняться наблюдением уток и прочей живности
в лесах и на водоемах страны.
о семьях борцов с кризисом
дмитрий медведев обещал позаботиться лично.
олигархов президент предложил не трогать.
дойдут сами – одобрил идею медведева владимир путин».

никогда еще не смотрел политические новости
с таким удовольствием
подумал, просыпаясь в личной самати-пещере,
ваш корреспондент... [Корамыслов 2014: 45]

Но именно понимание всех обстоятельств, в которых оказался
современный поэт и человек, трезвый и смелый взгляд на эпоху и
делают лирику Корамыслова по-настоящему глубокой. При этом через
обращение к символическим формам самопрезентации, имеющим
архетипические корни, автор утверждает значение мировой культуры в
процессе обретения идентичности. «Мудехар» – центральная
автопроекция героя – это, прежде всего, «получивший разрешение
остаться». Остаться собой, сказать о непреходящем и подлинном в век
«словоборчества» (О. Седакова) и есть жизненный выбор автора,
всеми силами противостоящего социальной мимикрии:

Я тоже среди них.
Я тоже — среди вас,
судорожно занимающихся
последним безжалостным делом.

Делом губ утопающего... [Корамыслов 2014: 50]

С. Круглов назвал постмодернизм Корамыслова «добродетелью»
[Круглов 2014: 4]. Это действительно постмодернизм «с человеческим
лицом», поскольку он утверждает мужество и говорит о внутренней
целности как о ценности.

Литература

Артис Д. Улыбка Гуинплена: Корамыслов А. Песни мудехара // Волга – 2015 - №3-4. URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2015/6/> (дата обращения: 4.11.2015).

Галич А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы. - М., 1999. - 526 с.

Корамыслов А. Песни мудехара. – СПб, 2014. - 60 с.

Круглов С. Похвальное слово постмодернизму // Корамыслов А. Похвальное слово постмодернизму. - СПб, 2014. - С. 3-4.

Кузьмин Д. Александр Корамыслов. Песни мудехара. Предисл. С. Круглова. - СПб.: Своё издательство, 2014. - 60 с. // «Воздух», №1-2, 2015.

Символы и знаки. URL: <http://allsymbols.ru/fauna/exidna.html> (дата обращения: 12.01.2016)

Тюпа В. И. Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). - М. 2001. - 192 с.

Кудреватых А.Н. (Екатеринбург)

Рефлексирующий герой в «Моей исповеди» Н.М. Карамзина

«Моя исповедь», опубликованная в «Вестнике Европы» в 1802 году, является одним из самых малоизученных и спорных произведений в творческом наследии Н.М. Карамзина.

В научной литературе данное произведение упоминается редко.

П.А. Орлов [Орлов 1964: 225-226], Л. И. Сигида и др. справедливо напоминают, что интерес к характерам, сомнительным в нравственном отношении, возник у писателя еще на раннем этапе творчества (например, Эраст в «Бедной Лизе»), а потому его обращение к данной теме было органичным и естественным: «В "Моей исповеди" "человек без сердца" - один из тех, кто по рождению своему должен служить государству, изображается не только как антипод чувствительного героя, но становится центром художественного исследования» [Сигида 1964: 154]. Вписывается «Моя исповедь» и в тенденцию, которая довольно явно просматривается в русской литературе к концу XVIII века. Получившая свое начало еще в журнальной прозе Н. И. Новикова, традиция изображения сугубо отрицательных персонажей продолжает развиваться в «Повести о новомодном дворянине» Левшина, анонимном романе «Кривонос-домосед, страдалец модный» (1789), романе А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества» (1799-1801) [см. Купреянова 1962: 72; Канунова 1967: 140].

Все эти наблюдения и замечания исследователей кажутся нам плодотворными и ценными. Однако, на наш взгляд, смысл произведения Карамзина не исчерпывается только задачами

литературной полемики, а проблема раскрытия душевного облика главного героя решена в нем более сложно и многоаспектно.

Произведение представляет собой исповедь героя графа NN, написанную в форме письма и адресованную некоему издателю журнала. Главным героем является сам повествователь. От начала и до конца мы слышим только его голос, его рассказ о себе и о своей жизни.

Л.И. Сигида такой выбор повествовательной манеры писателя объясняет так: «Избранный Карамзиным субъектный тип повествования, исповедь героя, в полной мере отвечал поставленной художественной задаче <...> исследовать сущность и причины появления такого характера» [Сигида 1964: 169]. Развитие сюжета и выбор событий, по мнению исследовательницы, целиком определяется движением мысли героя.

С нашей точки зрения, мотивировка выбора событий и поступков, о которых рассказывает герой, нуждается в уточнении. Приведем в пример рассказ о том, как проводили учитель и ученик свое время за границей: «Приехав в Лейпциг, мы спешили познакомиться со всеми славными профессорами - и нимфами. Готтмейстер мой имел великое уважение к первым и маленькую слабость к последним. Я взял его себе за образец - и мы одним давали обеды, другим - ужины. Часы лекций казались мне минутой, оттого что я любил дремать под кафедрую докторов, и не мог их наслушаться, оттого что никогда не слушал» [Карамзин 1964: 731]. Обращает на себя внимание открытая ироничность высказывания. Внешнее поведение героя полностью соответствует стандартным представлениям о юном пытливом студенте, жадно вбирающем в себя сокровища знаний. Но в откровенных комментариях читателям представлены совсем иные мотивировки этого поведения, раскрывающие истинное содержание его внутренней жизни: часы лекций кажутся ему минутой, потому что он во время их попросту дремлет, а профессоров он не может наслушаться, поскольку вовсе их не слушает.

В итоге в произведении герой предстает перед читателем в двойном освещении: таким, каким он кажется окружающим его людям, близким, родным, и таким, каким он видит себя на самом деле. Писатель вполне определенно подводит нас к пониманию того, что поведение, внешние проявления переживаний или эмоциональных состояний человека оказываются обманчивы. Откровения самого героя дают куда более верное представление о том, что на самом деле творится в его душе. Исповедь графа позволяет проникнуть в самые глубины человеческого сознания.

В поведении героя обнаруживается своя логика, которая никак не может расцениваться как следствие простого легкомыслия и неумения сознать мотивы и следствия своих поступков. Напротив, именно наличие авторских комментариев к описываемому дает нам основания полагать, что герой отлично понимает, что он делает, и главное – для

чего он это делает, вполне способен дать самому себе отчет в мотивах тех или иных своих поступков. Он словно сам со стороны наблюдает за собой и объясняет себе свои побуждения. Думается, что в произведении Карамзина мы обнаруживаем первые зачатки той рефлексии, самоанализа, которые позже так блестяще будут представлены в гениальном романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».

Замечто, что в повести Карамзина шокирующее поведение героя часто представляется граничащим с поведением безумца: «Однако ж я наделал много шуму в своем путешествии — тем, что, прыгая в контрдансах с важными дамами немецких княжеских дворов, нарочно ронял их на землю самым неблагопристойным образом, а всего более тем, что, с добрыми католиками целуя туфель папы, укусил ему ногу и заставил бедного старика закричать изо всей силы. Эта шутка не прошла мне даром, и высидел несколько дней в крепости св. Ангела.» [Карамзин 1964: 731]. В глазах окружающих людей граф выглядит странным человеком, нарушающим общественные нормы. Эти эпизоды, на наш взгляд, предвосхищают «шалости» Ставрогина-«принца Гарри», вспомним хотя бы известные истории с господином Гагановым, которого протащили за нос на несколько шагов, или с губернатором, которому Nikolai прикусил ухо во время приватной беседы. Характерно и то, что карамзинский шалун, как и Ставрогин, умеет в мгновение ока надеть на себя маску серьезности и объяснить читателю свои из ряда вон выходящие безобразия болезнью.

Обратим внимание на один важный, с нашей точки зрения, лейтмотив авторских откровений: он постоянно упоминает о том, что разыгрывает перед окружающими его людьми спектакль, играет роль, ищет способы удивить и поразить своим поведением. Кульминацией в этом отношении становится спектакль, который разыграл граф со своей женой. Дав ей согласие на развод, он затем притворяется искренне любящим и страдающим и добивается того, чтобы бедная женщина бросила своего нового мужа, кстати, заплатившего за героя все долги. Вся эта отвратительная история оказывается каким-то циничным экспериментом, герой словно проверяет на прочность нравственные устои Эмили и в очередной раз убеждается в правоте собственных представлений о человеческой природе. В сущности такими же циничными экспериментами оказываются и все «безобразия», творимые графом, о которых он абсолютно правдиво повествует в своем письме-исповеди.

Такая жизненная практика карамзинского героя получает в повести свое объяснение, за нею скрывается довольно скептическое и в общем-то трагическое мировосприятие: «Весь свет казался мне беспорядочно игрою китайских теней, все правила — уздой слабым умов, все должности — несносным принуждением» [Карамзин 1964: 732].

Интересно, что собственно в тексте исповеди герой нигде и никогда не говорит о своих страданиях и сомнениях. Напротив, он часто бравирует своей циничностью: «Я намерен говорить о себе: вздумал и пишу – свою исповедь, не думая, приятна ли будет она для читателей» [Карамзин 1964: 729]. В такой нецеломудренности он не видит ничего особенного, в этом отношении он – дитя своего времени: «Некогда люди прятались в темных домах и под щитом высоких заборов. Теперь везде светлые дома и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стекле. Сверх того, сколько выходит книг под титулом: "Мои опыты", "Тайный журнал моего сердца"! Что за перо, то и за искреннее признание. Как скоро нет в человеке старомодного варварского стыда, то всего легче быть автором исповеди. Тут не надобно ломать головы; надобно только вспомнить проказы свои, и книга готова» [Карамзин 1964: 729].

Исповедь предполагает искренность человека, который ее произносит. Повествование в таком произведении ведется от первого лица, рассказчик (сам автор или его герой) впускает читателя в самые сокровенные глубины своей внутренней жизни, стремясь понять себя и даже свое поколение.

Перед нами непростая исповедь. Ведь ее автор выражает к ней несерьезное отношение. Граф демонстрирует пренебрежение к собственному труду, написанному, по его словам, «на листочке». «Однако ж не думайте, чтобы я хотел оправдываться примерами; нет, такая мысль оскорбительна для моего самолюбия. Следую только собственному движению и замечаю мимоходом, что оно некоторым образом согласно с общим... Для того, в противность всех исповедникам, наперед сказываю, что признания мои не имеют никакой нравственной цели. Пишу - так! Еще и другим отличусь от моих собратьев-авторов, а именно краткостью. Они умеют расплодить самое ничто; я – самые важные случаи жизни своей опишу на листочке» [Карамзин 1964: 730].

Но в таком случае возникает вопрос: а зачем вообще была написана эта исповедь? И зачем она была послана постороннему человеку?

Цель такой исповеди обозначается героем так: «Признаюсь вам, государь мой, что я не читаю вашего журнала, а желаю, чтобы вы поместили в нем мое письмо. Для чего? Сам не знаю. Более сорока лет живу на свете и никогда еще не давал себе отчета ни в желаниях, ни в делах своих. Великое слово «так» было всегда моим девизом» [Карамзин 1964: 729].

Одной из главных целей исповеди является желание человека осмыслить пройденный путь. Н. Казанский отмечает: «исповедь — это не только рассказ о прожитых днях, тайнах, к которым автор был причастен, но и оценка своих действий и поступков, совершенных в прошлом, с учетом того, что оценка эта дается перед лицом Вечности» [Казанский 2009: 73].

Таким образом, и граф NN, создавая свое письмо, анализирует основные события своей жизни, свое поведение и жизненные взгляды.

Конечно, в желании опубликовать свои заметки их автор видит еще одно доказательство своей неординарности, еще один вызов обществу. Нам думается, что глубоко на уровне подсознания есть здесь и желание просто быть услышанным, понятым. И даже более того - надежда, что кто-то будет внимательно читать и то, что написано, так сказать, «между строками». О чем же герой умалчивает? Что утаивает от самого себя? Что его мучает, и в чем он не признается самому себе?

Вернемся снова к описаниям графских «безобразий». Мы уже отмечали, что каждый раз такой эпатирующий поступок представляет собой спектакль, данный на публику. Причины такого поведения остаются до конца неясными и для самого графа. С одной стороны, герой словно испытывает пределы собственной распущенности, и оказывается, что они весьма широки (сумел укунить в туфлю самого папу римского, то есть сотворить кощунство самого высшего уровня), а с другой - все время ждет, что его остановят, не дадут безобразничать. Но никто его не останавливает. Чувство горечи и разочарования в современниках явно звучит в бесстыдных откровениях графа.

Парадокс заключается в том, что внешне, на уровне сознания – герой уверен в своей безнаказанности, сам восхищается своей смелостью, неординарностью и ни о чем не жалеет: «Если бы я мог возвернуть прошедшее, то думаю, что повторил бы снова все дела свои: захотел бы опять укунить ногу папе, распутствовать в Париже, пить в Лондоне, играть любовные комедии на театре и в свете, промотать имение и увезти жену свою от второго мужа» [Карамзин 1964: 739]. Но где-то глубоко в душе он испытывает раскаяние и сожаление о содеянном. А потому и исповедь свою он выставляет на общее обозрение со смутной надеждой на то, что тем самым он ослабит груз давящих на его совесть грехов. Стремление героя бесстыдно обнажить душу – не только очередной эксперимент над своей жизнью, но и знак того, что за внешней, словесной стороной циничных откровений кроется внутренняя драма, в которой граф NN себе не признается. Вот как говорит он о своей реакции на смерть жены: «Эмилия сдержала слово — и при смерти своей говорила мне такие вещи, от которых волосы мои стали бы дыбом, если бы, к несчастью, была во мне хотя искра совести; но я слушал холодно и заснул спокойно; только в ту ночь видел страшный сон, который, без сомнения, не сбудется в здешнем свете» [Карамзин 1964: 738-739]. Писатель только намекнул на нее, введя в сюжет мотив страшного, мучительного сна, но не решился, или не сумел в полной мере эту драму раскрыть. Но в его упоминании о мучающем его сне слышится что-то, отдаленно напоминающее раскаяние. Однако мысль о том, что личность не исчерпывается уровнем сознания, но включает в себя и момент бессознательного, представляется нам весьма перспективной.

Н.М. Карамзин продолжает искать способы художественного проникновения в глубокие тайники человеческого сознания. Он использует для этого письмо-исповедь героя, которого можно назвать странным человеком и достигает на этом пути заметных успехов. Важное место, хоть граф и называет это в качестве главной цели, занимает здесь принцип рефлексии собственной жизни.

Литература

Казанский Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства / РАН, Отд-ние ист.-филол. наук; гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин / Н. Казанский. - М.: Собрание, 2009. - Т. 6. - С. 73-90.

Канунова Ф. З. Из истории русской повести: ист.-лит. значение повестей Н.М. Карамзина / Ф. З. Канунова. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1967. – 188 с.

Карамзин Н.М. Избранные сочинения: в 2 т., Т. 1. / Н. М. Карамзин. – М.: Худож. лит.; Л.: Худож. лит. 1964.

Купреянова Е.Н. Русский роман первой половины XIX в. От сентиментальной повести к роману / Е. Н. Купреянова, Л. Н. Назарова // История русского романа: в 2 т. – М.; Л.: Наука, 1962. – Т. 1. – С. 66-99.

Орлов П. А. Русский сентиментализм / П. А. Орлов. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 270 с.

Сигида Л. И. Эволюция жанра повести Н. М. Карамзина: дис... канд. филол. наук: 10. 01. 01 / Л. И. Сигида; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 1992. – 247 с.

Ловцова О.В. (Екатеринбург)

Тема молодежного неконформизма в новой британской драме

Британские драматурги, вошедшие в литературу в 1990-е гг. – М. Рэвенhill, Д. Пенхолл и др., обновляют театральные традиции, заложенные в 1950-60-е гг. «сердитыми молодыми людьми» и авторами «второй волны», которые в своем творчестве развивали социально-политическую линию британского театра. Ведущие драматурги середины XX века (Дж. Осборн, Э. Бонд и др.) уделяли особое внимание теме молодежных протестов против тривиальности общественных стандартов и обывательского мировоззрения.

В пьесе «Спасенные» (Saved, 1965), ключевой драме 60-х, посвященной нищете, безработице и социальному неблагополучию молодого поколения, Э. Бонд «выбирает шоковые методы разговора об актуальных проблемах» [Доценко 2005: 301], тем самым обозначая и закрепляя тесную связь между политической темой и традициями театра жестокости в британской драме. Жестокость и агрессия присутствуют в пьесе Э. Бонда в буквальном смысле и понимаются драматургом как неотъемлемая черта общества. В эссе «Комментарий

автора: О насилии» драматург отмечает, что «причина и решение проблемы человеческого насилия заключается не в наших инстинктах, а в наших социальных отношениях. Жестокость не является инстинктом, который мы должны все время подавлять как угрожающий цивилизованным социальным отношениям; мы жестоки, потому что не способны на цивилизованные отношения» [Bond 1988: 12].

В 90-е гг. XX века, после двух десятилетий относительного творческого зстоя, в литературном и театральном пространстве Англии отмечается очередной всплеск интереса и к молодежному нонконформизму, и к насилию как проблеме общества (в особенности, – молодежного сообщества), стоящего на пороге нового тысячелетия. Драма этого периода отличается политической и социальной ангажированностью, обусловленной и социальной обстановкой, и поиском театрального языка, адекватного актуальным политическим процессам, и трагическим мироощущением практически сразу ставших культовыми драматургов конца XX века: «девяностые были беспокойным и жестоким десятилетием. День за днем в медиа появлялись новости о войнах и убийствах: террористические бомбардировки, этнические зачистки, массовые гибели производили неизгладимое впечатление на общественное сознание» [Sierz 2000: 206], кроме того, «существует и эстетическая база “театра вам-в-лицо”»: новое поколение формировалось в отсутствии цензуры официальной, но практически любые возможные в искусстве табу были “отменены” постмодернизмом» [Доценко 2005: 334]. Протестная реакция молодых драматургов на по-прежнему присутствующее в обществе неравенство, неустроенность нового поколения и выключенность молодежи из «взрослого» мира, очередное повышение уровня политического и социального насилия выразилась в шокирующих театральных формах, грубом языке и натуралистичных сценах насилия. Предполагалось, что столь агрессивное воздействие на эмоции зрителей должно «встряхнуть» сознание и возбудить вопросы о «современных представлениях о норме, о том, что значит быть человеком» [Sierz 2000: 5].

Поколение молодых людей, о которых пишет в 1990-е годы М. Рэвенхилл, – это особая генерация, сформировавшаяся в более «открытом» обществе, нежели социум 1950-60-ых гг., однако современный драматург, как и Э. Бонд, проявляет интерес к молодежи, чей образ жизни, предпочтения и убеждения противопоставлены мейнстриму, если не сказать, что эти социальные группы маргинализированы, – в первую очередь, речь идет о людях альтернативных сексуальных ориентаций. Говоря о нонконформизме молодежи 90-х гг., М. Рэвенхилл обращается к метафоре неблагополучия семьи как отражению болезненности всего общества, хотя и тип семьи, и ее проблемы, разумеется, в пьесах М. Рэвенхилла кардинально отличаются от семьи, представленной в «Спасенных».

В пьесе «Сумка» (Handbag, 1998), созданной под влиянием

андеграундной культуры и драматургии О. Уайльда, переплетаются две сюжетные линии – «викторианская», изобилующая аллюзиями на пьесу О. Уайльда «Как важно быть серьезным» (The Importance of Being Earnest, 1895), – повествование в этой части посвящено проблемам патриархальной семьи, и «актуальная», затрагивающая проблемы однополых партнерств. В «уайльдовской» части пьесы гетеросексуальная пара Монкриефф и Констанс оставляют своего новорожденного ребенка на попечение Призм, некомпетентной няне, увлеченной работой над рукописью романа, по вине которой ребенок оказывается у Кардью, испытывающего влечение к детям. Сговорившись с Кардью, герои обменялись одинаковыми сумками, в одной из которых находился младенец. Объединяет обе части тема проблемных детско-родительских отношений: в «современной» части пьесы две однополые пары также становятся родителями, однако появление малыша в нестандартной семье провоцирует вопросы и у самих героев пьесы, и у ее читателей о том, какой состав может и / или должна иметь современная семья, какими правами обладать, как внутри семьи распределять обязанности по уходу за новорожденным и степень родства по отношению к нему:

«Т о м. Это важно. Это... мы все должны быть связаны с ним с самого начала.

Д э в и д. Связаны. Хорошо.

Т о м. Иначе он будет чувствовать, что он ближе...

С ю з а н н а. Маме и маме.

Д э в и д. Маме и маме?

Т о м. Именно. Мама и мама, а уж затем...

Д э в и д. Папа и папа?

Т о м. Папа и папа.

Д э в и д. Слушай, я не уверен насчет папы и папы.

Т о м. Нет? Но почему?

Д э в и д. Ну ладно, раз уж ты, очевидно, папа

Т о м. То ты...?

Д э в и д. Дядя» [Ravenhill 2001: 177].

И хотя герои желали стать родителями, оказывается, что они не способны на полноценную коммуникацию с маленьким членом семьи, который, помимо своего младенческого возраста, имеет проблемы со здоровьем. Неспособность ребенка дышать и регулярные приступы удушья выглядят символично, а попытки взрослых оживить умирающего младенца через причинение ему физической боли вызывают ассоциации со сценой забивания камнями ребенка Пэм из «Спасенных», где насилие тоже было элементом «проверки на живость» малыша. Убийство ребенка бандой молодых преступников в пьесе Э. Бонда трактуется и как метафора общества британцев, игнорирующего молодое поколение и его проблемы, и как вариация на тему Эдипова комплекса (среди убийц младенца присутствовал его отец), но и как спасение от жизни в трущобах, где царит невежество:

«ребенок спасен. Он спасен от невыносимого существования» [Costa 2011]. Детскую смерть в пьесе М. Рэвенhillа также можно рассматривать в качестве избавление младенца от взрослых, «не достаточно зрелых, чтобы жить в ладу с современным обществом, не говоря уже о родительстве» [De Buck 2009: 24]:

«Ф и л. Не дышит. <...> О нет. Не заставляй меня делать это. Знаю, как заставить тебя дышать снова. Видишь, я знаю, как.

Он гасит сигарету об ребенка. Ничего.

Давай. Давай.

Прикладывает сигарету. Ничего. Снова. Снова. Снова.

Давай же. Давай.

Он тычет сигаретой ребенку в глаз.

Что тебе не так? Ты не собираешься дышать, а?

Ну ладно. Ладно.

Он садится, смотрит на ребенка. Долгая пауза.

Упаковывает малыша в мешок для мусора»

[Ravenhill 2001: 225-226].

Молодые герои пьесы М. Рэвенhillа, как и герои «Спасенных» Э. Бонда, ощущают равнодушие «большого» мира по отношению к ним, но попытки защитить себя оборачиваются невозможностью сосуществовать друг с другом, насилием как единственно доступной и формой коммуникации, и способом выражения широкой палитры переживаемых героями противоречий. В обеих пьесах единственным показателем причастности к человеческому роду становится способность испытывать боль: мучая, истязая, причиняя боль и реагируя болью, герои убеждаются в подлинности друг друга. Отторжение от детей, агрессия по отношению к ним и неприятие роли родителя – протестная реакция молодых героев пьесы Рэвенhillа на болезненные отношения внутри общества, где каждому новому поколению отводится роль бесправного ребенка. Но демонстративное отчуждение взрослых героев от героев-детей, показанное в новейшей британской драме – отражение не только социальной реальности, но и реальности психической: молодежь отвергает детей и подвергает их насилию в закономерном соответствии с тем, как старшие поколения пренебрегают младшими.

Неблагополучный финал для обоих детей из разных семей в пьесе М. Рэвенhillа демонстрирует уязвимость ребенка, не зависящую от предпочтений родителей и типа семьи, в которой ему суждено воспитываться, а обусловленную низким уровнем комфортности всего общества, нарушенной коммуникацией внутри поколений и между разновозрастными генерациями. Пьеса британского драматурга о молодых героях, не вписывающихся в субъективные, но прочные общественные представления о «норме», поднимает вопрос о необходимости открытого образа жизни молодых людей, повышения степени доверия и уважения к юношеству, борьбы со стигматизацией молодежного сообщества, которое воспринимается «официальной»,

«нормативной» частью социума как неконформистское и нуждающееся в корректировке.

Спустя почти два десятилетия, в 2010-х гг., когда окончательно отменена цензура и на государственном уровне защищены те слои общества, которые считались долгие годы деклассированными, молодым людям уже, казалось бы, не нужно отстаивать право на социальное одобрение. Но даже учитывая повышение уровня благополучия британского общества, беспроblemным назвать его сложно. Те молодые герои британских пьес, которые в начале 1990-х гг. не могли похвастаться устроенностью своих судеб, в 2000-х получили образование, гражданские права, «супермаркеты, Xboxes и Starbucks» [Ravenhill 2009: 91], обосновались в обществе потребления, но внезапно ощутили «голод по вере» [Billington 2011], который и сподвиг уже повзрослевших юнцов на выражение недовольства своей комфортной, но безрадостной и слишком спокойной жизнью. Те способы преодоления несогласия с реальностью, которые избирают молодые люди и люди уже среднего возраста, назвать протестами можно с оговорками, неконформизм в драме 2010-х гг. чаще проявляется как склонность героев к эскапизму – молодежь «сбегает» в виртуальную реальность, употребляет химические препараты, стремится к «просветлению» с помощью эзотерических учений и вступает в религиозные организации.

Дуглас, герой пьесы «Преследуемый ребенок» (Haunted Child, 2011) Д. Пенхолла, – это, один из тех мужчин, о сложном юношестве которого мог бы написать пятнадцать-двадцать лет назад пьесу М. Рэвенхилл. Но ныне Дуглас живет в собственном доме с женой Джулией и сыном Томасом, у него есть профессия и образование, что, однако, не мешает Дугласу при внешнем благополучии ощущать себя глубоко несчастным человеком:

«Д у г л а с. У меня были очень деструктивные мысли. Я стал одержим идеей бесполезности всех вещей и собственной никчемности... На работе... Дома... (Пауза.) После смерти отца и рождения Томаса мне стало невыносимо тяжело справляться с повседневной рутиной. Я чувствовал, что никто не даст совет и поддержит меня. Я чувствовал себя очень одиноким на протяжении нескольких лет. Последнее время стал чувствовать... Я не мог на самом деле... Я не мог бороться с этим... Я хотел только... (Пауза.) Я хотел броситься под автобус. Приятель с работы коллекционирует огнестрельное оружие, я думал одолжить у него...» [Penhall 2011: 17].

Пытаясь найти спасение от однообразных будней и разрушительных мыслей, Дуглас внезапно исчезает, не позаботившись предупредить семью о своих планах, однако периодически появляется в доме (но не обнаруживает себя) по ночам, чем пугает маленького сына, вслушивающегося в скрипы и шорохи и опасющегося призраков и привидений. Во время внезапной встречи с женой Дуглас признается, что светской жизни он предпочел пребывание в религиозной общине,

члены которой отрицают быт и рутину, утверждая возможность преодолеть «эру пессимизма и тоски» [Penhall 2011: 51] с помощью веры в реинкарнацию, отказа от мирских благ, слияния эзотерических учений с академической наукой, техническими разработками и претворения этих идей в реальность:

«Д у г л а с. Единственное, что действительно требует изменения – это способ человеческого мышления. Но как мы можем изменить то, как люди думают? Если бы было можно изменить мыслительные процессы и политиков, и промышленных лоббистов, и руководителей акционерных организаций, и медиа-магнатов – другие религиозные группы... если бы было можно должным образом изменить процесс принятия решений – с помощью тренингов, правильных уроков, определенных методов, манипуляций с шаблонами мышления, с использованием комбинации технологий, медитации и пения... А? Представляешь? <...> Это очень обнадеживающая идея: техника плюс спиритуализм» [Penhall 2011: 51].

Как и в любой тоталитарной религиозной организации, «гуру» общины обещает своим последователям обретение духовности взамен на имущество или деньги, которые члены общины обязаны пожертвовать ему, и Дуглас, очарованный общением с «пророком», возвращается домой с целью лишить жилья свою семью и вовлечь жену и сына в секту.

Конфликт пьесы выстраивается и как противоречие между официальной наукой и псевдонаучными учениями, и как протест героя против обыденности, и как несоответствие реальности представлениям героя об идеальном, но и как семейная драма, в которой главным пострадавшим оказывается ребенок. Но если в пьесах Э. Бонда и М. Рэвенhillа дети становились жертвами, в первую очередь, равнодушия и физического насилия, то в пьесе Д. Пенхолла насилие предстает в своем «эволюционировавшем», но не менее жестоком варианте – как психологическое, представляющее собой агрессивное манипулирование чувствами ребенка, разрывающимся между заботливой матерью и завораживающе-загадочным отцом. Внезапный уход главного героя из общины эзотериков, его возвращение домой и примирение с семьей становится неожиданной развязкой длительного сопротивления грубому материализму современного мира. Финальные сцены выглядят неубедительно оптимистичными, а вся пьеса внезапно обретает новое звучание и оборачивается протестом самого драматурга (который посвятил пьесу своему маленькому сыну), против молодых семей, в которых нередко «дети приносятся в жертву страстям взрослых» [Billington 2011].

В пьесах Э. Бонда, М. Рэвенhillа и Д. Пенхолла, вышедших в свет с интервалом в два-три десятилетия, актуализируется семейная метафора, с помощью которой показано, что несмотря на смену эпох и культур, несовершенство мира наиболее болезненно испытывают на себе самые незащищенные слои общества – дети и юношество.

Ощущение дискомфорта от соприкосновения с социальной реальностью заставляет молодежь вновь и вновь отстаивать свое право на присутствие в мире, собственный образ жизни, взгляды и идеалы. Период неконформизма можно воспринимать как обязательный этап становления каждого нового поколения, необходимый для расширения границ «нормы», повышения комфортности и открытости социума.

Литература

Доценко Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. - Екатеринбург: Урал. гос. пед ун-т., 2005. - 391 с.

Billington M. Haunted Child – review, 9 December 2011. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2011/dec/09/haunted-child-royal-court>

Bond E. Plays 1: Saved, Early Morning, The Pope's Wedding, with an Author's Note «On Violence». London : Bloomsbury Methuen Drama (Contemporary Dramatists), 1988. 320 p.

Costa M. Edward Bond's Saved: «We didn't set out to shock», 09 October 2011. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2011/oct/09/edward-bond-saved-original-cast>

De Buck J. Homosexuality and Contemporary Society in Mark Ravenhill's Work. Ghent : Ghent University, 2009. 71 p.

Penhall J. Haunted Child. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2011. 112 p.

Ravenhill M. Play 1: Shopping and Fucking, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. 336 p.

Ravenhill M. Shoot / Get treasure / Repeat. An epic cycle of short plays. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2009. 241 p.

Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London : Faber and Faber, 2000. 256 p.

Маркин А.В. (Екатеринбург)

Зарубежная литература в круге чтения молодого поэта: Свердловск, 1973 – 1976

Книга Андрея Танцырева «Интонация скорби и пение» опубликована в 2015 году московско-екатеринбургским издательством «Кабинетный ученый». Подзаголовок «Первая книга лирики, 1973 – 1976», посвящение: «Виктору Геннадьевичу Смирнову, поэту и другу». Виктором Смирновым написано маленькое послесловие («Сатори в Свердловске») и комментарий. Комментарий имеет не академический характер, это скорее попутные чтению замечания читателя и друга, на глазах которого книга складывалась. Частично комментарий написан в 1980-е годы, частично в 2015.

Андрей Танцырев родился в 1957 г. в Свердловске, годы отрочества провел в Эстонии, учился на филологическом факультете

Уральского государственного университета, закончил в 1979 году. В 1987 уехал в Эстонию. Автор нескольких поэтических книг, активно участвует в литературной жизни.

Книга была написана в середине 70-х годов, сорок лет назад, и опубликована сейчас в том самом виде, в каком с нею знакомились ее тогдашние читатели. Опыт такого рода изданий является не уникальным, но достаточно редким. Целостность книги определена единством ее поэтики.

Компромиссной эстетикой позднесоветского времени был своего рода неоклассицизм. Поэзия понималась как совершенное выражение совершенных мыслей. На таком фоне стихи Танцырева выглядят несколько детскими. Он использует созвучия, которые только условно можно считать рифмами: слышна – дыша, следы – грузовики. Наивные грамматические рифмы: зверей – тополей, звонков – кивков, дрожащий – кипящий, оставил – плавил. Устав рифмовать, поэт вовсе отказывается от этих попыток, большую часть книги составляют нерифмованные белые стихи.

Также не ладит он с метром. Обычные хореи или анапесты вдруг превращаются в верлибры или даже читаются как раешник. «Офорт на стене»:

Это дерево с легким последним
Нарочито последним листком
Рядом девушка скорбная тонкая
Под длительным ветром дождем
Невские фигурные решетки
Лужи невские старушек папильотки... [Танцырев 2015: 66].

Трудно представить, что питерские старухи выходили на улицу в папильотках. Кажется, что непослушные слова берутся только для рифмы и кое-как втиснуты в строку.

Есть лексические и стилистические сбои вроде «Шоферы ведут в неге // Тяжелые грузовики».

Есть грамматические неточности. «Я снова дрянь...»:
Глаза слезятся дрожь берет
От сумрачных звонков
Таких же скованных сирот
Цилиндр чей задом наперед
Не требует кивков [Танцырев 2015: 16].
Должны быть «цилиндры», а не цилиндр.

Все это походит на полный набор графомана. Однако Танцырев, несомненно, серьезный поэт, вполне владеющий техникой версификации. Ему принадлежат превосходные тексты вполне классического образца. Авторитетные критики оценивают его стихи достаточно высоко. Но и в поздних его стихах есть подобные диссонансы и «неправильности». Это означает, что инфантильность его нарочитая. Глагольные рифмы, неуклюжие синтаксические конструкции должны восприниматься как прием, «установка».

Параллели в русской поэзии есть, вспоминаются в первую очередь лианозовцы. Независимо от, может быть, спорных художественных достоинств книги, она представляет собой интересный факт литературной истории. Издание, точно воспроизводящее неподцензурный текст середины семидесятых, предоставляет возможность для реконструкции среды и ситуации, в которых книга складывалась.

Проще всего, видимо, реконструировать круг чтения молодого поэта. Особый интерес представляют прямые или косвенные упоминания авторов, произведений и их персонажей. Такие упоминания не обязательно свидетельствуют о влиянии, но непременно – о значимости. Автор считает необходимым об этих произведениях и авторах упомянуть, они обладают для него особой ценностью.

В книге сравнительно мало отсылок к отечественной литературе, особенно современной. В 70-е кумиром для многих был Вознесенский. У Танцырева нет ни упоминаний Вознесенского, ни подражаний ему. Вообще преобладают зарубежные авторы. Важные замечания на эту тему содержатся в комментариях. В. Смирнов отмечает исключительную важность для становления поэта книги Витезслава Незвала, изданной в 1972 году, а также значимость переводной литературы вообще: «Переводные книги читались не зря: первоначально душа выстраивалась по ним. Я помню Элиота и Элюара, Сэлинджера, Хемингуэя. Скажут, что и сами стихи Танцырева похожи на переводы. Но переводы – это литература, а не самодеятельность» [Танцырев 2015: 77].

Из тех, чья поэзия была для Танцырева «формообразующе важна», Смирнов называет имена Аполлинера, Элюара, Превера и «примыкающих к французам чеха Незвала и эстонца П. Э. Руммо», из англичан Элиот, из русских Блок и ранний Маяковский. В комментариях к отдельным стихотворениям назван еще роман Робера Мерля «За стеклом», посвященный майским событиям 1968 в Париже, «Праздник, который всегда с тобой» Хемингуэя, Шарль Бодлер и статья Якобсона и Леви-Стросса о его «Кошках» в сборнике «Структурализм: за и против», Хуго Балль и Тристан Тзара, Стивенсон. Упомянута в связи со стихотворением «Новогоднее» поэма Танцырева о Тиле и Ламме, написанная позднее. Тиль и Ламме – из романа де Костера и фильма Алова и Наумова. «Легенда о Тиле» вышла в 1976, снималась в Таллине и в Гданьске.

Список можно расширить. В стихотворениях Танцырева есть еще леди Чаттерлей из романа Лоуренса, уже переведенного, но, конечно, недоступного. Опоссум и Суини отсылают к Элиоту. Барри Корнуолл, Эдгар По и его Лигейя. День сардины, вероятно, отсылает к роману Сиды Чаплина, изданному по-русски в 1964. Есть Хемингуэй, Аполлинер, Превьер, Бодлер, Кортасар, О. Генри (с апострофом, как несуществующая ирландская фамилия), Верлен. В стихотворении «Из разговорника» упомянута королевская Аналостанка. Аналостанка – от

Аналостан, остров на Потомаке, в черте Вашингтона, сейчас остров Теодора Рузвельта, там располагается его мемориал. На этом острове выведена порода кошек «королевская аналостанка», Танцыреву она стала известна благодаря повести Сетона-Томпсона с этим названием. Из отечественных упоминаются, помимо отмеченных комментатором, Лермонтов, Пушкин и Гоголь. Есть еще художники: Сезанн, Матисс, Брейгель, Босх, Тулуз-Лотрек. Из музыки есть только Дип Пепл (в русском написании). Но упоминаются еще журналы «Плейбой» и «Kobieta i Życie» (написано «Kobjeta»). С сегодняшней точки зрения, эклектичность поразительная. Что может быть общего между символистами и сюрреалистами, Бодлером и английским романом о рабочем классе 1960-х годов, Эдгаром По и Сетоном-Томпсоном? Как это все могло быть одновременно близким, какова могла быть тут общая почва?

Такое же парадоксальное сочетание стилей и контекстов обнаруживается в масштабе отдельных стихотворений. Обычный для Танцырева прием – оформление какой-нибудь житейской ситуации с помощью литературных цитат и аллюзий, что нередко создает оправданный комический эффект. Во втором стихотворении сборника читаем: «Парк отрешен от звонов // Полнится зовом желаний // Семь скамеек прошел я // И везде преступление грани». Целующиеся на скамейках парочки – вполне узнаваемая деталь быта. Но автор использует расшатанный и приблизительный словарь символизма: «Длинные пальцы улиц // Богомню-безвольны...». «Зовы» и «звоны» – от Брюсова и Бальмонта. Сплошная метафорическая вязь не подлежит расшифровке. Сама картинка оказывается воображаемой: «Довольны пьяными бары // И проститутки довольны» [Танцырев 2015: 8]. В 1973 году у советского гражданина шансов увидеть проститутку было так же немного, как выпить в баре двойной бурбон.

Такие же поэтические трансформации реальности происходят и в других стихах. «Я снова дрянь»: от символистских тайн и молитв и тулуз-лотрековских цилиндров мы переходим к пушинке на игле звукозаписывающей и «светлому вину румын». В стихотворении «Общежитие» студентки превращаются в леди Чаттерлей, а студенты в мистеров Хайдов, общежитская койка – в ложе, на котором свершаются «сладостные обряды». Стихотворение «Офорт на стене» изображает ленинградский пейзаж («невские фигурные решетки»), но «Дерево с нарочито последним листком», вероятно, из О. Генри. В других случаях преобладают стилистические приемы французского авангарда: Рембо, Сандрар, Элюар, возможно, Рене Шар, Андре Френо, Гильвик: их всех издавали в 1960 – 1970-е годы («Хйу», «Утренняя открытка»).

Позднесоветский быт маскируется литературными мотивами и стилистическими клише. Представляется, однако, что автору удалось придать такой игре смысл приема.

Очень часто поэт сгущает литературный фон до невыносимой концентрации, вводя в него едва ли не взаимоисключающие

прецедентные тексты. Стихотворение «Гибель и возрождение любви» начинается футуристической урбанистикой: «Гул неон гул неон // Насилует // В свисте крон // Тонет крик...». Однако затем ее сменяет клюевско-есенинский алярус: «грянет оземь тоска бескрылая», «память дрём, горный свист». А на декадентский «черный бархат тротуаров» пьяницы-англосаксы вываливаются из Хемингуэя [Танцырев 2015: 28]. Подобное – в стихотворениях «Не вовремя», «Mop snobisme», «Певец» и др. Танцыреву всегда мало отсылки к одному контексту.

Чтобы так наивно соединять символизм с сюрреализмом, а Бодлера с английским романом о рабочем классе, надо плохо их знать. Комментатор пишет об «общем настроении неопитства тех дней» [Танцырев 2015: 80]. В стихах Танцырева прецедентные тексты и авторы извлекаются из их культурно-исторического контекста. Их пропорции искажаются. Так, не раз на страницах книги появляется имя Жака Превера. Превер воспринимается Танцыревым как некая несомненная величина, что далеко не вполне соответствует его репутации на родине. См., например, эссе Уэльбека «Жак Превер – идиот» [Уэльбек 2003: 11 – 14]. Один из самых значимых авторов для Танцырева – чешский поэт Витезслав Незвал (1900 – 1958). Незвал в одно время был культовым автором. Чехия занимала важное место в советской литературной и диссидентской мифологии. Незвал, как и многие другие «восточноевропейцы», воспринимался российскими интеллектуалами одновременно как «свой» и как «чужой»: европеец и славянин, носитель высокой культуры и провинциал, модернист и участник социалистического строительства. Незвала переводили Пастернак, Ахматова, Давид Самойлов, Ариадна Эфрон, Борис Слуцкий. Сборники стихов Незвала выходили в 1960 и в 1972 годах. Первый оказал воздействие на Бродского, Бродский переводил Незвала («Новогодняя ночь»), 1961-м датировано стихотворение «Витезслав Незвал» («На Карловом мосту ты улыбнешься...»). Второй сборник повлиял уже на следующее поэтическое поколение. Верлибры Незвала узнаются во многих стихотворениях Танцырева. При этом игнорируется значительная часть того, что составляет содержание концепта «Незвал» для более информированного читателя: параллели между Незвалом и Пастернаком (философия и музыка), двусмысленная репутация Незвала в социалистической Чехословакии. Информированный читатель в самоидентификации с Незвалом может увидеть более глубокий смысл, чем тот, который в нее вкладывал автор, или же счесть содержание отсылок обедненным. Пожалуй, и то, и другое будет не совсем справедливым.

Автор вовсе не так прост. Стихотворение «Руки любимой рассыпают снег» может показаться примером вполне беспристрастной эклектики. Хохот трамвая – снова футуристическая урбанистика, женственные певы – словарь символизма. Тут же среди прочего появляется «невод нивейи». В авторском примечании читаем: «Невод

нивейи – это женственность, выраженная запахом крема для лица, это женское имя, похожее на Лигейю». [Танцырев 2015: 25]. То есть здесь название косметической фирмы прочитывается как языковая фантазия в духе По, Сологуба и Элиота. Комментарий замечает: «Есть опыты Танцырева и мои, представляющие собою конструкции из звукоподражаний и мнимых слов, держались они на эвфонии и интонации, и еще на «вейалала лейа, Валлала лейалала» или «Тинк линк линк» Элиота» [Танцырев 2015: 86]. Тут, однако, следует вспомнить, что и название фирмы происходит от латинского *niveus*, белоснежный. Снег *nix*, *nivis*. Это коррелирует с темой стихотворения.

Итак, похоже, разрушение стилистического единства и рассогласованность смыслов входит в авторский замысел. Это отмечает и комментатор, по поводу стихотворения «Новогоднее» он пишет: «Переход из фейного мира (1 – 2 строфы) в фарсовый (3), а из него в реальный юношеский (4 и 5 строфы) очень убедителен» [Танцырев 2015: 87].

Считается, что поэтическая цитата в свернутом и концентрированном виде содержит весь смысл источника, которым одинаково хорошо владеют и поэт, и его читатель. Здесь, пожалуй, автор и читатель материалом владеют одинаково плохо, но дело не в этом или, точнее, именно это обеспечивает успех игры. Имя автора или узнаваемый мотив или образ отсылают вовсе не к целостности его творчества, а к кругу общения, в котором имя обрело некоторую значимость.

Во всех литературно ориентированных кружках, сообществах или группах некоторые имена становились кодовыми, служили ключом для распознавания своих и для приобщения к другой реальности. Алексей Юрчак пишет о пустых пачках из-под импортных сигарет, которые для молодежи 70-х были заполнены заграницей: «...Кажущаяся нефункциональность пустых упаковок не только не являлась проблемой, но, напротив, была важной и полезной чертой этих артефактов. Пустота освобождала упаковки от буквального смысла предметов потребления, которым они были наделены в иностранном контексте, давая им возможность становиться символическими «контейнерами», которые наполнялись воображаемым Западом...» [Юрчак 2014: 383]. Так же функционировали и песни зарубежных рок-исполнителей, написанные на непонятном языке.

Но точно так же и имена зарубежных поэтов и прозаиков заполнялись произвольным, но не случайным содержанием. Виктор Смирнов пишет: «Не зная, разумеется (их не печатают), ни Гуго Балля, ни Тристана Тцару, мы вели игру в них: как бы они написали» [Танцырев 2015: 86]. Ничего особенно стоящего помянутые, кажется, не написали, но попытки их придумать были интересными, а иногда даже проницательными. В стихотворении «Певец» Танцырев создает вполне узнаваемый портрет Сержа Гензбура, почти неизвестного тогдашней отечественной публике.

Общим принципом функционирования подобных символов, как отмечает А. Юрчак, была попытка обретения позиции вненаходимости. «Находясь внутри системы и функционируя как ее часть, субъект одновременно находился за ее пределами, в ином месте» [Юрчак 2014: 257].

Авторы, на которых ориентируется Танцырев, сходны только в одном: в своей принадлежности к тому, что парадоксально называется «классикой модернизма», то есть в альтернативности официально признанной поэтической традиции. Поэт пытается занять позицию не только вне советской системы, но и вне советской поэзии, вне стилистического канона советского неоклассицизма. Важно, что такая попытка могла быть предпринята, для нее существовали пространство, время, среда и образцы. Пространство и время обеспечивались бытом среднего класса. Средой был филологический факультет и круг друзей, имевших сходные интересы. Образцами были художественные тексты, альтернативные по отношению к советской официальной эстетике.

Но все это – и пространство, и время, и среда, и образцы – было создано внутри того же советского горизонта. СССР в эпоху позднего социализма осваивал свой собственный космос, в 1980 году провел свою внутреннюю Олимпиаду. У него была своя собственная граница: Прибалтика и Восточная Европа. Остальная граница имела преимущественно литературный характер, складывалась из переводов, кинофильмов, журнала «Иностранная литература», университетского курса зарубежной литературы. «Большинство «несоветских» эстетических форм, материальных артефактов и языковых образов, которые способствовали формированию воображаемого Запада, появилось в советской жизни не вопреки государству, а во многом благодаря его парадоксальной идеологии и непоследовательной культурной политике» [Юрчак 2014: 314]. К воображаемой границе надо добавить воображаемый Серебряный век, воображаемые символизм и модернизм, вообще – воображаемую культуру. Все было сделано по эту сторону. Тексты и имена, «формообразующие важные» для Танцырева, публиковались в советских изданиях, упоминались в советских учебниках. Дети только что сложившегося советского среднего класса приобщались к культуре, которая при них же и создавалась. Для них источники информации о культуре модерна становились самым ее материальным воплощением: томики БВЛ, журнал «Иностранка», цветные развороты «Огонька» с репродукциями Сезанна и Матисса, черный Хемингуэй 1959 года, «Рок-посевы» и «Голос Америки». И совершенно закономерно, что неофициальные тексты советской культуры были, в сущности, советскими текстами. Культурный проект СССР оказался в этом смысле более чем успешным.

Издать книгу Танцырева в 70-е годы, разумеется, было невозможно. Но вовсе не потому, что в книге было что-то антисоветское или похожее на порнографию. Процитирую деловитый перечень тем

творчества поэта в кальпидиевской энциклопедии современной уральской поэзии: «Сквозные сюжеты, темы, мотивы, образы: нравственно-философские категории, тема любви (к Родине, к матери, к жизни и т.д.), путь и судьба России, тема одиночества, мотив обреченности русского народа, мотив тоски по детству, сюжеты – творческий процесс, искусство, детство, воспоминания, образы – Россия, мать, женщина, любимая. Эмоциональная доминанта стихотворений – нежность. Цветовая гамма стихотворений – преимущественно теплые тона: светлый, белый, золотой, янтарный. Творческая стратегия: обращенность в модус мироздания, творческое преодоление социального и бытового террора» [Уральская поэтическая школа 2013: 380].

В принципе, все правильно, в том числе и относительно первой книги поэта. Но ведь то же самое могло быть сказано о любом официальном или официально признанном советском поэте. Кажется, что с книжкой поработал цензор. Опыт молодежи 70-х мог быть и бывал рискованным, опасным, экстремальным. Но нет никакого ощущения, что автор предполагает возможность воплощения подобного опыта в стихах. Нет в книге и ничего такого, что можно было бы оценить как политический или социальный протест или хотя бы как выражение недовольства тем местом, которое отведено поэту. Деятельность кружков, подобных тому, в котором складывался сборник А. Танцырева, была вовсе не диссидентской, не антисоветской и не контркультурной. Даже слово компромисс здесь не совсем подходит, поскольку компромисс предполагает отказ от притязаний, а тут никаких притязаний по эту сторону нет. Характерно стихотворение «Опоссумы»:

Ночной землей
Совиной глуховатой
Опоссумы взяли корзину Кьянти
Расстелили под деревом плед лохматый
И выпили за Брейгеля и Ипсиланти
Заячью травку и ежевику
Срывали с лепетом умиления
Возились с пробками
Обнимались
И удавалось им фейное пение» [Танцырев 2015: 23].

Корзина Кьянти – наверное, ркацители, дешевое грузинское вино семидесятых. В остальном все правильно. Опоссумы – из Элиота («Практическая котология»). В. Смирнов комментирует: «Опоссумы – зверьки англоязычного литературного ареала... Эллипсис синтаксической конструкции первого стиха не нарушает ни языковой нормы, ни стилистической: опоссумы (величиной от 8 до 50 см, без хвоста) крадутся по земле, человек их видит сверху. Брейгель – это творчество, Ипсиланти – это передовые политические идеи. Вот за что здесь пьется!

Сами опоссумы на несколько лет стали дружеской формулой «танцыревского кружка» [Танцырев 2015: 81]. Виктор Смирнов сообщил, что источником формулы стал комментарий Андрея Сергеева в издании Элиота 1970 года: «Старый Опоссум – литературное прозвище Элиота, которым его наградил Паунд за проявленную как в литературном творчестве, так и в личном поведении способность самоустраняться и сливаться с фоном, подобно опоссуму» [Элиот 1971: 182]. Таким образом, конформизм и готовность приспособливаться оказываются осознанным элементом стратегии кружка. Несмотря на то, что образы Брейгеля отсылают к гезам, а Ипсиланти к греческой революции и декабристам, члены кружка были готовы жить с краю, иметь немного, довольствоваться фейным пением. Вспомним, что принципиальным конформистом был и любимый Танцыревым Витезслав Незвал. Удивительный кудесник «... готов был поспорить, высказать свою точку зрения, но оппозиция, диссидентство – были ему онтологически чужды» [Незвал 2007: 11–12].

Самый формат книги Танцырева соответствовал установившемуся в 60-е – 70-е стандарту издания поэтических книг: несколько десятков стихотворений без внутренней рубрикации, в аскетичном оформлении. Книжка Олега Чухонцева «Из трех тетрадей» (1976) подражала самиздату, но и самиздат подражал официальной публикации.

Могущественной параллелью к Танцыреву является Иосиф Бродский. Бродский читал того же Незвала и того же Элиота в переводах Андрея Сергеева. Литве Бродского соответствует Эстония Танцырева. Многочисленные переклички можно было бы объяснить подражанием, но Бродского Танцырев прочел лишь в начале восьмидесятых. «Интонация» возникла вне поля влияния Бродского, но в системе тех же ориентиров. Так что можно не Танцырева объяснять через Бродского, а Бродского через Танцырева. Бродский считал вполне возможным для себя маргинальное существование в советской системе. Жизнь его была наполненной, и, как это ни покажется невероятным, он был совершенно искренен в своем нежелании менять империю. Ему до нее не было дела, но равнодушие не было взаимным. Видимо, к счастью, если стремительное развитие Бродского-поэта в эмиграции связано именно с его выходом из параллельного мира. Книга, изданная «Кабинетным ученым», обозначает другую траекторию судьбы. Она представляет собой не только документ эпохи, но и свидетельство поразительной устойчивости ее культурных форм.

Литература

Витезслав Незвал: «Удивительный кудесник» чешской поэзии в русской литературе / Витезслав Незвал; сост. Н.Л. Глазкова. – М.: Изд. ВГБИЛ, 2007. – 448 с.

Танцырев А. Интонация скорби и пение. Первая книга лирики (1973–1976) / А. Танцырев – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2015. – 92 с.

Уральская поэтическая школа. Энциклопедия. 1981 – 2012 / автор проекта и глав. ред. В. О. Кальпиди. – Челябинск: Издательская группа «Десять тысяч слов». 2013. – 608 с.

Элиот Т.С. Бесплодная земля / Элиот Т.С.; предисл. Я. Засурского; пер. с англ. – М.: Прогресс, 1971. – 192 с.; ил.

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Алексей Юрчак; предисл. А. Беляева; пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 664 с.; ил.

Петров И.В. (Екатеринбург)

«Пацанство» как прием (к вопросу о герое современной прозы)

Сегодня с уверенностью можно сказать, что проза нового реализма была направлена к созданию особого типа героя. Провозглашенный этим течением лозунг «социальность, серьезность, искренность» при всей своей спорной новизне позволил современным писателям выдвинуть хоть и не оригинальные, но достаточно интересные литературные типы. Одним из таких типажей с легкой руки Захара Прилепина стала фигура простого пацана, которая очень быстро поглотила большой сегмент национальной культуры. Попробуем разобраться в этом явлении.

Есть разные версии происхождения слова «пацан». Словарь Макса Фасмера возводит его к слову «пацюк - поросенок или крыса, распространенного на юге, с помощью присоединения экспрессивного суффикса -ан» [Фасмер]. Отсюда, очевидно и двойное восприятие этого понятия: с одной стороны, это что-то мелкое и гадкое, с другой же стороны, образу пацана оказывается присущ оттенок вольницы и бунтарства. По данным М. Дьячка, это слово начинает активно входить в литературу именно в революционную эпоху. Оно появляется в «Тихом Доне» М. Шолохова, в лирике Э. Багрицкого как «освоение лексикона новой молодежи - беспризорников и босяков». Хотя опыты подобного рода были еще очень ограниченными. Экспансия начинается в 1960-ые годы с началом большей демократизации культуры. Тот же М. Дьячок приводит здесь имена В. Аксенова и А. Солженицына. Видимо здесь проявляется воздействие лагерного опыта. Исследователь отмечает: «Пацанская культура представляет собой сплав архаической общинной культуры и культуры лагерно –уголовной». Он связывает эту культуру с «культурой простого советского человека, вышедшей из подполья и теперь институализированной» [Дьячок 2002: 116].

В конце 1990-х - начале 2000-х наступает апофеоз «пацанства» как культурного феномена. Так, Валерия Пустовая в статье «Родины дым» 2011 года говорит о том, что в современной литературе образ пацана и может быть единственно положительным героем: «Пацан мил читателю своей безоглядностью, размахом, ощущением

безграничности отпущенной жизни, щедрой тратой энергии» [Пустовая]. В связи с этим она называет имена трех писателей – Сергея Шаргунова, Захара Прилепина и Андрея Рубанова: «Мало того, что герои этих писателей сильные, так они еще и счастливые. Не то, чтобы им все удавалось, но ощущение жизни как радости у них не отнять. Помимо мужества и чести, жизнелюбие – главное свойство настоящего пацана, уныние старит, как трусость или предательство» [Пустовая].

Разумеется, все будет не так однозначно. Попробуем рассмотреть, как создается образ пацана на примере рассказа З. Прилепина, который так и называется «Пацанский рассказ». Повествование ведется от первого лица, именно так основывается установка на предельную искренность и откровенность. И уже первая фраза задает все атрибуты пацанской культуры: «Братик вышел из тюрьмы и взялся за ум». Во-первых, возникает чувство спаянности, единства. Хотя брат заявлен как родной, но в ореоле явно проскальзывает понятие братвы. А далее появится и третья ценность – машина, и появится вполне закономерно. Повзрослевшие мальчишки покупают себе игрушку: «Решено было купить убитое авто и сделать из него достойный тихход». Уже в начале рассказа мы сталкиваемся с достаточно интересным явлением, которое используя выражение М.А. Литовской можно назвать «стилевым инфантилизмом».

Существенно, что статья М.А. Литовской посвящена творчеству А. Гайдара. И параллель «Гайдар – Прилепин» далеко не случайна. Биограф З. Прилепина А. Колобродов отмечает существенную близость обоих писателей: «Вольное дыхание всадника Гайдара слышится в «Восьмерке», «Лесе», но особенно в «Витьке» ... И вообще Гайдар и Прилепин в восприятии отцовства чрезвычайно похожи» [Колобродов 2015: 104-105]. Сам писатель говорит о Гайдаре, что это был «очень мужественный, красивый и честный человек» [Прилепин 2012: 119-123]. Фигура Гайдара, по-видимому, определила и судьбу самого писателя. Он также сбегает на фронт, правда, на фронт чеченской войны. Героиню его книги «Грех» зовут Марыся, что явно перекликается с героиней «Голубой чашки» Марусей.

Прилепин наследует от Гайдара и некоторые стилевые особенности его произведений. М.А. Литовская так определяет феномен «стилевого инфантилизма»: «Необходимо создать предельно ясную картину мира, внутри которой живет человек, очертить приоритеты, не поддающиеся сомнению, задать матрицу поведения, позволяющую уверенно действовать в этом мире» [Литовская 2006: 33].

Попробуем сравнить два эпизода. Первый из повести А.Гайдара «Тимур и его команда»: «Здорово, комиссар! - склонив голову набок, негромко сказал он. - Куда так торопишься? - Здорово, атаман! - в тон ему ответил Тимур. - К тебе навстречу. - Рад гостю, да угощать нечем. Разве вот это? - Он сунул руку за пазуху и протянул Тимуру яблоко.- Ворованные? - спросил Тимур, надкусывая яблоко. - Они самые, -

объяснил Квакин. - Сорт "золотой налив". Да вот беда: нет еще настоящей спелости. - Кислятина! - бросая яблоко, сказал Тимур. - Послушай: ты на заборе дома номер тридцать четыре вот такой знак видел? - И Тимур показал на звезду, вышитую на своей синей безрукавке. - Ну, видел, - насторожился Квакин. - Я, брат, и днем и ночью все вижу. - Так вот: если ты днем или ночью еще раз такой знак где-либо увидишь, ты беги прочь от этого места, как будто бы тебя кипятком ошпарили. - Ой, комиссар! Какой ты горячий! - растягивая слова, сказал Квакин. - Хватит, поговорили! - Ой, атаман, какой ты упрямый, - не повышая голоса, ответил Тимур. - А теперь запомни сам и передай всей шайке, что этот разговор у нас с вами последний». [Гайдар 2015: 96-97]. И рядом разборка из рассказа З. Прилепина: «Братик умел искренне раздражаться от человеческой глупости и смотреть при этом бешеными глазами. – Ты не знаешь, что любую предъяву надо обосновать? – спрашивал он. – Тебе никто этого не говорил? А? Или ты не знаешь, что бывает за необоснованные предъявы? – Почему я должен обосновать? – ответили братику, и тут братик наконец засмеялся. – Мне нечего тебе сказать больше, – сказал он с дистиллированным пацанским презрением. В рядах наших гостей произошло странное движение, будто каждый из них искал себе опору в соседе, а сосед тем временем сам чувствовал некую шаткость. Разговаривать им, видимо, расхотелось; время для начала драки показалось потерянным; и уходить молча было совсем западло» [Прилепин 2008: 29]. Психологизма, погружения во внутренний мир героя здесь нет и не может быть. Очевидна близость именно на стилевом уровне. Есть ощущение нормы, понимаемой не на рациональном или даже эмоциональном, а скорее на рефлексорном уровне – просто так должно быть. Но если у Гайдара это ощущение представлено в своей кристальной чистоте, то в рассказе Прилепина оно предельно упрощено – как некий вариант житейского порядка. Его герои существуют в сломанном и искаженном мире. Они действительно действуют, и действуют уверенно, но их поступки оказываются глупыми и несуразными, и в итоге они попадают в аварию и разбивают ту машину, о которой мечтали.

Очень важна в этом плане фигура отца, которая не только сближает, но и разделяет обоих писателей. Если в мире Гайдара отец присутствует всегда как высший моральный авторитет, то герои Прилепина, напротив, очень остро ощущают свою неприкаянность, свое сиротство. Они ищут отца в первом встречном: «Мы не сговариваясь стали называть его отцом. Мужик к этому располагал, и к тому же мы были безотцовщиной» [Прилепин 2008: 36].

В итоге, можно сказать, что прилепинское пацанство - это и есть гайдаровское мальчишество в современном сломанном мире.

Прилепинский опыт открывает очень важную проблему: его образная система оказывается ориентирована на предшествующую литературную традицию советской эпохи. И, очевидно, справедливым

будем замечание О.Мартыновой, назвавшей новый реализм «реваншем реализма социалистического» [Мартынова]. Эта ностальгия по советскому прошлому проявляется и в рассказах З. Прилепина. Вот как сам автор определяет обстоятельства, в которых живут его герои: «Это был маленький, полусельский городок на среднерусской равнине, тихо переживавший исчезновение советской власти» [Прилепин 2008: 41].

Образ пацана неизменно связан с социальными проблемами. Его волнуют самые болезненные вопросы общества. Именно по такой модели строится образ в повести С. Шаргунова «Ура». Повествование вновь ведется от первого, опять мы видим установку на достоверность и исповедальность. Произведению свойственен жизнеутверждающий пафос. Отсюда и название повести, заключающее в себе победный клич «Ура», который призван запечатлеть победу героя над всеми мерзостями жизни.

Связного сюжета здесь нет. Дается череда бытовых зарисовок, показывающих дно человеческого существования: грязные вокзалы, пивные забегаловки, квартиры наркоманов. Но завершается каждая такая картинка проповедью, звучащей очень патетично: «Миллионы наших людей, могут показать себя. Вообще-то быть курильщиком — хороший повод испытать волю. Напрягай мышцы, сам себя завоевывай. Огрызаясь, миллиграмм за миллиграммом отступает из крови никотин, вызывает безумные состояния, а ты выдавливай врага. Держись — и уже дыхание шире и чище, и сердце четче, и рассеивается свинец. И зубы улыбки белее! ...Каждый курильщик зависим от хозяина. Что это за бред, идет человек, зачем-то останавливается, зачем-то закуривает. Хозяин доволен. И пацаны считают: запахло не курить, как это так, пацану — и не курить... И осыпаются искрами наши сердца, пеплом летят головы» [Шаргунов]. Обратим внимание на стилистику этого отрывка: здесь есть и сниженное, почти вульгарное слово (в начале миниатюры герой Шаргунова рассказывает, как он начинал курить в 12 лет), но далее появляется слово лозунговое, появляется концепция жизни как борьбы, то, что было свойственно советской идеологии. Отсюда и словесно-образный ряд — «искра, свинец, огрызались». В последнем случае явно вспоминается мировой империализм.

И такой тип оказывается востребованным. Тот же З. Прилепин отмечает, что поэтика С. Шаргунова родственна «радостным рассказам Ю. Олеши, В. Иванова, В. Катаева — огромная сила в огромных легких» [Прилепин].

В аннотации же книга определяется как «история молодого человека, который готов кричать, драться, страстно любить. Несмотря на. Вопреки. В мире, где всем всё равно. Отказываясь от дурных мыслей и вредных привычек, он хочет победить. Прежде всего себя...» Вместе с тем такой тип также воплощен в советской литературе. Достаточно здесь вспомнить героев А. Макаренко.

Наконец, тип Пацана возникает и в молодежной прозе десятилетия. Назовем здесь произведения Е.Алехина «Границы первого уровня», «Третья штанина» и И. Савельева «Терешкова летит на Марс».

Литература

- Гайдар А. Тимур и его команда. – М.: Изд-во АСТ, 2015.
- Дьячок М. Пацан: слово и понятие // Политическая лингвистика – 2007 - Вып. 2 (22).
- Захар Прилепин о книге С. Шаргунова «Ура». - URL: <http://shargunov.com/zahar-prilepin-o-knige-sergeya-shargunova-ura.html>
- Колобродов А. Захар. - М.: АСТ, 2015.
- Литовская М. Стилевой инфантилизм Гайдара // Филологический класс - 2006 - №16.
- Мартынова О. Запоздалая победа соцреализма - URL: <http://news.a42.ru/news/item/153067/>
- Прилепин З. Ботинки, полные горячей водки. - М.: АСТ, 2008.
- Прилепин З. Книгочет. - М.: АСТрель, 2012.
- Пустовая В. Родины дым. - URL: <http://magazines.russ.ru/october/2011/8/pu12.html>
- Фасмер М. Этимологический словарь. - URL: <http://fasmerbook.com>
- Шаргунов С. Ура. - URL: <http://shargunov.com/ura.html#n8>

Подлубнова Ю.С. (Екатеринбург)

От «Уральского охотника» к «Уральскому следопыту»: природа и природные ресурсы в культурных репрезентациях 1920–1930-х гг.¹

Как известно, история журнала «Уральский следопыт» восходит к 1935 г., когда при поддержке правления Свердловского отделения Союза писателей был организован ежемесячный иллюстрированный журнал занимательной истории, географии и краеведения. Основную роль в создании журнала сыграла личная инициатива В. А. Попова, с 1908 по 1918 гг. редактировавшего журнал «Вокруг света» (издательство И. Д. Сытина), а с 1925 по 1931 – «Всемирный следопыт» (издательство «Земля и фабрика»), который полностью являлся его детищем и был закрыт, по воспоминаниям С. М. Голицына, из-за убеждения М. Горького, что «юным пролетариям приключенческая литература вредна» [Голицын 1990: 438]. В 1934 г. Свердловское отделение СП пригласило В. А. Попова на Урал, и здесь он, по сути,

¹ Статья подготовлена в рамках проекта РГНФ «На границе литературы и факта: языки самоописания в периодической печати Урала и Северного Приуралья XIX – первой трети XX века» № 16-04-00118 а.

продолжил выпуск журнала, обновив его концепцию региональной спецификой. «Обложка, формат, манера верстки – было все выдержано под прежний “Следопыт”» [Рябинин 1985: 10].

Личности самого В. А. Попова и прибывшим по его зову писателям: перебравшемуся на Урал из Ленинграда М. Зуеву-Ордынцу, приехавшему с Волги В. Вогау, а также двоюродному брату композитора Д. Д. Шостаковича прозаику Ю. Бессонову и т. д., – отводится большая роль в мемуарах и исследованиях, посвященных «Уральскому следопыту» 1935 г. [см., например: Горбунов 1995; Рябинин 1985]. При этом очевидно, что «Уральский следопыт» создавался и функционировал при активной поддержке местных литераторов, часть из которых органично перекочевала в журнал из закрытого в 1933 г. «Уральского охотника»: И. Панов, Ф. Тарханеев, В. Виноцкий, С. Качиони.

«Уральский охотник» издавался в Свердловске с 1924 г. и в разное время выходил под эгидой Екатеринбургского комитета Всероссийского союза охотников, Правления Уральского областного союза охотников, Областного союза охотничьих, рыбацких и интегральных кооперативов Урала, Уральского комитета Севера, Уралвнешторга и т. д. Его география в 1924 г. определялась Уральской областью и тяготеющим к ней смежным районам Европейского Приуралья, Башкирии, Западной Сибири, Уральского и Тобольского Севера и Киргизского края. Художественная литература, пусть и ограниченная охотничьей тематикой, занимала заметное место на страницах журнала (что не было редкостью для подобного рода изданий, ведущих свою историю со второй половины XIX в. и активно выходящих в России и СССР в 1920-е гг. [Поддубный]).

Таким образом, «Уральский охотник» и «Уральский следопыт» в культурном пространстве 1930-х оказались во многом близки: журналы, посвященные Уралу (не говорю даже о синонимичности их названий), в т. ч. – Северному, его ресурсам, работающие с писателями и печатающие художественные произведения. Оба издания представили важные для эпохи концептуализации природной тематики.

«Уральский охотник» был детищем времени НЭПа с его жесткой экономической прагматикой и с формулирующимися в авангардистских дискурсах идеями преобразования природы. Один из теоретиков «ЛЕФа» С. Третьяков показательно писал, что новому человеку трудно «любить природу прежней любовью ландшафтника, туриста или пантеиста». И далее: «Отвратителен дремучий бор, невзрачные степи, неиспользованные водопады, валяющиеся не тогда, когда им приказывают, дожди и снега, лавины и пещеры и горы. Прекрасно все, на чем следы организующей руки человека; великолепен каждый продукт человеческого производства, направленный к целям преодоления, подчинения и овладения стихией и косной материей» [Третьяков 1923: 201–202]. В 1920-е гг. власть отказалась от природоохранных концепций (имевших место в

постреволюционной риторике), и сделала ставку на развитие природопользования и разнообразных промыслов. Как и в царское время, охота в 1920-е стала экономически выгодным предприятием, вновь налажился экспорт пушнины. Именно с этим отношением к охоте как к отрасли советской экономики можно связать интенсивное развитие охотничьих журналов в 1920-е [см.: Поддубный].

«Уральский охотник» отражал культурные доминанты эпохи. «Охоту надо рассматривать не только как могучую, почти стихийную страсть увлекающегося ею человека, но прежде всего и раньше всего – как крупную отрасль народного хозяйства, как источник существования многих миллионов трудящегося промыслового населения», – заявляла редакция в первом номере [От редакции 1924: 1]. Журнал был «посвящен вопросам охоты промысловой и любительской, рыболовства и рыбоводства, звероводства, кролиководства, собаководства, оленеводства, кедрового и др. лесных промыслов и всех отраслей жизни и хозяйства уральского туземного севера» (из рекламного анонса на обложке 1933 г.). Не случайно основное содержание журнала составляли информационные и аналитические статьи, отражающие разные аспекты охотничьего дела, будь это торговля пушниной и кооперация, статистика добычи, особенности оружия и ружейных припасов, промысловые ресурсы Севера и т. д. Печатались здесь и документы, вроде Положения об охоте Уральской области, и обращения от охотничьих союзов страны (см., например, Обращение Всеукраинского союза охотников и рыболовов к охотникам и рыболовам страны с целью организации научно-показательного музея в Донецкой губернии – в июльском номере за 1924 г.). Журнал четко позиционировал себя как отраслевой и соотносился с рекламировавшимся на его страницах региональными журналами «Пчела и пасека», «Хозяйство Урала», «Округ». В мае 1924 г. на Ленинградской охотничьей выставке «Уральский охотник» получил золотую медаль – только что организованный журнал выделили на фоне других подобных изданий.

Очевидно, что журнал охотничьей тематики транслировал сугубо специфическое отношение к природной сфере, понимая природу главным образом как ресурсный источник, а человека как добытчика ресурсов. Такая концепция предельно прагматично реализовывалась в публицистических материалах. Однако художественные произведения, в целом соответствующие общему курсу издания, нередко имели в качестве ориентиров другие образцы, данные литературной традицией, в рамках которой немалое место занимали пантеистические концепции и антропоморфные образы [см.: Мельникова]. Выстраивая произведения по канонам охотничьей литературы, авторы так или иначе работали со смыслами, внеположными сфере охоты, поэтизируя или психологизируя природу, обращали внимание на ландшафтные составляющие или сосредотачивались на отношениях человека со зверем, зверя со зверем и т. п. Таковы, к примеру, рассказы

«Инстинкт», «Охотничий билет» О. Олесова, «Последний глухарь Степана» Л. Елтышева, «Лесовичка» В. Гамалея, «Патрон с динамитом» Г. Рахманина, «Липовый сазан» И. Павлова (Рыдаева), «Глухое озеро» А. Троицкого, «Волчья смерть» Н. Примерова и т. д.

Остановимся на рассказе «Собаки» А. А. Климова. Рассказ примечателен тем, что представляет два антропоморфных типа собак: вальяжного Париса и скромного, нелюбимого хозяевами Шарика. Словно Хорь и Калиныч из классического рассказа, собаки в тексте 1920-х намеренно противопоставлены друг другу, равно как противопоставлены их модели поведения. За этим противопоставлением просматриваются идеологемы эпохи: «Главным занятием Париса было фланирование по улицам пригорода в надежде заручиться благосклонностью слабого пола собачьей породы. Занятием подсобным было воровство: он артистически крал все мало-мальски съедобное и тащил в свою конуру.

Шарик был полной противоположностью Париса. <...> Небольшого роста, кудлатый, он был типичной дворнягой с разноцветными глазами, закрытыми пучками желтых волос, долженствующих изображать брови. <...> Умудренный многолетним опытом, Шарик наблюдал жизнь улицы глазами философа...» [Климов 1924: 32–33]. На охоте (момент истины) «пролетарский» Шарик проявляет себя как настоящий профессионал, в то время как Парис – пес игривый и бесполезный. Однажды ночью Шарик погибает, бесстрашно защищая хозяйское имущество, а гибель Париса не несет никакой пользы.

Но сколько бы авторы очерков и рассказов не следовали традициям, в издании превалировала концепция охотничьего прагматизма, исходя из которой писатели натуралистически воспроизводили и ощутили дегуманизировали процессы убийства и разделки животных. Жестокость в отношении зверя переставала быть таковой в контексте добычи ресурсов и постоянно присутствовала в текстах как художественно неотрефлексированная норма.

Не чувствовал суслик

Сырой

И понурый,

Как сняли его

Рыжеватую шкуру,

Как поезд кряхтел

По мостам

И равнинам,

К границам неся

Дорогую пушнину... [Васильев 1933: 31] – писал уральский поэт С.

Васильев, некогда увлекавшийся творчеством С. Есенина, который, как мы знаем, манифестировал иное отношение к животным. Однако логика С. Васильева вполне воспроизводима: суслики в начале 1930-х гг. были объявлены вредителями сельского хозяйства, ширились кампании по их уничтожению, они требовали информационной и

агитационной поддержки, и эта поддержка предоставляла определенный символический властный ресурс автору, уже «вычищенному» из РАПП и даже после роспуска РАППа не включенному в процессы формирования корпуса советских писателей Урала.

Данный текст, помимо прочего, свидетельствует о пролонгировании «ресурсной» логики в культурных репрезентациях 1930-х гг. и о существенной идеологизации журнала, пытающегося найти свое место в эпоху пятилеток и интенсивной индустриализации страны.

«Уральский охотник» начала 1930-х наряду с проблемами одомашнивания лося и соотношения полов у боровой птицы ставит вопросы коллективизации народов Севера (очерки «Крен влево. По туземным оленеводческим колхозам» И. Панова, «Ялбын-я» С. Морозова-Уральского и т.д.) и охотно публикует передовицы, посвященные достижениям народного хозяйства. Однако и в таком виде журнал вскоре перестает быть востребованным временем.

М. В. Поддубный связывает упадок охотничьих журналов в начале 1930-х с отсутствием запроса на подобного рода издания у массового читателя [Поддубный], однако очевидно, что читатель 1920-х не был более массовым, но издания – от «Охоты и природы» и «Охотничьей газеты» до «Туркестанского охотника» и «Охотника и пушника Сибири» – ощутимо процветали. «Уральский охотник», функционировавший дольше всех охотничьих журналов СССР – около десяти лет, перестал существовать после выхода и реализации Постановления ЦИК и СНК «О ликвидации охотничьей кооперации и о реорганизации интегральной кооперации» от 17 августа 1933 г., которое перевело охотников в разряд обычных колхозников, что, по сути, означало конец отрасли.

Переходя к разговору об «Уральском следопыте», не привязанном никоим образом к конкретным сферам народного хозяйства, стоит отметить, что он также активно использовал производственные клише и риторику 1930-х: «На огромной территории Урала от Обдорска-Вишеры до Магнитогорска – повсюду могуче расцветают все производительные силы края.

Огромные природные богатства края взяты на службу социализму. <...> В условиях социалистической стройки приобретает необычайно важное значение познание своего края» [К читателям 1935: 1], – утверждалось в обращении «К читателям нашего журнала». «Древний седой Урал-кустарь превратился в один из передовых промышленных центров Советского Союза» [К читателям 1935: 1]. Это же обращение оснащено ссылкой на постановление «партии и правительства о расширении и углублении знаний по истории и географии в средней школе» (видимо, имеются в виду постановления СНК СССР и ЦК ВКП (б) «О преподавании гражданской истории в школах СССР» и «О преподавании географии в начальной и средней школе СССР» от 15 мая 1934 г.), а также лозунгами, озвученными газетой «Комсомольская

правда»: «Познай свою родину» и «Создадим движение краевых следопытов». В. И. Попову было крайне важно артикулировать соотнесенность журнала с производственными и социокультурными процессами в стране, что символически легитимировало «Уральский следопыт» с его несовременным следопытским названием и верностью следопытским идеалам в пространстве региональной и всесоюзной прессы.

«Урал – область богатой, своеобразной природы, область капризного, в одно время сурового, в другое время приветливого климата, область гор, лесов, причудливых ландшафтов, ценнейших ископаемых и пр.» [Новинский 1935: 189], – писал критик В. Новинский в 1935 г., сетуя на то, что в современной региональной беллетристике практически нет показа богатств края, и одновременно намечая вектор ее развития. «Уральский следопыт» 1935 г. очевидным образом закрывал эту нишу. К примеру, если во времена Первой пятилетки Урал в советской риторике позиционировался как край обширных строек и успешного запуска производственных мощностей, то ко второй половине 1930-х гг., когда остро встал вопрос о новых месторождениях полезных ископаемых, сырья, необходимого для функционирования заводов, в репрезентациях края актуализировались горнозаводская составляющая, что было взято журналом в разработку: см. «Уральские рудознатцы» А. Бармина, «В дебрях Урала» В. Еловских, «Изумрудные истории» Ф. Тарханеева, «Платиновые шаромыжники» П. Сахарова, «Первый уральский старатель» П. Яркова, «Алмазоискатель Кунда» С. Будинова и т.д.

Между тем, какие-либо природные концептуализации в «Уральском следопыте» соотносились с двумя, казалось бы, противоположными, но сосуществующими в дискурсах 1930-х, стратегиями: утверждения ценности природы и краевых ресурсов и одновременно с утопической логикой подчинения природы человеку. Умами советских людей владела мечта о героическом преобразовании природы и ландшафта страны (вспомним авангардистские манифесты 1920-х), составляющих при том ее истинное богатство (традиционалистский код культуры 1930-х). «Мотив борьбы с природой» прочно вошел в литературу соцреализма [Земскова 2016: 198]. В журнале он реализовывался как в романтическом русле (акцент на героику), так и во вполне прагматическом (акцент на механику действия) – недаром главенствующим жанром в журнале стал очерк с его неперменной документальностью и детализированностью.

В качестве примера приведем очерк А. М. Климова (вряд ли являвшегося родственником «охотника» А. А. Климова), который в начале 1930-х откликнулся на призыв ЦК ВЛКСМ принять участие в освоении Арктики, а в 1934 г. стал корреспондентом газеты «Правда» по Ямалу. Очерк «Теремок под снегом» посвящен поездке через тундру на упряжке полуволков к месту строительства Норильского комбината. «Кругом распласталась однообразная тундра, безрадостная и

надоедливая. Она повторяет самое себя на каждом километре и шагу. И по этой снежной усталости, словно шрам, извивается громадный след тракторов» [Климов 1935: 15]. Победа над суровой тундрой – просторные станки (перевалочные пункты), организованные под снегом, целый «городок-комбинат», с обширным пространством для людей и животных. Автор подробно рассказывает об устройстве «теремка» и одновременно повествует о «героических буднях» станочников, работающих в тяжелейших условиях Севера и заметно облегчающих жизнь перемещающихся по тундре советских работников. «...Долго еще плещутся разговоры в маленькой комнатухе подснежного теремка. По тундре гуляет, захлебываясь в необъятном раздолье, крепкий, бодрящий норд-северяк, из стойл и клеток слышится временами то легкое ржание лошадей, то неистовый лай собак... <...> Спят все гости полярного теремка, занесенного снегами тундры» [Климов 1935: 22].

Торжество человека над природой – это еще и послушные, прирученные звери. Показателен эпизод, когда полуволки из упряжки в считанные секунды разрывают домашнего пса Джека, но не трогают никого из людей, ибо так они воспитаны своим хозяином: дикая природа укрощена человеком.

Очерк снабжен зарисовками самого А. Климова, детально запечатлевшего устройство станка. Цифрами на одном из рисунков обозначены помещения (комната станочника, склады, конские стойки) и предметы (топчан, стол, поилки, плетки для собак и проч.). Вот она, наглядно реализованная прагматика эпохи.

Обращение к Северу и тематике его освоения в контексте пролонгированной в 1930-е гг. «ресурсной» логики – важный знак времени в журнале. Как отмечает К. Кларк, изучившая культурные репрезентации сталинского имперского проекта с его неперменным подчинением периферии центру и экспансионизмом, «типичный образ далекой периферии в сталинской культуре – ледяная пустыня, которую можно отыскать в Сибири, хотя наиболее впечатляющие примеры такого рода находились в районах Арктики» [Кларк 2009]. Политический и экономический экспансионизм определял жанрово-тематические предпочтения эпохи. «Среди литературных жанров самым важным для сталинской культуры второй половины 1930-х годов стал роман исследований и открытий, в котором главным местом действия оказалась волнующая природа. Тогда и возник советский культ Жюль Верна и других авторов, которые писали о научных экспедициях. Появилось множество фильмов и романов, воспевавших приключения в далеких и неизвестных местах; одним из самых популярных стал фильм Сергея Герасимова “Семеро смелых” (1936), который рассказывал об экспедиции на наблюдательную станцию в Арктике, отрезанную от остального мира» [Кларк 2009]. Концепция журнала «Уральский следопыт», с его ставкой на открытие для читателя новых территорий, освоение «ледяной периферии», вписывалась в общие

тенденции имперского проекта в рамках советской культуры.

Находясь на стыке имперского романтизма и производственного прагматизма, «Уральский следопыт» предлагал обновленное понимание культурной роли следопыта. «Каков же тип истинного уральского краеведа, следопыта нашего времени? Следопыт, по выражению К. Паустовского, автора книг “Кара-Бугаз”, “Великан на Каме” и др., сродни охотнику. Он одинаково восторгается залежами гипса и зарослями малины в уральских лесах. <...> Он находит в чаще истлевший вашгерд (ящик для промывки золотого песка) и узнает, что здесь некогда мыли золото. Молодые краеведы-следопыты – ученые и поэты одновременно» [К читателям 1935: 1–2]. Следопыт – это не охотник-индивидуалист из романов Майн Рида и не бойскаут 1910–1920-х гг., а советский человек, оснащенный научным аппаратом, пристально наблюдающий за природными процессами и осознающий их уникальность и одновременно полезность. Следопыт – прагматик и поэт, связующий центр и периферию, мир природы и цивилизацию с ее потребностью в ресурсах и индустриальном расширении.

Но даже с такой концепцией следопытства журнал не просуществовал долго. В 1935 г. было выпущено 9 номеров, после чего «Уральский следопыт» закрыли, а В. А. Попов вернулся в Москву и занялся другой работой, впрочем, все также соответствующей его «следопытской» натуре [Рябинин 1985]. Журнал, как известно, будет возрожден в 1958 г., уже другими людьми и под влиянием иных культурных запросов.

Прагматический подход к природе, сформировавшийся в рамках промышленной цивилизации, определял способы говорения и влиял на репрезентации природы в различных ее аспектах в советских журналах на протяжении 1920–1930-х гг. Его доминирование, впрочем, не отменяло иных культурных традиций – от пантеистических до романтико-героических (не стоит также забывать, что в 1930-е продолжали развиваться идеи русского космизма), опосредованно задействованных в природоведческих дискурсах, явленных в публицистике и художественных текстах. И тем не менее «ресурсная» логика довольно жестко определяла концепции уральских изданий, одновременно обосновывая их право на производство смыслов и культурных репрезентаций.

Литература

Васильев С. Суслик // Уральский охотник. - 1933 - № 4 - С. 31.

Голицын С.М. Записки уцелевшего. - М.: Орбита, Моск. филиал, 1990.

Горбунов Ю. «Следопыты» тридцать пятого // Уральский следопыт. - 1995 - № 3-4 - С. 2–6.

Земскова Д. Д. Советский производственный роман: эволюция и художественные особенности жанра: дис. ... канд. филол. наук. - М., 2016.

К читателям нашего журнала // Уральский следопыт - 1935 - № 1 - С. 1–2.

Кларк К. Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов / пер. с англ. Н. Мовниной // Новое литературное обозрение - 2009 - № 95 URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/kk8.html>.

Климов А. Теремок под снегом // Уральский следопыт - 1935 - №9 - С. 14–22.

Климов А. А. Собаки // Уральский охотник - 1924 - № 10 - С. 32–34.

Мельникова А. В. Художественное своеобразие «охотничьего нарратива» в русской литературе второй половины XIX – первой трети XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. - 2012 - № 2 - С. 46–50.

Новинский В. О молодых писателях Урала // Октябрь – 1935 - № 5.

От редакции // Уральский охотник - 1924 - № 1 - С. 1–2.

Поддубный М. В. Охотничьи журналы двадцатых годов. URL: http://www.ohot-prostory.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1489&Itemid=99999999.

Рябинин Б. Ушедшее – живущее: книга воспоминаний. - М.: Советский писатель, 1985.

Третьяков С. Откуда и куда? // ЛЕФ - 1923 - № 1 - С. 192–203.

Рыжкова К.С. (Екатеринбург)

Социальная рефлексия в книге В.Славкина «Памятник неизвестному стиляге»

Книга «Памятник неизвестному стиляге» была написана в середине 1990-х годов, хотя задумывалась автором на несколько десятилетий раньше. Она создавалась с целью знакомства читателей с субкультурой стиляг. В.Славкин пишет: «Как сделать продолжение «Взрослой дочери». Приложение к спектаклю. Так сказать, вторую серию. Из всего барахла, что скопилось за время писания пьесы, репетиций, да и после премьеры, зрители нам подбрасывали материалчик. Анекдоты, байки, песенки, стишки тех лет... Поступали и материальные ценности...» [Славкин 1996: 17]. В основу книги легла пьеса «Взрослая дочь молодого человека», которая имела огромный успех в 1960-х годах и была поставлена известным режиссером А.Васильевым.

Главными проблемами книги и пьесы является проблема идеологического понимания субкультуры стиляг в советское время, проблема человека и времени.

Субкультура стиляг появилась в 50-ые годы. В советское время было запрещено и закрыто «железным занавесом» практически все.

Стиляги сразу привлекли внимание общественности своей любовью к западной культуре: к музыке, к одежде, к танцам. Поведение, внешний вид негативно настроили прессу. Особенно их «полюбили» в юмористическом журнале «Крокодил». Но на самом деле миф, созданный о стилягах в советское время, не имел под собой оснований, что и пытается показать В.Славкин сначала в своей пьесе, а затем и в книге.

Сама структура книги помогает автору решить множество задач, которые он перед собой ставит. Книга является уникальным жанровым образованием, которое во многом подчиняется тем же художественным законам, что прозаические и лирические циклы. Многие исследователи пытаются уйти от определения жанра и делают акцент на понятии «единства». О.В. Мирошникова и М.С. Штерн пользуются термином «сверхжанровое монтажное художественное единство» [Бувевич 2013].

Многокомпонентность книги Славкина позволяет назвать ее книгой «монтажного типа». В нее включено множество различных жанров, что помогает широко посмотреть на феномен стиляг как на социальное явление. Так, в книге представлены заметки из журнала «Крокодил», в которых стиляги оказываются антисоветскими элементами, разрушителями порядка и идеологическими врагами. В противовес автор включает в книгу заметки героев и автора, песни и стихотворения стиляг, в которых пытается показать, какое значение имела культура стиляг для молодежи.

Каркасом книги становится пьеса, которая, на наш взгляд, объединяет эти два полюса и транслирует идею автора о том, что стиляги как идеологические враги - это миф советского времени. Именно эту важную мысль он вкладывает в слова главного героя пьесы, бывшего стиляги, который говорит: ««Двадцать лет, Проклоп, слышишь двадцать лет понадобилось, чтобы они поняли, что кока-кола — просто лимонад, и ничего больше. А тогда нам вжарили за кока-колу, и за джаз, и за узкие брюки. Потому что тогда-то было точно известно — если это нам нравится, значит, мы плесень! Гниль!...» [Славкин 1996: 98].

Как отмечает сам автор, все герои являются собирательными образами: «В каждом институте, как рассказал мне позже саксофонист Алексей Козлов, был свой Бэмс. И у нас в МИИТе был Бэмс, танцевавший «Чаттанугу-чучу». Он всегда знал, кто, когда и в каком институте будет играть джаз, все собирались вокруг него и шли на танцы...» [Рапопорт 2006].

Сложность пьесы состоит в том, что она включает в себя несколько конфликтных ситуаций: внешний конфликт — «идеологическое» столкновение между Бэмсом и Ивченко, которые еще в юности были оппонентами (один — стиляга, второй — ответственный комсомолец, следящий за тем, чтоб «в сердце не закралась плесень») — осложняется еще и «намеком» на любовную интригу, любовным треугольником «Бэмс-Люся (его жена) - Ивченко».

Насыщена пьеса и «внутренними конфликтными состояниями», главным из которых становится, как его определяют исследователи, конфликт главного героя Бэмса с собственной молодостью (такой «тип конфликта» свойственен многим героям пьес «новой волны»): Бэмс «уже двадцать лет мучается оттого, что «не может поставить свое прошлое на полку...» [Славкин 1996 : 81]. Прошлое является особо значимым для Бэмса. Стиляжничество для него не забава, которую с радостью можно вспомнить, как это делает Прокоп, не дань моде, а то, что остается значимым и сейчас. Возвращение к прошлому связано у героя с мыслями о неправильно прожитой жизни, с неполной реализацией своих возможностей, с непониманием и одиночеством человека, с его замкнутостью в самом себе: «Всю жизнь, сколько я себя помню, мне доказывали, что я не народ. И я поверил. Народ — это что-то большое, положительное, здоровое, а я — так, мелкая сопутствующая пылинка, клочок плесени, утиль. Сначала, в молодости, я, конечно, сопротивлялся, спорил, доказывал. А потом привык...» [Славкин 1996: 271].

Пьеса разбита на части и включается авторам в разные блоки книги. Именно эта монтажная композиция и помогает определить, что пьеса является каркасом, соединяющим части. Именно из пьесы автор берет героев для своих заметок.

Разрабатывая проблему стиляга, автор использует особую пространственно-временную организацию. Он погружает читателя в прошлое, в атмосферу эпохи, о которой пишет. В книге это достигается с помощью песен, стихотворений, фотографий и иллюстраций из журналов. В самой пьесе это решается с помощью музыки и танцев.

Проблема субкультуры стиляга является основной в книге, но не единственной: на примере истории одной субкультуры автор пытается показать проблему отношений человека и времени, проблему поколений, борьбу человека с собственной молодостью - и выходит на более глубокий уровень.

В книге дано множество сюжетных линий. Линия Бэмса, которая задана в пьесе, дополняется заметками героя. Рефлексии других героев — некое «открытое слово», которым автор их наделяет, - помогают глубже проникнуть в атмосферу эпохи. Кроме того, автор выстраивает и авторефлексивную сюжетную линию: описывает свою жизнь, связанную с постановкой пьесы, с движением стиляга, встречей с героями. Только в конце книги мы узнаем, что размышления автора по поводу значимости стиляжничества не связаны с его личным опытом — он никогда не был стилягой.

Тем не менее рефлексия автора по поводу стиляга может быть прослежена в использовании определенных лейтмотивов. Важным эмоциональным лейтмотивом, который структурирует весь эмоциональный тон книги, является слово - «Поздно». Автор начинает свои заметки с этого слова («С этой идеей мы носились вплоть до гибели Юры Гребенщикова — самого Прокопа. Теперь уже все.

Поздно!...Да и после него (спектакля «Серсо») мы все чаще и чаще натыкались на это слово — поздно» [Славкин 1996: 18]), а затем оно повторяется на протяжении всей книги. Бэмс заканчивает своей последний монолог именно этим словом: «Проклятое слово - поздно!.. Оно и ваше, дорогие товарищи! Потому что если бы вы вместо того, чтобы расходовать свои небогатые силы на доказательства того, что слова «генетика», «кибернетика», «плюрализм» не наши, вы бы употребили сих на усвоение этих понятий, быть может, и не было сейчас так невозвратно поздно. Вы потратили свои силы на борьбу с нами, а мы... Съедена жизнь» [Славкин 1996: 311]. В этом слове замыкаются все проблемы, которые ставит автор.

С соединением всех общих проблем, которые ставятся в книге, связан и образ «пилюли» времени. Итогом всей книги становятся слова автора: «Так вот, я, автор, отсюда из наших дней, хочу сказать им, туда: не особенно обращайтесь внимание на авторские рассуждения о том или другом, на догадки по поводу пятого или десятого, а дайте задание вашему компьютеру выковырять из текста лишь то, что относится к стойкому народному жанру «случаи из жизни». Собственно, автор и старался строить свой труд на этих «случаях», но нет-нет пускался в философские рассуждения и словесные экзерсисы, растворяя крупницу факта, растирая, размешивая и взбивая получившуюся при этом литературную массу до пенного состояния. Передайте вашему компьютеру, чтобы проделал обратную работу: отжал, отсеял, уплотнил. Впрочем я уверен, он сам знает, что делать. И вот когда весь мой труд он собьет в одну маленькую пилюльку, возьмите ее и положите на язык. Подержите так секунду, другую, вы почувствуете легкую горечь... Знайте, это мы» [Славкин 1996: 314].

Этот образ соединяет временные пласты, которых в книге тоже много. В. Славкин находит универсальный образ, который завершает его книгу и помогает читателю воспринять текст так, как он его задумывал — отсеять все лишнее и остаться с пониманием тех проблем, на которых заостряет внимание автор.

Книга В. Славкина все время балансирует между комическим и трагическим. Комическое проявляет себя в заметках Прокопа и в самом его образе, историях, которые рассказывают герои и автор. Трагическое является оборотной стороной, казалось бы, забавных случаев из жизни. Сама ситуация кажется построенной на слиянии противоположных настроений: внутренняя трагедия Бэмса и запоздалое осознание того, что субкультура стилиг ничего негативного в себе не несла.

Книга В.Славкина не единственный художественный источник о стилигах. В 2008 году вышла книга Ю.Литвинова «Стилиги, как это было», в которой автор прибегает к похожей структуре. Как и В. Славкин, он включает в произведение различные жанровые образования, называя свой текст при этом «документальным романом».

Может быть, именно тема стилига дает авторам толчок для создания произведений необычных по своей жанровой природе, которые мы относим к книгам «монтажного типа». Именно такие книги позволяют авторам наиболее продуктивно соединить персональную рефлексию с исторической.

Литература

Бувич О.В. Лирическая книга А.М. Ремизова «Посолонь»: структурные формы художественного целого: дис. ...канд. филол. наук. - Омск, 2013.

Громова М.И. Современная драматургия - М.: Флинта, Наука, 2002. - 368 с.

Рапопорт А. Виктор Славкин: абсурд с социалистическим лицом // Лехаим – 2006 - №8. URL: <http://www.lechaim.ru/ARCHIV/172/slavkin.htm> (дата обращения: 02.05.2014).

Славкин В. Памятник неизвестному стилиге. - М: Артист. Режиссер. Театр, 1996.

Семухина И.А. (Екатеринбург)

«Физиология Петербурга»:

существование «ни на земле, ни под землею»

Фундамент, заложенный в 20-е гг. прошлого века культурологом Н.П. Анциферовым для осмысления образа Петербурга («Душа Петербурга», 1922; «Петербург Достоевского», 1923; «Быль и миф Петербурга», 1924), и последующее обоснование в 1984 г. понятия «Петербургский текст» в работах Ю.М. Лотмана («Символика Петербурга и проблемы семиотики города») и В.Н. Топорова («Петербург и "Петербургский текст русской литературы"») положили начало рассмотрению северной столицы как «текста» и «механизма порождения текстов».

Город, «созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею», породил «двойную возможность» его интерпретации: «как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка — с другой», в результате чего вокруг города сконцентрировались «креативный» и «эсхатологические мифы, предсказания гибели» [Лотман 2002: 209]. В результате в русской литературе Петербург, с одной стороны, предстал как «умышленный», самый европейский, рационализированный из всех городов России, с другой - город с ярко выраженным иррациональным началом, заложенным в противоречии замысла Петра и формы его воплощения. Амбивалентность и противоречивость обусловили особенности Петербурга как города-текста и, как следствие, Петербургского текста русской литературы.

В.Н. Топоров, как известно, представил достаточно ясную матрицу Петербургского текста русской литературы, обозначив его основные блоки и векторы развития. Ведущую роль в данном свертхтексте ученый закономерно отводит А.С. Пушкину, Н.В. Гоголю, Ф.М. Достоевскому («гениальному оформителю» Петербургского текста), А. Белому, А. Блоку, А. Ахматовой и О. Мандельштаму [Топоров 2003].

Очевидный рост научного интереса последних лет к топосным свертхтекстам привел к появлению целого ряда трудов, посвященных осмыслению Петербургского текста в творчестве Пушкина, Гоголя, Достоевского, литературе XX века (А. Белого, В. Ходасевича, С. Довлатова, рок-поэзии и т.д.).

В рамках этого утвердившегося исследовательского поля пока очень скромное место занимает изучение вклада писателей 40-х годов XIX века в становлении Петербургского текста. В это время петербургская тема в ее «низком» варианте и «гуманистическом» ракурсе, а также «первые узрения инакости города, его мистического слоя», по убеждению В.Н. Топорова, оформляются не только у раннего Достоевского, но и у авторов «натуральной школы» [Топоров 2003: 23-24]. И особая роль здесь принадлежит альманаху «Физиология Петербурга».

Безусловно, альманах «Физиология Петербурга» неоднократно оказывался в поле зрения литературоведов, но его анализ не выходил за рамки решения общих вопросов специфики реализма «натуральной школы», соотношения характера и среды (В.И. Кулешов, А.Г. Цейтлин, Ю.В. Манн, Ю.М. Проскурина и др.). Лишь в последнее десятилетие стали появляться немногочисленные работы, посвященные отдельным аспектам поэтики «Физиологии Петербурга», где намечается вектор осмысления воссозданного в альманахе образа Петербурга (А.В. Красушкина, А.А. Косицын).

Опубликованные в 1844 и 1845 годах соответственно две части альманаха «Физиология Петербурга» под редакцией Н.А. Некрасова продолжали в большей степени традиции Гоголя, нежели Пушкина в изображении города. Как правило, в манифесте авторов «физиологии» видели лишь бытописание, детализацию жизни обыкновенных людей, маленького человека в «петербургских углах». Но в то же время признавалось, что опыт «натуральной школы» значительно повлиял на дальнейшее формирование литературного образа Петербурга.

Не претендуя в рамках данной статьи на полноту освещения вопроса, рассмотрим в альманахе «Физиология Петербурга» ряд «климатически-метеорологических» и «ландшафтных» константных параметров, сквозных мотивов Петербургского текста.

Первое, что не может не заметить читатель в контексте рассматриваемого свертхтекста, - это доминирование в природной, климатической сфере описания города образов и мотивов *водной стихии*. Уже очерк В.Г. Белинского «Петербург и Москва», открывающий альманах, представляет Петербург местом, «где нет ни

весны, ни лета, ни зимы, но круглый год свирепствует гнилая и мокрая осень»: «где небо бледно-зелено, тощая травка мешается с ползучим вереском, сухим мохом, болотными порослями и серыми кочками <...> где болотистые испарения и разлитая в воздухе сырость проникают и в каменные дома и в кости человека» [Физиология Петербурга 1991: 16]. Герой «Петербургского фельетониста» И.И. Панаева восклицает: «О да <...> осень, грязная, бледная, холодная, сырая, без солнышка, с седым небом, с седыми днями, с темными ночами...». В Петербурге вечная осень поглощает все остальные времена года: зимой «становится день ото дня тише, мрачнее, печальнее, улицы покрываются грязью», весной улицы вновь «тонут в грязь» (Гребенка Е.П. «Петербургская сторона») [там же: 78] и летом по-прежнему «мокро и холодно» (Кульчицкий А.Я. «Омнибус») [там же: 148].

Всепоглощающая осенняя сырость и холод Петербурга проникают не только «в кости человека», но и в его сознание, состояние духа. Автор «Петербургских шарманщиков» Григорович пишет: «Погода всегда имеет сильное влияние на расположение духа и вам как-то невольно становится грустно». Поэтому шарманщику «постепенно одна за другою приходят на ум давно забытые горести; одно печальное, неотрадное наполняет душу и невыразимая тоска овладевает существом вашим...» [там же: 70].

Что заставляет людей не оставлять этот, по словам очерка Белинского, «неприятный и враждебный человеку природой и климатом край» [там же: 16]? Здесь начинает проступать один из важнейших мотивов свертхтекста - мотив *несовместимости* с Петербургом, имеется ввиду «несовместимость этого города с мыслящим и чувствующим человеком, невозможность жизни в Петербурге» [Топоров 2003: 12].

Водная стихия определяет ландшафтные особенности и характер застройки Петербурга. Это город, находящийся *на краю света, на распутье*. Существование на границе земли и воды множит мотивы постоянной борьбы природы и города, воды и камня. И это не обязательно воплощается в прямых сюжетах наводнения («Медный всадник» Пушкина, «Русские ночи» В.Ф. Одоевского).

«Физиология Петербурга» ведет взор читателя по городу в двух пространственных проекциях: *по горизонтали и вертикали*.

Горизонталь выстраивается через последовательное описание улиц или переулков, затем двора, окруженного домами, далее – комнатки или угла («Петербургские шарманщики», «Петербургский дворник», «Лотерейный бал», «Петербургские углы» и т.п.). Некоторые наименования создают ложное представление о городе: «есть еще в отдаленных провинциях люди, думающие, что если Петербург хорош, то в Петербурге Петербургская сторона должна быть верх совершенства; если дворяне высшее сословие в государстве, то какова же Дворянская улица, да еще в столице?!» [Физиология Петербурга 1991: 71]. В то время как Дворянскую улицу на самом деле населяют

бедные чиновники и банкроты. Когда-то Петербургская сторона, действительно, была лучшей частью города, где возвышались дворцы, но в последствии она оказалась отрезанной от центра рекой: «лежащая на севере к бесплодным финским горам и болотам, начала упадать и сделалась убежищем бедности» (Гребенка Е.П. «Петербургская сторона») [там же: 73].

В альманахе Петербург «отражается» в глади реки, разделяющей центральную часть и окраины, в результате чего могут меняться местами право и лево, верх и низ, искажаются пропорции. Здесь все не на своих местах: «на Петербургской вы найдете мастеров без подмастерьев и работников, горничных без барынь и барынь без горничных, сады без деревьев и деревья без саду, растущие так себе, бог знает как и для чего; есть даже речка Карповка, в которой никогда не бывает воды, и есть переулки, постоянно покрытые лужами; в этих переулках плавают утки, растут и цветут болотные травы и разные водоросли» [там же: 75]. Бедный чиновник-мечтатель едет в Петербург жить и богатеть, а оказывается на Петербургской стороне, где в нищете ждет смерти.

Важнейшими параметрами изображения как улиц, так и дворов, внутреннего пространства домов (лестниц, углов, подвалов) в «Физиологии...» становятся *узость, теснота, скученность, толкотня, шум, гвалт* и т.д. Выдерживается и представление о Петербурге как *городе-лабиринте* с искривленными путями, ложными ходами и тупиками. Например, «партия шарманщиков поворотила с грязного канала в узкий переулок, обставленный высокими домами» или вдруг «вы входите в глухой, темный переулок» [там же: 75, 70]. При этом лабиринтность Петербурга не противоречит прямизне иных его улиц-проспектов.

Внутреннее пространство домов характеризуется теснотой, недостаточностью, дискретностью пространства, разбитого на каморки, углы, подвальные или полуподвальные комнаты. Жилища мелких чиновников, редакторов, литераторов тесны и захламлены. Квартира коллежского секретаря Фомы Фомича Крутобрюшкова - «маленькая» (Григорович Д.В. «Лотерейный бал»). Замкнутое, сжатое до предела пространство каморок и углов усугубляется и загромаждением вещей. [Красушкина 2008]. Вещи как будто вытесняют, выселяют человека из его последнего угла. Поэтому вещи как полноправные хозяева дома (и города) олицетворяются: в подвальной комнате дворника Григория теснятся печь, лавка, стол, кровать, на полках – грязная, засаленная утварь; кровать «вела самую превратную жизнь», «дремала только днем, <...> ночью же оживала» и «терпеливо ожидала возвращения» Григория; утиральник «упитан и умащен разнородною смесью всякой всячины досыта, <...> и проживет, вероятно, в этом виде еще очень долго» [Физиология Петербурга 1991: 42].

Помимо горизонтальной плоскости, пространство «Физиологии...» разворачивается и по *вертикали*. Но это не вертикаль уходящего вверх

шпиля, спица, иглы, купола, а постоянное движение вниз, грозящее окончательно утопить все и вся в финских болотах, на которых зиждется город. Не случайно на Петербургской стороне «какой-нибудь бедняк-чиновник» «покупает почти за бесценок» не кусок земли, а «кусок болота» [там же: 73].

Чем далее от центра, «чем далее от Большого проспекта», «тем тише, мрачнее, беднее» длинные «ряды узких улиц, из которых даже многие не вымощены», «иные из них вымощены камнем превосходно, другие тонут в грязи, и извозчик осенью и весной ни за какие деньги не поедет по ним» [там же: 72]. Герою «Петербургских углов» дорогу к дому преграждает уже в воротах «лужа, которая, вливаясь на двор, принимала в себя лужи, стоявшие у каждого подъезда, а потом уже с шумом и журчанием величественно впадала в помойную яму». Далее открывается «двор, немного поменьше первого, но в тысячу раз неопрятнее»: «...целые моря открывались передо мною; с ужасом взглянул я на свои сапоги и хотел воротиться; казалось, не было здесь аршина земли, на который можно было бы ступить, не рискуя увязнуть по уши. Я решился сначала держаться как можно ближе стены, потому что окраины двора были значительно выше середины; но то была обманчивая и страшная высота, образовавшаяся от множества всякой дряни, выливаемой и выбрасываемой жильцами из окон; ступив туда, нога вязла по колено, и в то же время в нос кидался неприятный и резкий запах» [там же: 93].

Пограничность города, его «нездоровый климат» множат болезни, сумасшествие, смерти. Отсюда метафора *Петербург-Некрополь* и специфичные кладбищенские локусы. В этом мире давно привычной стала картина плывущего по воде трупа (Даль В.И. «Петербургский дворник»). На Петербургской стороне среди «одинаковых или почти одинаковых домиков» особое место занимает здание деревянного гостиного двора: «с колоннадой вокруг, почернелое, ветхое, снутри разобранный, но снаружи сохраняющее еще все наружные формы; очень грустное чувство наводит это здание <...> все в нем мертво, черно; окна и двери страшно темнеют, словно глазные ямы на мертвом черепе» [там же: 85].

Петербургские дворники, шарманщики, бродяги спускаются по темным смрадным лестницам в свои подвалы, нижние этажи, «которые до половины находятся в земле», и оказываются, по словам А.Н. Некрасова, «ни на земле, ни под землею», а в «потустороннем» мире. Герой «Петербургских углов» в поисках жилья «очутился у двери, ведущей в подвал; поскользнулся и полетел». Внизу его встретила «кривая и старая баба» и выделила комнату, которая «имела свой особенный воздух, подобный которому можно встретить только в винных погребах и могильных склепах», а «главным украшением стен» были «продолговатые кровавые <...> пятна, носившие на себе следы пальцев и оканчивавшиеся тощими остовами погибших жертв, да густые слои <...> паутины, которая тонкими нитями в разных

направлениях пересекала комнату, попадая в рот и опутывая лицо» [там же: 95].

Таким образом, авторы «Физиологии Петербурга» наследуют не только гоголевское бытописание, но и гоголевскую метафизичность города. Да, здесь мы, пожалуй, не увидим свойственных Гоголю необычайных превращений, фантастики, зыбкой грани между сном и явью. Но это по-прежнему город двойного бытия, «призрачный» Петербург, только призраки приобретают еще более привычные, бытовые формы. Мотив *призрачности* отсылает нас и к роману Достоевского «Подросток»: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли вместе с ним и весь этот гнилой, склизлый город, подыметса с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото?» [Достоевский 2007: 67].

Литература

Анциферов Н.П. «Непостижимый город...»: душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / Сост. М.Б. Вербловская. - СПб.: Лениздат, 1991.

Достоевский Ф. М. Подросток. - М.: Эксмо, 2007.

Косицин А.А. Физиология Петербурга в сборнике-манифесте писателей «натуральной школы» // Вестн. Самар. гос. ун-та. Гуманитар. сер. - 2008. - № 1 (60). - С. 118–122.

Красушкина А. В. Художественное единство «человек-вещь» в сборнике «Физиология Петербурга»: становление поэтики натуральной школы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. - Череповец, 2008.

Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. - СПб.: Искусство-СПБ, 2002. - С. 208-221.

Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. - СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

Физиология Петербурга. - М.: Наука, 1991.

Старова Е.А. (Самара)

Рецепция жизни в драматургии Николая Коляды

Творчество Николая Коляды занимает особое место в современном литературном и театральном процессе. В пьесах драматурга активно реализуется механизм креативной рецепции литературных произведений. У Коляды существует ряд особенностей освоения текстов первоисточников. Одна из самых ярких заключается в том, что Коляда наделяет персонажей не только спасительным пространством «моего мира», но и способностью к рефлексии, даже если это не характерно для героя произведения-первоисточника (например, Коробочка в одноименной пьесе и Иван Федорович Шпонька в пьесе «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Именно в тот

момент, когда персонаж являет окружающим свой «моймир», и происходит окончательное освоение первоисточника.

И здесь волей-неволей возникает вопрос о том, что представляет собой рецепция жизни в драматургии Николая Коляды? Если он преобразует художественные произведения таким образом, то как он рецептивно воспроизводит реальность? Отвечая на этот вопрос, нужно обратить внимание, в первую очередь, на язык его пьес и на пространственную организацию (причем, я имею в виду не только материальное пространство пьес, но и внутреннее, психологическое пространство героев).

Закономерно было бы, на мой взгляд, начать разговор с языка пьес Коляды.

«Коляда, как в свое время Горький, собирает перлы народного остроумия в записные книжки. Он, наверное, практически единственный писатель, который может еще подписаться под словами автора пьесы «На дне»: «Даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи – положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов, так сказать – по фигурности мысли и чувства, русский народ – самый благодарный материал для художника» («Заметки из дневника. Воспоминания») [Болотян 2007].

Фразы, собранные Колядой в записную книжку, впоследствии оказываются в его пьесах. И кажется, что речь героев приобретает вполне реалистичный характер. Однако это совсем не так. Кажется, что персонажи пьес Коляды изъясняются на каком-то другом, неведомом нормальным людям языке. Их фразы до такой степени необычны, а присказки диковинны, что кажутся нарочно выдуманными:

«Лана. Что? Кончено, блин-мандарин. Собирайтесь. Я готова уже. На вокзал, билет, ту-ту, и всё – кончено, конечно, блин-мандарин.

Лиляка. Ты, чё, ма, как оленивод? Куда собирайтесь?

Лана (кричит). Кто оленивод?! Какой оленивод?! Кто тут оленивод? Я тут оленивод? Сашечка тут оленивод? Тут олениводов нет и не было! Ты сама оленивод! Рот закрой! Положь зажигалку!» [Коляда 2003: 184].

Однако это вполне реальные разговорные конструкции, только их употребление в рамках одной реплики чересчур концентрированно. Кроме того, что Коляда использует не только необычные разговорные выражения, он еще и виртуозно играет со словами, создавая неповторимую речевую стихию своих пьес.

То есть действительность, которая изначально отражалась в словах, словно переворачивается:

«Людмила. Но вдруг ударилась в астрологию. Она и рисовала. Немцы ее считали гениальной. Наши знакомые в Дрездене немцы, инженеры, он и она, но в искусстве понимают. Говорили: “Гениаль, гениаль, гениаль...”

Сергей. (ест). Гениталь.

Людмила. Она тебе не родная, и ты злишься. (Молчит, ест суп, курит.) Гениаль, говорят. А она уехала от меня в Улан- Удэ, потому что там – она мне сказала – там аорта другая. Да, да, другая аорта, и там она еще больше ударилась в астрологию.

Сергей. Говнюсю. Ударенная твоя дочка. Сбежала от тебя.

Людмила. Когда я ем – я глух и нем. Попадет еда не в то горло – и помрешь. Ешь. И молчи. Вкусно?

Сергей. Говнюсно. Люблю я мух копченых и жареных глистов. Ах, какая благодать теплым гноем заливаеть» [Коляда 1994: 90].

Все, что было бережно записано Колядой в блокнотик, ярче всего проявляется не во время высокопарных бесед, а во время ссор и склок. «Особенно преуспели его герои в ругани, словесных перепалках, опрокидывая на «собеседника» целый поток изощренной брани, не давая опомниться и вставить хоть слово в оправдание, что-то возразить» [Громова 2006: 182]

Таким образом, можно сказать, что Коляда на основе реальной языковой стихии в буквальном смысле создает фантастическую речевую картину своих пьес. Только такая словесная организация может быть адекватна тому миру и тем героям, о которых пишет драматург. Ведь очень часто внутренних конфликт персонажа непонятен окружающим точно так же, как и его речь, которая возникла, как ни странно, на основе реальной языковой ситуации.

Теперь следует перейти к рассмотрению пространственной организации. Здесь интересно, каким образом происходит рецепция жизни на трех уровнях: провинциального локуса, образа дома и внутреннего пространства «моегомира».

В современном литературоведении наметилась тенденция изучения «текстов» русской и мировой литературы, связанных с географическими объектами, единым мифом и представлением о локусе. Сегодня исследователи проявляют немалый интерес к изучению текста города Тольятти в современной драматургии.

Т.В. Журчева в статье «Пространство города» рассматривает феномен «тольяттинской драматургии». Автор отмечает, что яркой особенностью пьес тольяттинских драматургов является «городской текст». Это необычная для драматургических произведений черта, которая больше характерная для повествовательной прозы и лирики. «В драматургии же пространственные образы, как правило, более локализованы (это традиционные хронотопические образы дома, порога, своего и чужого пространства)» [Журчева 2008: 196]. Но при этом драматургический хронотоп более насыщен символически. Автор статьи пишет, что тольяттинская драматургия не специфична в этом отношении и то же самое происходит и у екатеринбуржцев. С этой точкой зрения нельзя не согласиться. Действительно, в пьесах Николая Коляды реализуется модель «провинциального пространства».

Почти каждая пьеса начинается с подробной описательной ремарки, где перед читателем/зрителем возникает картина

провинциального города или городской окраины. И каждый раз это провинция, до которой «три года скачи, не доскачешь». Автор использует не только ремарки, чтобы описать место действия. Например, в пьесе «Букет» читатель понимает, что речь идет о забытом Богом провинциальном городке, когда видит реплику экскурсовода: *«Экскурсовод (быстро, заученно). ...Уважаемые товарищи гости, продолжаем нашу экскурсию. Сейчас мы, осмотрев три церкви, замечательные творения рук мастеров прошлого приехали, так сказать, вот сюда. Кстати, должна вам сообщить, что до Великой Октябрьской социалистической революции рабочих и крестьян, главного события двадцатого века, в нашем городе было – угадайте? – не угадаете! – тридцать шесть церквей! Осмотрели мы с вами и мужской монастырь, жемчужину, так сказать, если можно так выразиться, нашего города. Товарищи, не вытирайте окна занавесками, будьте культурными, как не стыдно? Занавески у шофера, между прочим, на подотчете. Ну и что, что пыль?.. Все видно... Итак, теперь мы с вами начинаем знакомиться с боевой и трудовой и революционной тоже славой нашего города. Вот в этом доме по улице Шмидта, 90, куда мы с вами приехали... Улица, кстати, раньше называлась «Спасо-Николаевской»...»* [Коляда 2002: 118].

В данном случае о том, что это не столичный город, можно судить еще и потому, что вводится стандартная схема «осмотра» провинциальной глубинки. Если вспомнить любую экскурсию не по столице, то, во-первых, осмотры начинаются с монастырей и церковей, которые чудом сохранились в советские годы, во-вторых, много рассказывается о революционерах и советских политических деятелях, в-третьих, нередко упоминаются неизвестные никому – а порой даже самим жителям города – местные «знаменитости».

Часто провинциальному локусу противостоит столица, что делает его границы еще более четкими. У провинциального локуса Коляды есть не только четкие границы, но и явная географическая привязанность. В некоторых пьесах можно обнаружить топонимы, свидетельствующие о том, что перед читателем/зрителем уральский город. Например, в пьесе «Мы едем, едем, едем в далекие края» и киносценарии «Рогатая зеленая змеюка» действие происходит в Городке чекистов, который находится в центре Екатеринбурга. Кроме того, понять то, что в драматургии Николая Коляды обнаруживает себя локус уральской провинции, можно и опосредовано, в первую очередь через речь персонажей. И это является более значимым, т.к. топонимы могут присутствовать не в каждом тексте, а речевая стихия реализуется в каждом.

Локус, как уже отмечалось выше, имеет иерархическую структуру. В драматургии Николая Коляды он включает в себя два типа пространства – материальное пространство дома и внутреннее «МОЕГОМИРА».

Если говорить об образе дома, который создается в пьесах

Николая Коляды, то можно отметить то, что, описывая жилище, он насыщает пространство узнаваемыми бытовыми предметами. Автор создает типичное пространство квартиры, каких по всей стране великое множество. В пьесе «Дом в центре города» действие происходит в старом деревянном доме. Ветхие деревянные постройки сохранились во многих провинциальных городах, в том числе и в Екатеринбурге. Такие дома никто не реставрирует и не ремонтирует. Они просто дожидаются своего часа и в конце концов разрушаются (разваливаются, сгорают и т.п.). То есть автор демонстрирует читателю типичное пространство квартиры/дома и т.п. И возникает закономерный вопрос, что за этим кроется. На мой взгляд, через бытовые детали и «псевдодокументализм» Коляда выводит читателя/зрителя на более глубокий уровень своих пьес. Ведь за всем этим скрывается «моймир» каждого из персонажей. И, несмотря на то, что этот тип пространства кажется таким, где рецепция жизни практически невозможна, это не так. Коляда умело вводит в «моймир» некоторых персонажей свои личные воспоминания. На своей странице в Facebook драматург пишет:

«... Жанна. ... Мама, не бросай меня ... Костик, не поедет, а? Я снова видела её. Косточка, не поедет, а?»

Костя. Молчи, мама!

Жанна. Нет, Костя, опять. Опять будто какие-то полати, доски не струганные, она, Нина, в каких-то тряпках лежит, маленькая. Одеяло старое, красное. Я положила её, повернулась, пойти хотела, а она: «Мама, не бросай меня ...»

Костя. Ну, не надо, мать, прошу тебя, не надо ...

Жанна. Нет, сынок, я слышала. Она сказала: «Мама, не бросай меня ...»

<...> Вчера был день памяти мамы. 7 лет назад она умерла.

В 90-е я хотел их с отцом перевозить в Екатеринбург.

Приехал в Пресногорьковку, а мама говорит, что видела сон, будто Надя, моя сестра маленькая, которая умерла, когда ей было 8 лет, Надя будто пришла к маме во сне и сказала: "Мама, не бросай меня". И мама сказала мне тогда: «Никуда я, сынок, не поеду. Я написал потом это в "Амиго"» [Коляда 2016]. То есть в «моймир» одного из героев вписывается личное воспоминание драматурга.

Но интересен тот факт, что, беря за основу подлинные факты, речевые обороты, описывая максимально знакомое всем пространство города, квартиры и т.п., автор не создает документальную драму и даже не стремится к этому. Он творит свой уникальный художественный мир, осознанно вписывая все элементы пьес в особое свертхтекстовое единство.

Литература

Болотян И. Право писать грубо // Независимая газета. - 2007. URL: http://www.ng.ru/bios/2007-06-14/8_right.html (дата обращения 29.04.2016).

Громова М.И. Русская драматургия конца XX-начала XXI вв. - М.: Флинта : Наука, - 2006. 368 с.

Журчева Т.В. Пространство города // Современная драматургия. – 2008. – С. 196-200.

Коляда Н.В. Заметки в сети Facebook. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100007542463601&fref=ts> (дата обращения 29.04.2016).

Коляда Н.В. Кармен жива. - Екатеринбург: Уральское книжное издательство, 2002. - 372 с.

Коляда Н.В. Носферату. - Екатеринбург: Уральское книжное издательство, 2003. - 416 с.

Коляда Н.В. Пьесы для любимого театра. - Екатеринбург: Банк культурной информации, 1994. - 400 с.

Юркина А.С. (Екатеринбург)

**Банальность как тема и как художественная стратегия
в творчестве писательниц-эмигранток**

Неоднократно отмечалось свойственное современному литературному процессу стирание (сглаживание) границ между элитарной и массовой культурой. Так, М. Гронас полагает, что успешны сегодня те авторы, которые совмещают массовость и элитарность [Гронас 2000: 6-21]. Пренебрежительное отношение у массовой литературе сменилось пристальным вниманием к исследованию ее сущности и социокультурных функций [см.: Дубин 2010, Черняк 2009, Культ-товары 2012 и др.]. Массовая литература подтверждает то, что уже известно, тем самым, выполняет адаптивную функцию [Чупринин 2007: 297], производит и поддерживает «представления о *нормальном* и *естественном*» [Савкина, Черняк 2012: 7]. Разумеется, эти представления о естественном сформированы обществом, являются идеологическим продуктом.

В кризисные периоды жизни общества массовая литература становится особенно привлекательной, формируя кажущиеся неизбежными аксиологические основы личности. Вместе с тем, будучи феноменом массовости, такая литература неизбежно упрощает, снижает интеллектуальный уровень, приспособливает культурные идеи к сознанию массового потребителя. Искусство наделяется чертами банальности.

Под банальностью понимается обычно отсутствие оригинальности, стандартность, проявление заурядности, примитивизм. Банальность выступает синонимом к слову «пошлость». А.А. Житенев, анализируя проблему субъектности в модернизме, противопоставляет *артистизм* как стратегию личностного саморазвертывания художника и *пошлость* – «воплощение косности духовного бытия, антипод “живой жизни”» [Житенев 2012: 72]. Одним из проявлений пошлости, как

отмечает исследователь, являлось для представителей Серебряного века сведение сложного к простому, объяснение нового – известным, оперирование стереотипами, морализаторство, «безвкусица». Привлекательность пошлости кроется в ее бесконфликтности, конформизме, возможности уйти от проблем. Важным представляется замечание А. А. Житенева о том, что в Серебряном веке понятие пошлость не имело социальной характеристики, пошлым может быть отнюдь не только массовое сознание [Житенев 2012: 74].

Принципиально важным представляется нам актуализация понятия *беллетристика*, которым современные исследователи литературного процесса обозначают срединную область между элитарной и массовой литературой [Чупринин 2007: 312-313]. Как пишут петербургские исследователи, беллетристика «обычно апеллирует к общепринятым моральным и нравственным ценностям, поднимает вечные вопросы поиска жизненного пути, любви, семейных отношений, дружбы, предательства и т.д.» [Черняк 2009: 17-18]. В отличие от массовой литературы, здесь присутствует особый авторский взгляд, выражена авторская позиция, поэтому, как отмечают авторы справочника по базовым понятиям массовой литературы, в беллетристическом тексте формируются «новые идеи в границах “усредненного” сознания» [Черняк 2009: 17-18].

Можно предположить, что в беллетристических произведениях *банальность* может становиться предметом художественного изображения и способом подачи художественного мира массовому читателю, не составляя сути авторской позиции. Проверить данную гипотезу попробуем на материале рассказов двух писательниц-эмигранток, которых разделяет почти столетие: рассказ Марины Аврукиной «Зеленая цикада» (1997 г.) сопоставим с рассказом Ирины Одоевцевой «Эпилог» (1926 г.)¹.

Выбор произведений обусловлен некоторым сходством сюжетных коллизий, представленных в рассказах. Очевидно, речь не идет о преемственности, наследовании литературных традиций, сходство этих двух произведений, скорее, типологическое.

Для главной героини рассказа М. Аврукиной переселение в другую страну давно потеряло прелесть новизны, все стало пресным, неинтересным, скучным и серым: «...ей казалось, что она знает уже все, и делать здесь больше нечего. Она уже открыла Америку и закрыла ее, пережила развод и свод, оценила тихие семейные радости, прикупила для какого-то из равновесий кусочек земли с домом»

¹ Ирина Одоевцева – русская поэтесса и прозаик, эмигрировавшая в 1921 году. Большую часть жизни провела в Париже. Будучи активной участницей различных литературных кружков, Одоевцева была знакома со многими деятелями культуры Серебряного века и парижской эмиграции. В 1987 году вернулась в Ленинград, где и скончалась в 1990 г. Марина Аврукина – филолог, преподаватель Ташкентского института, писательница. Эмигрировала в Америку в 1989 году. В 1997 году трагически погибла.

[Аврукина 2005]. Она понимает, что жизнь потеряла всякий смысл, ей жить больше нечем, все женские радости-горести банальны. Да и сама жизнь – банальна. В Чикаго, где она живет, нет ничего удивительного, все обычно и все приелось: «По приезде он казался ей грандиозным, а сейчас – ну что в нем особенного? Подумаешь, Сирс-тауэр... Любый самый большой даунтаун оказывался, в конце концов, маленьким». Даже искусство – банально: «Сегодня ей казалось, что она прочла все это за один день когда-то в седьмом классе, сидя дома у газовой печки, гудящей, как настоящий камин. И языки пламени, на которые она так любила смотреть сквозь маленькую круглую дверцу в печи, так завораживающе... Описание можно найти в “Как закалялась сталь”. Или вот читанный там же граф Монтекрисо. Кристально честный человек. Христианство. Подайте Христа ради. Христопродавец. Сборщик налогов. Все уже было в миллионах контекстов. Жить больше нечем, и это самая большая болячка» [Аврукина 2005].

Героиня материально обеспечена, красива, но ее окружает подчеркнуто эффектный, «гламурный» мир. Внешние признаки благополучия маскируют внутреннюю пустоту. «У меня прекрасные новые туфли на самом толстом и высоком из всех возможных каблучков. У меня красивая леопардовая блузка, я сама как картина». А вот и он сам: «В клубном пиджаке, в богемной шелковой рубашке, переливающейся чернотой. Казанова, нефтяной магнат, Дракула, Блок с Пастернаком. Смертельно красив» [Аврукина 2005]. Здесь описание внешности не подчеркивает индивидуальность героя, а, напротив, указывает на амплуа, роль, стереотип.

Художественное творчество по природе своей должно противостоять заурядности, банальности. «Одно из основных, неотъемлемых свойств композиции – новизна – несовместимо с банальностью. Вот почему можно сказать, что банальность, стандартность (исторически воплощающиеся в академизме) антихудожественны» [Власов 2004-2009]. Конститутивный признак современного искусства – именно оригинальность, принципиальное новаторство.

Однако и актуальное искусство кажется героине банальным: «Она смотрела очередную инсталляцию. Ничего не превращается так быстро в трафарет, как авангард. Даже и не представляла себе работы, которая могла бы хоть кого-то сейчас поразить» [Аврукина 2005]. Все пережито героиней в этой жизни, все уже сделано кем-то в искусстве. Возможна только комбинация цитат из чужих текстов, ничего принципиально нового написать нельзя.

М. Аврукина доводит до абсурда постмодернистский принцип «цитатности». Диалог героев строится из «пустых» реплик, эту пустоту можно заполнять фрагментами диалогов из произведений любого автора, значение слов не играет роли, настоящее общение невозможно: «-----», – неожиданно и смело сказал он, и это было то, о чем каждый из них думал про себя последнее время. Слова можно

подставить из любого другого текста. Если из Толстого взять – длиннее пояснения будут, сказал он, и уши покраснели оттого, что он решился произнести это вслух. При особенно удачной комбинации краткости может получиться Чехов» [Аврукина 2005]. Автор саркастически подчеркивает клишированность мыслей и чувств героев. Их якобы полное взаимопонимание без слов основано не на родственности душ, а на бездушии любого человека «толпы», пусть даже человека, претендующего на элитарность, образованность, утонченность.

Особую нагрузку несет в рассказе такой знак, как кавычки. Они подчеркивают банальность слов героев («В кавычки можно забирать все подряд, потому что все подряд превратилось в банальность» [Аврукина 2005]), а также выражают иронию автора над словами, переставшими выполнять функцию сообщения, коммуникации, побуждения, превратившимися в пустые знаки без смысла, это «слова в кавычках», т.е. слова-симулякры. Словесный мусор, речевые формулы, стертые и обесмысленные, обрекают человека на внутреннюю пустоту: «Думать было невозможно, потому что не было новых звучаний и новых образов. Стоило выползти из известковой колеи привычных слов и с криком «Ура!» рвануть в сторону, сочиняя лихорадочно новые фразы, захлебываясь таинственным блистательным Нечто, надвигающимся из глубин словесной шелухи, как некая сила сталкивала обратно в траншею, а ты так и мямлишь привычное: «Взошло солнце, какой красивый закат, завтра будет тепло, где мои тапочки!» [Аврукина 2005].

В рассказе М. Аврукиной сама постмодернистская цитатность представляется банальной, отработанным приемом, штампом. Набор «ходячих» цитат уже перестал быть знаком элитарного, или оппозиционного, или авангардного искусства. В рассказе название и финал отсылают к метафоре из «Разговора о Данте» О. Мандельштама: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» [Мандельштам 2004: 5]. Героиня пытается вернуть прямой смысл слову, задумываясь над тем, какого цвета цикада – зеленого? серого? Безреферентное слово, взятое из чужого контекста чужого текста, остается пустым.

Героиня определяет свое время по контрасту с трагическим мандельштамовским «веком-волкодавом», «веком-волком». Ее время – это «век-муравей», живущие в нем люди – пигмеи: «И не потому, что не талантливы, талантливы, даже очень, а просто время такое. Век-муравей – маленький, ничтожный. И в то же время – век суеты, стремления достичь, догнать, перегнать, успеть... Все как рабочие муравьи, которые беспрестанно мельтешат и “крутятся” в своих муравейниках».

Не только творчество, но и сама жизнь скучна невыносимо, заведомо вторична. Главная героиня Анна – эмигрантка, приехавшая в Америку вместе с мужем. Однако супружеские отношения тоже далеки

от идеала, и тайно героиня встречается с любовником – Эмилем. Сюжет обычный, заурядный, как и сама жизнь героини, банальный...

Героиня с Эмилем уходят в «сумерки», в зазор между настоящей жизнью и ненастоящим искусством: «Недавно Эмиль спросил ее о сумерках. Простой вопрос – любишь сумерки? И непростой. Вся ее жизнь, можно сказать, до этого вопроса была движением к вопросу». «Сумерки» – ни день, ни ночь, мимолетный переход туда и обратно, который никто не замечает...». Сумерки сопровождали всю ее жизнь – сумерки в настоящем, сумерки в «прошлой» жизни. Только там, в советском прошлом, сумерки были отнюдь не искусственные, как в том мебельном магазине, где экспонировалась выставка современного искусства, которую посетили герои рассказа.

Героиню не покидает ощущение пустоты вокруг, истощенности жизни: «Там, в России, жизнь все-таки была, а здесь она оказывалась каждый раз исчерпываемой, прямо ковшом по дну скребешь, и звук ужасен». Настоящая жизнь осталась лишь в воспоминаниях. Но и воспоминания банальны: Москва восьмидесятых, ужасный быт, мертвая курица с когтями, торчащими из сумки, отвратительная капутная котлета, троллейбус, запотевший от пота граждан, встречи с подружкой, их кухонные разговоры: «Разговоры о жизни. О сокровенном. О социалистическом реализме, тудить его растудить. Который они все преподавали. И о мужиках, конечно. О соцреализме с мужиками». «Так хотелось бы пережить его еще раз» [Аврукина 2005]. Как ни странно, но филологические клише о соцреализме, самом по себе массовым, клишированным искусстве, не менее банальные разговоры «о мужиках» вспоминаются героиней хотя и с иронией, но как реальное содержание жизни. Но главное, что «забальзамировала» она в своей памяти, это вечерняя атмосфера московских сумерек: «И если тогда ей казалось, что главное – это ее подруга Танька, то сегодня она знала, что главными были эти странные сумерки, перемешавшие тени домов, трамваев и куриных когтей в одну причудливую кучу. Они и забальзамировали этот день». Вот это образ сумерек не банален (в отличие от песенных «московских окон негасимого света») и не цитатен, он гротескно составлен из несочетаемых деталей, передающих своей чудовищной «кучей» атмосферу повседневного абсурда, неотделимого от человека, ранящего его «когтями», и эта боль была симптомом жизни.

Мотив сумерек является ведущим в рассказе. В сумерках все кажется смутным, неясным, размытым, недоосвещенным, половинчатым. Так и сама жизнь героини здесь, в Америке, и там – в России ее прошлого, – сплошные сумерки, полужизнь, полутьма. А вокруг – полутворчество, полуискусство, полулюбовь.

Содержание рассказа И. Одоевцевой «Эпилог» напоминает мелодраму с ее клишированными героями и стандартными сюжетными ходами, не случайно рассказ заставляет вспомнить фильм 1918 года

«Молчи, грусть, молчи!» режиссера Петра Чардынина. Сюжет прост и незатейлив: женщина оставляет мужа и, соблазнившись прелестями обеспеченной жизни, уходит к богатому кавалеру. Первое время Татьяна нравится появившееся разнообразие жизни, она с удовольствием примеряет все новые наряды: «Она надела простое белое платье. Какое смешное и милое. Она чувствовала себя королевой, играющей в пастушку. Ведь это очень весело. Если даже в таких тряпочках вы очаровательны, какая же вы будете в настоящих платьях! Вы теперь счастливая женщина, Татьяна Александровна. Она улыбнулась себе в зеркале и поглядела на свою руку: “Завтра у меня будет браслет, и я уже не буду жить здесь”» [Одоевцева 2011: 32]. Характерно, что героиня играет роль богачки, со стороны смотрит на свое отражение в зеркале, отчуждаясь от своего внутреннего «я», даже обращается к себе на «вы» и по имени-отчеству. Однако эта, вначале столь привлекательная новая жизнь, быстро теряет свой вкус. Героине надоедает играть роль богачки, становится скучно с американцем: «Вот ее комната... Вот ее драгоценности и платья, о которых она так мечтала когда-то. Зачем они ей? Толстый ковер на полу, но такое чувство, будто под ногами камни и сырая земля этой томительной, бесконечной прогулки... Камин ярко горит, но ей холодно, точно кругом все еще туман и дождь» [Одоевцева 2011: 34]. Вскоре она понимает, что тоскует по прежней жизни и оставленному мужу. Героиня решает вернуть прошлое, вернуться к мужу, которого, как оказалось, она любила по-настоящему. Но... уже поздно: муж покончил с собой. Героиня теряет смысл жизни: «Что же мне делать? Жизнь все равно уходит, а счастья у меня нет...» [Одоевцева 2011: 34]. Само название «Эпилог» говорит о том, что это послесловие к какой-то истории. Сюжет разворачивается в Париже, герои ведут жизнь эмигрантов, чья настоящая жизнь осталась в прошлом. Об этой прошлой жизни вспоминает муж Татьяны в начале рассказа: «Я вспомнил, как когда-то я прятался у нас в Сосновке. Как меня искали большевики и грозили спалить дом. Как мы сидели ночью в темноте, боясь зажечь свечу, и волки выли в парке, а за окном все было бело от снега. Помнишь, как мы мечтали бежать, спастись?» [Одоевцева 2011: 27]. Бегством ради спасения стала эмиграция. Казалось бы, герои спаслись, но в чуждом обществе жизнь легко сбивается с пути, Татьяна, компенсируя прежние лишения, соглашается стать богатой любовницей. Однако для героини это оказалось «эпилогом» – жизнью после настоящей любви, после себя настоящей. Только утратив счастье навсегда, героиня понимает, в чем заключалось это счастье.

Из анализа рассказов видно, что и героиня И. Одоевцевой, и героиня М. Аврукиной осознают пустоту жизни, обнаруживают, что счастья нет и «жить нечем». В их судьбах соблазн материального благополучия сыграл роковую роль: они обе утратили то, что имели, ничего не приобретя взамен. И обе они в конце концов осознали это, но, к сожалению, слишком поздно. Таким образом, для обоих рассказов

характерен мотив запоздалого осознания счастья. И в рассказе «Эпилог», и в рассказе «Зеленая цикада» читатель в каждый момент развития действия может догадаться, что будет дальше, фабульные ходы предсказуемы, «мораль» традиционна: утратив родину, разрушив семью, человек не будет счастлив. Как говорится, «не в деньгах счастье». Уже Татьяна Ларина признавалась, что рада бы отдать «всю эту ветошь маскарада» – «за полку книг, за дикий сад, за наше бедное жилище». Банальны истории героинь, банальны амплуа персонажей (муж, богатый любовник).

Вместе с тем, авторы дистанцируются от (вполне близких им) героинь. И. Одоевцева проецирует сюжет на стилистику немого кино (где текст сведен до коротких реплик в субтитрах), М. Аврукина демонстрирует опустошение "авангардного" цитатного дискурса. Причины жизненного краха героинь похожи: неудавшаяся богемная "звезда" и неудавшаяся писательница-постмодернистка внутренне пусты и вытеснены в положение аутсайдеров, на «обочину» социума. Оригинальны композиционные решения рассказов: развязки вытесняют сюжет. И. Одоевцева показывает только эпилог, оставляя за кадром основной сюжет, М. Аврукина уводит героиню в странную зону между жизнью и искусством.

Литература

Аврукина М. Зеленая цикада // Арена (Arena) – OKHO publishing Co. L.L.C., 2005 - URL: <http://www.okho.com/arena/arena/avrukina.htm>

Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. - СПб.: Азбука-классика, 2004-2009.

Гронас М. «Чистый взгляд» и взгляд практика: Пьер Бурдьё о культуре - Новое литературное обозрение. - 2000. - № 45. - С. 6-21.

Дубин Б. М. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. - М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Житенев А. А. Поэзия неомодернизма. - СПб.: ООО "Инапресс", 2012.

Культ-товары-XXI: ревизия ценностей (массовая культура и ее потребители). - Екатеринбург: Изд. дом «Ажур», 2012.

Мандельштам О. Разговор о Данте. Im Werden Verlag. Москва-Augsburg, 2004.

Одоевцева И. Зеркало. Избранная проза. – М.: Русский путь, 2011.

Черняк В.Д., Черняк М.А. Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник. - СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009.

Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. - М.: Время, 2007.

II. ЖАНР КАК ФОРМА СОЦИАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ

Джаббарова Е. Я. (Екатеринбург)

Проза Марины Цветаевой:

жанр и способы самоидентификации

Определение прозы поэта неоднозначно и сложно, как сложно само явление, обозначение которого по сути оксюморонно. Не случайно при описании жанрово-родовой природы его обычно подчеркивается пограничный характер прозы поэта, которая современным исследователем определяется как «синтетически сложное образование, складывающееся на границе поэзии и прозы как своеобразное совмещение, наложение одного на другое» [Абдуллина 2005 : 12].

К прозе поэта в творчестве Марины Цветаевой можно относить такие жанры как: очерк, трактат, статья, письма, записные книжки, но с известной долей допущения, поскольку «Проза для Цветаевой отнюдь не убежище, не форма раскрепощения – психического или стилистического. Проза для нее есть заведомое расширение сферы изоляции, т. е. – возможностей языка» [Бродский 1979].

Именно это и не позволяет говорить о существовании строгих традиционных жанровых разновидностей и точных классификациях. А. Саакянц отмечает, что «прозу Цветаевой легче разделить по темам, нежели по жанрам, ибо в главных своих чертах она однородна. О чем бы ни писала Цветаева: защищала ли Маяковского от нападок белоэмигрантов, анализировала ли перевод «Лесного царя» Жуковского или описывала рождение Музея изящных искусств на Волхонке, — неизменным и главным действующим лицом всегда выступала она сама — поэт Марина Цветаева» [Саакянц 1987]. Бесспорно, категоричная, принципиальная Цветаева в каждом новом произведении (особенно в прозаическом) характеризует и саму себя, однако формы, в которых это выражается, могут быть разными. Рассмотрим некоторые из них.

Одной из самых интересных и противоречивых жанровых форм становится трактат, в частности, для него характерны трансформация имен собственных и выражение авторского отношения к другому посредством имени, объединяющее «мы», зачастую сознательно используемое Цветаевой для формирования понимания того, что такое «поэт». В какой-то степени за цветаевским «мы» важно разглядеть только одного человека – саму Цветаеву, поскольку больше всего любое ее действие (в том числе объединение) характеризует собственные авторские стратегии.

Специфична и та функция, которую в трактатах поэта, выполняет местоимение «ты»: автор позволяет его лишь по отношению к Творцу, то есть равному себе. Собеседник конкретизируется настолько, что диалог выступает как внутренний монолог творца и поэта.

В связи с особым местом Бориса Пастернака в поэзии и

творчестве Марины Цветаевой в филологических трактатах возникает совершенно особая местоименная парадигма «я – он».

Отдельно необходимо отметить местоимение «вы», которое отделяет поэта как представителя вечности от временного, в том числе и от читателя. «Вы», имеющее значение восхищения сменяется на «вы» – со значением отстраненности и отчужденности.

Единственный раз Цветаева выстраивает по отношению к читателю совершенно особую местоименную парадигму «я – ты» в своей работе «Поэт о критике», «ты» необходимое поэту в связи с крайне негативной оценкой Адамовича – критика. Поэт и читатель становятся на одну сторону против критика, безжалостного и непонимающего.

Наконец, неизменное частотное употребление личного местоимения «я», характерное для всех произведений поэта, личные местоимение «я» и «мой» являются для Цветаевой основными, однако в трактатах они особенно необходимы, поскольку характеризуют ее субъективное понимание и видение искусства: Эти стратегии особенно видны в трактатах «Искусство при свете совести», «Поэты с историей и без истории», «Световой ливень». С другой стороны, в своем трактате «Поэт и время» Цветаева отделяет себя от общей массы, проявляется еще одна тенденция поэта к сознательному дистанцированию с целью проиллюстрировать элитарность – элитарность поэта и творца. Немаловажно отметить и то, что объединяющую стратегию Цветаева использует лишь по отношению к Борису Пастернаку (равному себе).

Казалось бы, филологический трактат предполагает сухость изложения и конкретность авторских оценок, однако цветаевская субъективность и необходимость постулировать собственные творческие и поэтические концепты делает текст подвижным и эмоциональным, размывая само понятие «филологического трактата». Как пишет И. Шевеленко, говоря о статье «Поэт о критике»: «Резкий полемический запал "Поэта о критике" бросался в глаза с первых же строк, в приложенный к статье "Цветник", составленный из откомментированных фрагментов критических статей Георгия Адамовича, делал ее беспрецедентным выпадом в краткой истории эмигрантской критики» [Шевеленко 2002: 283]; «...Цветаева продолжала свою "дискурсивную революцию", начатую статьей о Пастернаке, она снова писала в несуществующем жанре, желала говорить о критике, оставаясь на дискурсивной территории поэзии» [Шевеленко 2002: 284].

Второй жанровой формой становится художественная проза, к которой мы относим «Письмо к Амазонке» и «Повесть о Сонечке». Главным отличием становится то, что текст здесь может быть определен как особый тип прозы – «промежуточная проза» (по определению Л.Гинзбург), под которой понимается произведение словесного искусства, не имеющее точных жанровых дефиниций.

Говоря о тенденциях художественной прозы, отметим, что авторская субъективность, проявляющаяся через личные местоимения

«я/мой» и оценочность являют себя путем другого, ощущается необходимость диалога, неслучайно оба произведения имеют адресата, прослеживается мотив предназначенности, распространяющейся как на предметы, так и на отношения героев.

Через имя собственное Цветаева акцентирует фрагменты текста, которые кажутся ей наиболее важными, а также характеризует персонажей с точки зрения их отношения к ней. Об особой роли имен собственных в произведении также свидетельствует тип композиционного структурирования текста через имя собственное: так части названы «Павлик и Юра» и «Володя», знаково и употребление имени собственного в самом названии повести (как впрочем, и в работе «Письмо к Амазонке», где «Амазонка» выступает почти как имя собственное).

Тип сознания героини оказывается взаимосвязан с авторским типом сознания, что впоследствии приведет к «мы», однако в отличие от трактатов, в данном случае местоимение «мы» выполняет почти элитарную функцию, подчеркивает особую роль Голлидэй в жизни Цветаевой. Необходимо отметить, что местоимение «мы» являет себя в двух ипостасях, с одной стороны – используется поэтом при разговоре о смерти и любви, а значит при разговоре о Сонечке или с Сонечкой, и с другой стороны – объединяет остальных героев повести с автором, для того, чтобы подвести нас к разговору о Голлидэй (к примеру, объединяющее «мы» по отношению к мужским персонажам).

Еще одно необходимое Цветаевой местоимение – местоимение «Вы», которое приобретает значение «ты» и используется как обращение, особый способ уравнивать автора и адресата в правах, в особенности, это характерно для работы «Письмо к Амазонке».

Бродский отмечает специфику цветаевской прозы посредством языковых средств следующим образом: «Продолжая поэзию в прозу, Цветаева не стирает, но перемещает грань, существующую между ними в массовом сознании, в дотоле синтаксически малодоступные языковые сферы – вверх. И проза, где опасность стилистического тупика гораздо выше, чем в поэзии, от этого перемещения только выигрывает: там, в разреженном воздухе своего синтаксиса, Цветаева сообщает ей то ускорение, в результате которого меняется самое понятие инерции» [Бродский 1987].

И, наконец, третья жанровая форма – эссе особенно проявляет себя в мемуарной прозе поэта, выстроенная как единый и бесконечный диалог, мемуарная проза почти всегда строится как сознательный диалог с ровесником, равным себе. Первым и главным собеседником становится Пушкин, затем мы встречаем Волошина, Райнера Рильке, Андрея Белого и других.

Проза Цветаевой часто наполнена воспоминаниями о других поэтах, возможно, это связано с ее интересом, прежде всего, к поэту как таковому. Сам феномен написания очерка поэтом о поэте уже существует, поскольку предполагает своего рода избирательность

относительно объекта описания. Другими словами, тот поэт, которого Цветаева выбирает, никогда не случаен. Более того, говоря о мемуарной прозе 30-х годов отметим и еще одну важную черту: обращенность к мертвому поэту, необходимость смерти. А. Саакянц пишет: «Обращенность к тому свету, память о нем и его обитателях органична Цветаевой, исследователь точно обозначает это состояние "присутствием в отсутствии"» [Саакянц 1999].

Категория памяти неразрывно связывается с разлукой как с возможностью помнить: «Из всего комплекса тогдашних детских переживаний с годами выкристаллизовалось понятие "разлука", ставшее стимулом и внутренней темой творчества Цветаевой. Разлука включала все: расставание с любимым или друзьями, разрыв с родиной, разминование со временем и судьбой, смерть. Понятие разлуки углублялось и разрасталось, вырастая до трагического неприятия жизни. Оно же толкало к письменному столу, за которым преодолевалось все» [Швейцер 2007].

Здесь можно говорить об имени собственном, как о способе мифотворчества и создания действительности произведения. Цветаева не только раскрывает субъективное восприятие того или иного героя, но и делает его важным элементом жизни и эпохи. Имя собственное влияет и на композиционное членение текста. Тем самым, имена собственные не только маркируют отношения (к примеру, взаимоотношения Цветаевой и Рильке; отношение Цветаевой к персонажам), но и соотносятся с целым этносом. Вечный диалог поэтов при жизни, в конечном счете, преобразуется в диалог посмертный и вечный – в диалог без посредника, в подлинную встречу.

Особо необходимо сказать о местоименной парадигме: «я – ты» и об особой роли местоимения «мы», одновременно объединяющего всех живых и всех мертвых. «Мы» здесь носит не конкретный характер объединения с другим, а является средством сказать в целом о Поэте, не просто стирает границы индивидуальной и коллективной судьбы, но и способствует разговору об эпохе, о времени и о событии.

Притяжательное местоимение «мой», которое не только показывает отношение Цветаевой, но и сближает ее с прошлым, делает частью великого, так, Пушкин, Гете, Георгий и Ахматова, в конечном счете, не отдаляют ее, а приближают к сакральному предназначению поэта, делают частью вечности.

Таким образом, можно говорить о множественности жанровых форм в прозе Марины Цветаевой, а также особом арсенале лингвистических средств, среди которых личные местоимения и имена собственные, трансформация которых дает возможность поэту говорить о самом себе, о другом, о времени и эпохе.

Литература

Абдуллина Л.И. Проза поэта в историко-литературном процессе XIX-XX вв. - Усть-Каменогорск: Изд-во ВКГУ им. С. Аманжолова, 2005.

Бродский И.А. Поэт и проза. [Электронный ресурс]. URL: <http://n-halitova.chat.ru/chart1.html>.

Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. URL: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/saakMT26.html>

Саакянц А. Проза Марины Цветаевой. URL: <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/saakyan/prozamts.html>

Швейцер В. Быт и бытие Марины Цветаевой. [Электронный ресурс] / В. Швейцер. – Электрон. текстовые дан. – <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/shveizer/shvB21.html>

Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

Дубровских Т.С. (Челябинск)

**Реализация стратегии художественного синтеза в травелог
Н. Асеева «Разгримированная красавица»**

1920-е годы становятся периодом активного экспериментального поиска новых форм художественного изображения действительности. В условиях переходного времени традиционная литературно-жанровая система обнаруживает собственную неспособность к адекватному претворению хаотично изменяющейся окружающей реальности. «Роль объединяющего начала в этом сложном процессе писательского самоопределения в первые годы после Октября выполнила идея синтеза, владевшая художественным сознанием эпохи» [Пономарева 2006: 11].

Широкое распространение в пореволюционное десятилетие получает имманентно синтетическая, нацеленная на интеграцию разнородных впечатлений модель травелога¹, активно эксплуатируемая представителями отечественной литературы в обновленном статусе советских граждан. Поездки за рубеж становятся для ангажированных писателей специфической разведкой боем, возможностью ведения острой идеологической полемики на территории классового противника.

В 1927 году в длительное заграничное путешествие отправляется Николай Асеев, один из ведущих представителей «Левого фронта искусств». Как и отчеты о поездках Владимира Маяковского, задающие тон всему советскому травелогу, путевые заметки его соратника, опубликованные сначала на страницах журналов разрозненно, а затем выпущенные совместно в книге под названием «Разгримированная

¹ Под травелогом в рамках данной статьи понимается любое произведение, относящееся к литературе путешествий.

красавица», оказываются тематически систематизированными и достаточно легко «раскладываются на составляющие» [Пономарев 2012: 112] – политические вопросы, описание быта, жизнь искусства и т.п. Для выполнения комплексной задачи автор прибегает к мозаично-фрагментарной структуре повествования, ассимилируя документальные свидетельства и субъективные переживания, этнографические справки и анекдотические зарисовки, практические рекомендации путеводителя и металитературные критические размышления, дневниковую исповедальность и агитационную риторичность в многокомпонентном гетерогенном произведении.

Однако наиболее очевидным проявлением синтетической природы исследуемого травелога становится объединение двух полюсных систем речи, тесная интеграция оппозиционных способов эстетического мышления – стиха и прозы. Прозиметрическая структура «Разгримированной красавицы», которая, по замечанию автора, позволяет по-новому «применить» эмоционально заряженный модус повествования к публицистической стилистике², демонстрирует результат напряженных исканий левовцем оригинальных художественных решений, наиболее точно выполняющих эстетические задачи и выразительно передающих дух времени колоссальной перестройки.

Необходимо отметить, что принцип билингвистического композиционного строения, маркирующий синтетические тенденции общего литературного процесса начала XX века, эксплуатируется автором в творческой практике первого послереволюционного десятилетия достаточно регулярно. Однако, в отличие от ряда других так называемых двуязычных произведений писателя, итальянские очерки демонстрируют качественно иную форму взаимодействия бинарно противопоставленных типов коммуникации. Если в поэме «Семен Проскаков» (1928 год) фрагменты документальной хроники гражданской войны исполняют роль фоновой иллюстрации по отношению к поэтическому сюжету, а, например, стихотворные врезки новеллистических книг «Расстрелянная Земля. Фантастические рассказы» (1925 год) и «Проза поэта» (1930 год) имеют небольшой удельный вес и носят окказиональный характер, то поэтические отрезки рассматриваемого ансамбля дорожных очерков «монтируются» в сравнительно эквивалентных пропорциях и выступают в функции доминантного системообразующего элемента³. Свободно

² Письмо Н. Асеева в Федерацию советских писателей. – РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 393. Л. 9.

³ Инкорпорация стихотворных фрагментов и другие признаки ориентации травелога на стиховую культуру становятся значимым интеграционным

организованное метатекстовое пространство «Разгримированной красавицы» дает возможность Асееву-поэту и Асееву-прозаику сосуществовать максимально органично на началах своеобразного художественного паритета.

Как прозаический массив, так и поэтическая составляющая травелога служат в первую очередь удобными площадками для развернутой идеологической полемики. Рассказчик (характерологически идентичный образу лирического героя стихотворных включений) подвергает западную цивилизацию всесторонней бескомпромиссной критике. Италия неприятно поражает ревностного носителя социалистической мысли, делегата советского рабочего класса неспешно-размеренным темпом жизни, не терпящем перемен традиционным укладом, паразитирующей на туристических услугах экономикой, располагающими к праздному времяпрепровождению природно-климатическими условиями. Негативные впечатления, с обстоятельностью наблюдательного хроникера изложенные в беллетризованной части повествования, достигают своего патетического апогея на уровне противоположного речевого регистра. Так, в главе «Римские фонтаны» эмоционально сдержанные пейоративные описания «вековой бутафории» [Асеев 1964: 250] христианской архитектуры и положения церкви внутри страны переплавляются в эмоциональные строки, наполненные язычески страстным желанием поэта истребить пропитанную мещанским лицемерием католическую религию:

*Чтоб я –
не у черных рядов многострочья, –
у прутьев железных,
рабом состоя,
зверей выпускал бы
раздергать на клочья
этих
недоеденных христиан!* <...> [Там же: 253].

Лейтмотивное значение в координатах асеевского путешествия приобретает сравнение европейской культуры с местами погребения старого мира. Знакомые туристические маршруты в представлении автора, сторонника футуристических взглядов в тенденциозной лефовской вариации, становятся кладбищенскими тропами, пролегающими между полуразрушенными могилами.

фактором (наряду с такими циклообразующими конструктами, как единый пафос входящих в произведение частей, образ рассказчика и т.д.), действительно «цементирующим» поликомпонентную структуру книги очерков «Разгримированная красавица».

*Рим стоит
как вкопанный,
тих и слеп,
с выбитыми окнами –
древний склеп <...> [Там же: 235].*

Колизей, Форум, Капитолий – великие памятники античности, по мнению воинственно настроенного писателя-вояжера, подлежат незамедлительному сносу как рассадники чумы прошлого. Нарратор призывает всех итальянцев, кому небезразлично собственное будущее, превратить ветхие гробницы в оживленную строительную площадку новой жизни.

Впрочем, с не меньшим футуристическим пафосом автор встречается и каждое свидетельство технического прогресса «вопреки и наперекор попам, развалинам и жандармам» [Там же: 269]. Как и многие его коллеги по литературному цеху (к примеру, В. Маяковский, Б. Кушнер), Асеев не может не замечать того, что если на уровне политического и общественного устройства Страна Советов значительно обогнала Старый Свет, то в плане индустриальной модернизации заграница по-прежнему выступает в роли наставника. Неизгладимое впечатление на писателя производят фуникулер на Везувий и римский тоннель. Последний принимает в сознании поэта облик фантастической исполинской фигуры, единственного живого существа среди пыльных музейных экспонатов, убедительного гаранта осуществления социальной и технической утопии завтрашнего дня:

*Стой же,
светлый и чистый,
дождись и обрадуй
наших
брошенных в шахты и тюрьмы
ребят! <...> [Там же: 268].*

Стихотворения «Рим», «Термы Каракаллы», «Туннель в Риме», отрывки из которых приведены выше, написаны автором в узнаваемой манере левовской агитки. Рассредоточенные по очеркам поэтические строки представляют собой семантический концентрат, своего рода дайджест прозаических параллелей, оказывающихся испещренными многочисленными деталями и, как следствие, лишенными концептуальной четкости. Колоритные образные ряды, хлесткий лозунговый ритм, запоминающаяся афористическая форма позволяют автору подчеркнуть наиболее значимые с точки зрения пропагандистской задачи тезисы, сосредоточить внимание адресата на социально-политической проблематике повествования, придать выдвигаемым в рамках книги идеям экспрессивно насыщенное

звучание. Тяготя к характерной для Маяковского стилистике ассимиляции «стиха письменного, печатного» и «стиха устного, голосного» [Там же: 483], автор за счет чередования речевого кода усиливает декламационно-призывную нацеленность путевых заметок, создает атмосферу громогласного чтения с трибуны. «Это выразительное произношение в таком порядке поставленных слов и фраз, чтобы они на едином дыхании сумели довести мысль до сознания» (статья «Русский стих» [Там же: 484]). Определение, данное Асеевым поэтической технике ближайшего товарища по левовской артели, можно в полной мере применить и к его «дорожной» лирике.

Необходимо отметить, что в 1920-е годы писатель активно развивает стиховое направление в рамках переживающей подъем публицистической работы. Идеологи «Левого фронта искусств» манифестируют в словесном творчестве принципы действенности, утверждения факта, «перенесения центра внимания с человеческих переживаний на организацию общества» [Литература факта 2000: 21], отрицая мир художественных представлений, абстракции, вымысла как такового. Эпосом послереволюционного времени объявляется газета, новым Львом Толстым – журналист, способный моментально реагировать на калейдоскоп событий каждого дня⁴. Асеев, наряду с другими членами ЛЕФа, принимает деятельное участие в теоретическом осмыслении литературного процесса. В программной статье 1928 года писатель требует низвести привычные жанровые категории – рассказ, повесть, роман – до «функции стоков общественных нечистот» [Литературные манифесты 1929: 255], отдавая безоговорочное предпочтение формам репортажа, интервью, дневника, традиционно воспринимаемым писательской средой в качестве «низких». На протяжении всего творческого пути оставаясь «лириком по складу души своей» [Асеев 1976: 184], автор особое внимание уделяет опытам проецирования структуры злободневных газетных жанров на плоскость поэтического материала⁵. Стихи

⁴ Рассуждая о закономерности эволюции жанровой парадигмы вообще и необходимости взвинтить темп современной ему литературной деятельности в частности, Сергей Третьяков отмечает: «Подсчитаем сравнительно тираж газет и так называемой “изящной литературы” во времена Толстого и сейчас – и нам ясно станет, что газетная гора задавила беллетристику. Недаром же все писатели без исключения нырнули в газету, и только некоторая газетная косность допускает, что они сохраняют облик беллетристов на страницах газет» [Литература факта: 32].

⁵ В книге «Работа над стихом» (1929 год) писатель констатирует, что именно обращение к газетно-публицистическому виду словесности избавило его от «ощущения случайности и зыбкости темы» [Асеев 1929: 57], дало чувство «нужности и полезности» [Там же: 59].

травелога, посвященные сатирическому разоблачению красавицы Европы, метафорическому стиранию грима – слой за слоем – с лица дряхлой театральной актрисы, построены по схеме излюбленного автором фельетона.

Вместе с тем в тексте книги рассыпаны неоднократные вкрапления «чистой» поэзии, из которой практически полностью элиминируются агитационные элементы. Идиллическая альпийская панорама, вдохновляющие картины человеческого труда, урбанистические пейзажи изображаются автором не только через объектив идеологического конфликта, но могут служить источником непосредственного лирического отклика, рождения сиюминутных поэтических впечатлений. Так, начальное стихотворение в главке «Римские фонтаны» создает яркий импрессионистский образ переливающихся водяных потоков в знойный летний день.

*Вон здесь шумит,
журчит вон там
и тут фонтан,
и тот фонтан;
на мраморные
блюдца
фонтаны*

бьют и льются <...> [Асеев 1964: 243].

Еще одной гранью творчества Асеева, нашедшей прямое отражение в тексте путевых очерков, является критическая деятельность. «Разгримированная красавица» оказывается подчеркнуто литературоцентричным произведением, открыто рассказывающим о нюансах писательского «производства», актуальных поэтических течениях, предназначении словесного искусства. В первых главах травелога автор чистосердечно делится с читательской аудиторией своими сомнениями по поводу избранного предмета изображения. «Быть может, и вообще то, что я пишу, – не то, что нужно: ведь вот редакции ждут от меня повесть “Молодость Кропоткина”, а мне, чтоб ее написать, нужно, по крайней мере, год собирать и читать литературу о Кропоткине и его времени. Да не только читать, а, вообразив себя им, ходить вслед за ним, начиная со Старой Конюшенной вплоть до Сибири. А я еду в Италию» [Там же: 210]. Вторя программным директивам Н. Чужака и С. Третьякова, Асеев декларирует примат действительности над выдумкой, большую ценность дневниковых записей реально существовавшего человека над художественной фикцией любого масштаба. По словам лэфовца,

«Детство» Л.Н. Толстого – «это сваренный из живых фруктов мармелад», тогда как «Дневник» П.А. Кропоткина – «навсегда оставшиеся семена этих фруктов <...>, из которых можно, посадив их в восприимчивое воображение, вырастить всюду тогдашнюю живую эпоху» [Там же: 211]. Следуя постулатам позитивистски точного воспроизведения действительности, писатель (признавая определенную субъективность своего взгляда на заграничную жизнь) стремится быть максимально честным и искренним перед лицом адресата, отказаться от использования шаблонов туристического восприятия, выполнять функцию проводника достоверной фактической информации, не прибегая к частотным риторическим приемам.

В подобном реалистичном ключе автор пишет литературный портрет Максима Горького, в гостях у которого ему удалось побывать в ходе поездки в Сорренто. Первая из трех глав, посвященных встрече с классиком, содержит подробное описание внешности героя, его окружения, распорядка дня, отношения к современным советским поэтам и другим литературным фигурам. Вторая и третья части наполнены в основном выдержками из «жизненных» историй Горького,⁶ привлекающих Асеева как подлинные свидетельства своего времени. Знаменитый писатель предстает в изображении лефовца в качестве идеального рассказчика, делающего изложение событий документально точным, «свежим, по-живому дышащим» [Там же: 296].

Исповедуемая ЛЕФом философия «искусства-жизнестроения», утилитарное понимание «чувства современности» [Там же: 351], футуристическая ненависть к прошлому становятся причиной заочной дискуссии Асеева с другой крупной фигурой, связывающей российскую и итальянскую культуры – автором трехтомного труда «Образы Италии» Павлом Муратовым. Комментируя обширные цитаты из книг оппонента, проникнутых ностальгией по безвозвратно ушедшим историческим эпохам, автор последовательно обличает традицию «обоготворения обломков» [Там же: 351] и таким образом подводит аналитические итоги близящегося к завершению вояжа.

Итак, книга-путешествие Николая Асеева «Разгримированная красавица» служит примером реализации стратегии художественного синтеза как типологической приметы литературного процесса 1920-х

⁶ Асеев замечает, что корректно передать речь Горького – задача нелегкая. «Факты, цифры, имена, названия городов, деревень, улиц так густо в ней насажены, что, пытаясь вспомнить его рассказ, тотчас же запутываешься в многочисленности точных обозначений» [Асеев 1964: 299]. Впоследствии именно за такого рода фактические погрешности писатель довольно резко упрекал «бойкого стихотворца» [Горький 1928: 2] Николая Асеева на страницах «Известий».

годов. Произведение, отвечающее лефовской эстетике фактографического отражения действительности и идеологическим установкам формирующегося канона советского травелога, представляет собой ансамбль очерков о заграничной поездке. Многоуровневая полиморфная конструкция, интегрирующая стихи и прозу, трибунную публицистическую риторику и дневниковые внутренние переживания, элементы путеводителя и литературной критики, позволяет автору наиболее адекватно и выразительно передать сложный комплекс впечатлений от посещения западной цивилизации.

Литература

- Асеев Н.Н. Работа над стихом / Н. Н. Асеев. – М.: Прибой, 1929.
- Асеев Н.Н. Избранное / Н. Н. Асеев. — М.: Художественная литература, 1976.
- Асеев Н.Н. Собрание сочинений: в 5 т. – Т. 5. – М.: Издательство художественной литературы, 1964.
- Горький М. О двух книгах / М. Горький // Известия. – 1928. – № 211.
- Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФА / ред. Н.Ф. Чужака. – М.: ЗАХАРОВ, 2000.
- Литературные манифесты: От символизма к Октябрю / сост. Н. Л. Бродский, В.Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. – М.: Федерация, 1929.
- Пономарев Е.Р. Травелоги Маяковского. Начало жанра / Е.Р. Пономарев // Вопросы литературы, 2012. – № 2.
- Пономарева Е.В. Русская новеллистика 1920-х годов (основные тенденции развития): дисс. ... д-ра филол. наук / Е. В. Пономарева. – Екатеринбург, 2006.

Макарова Л.Ю. (Екатеринбург)

Своеобразие хронотопа в новелле С.Беккета «Желтое»

Раннее творчество С. Беккета развивается в русле модернистского эксперимента, переосмысляющего и трансформирующего традиционные жанры. Новеллистические традиции востребованы писателем в центральном произведении 1930-х годов, в романе «Больше замахов, чем ударов». Роман состоит из десяти глав - новелл, объединенных повествованием о жизни главного героя Белаквы Шуа – маленького человека, чей образ восходит к одноименному эпизодическому персонажу «Божественной комедии» Данте («Чистилище», п.4), а также регулируется широким спектром аллюзий. Подобно литературному архетипу, Белаква Шуа склонен к апатии и лени, но время от времени отправляется в странствие по просторам «Божественной комедии» или по Дублину и окрестностям.

Неоднозначность образа главного героя позволяет Беккету в каждой главе изменять пространственно-временную заданность романа и координаты новеллистического мира. Хронотоп и разворачивающийся в нем сюжет новеллы «Желтое» демонстрирует вариант обращения писателя-модерниста к традициям малого жанра, а также преодоление этой традиции как своего рода канона.

В новелле «Желтое» максимальное движение Белаквы происходит (в метафорическом смысле) не в пространстве, а во времени. В других главах романа («Данте и лангуст», «Фингал», «Прогулка», «Какое несчастье») актуализировалось время мифологическое, библейское, историческое, в «Желтом» поднимаются пласты времени прошлого. Прошлое – это время самого героя, и оно не может изменить уже обозначившейся финальной точки в судьбе Белаквы, но определяет восприятие мира в новелле: субъективность как принцип миромоделирования значительно возрастает от начала к концу романа.

Предпоследняя в романе, глава «Желтое» повествует о финальном дне в судьбе Белаквы Шуа. Этот день герой проводит в стенах больничной палаты в приготовлении к операции, стоявшей ему жизни. Печальное событие завершает новеллу. Физическое пространство, ограниченное стенами палаты, на протяжении всей новеллы не меняется, лишь ближе к развязке Белаква, по традиции, совершает спуск вниз, но в больничном пространстве «низом» оказывается операционная, а по отношению к жизни – смерть.

Чрезвычайно встревоженный в ожидании операции Белаква проживает последние часы в тяжелых раздумьях, будто предвидя завершение своего жизненного круга. Герой испытывает страх перед грядущим событием, осмысляя операцию как важный, рубежный этап, за которым кроется пугающая неизвестность. Прежде Белаква предпочитал покой и одиночество, сосредотачиваясь на одном мгновении – темноте и неподвижности в Лимбе. Ограниченный в пространстве больничной палаты и буквально считающий минуты до принудительного погружения в сон, герой вдруг меняет свое восприятие жизни, времени. Между предпоследней новеллой, еще повествующей о жизни героя, и всеми предыдущими частями возникают сюжетные, образные переключки; многое из прожитой жизни героя отражается в его последнем дне; события, фразы, образы – все это будто повторяется. Уже некогда пережитое волнует героя, и в своих размышлениях Белаква обращен к прошлому, он полон воспоминаниями. Желтые и серые мгновения последних семи часов отражают всю жизнь Белаквы, словно герой вновь проходит свой «земной круг».

Эпитет «желтое», вынесенный в заглавие новеллы, переходит в качестве одного из лейтмотивов из новеллы в новеллу. Но желтый – не только цвет, но и свет: цветовой и световой поток усиливается, становится чрезвычайно интенсивным к девятой новелле. «Желтый»

наполняется значением льющегося с неба огненного потока, окрашивающего мир. «Желтизна» мира становится источником чего-то неприятного в сознании героя. Чувствительный к миру, противоречиво то тянувшийся к нему, то от мира бегущий, Белаква Шуа встречает препятствие в жестоком свечении. Реакция героя на мир актуализирует различные значения «желтого». В семантическом поле «желтого» значимы коннотации «злой», «подозрительный» и «трусливый». Под палящим солнцем мир за окном палаты Белаквы окрашивается в желтый цвет и кажется герою наполненным гноем. Лицо центрального персонажа желтеет от переживаний, непреодолимого страха смерти, беспокойства за свою жизнь. Желтая маска будто надета на лицо Белаквы в финале, передавая сложные чувства – и злость, и недоверие, и страх, и предчувствие печального конца и отчаянное сопротивление этому.

В экспозиции происходит сопряжение двух планов – внутренних импульсов и скупых, сдержанных, но выразительных жестов, движений героя. В развитии действия выделяются две линии, взаимодействующие по принципу притяжения и отталкивания. Это линия Белаквы, нежелающего умирать и полного надежды на продолжение своего круга, пытающегося вписаться в мир, живущего памятью о нем. Вторая линия – это сам мир, который вытесняет, выталкивает героя за свои земные пределы. Герой фактически уже заперт своей палате, его личное пространство ограничено стенами. За окном – поднимающееся солнце, бросающее свои лучи в угол, где скрылся Белаква; а через дверь проникают, вбегают, входят медсестры. Душа Белаквы тянется к этим двум точкам, где происходит пересечение его уголка с внешним миром. Его взор, чувства, желания направлены и к солнцу, свечение которого болезненно для героя, и к медсестрам, равнодушным к его судьбе в «назначенный час».

Вглядываясь в небо, герой видит, что «восток уже совсем посветлел, на небе полосы облаков, как вспухшие рубцы от ударов плетью» [Беккет 1999: 292]. Это в новелле «Прогулка» Белаква шел через поле, которое было изрезано «дорогой, как извивающейся рубец, как полоса от удара невероятных размеров плетью», и Белаква пересекал их «снова и снова, пока не дошел до леса» [Беккет 1999: 177]. В «Желтом» герой, замкнутый в ограниченном пространстве палаты, отгорожен от остального мира. Но открывающееся через окно небо, помимо воли героя, отражает его напряжение и боль. Удары, оставляющие рубцы в небесах, а затем и солнечная полоса в виде светового столба на стене палаты, – все эти образы снова и снова напоминают герою о страданиях, о муках, которые могут его ожидать.

Но вместе с тем именно постоянное упоминание об утреннем солнце для Белаквы становится своего рода связующим звеном между ним и медсестрами. Герой пытается сохранить светлое, безмятежное настроение, тем самым выражая свое намерение воспринимать «желтый» мир радостно и стремясь в нем остаться. Он произносит

неоднократно одну и ту же фразу: «Такая палата хорошая, светлая, вот утреннее солнышко светит» [Беккет 1999: 295,297]. Чтобы стать своим в этом мире, герой, казалось бы, готов принять банальность и речи, и мироздания. Но ему это «возвращение в мир», конечно, не будет дозволено. Повторяя словно выученную фразу о солнце, Белаква медитирует, убеждая себя, что и впрямь ждет только хорошего, счастливого будущего.

В ближайшем же будущем Белакве предстоит лишь «набег» медсестер на его палату, как когда-то чужестранцев – на Фингал, сакральное для героя место в окрестностях города. Встречи Белаквы с женщинами следуют непрерывно, сцены, представляющие каждую из них разворачиваются все быстрее, создавая ощущение стремительного развития фактически отсутствующего действия. У каждой из представительниц медперсонала свои профессиональные задачи: кто-то готовит героя к операции, кто-то прибирается в палате. В эпизодах герой пытается вступить в диалог с каждой из женщин. Белакве важно проникнуться эмоциональным состоянием встречи, понять душевное состояние героинь, каким бы оно ни оказалось. В диалогах развивается действие, передающее напряженное желание Белаквы соприкоснуться с миром, почувствовать его.

Белаква, прежде всего, отмечает приятную внешность безымянной ночной сестры. Чувственно определяя ее как «плотненькую, аккуратненькую, вкусную», герой проявляет свой неизменный интерес к женщине, словно заявляя миру, что он жив и стремится продолжать жить [Беккет 1999: 292]. Эта девушка, безупречно опрятная, свежая «брюнеточка» [Беккет 1999: 292], и неизменная в своих внутренних качествах, вернее в их отсутствии, напоминает Винни, героиню новеллы «Фингал». Эпитеты, которыми Белаква наделял Винни, будто всплывают из памяти и переносятся на образ ночной медсестры. Их сближает внутренний «вакуум», банальность и пустота: для девушек одинаково важен порядок, скорее внешний – принести книгу, почитать, выслушать и так далее. Но Белаква, когда-то убежавший от Винни, вдруг испытывает сочувствие к медсестре. Вся ее жизнь проносится перед его мысленным взором: в ее трудовой жизни день становится ночью, а ночь превращается в действенный, активный день. Нарушение естественного ритма не привычно для нее: дневной шум, свет, холодная кровать – все мешает сну и отдыху; ужин превращается в завтрак. И эти, казалось бы, мелочи мешают ощущению счастья, они лишь начало ее личных неудач. У Белаквы вырывается восклицание: «Что за жизнь! Не только ему, Белакве, плохо...» [Беккет 1999: 293] Внезапное сочувствие со стороны героя преобразует его. Чужие детали, никогда особенно не волновавшие его, трогают его сердце. Борясь с самим собой, он придумывает, какую фразу сказать на прощание, и соглашается с банальным «ну, пока» [Беккет 1999: 293]. Но ведь «следующего» утра у него не будет.

И Белаква останавливает свое внимание на следующей медсестре. На этот раз у нее есть имя – Миранда, и именно ее образ становится апофеозом «женской линии» в данной новелле с отнюдь не любовной интригой. Традиционно имя героини нагружено аллюзиями. Этимология имени (в переводе с латинского) позволяет увидеть в его носительнице «женщину, которой нужно восхищаться». Это чудесное имя закреплено за героиней трагикомедии Шекспира «Буря»: Миранда – юная дочь Просперо. А медсестра Миранда родом из Абердина – шотландского города, в котором добывают гранит. Белаква дважды повторяет про себя «...из Абердина. Из Абердина, это ж надо!» [Беккет 1999: 294] Герой не может не чувствовать ироничной игры слов в самом сочетании «Миранда из Абердина». Черты ее соединяют чувственную красоту и грубость, а накрахмаленный передник и халат издают неприятное Белакве шуршание. Красота предстает тяжеловесной, грубой, как камень – гранит. И массивное вторжение этой героини лучше других подчеркивает хрупкость и нереальность планов протагониста приветствовать «прекрасный новый мир». Но и с этой совсем не симпатичной ему медсестрой Белаква пытается говорить: скороговоркой спрашивает о санитарной комнате и, заполняя паузу, вновь задает вопрос о времени операции. Слушая раздраженный ответ, герой не без приятного чувства вспоминает ночную медсестру, которая уже рассказала Миранде о вопросах Белаквы: «...значит та хорошенькая ночная сестра уже ушла... Ах, милая предательница!» [Беккет 1999: 295]

Есть еще уборщица, «бодренькая, грязенькая» [Беккет 1999: 295]; герой называет ее Золушкой (но не Сinderella, а “Aschenputtel”). Это имя подчеркивает серость, грязь, словно въевшуюся в женщину. И хотя серый свет Белаква обычно воспринимает гораздо спокойнее, чем желтый, бодрая, маленькая, сердитая уборщица уподобляется в сознании Белаквы «угольку» и «щепочкам», которые разжигают огонь. Утренний свет невыносим для нее, но она, как заведенная, раздвигает шторы, выражая свое раздражение Белакве на его слова о «палате хорошей, светлой», об «утреннем солнышке»: «Хорошая, хорошая, - зло повторила уборщица, - кому хорошо, а кому полы тереть» [Беккет 1999: 295]. И герой признает ее взгляд на мир, проявляет свою толерантность: «Ну что ж, можно на мир глядеть и с такой точки зрения» [Беккет 1999: 295]. Герой снисходит к «Золушке», выражает, хотя и натянутое, но сочувствие. Он соглашается с прощанием «увидимся позже», отвечая «хорошо, хорошо, спасибо». Уже после стремительного ухода неприметной серой уборщицы Белаква продолжает представлять себе подробности ее жизни.

Безмолвная сестра-хозяйка промелькнула, как тень (снова серое на фоне солнечного утра) по палате Белаквы. Ее хаотичное движение, безгласное «метание», производит впечатление «чистилищного» (в прямом смысле) вихря, охватывающего комнату за комнатой. Но и при появлении этой нервной женщины Белаква по инерции произносит

свое приветствие: «Такая палата хорошая, светлая, вот утреннее солнышко светит...» [Беккет 1999: 297] В этот момент слова, подбиравшиеся с трудом, льются потоком, «как вода из конца открытого крана» [Беккет 1999: 297]. Герой пытается заполнить паузы и услышать что-нибудь в ответ пусть даже и от сестры-хозяйки, которую «невозможно описать».

Образ операционной сестры продолжает стремительное наступление женщин. В ее образе парадоксально соединяются контрастные черты – грубость и поэтическая нежность: «Вновь пришедшая была большая, на вид грубоватая и несколько мужеподобная, но не без какого-то романтического оттенка в духе Шатобриана» – бесконечная мягкость и резкость [Беккет 1999: 298]. Грубость и бестактность медсестры смущают героя, он оказывается не в состоянии что-нибудь ответить на ее «грубый хохот». Но в Белакве обнаруживается терпение и в отношении такой нелепой женщины. Гротескно привлекательная и вместе с тем отталкивающая внешность отражает противоречивость этой дамы. Над ней тяготел «злой рок»: медсестра неизбежно расставалась со всеми своими пациентами, предварительно научив их делать перевязку, «ладную, плотную, не позволяя бинту запутываться» [Беккет 1999: 298]. Героиня сама вовлечена в вихревой поток и заманивает в него пациентов, как в паутину. Перевязывание бинтами предстает метафорой необратимого движения, затягивающего человека в бездонную воронку и лишаящего его воли: «Некоторые больные, спустя многие годы, вспоминали почему-то ее, а не кого-либо другого из всех тех, с кем им приходилось иметь дело в больнице. Белакву она почти сразу отнесла к тем, ю кого можно учить делать перевязку» [Беккет 1999: 299]. По иронии образ мужеподобной медсестры не покидает героя, и она же становится последней женщиной, которой Белаква посылает свою улыбку, тоже последнюю.

Встречи Белаквы с женщинами следуют непрерывно, сцены, представляющие каждую из них разворачиваются все быстрее, создавая ощущение стремительного развития фактически отсутствующего действия. Оставаясь неподвижным в постели, Белаква пытается преодолеть свое пассивное состояние, вступая в диалоги, но все больше превращается из субъекта в объект действия. Белаква заменяет свою – всегда такую плодотворную и питаемую многими источниками – память размышлением о придуманных чужих жизнях: другие «серые» души и уходят дальше мимо него по уступам Чистилища, оставляя в его распоряжении единственную, его собственную, но на этот раз ему навязанную помимо воли позу и ситуацию: сидеть, согнувшись, у подножия горы, без движения, вне времени и без света.

Станные манипуляции, совершаемые операционной сестрой, слабительный напиток, вторжение сестры-хозяйки пробуждают в Белакве «желтую» подозрительность, в душе возрастают чувства

беспокойства и страха за свою жизнь. В кульминационном эпизоде с медсестрой Мирандой на фоне темноты и тишины герой переживает психологический срыв. Вспоминая о событиях прошлого, герой вдруг представляет себя «отвергнутым», покинутым в постели посреди ночи. Рыдания прекращаются вместе с новым ощущением, что он, Белаква, «ошибся» [Беккет 1999: 302]. Это действительно открытие, совершаемое героем в своей душе. Белаква пересматривает свои чувства, ему легче представить себя, будто он «как ягенок...агнец, ведомый на заклание» [Беккет 1999: 302]. Герой делает парадоксальный вывод, что «назад пути нет, и ему придется пройти сквозь все...» [Беккет 1999: 302]. Спокойствие овладевает Белаквой, он укрощает резкие эмоции, рассматривая путь смирения как приближающий его к миру и спасению самого себя (даже в смысле сохранение жизни).

В последние минуты перед операцией герой, отказываясь признавать маску смерти, ощущает себя в мире очень естественно: проходит страх перед людьми, который он часто испытывал в своей жизни, нетерпимость и раздражение исчезают. Белаква, наконец, и в этой новелле, получает возможность двигаться, он пытается «с важным видом» представить свой путь к операционной как очередную прогулку. Он пытается закурить, не обращает внимания на доктора; и буквально взлетает на операционный стол. Прыть Белаквы сравнивается с энергичностью жениха, доктор же на самом деле приходит на операцию (в 12 часов дня) прямо со свадьбы, не успев переодеть свою элегантную одежду шафера, спрятав ее под халатом. Финал, по новеллистически четкий и самодостаточный, оставляет возможность для разного прочтения центрального события и его причин. Анестезии не выдерживает сердце героя, не случайно напоминавшее о себе в «своей клетке», но необходимого кардиологического обследования проведено не было: «сердце Белаквы странным образом трепыхалось и дергалось, словно хотело куда-то убежать, а в голове вертелась фантазмагория вспыхивающих желтых огней...» [Беккет 1999: 310]. Желтые сигнальные огни последний раз включаются в сознании Белаквы: чтобы исчезнуть совсем или переправить героя в другой мир, где ему вновь и бесконечно придется прятаться от солнечного света. Белаква, «как всегда», не готов к встрече с вечностью: не успевает или забывает покаяться. Беккетовский герой не в силах уйти от своего архетипа, он навсегда остается Белаквой Шуа. На наш взгляд, в этом заложен ироничный смысл данной новеллистической концовки.

Динамика и символика цветового решения, временные сигналы в новелле «Желтое» позволили увидеть сложное взаимодействие планов прошлого, настоящего, будущего. Время, развивающееся в сюжете приготовления к операции, линейное – несколько часов, но, «главным» оказывается время памяти героя, ассоциативное, не имеющее своей строгой упорядоченности. Память героя, его ассоциации, «искажают» актуальные проблемы настоящего, делая его малозначительным и

подготавливая героя к «возвращению» в вечность. Но поток сознания героя в новелле никак нельзя назвать хаотичным. Образы, ассоциации в сознании героя организуются благодаря широкому кругу аллюзий. Цветовые мотивы новеллы подчеркивают ее единство как «малой формы» и обеспечивают особое положение главы в романе как последней о жизни героя. Новелла структурируется и на уровне сюжета, который выстраивается как ряд поворотных пунктов, характер развития действия целенаправленный и намеренно четкий.

Эксперимент С. Беккета связан с самой положенной в основу новеллы ситуацией, в которой центральный персонаж оказывается практически недвижимым, прикованным к постели, как гофмановский герой «Углового окна». Казалось бы, движение вокруг Белакавы создают медсестры и совершающее свой путь по небу светило. Действительно, образы медсестер предстают внешне динамичными – по контрасту с той глубиной рефлексии, которой обладает Белакава. Герой странствует «во времени», не вставая с постели, а как только поднимается со своего места, чтобы совершить «прогулку» в операционную, получает не полноценную жизнь, но сон и... смерть. В новеллистическом сюжете линия Белакавы становится центральной и главной, в русле которой развивается весь мир. Что станет с этим миром без Белакавы? Если смерть героя ставит четкую точку в развитии новеллистического сюжета, то роману Беккета необходима еще одна глава, чтобы представить завершенный образ всегда незавершенного мира.

Литература

Beckett S. More Pricks than Kicks. Paris ; London ; N.Y. : John Calder Publisher, 1993.

Беккет С. Больше лает, чем кусает / Пер.с англ. А. Панасьева. Киев: Ника-центр, 1999.

Данте Алигьери. Божественная комедия / пер.с ит.и коммент. М. Лозинского // Мир Данте: В 3 тт. М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Литература, 2002. Т.1.

Овчинникова М.Н. (Верхняя Пышма)

Рецепция молитвы в творчестве поэтов серебряного века

Исследования поэзии Серебряного века до сих пор остаются в зоне пристального внимания учёных, в том числе религиозный вектор художественных произведений поэтов рубежа веков. Обострённая религиозность эпохи направила взгляды поэтов к сакральным жанрам, в том числе, к молитвам. Стихотворения с обозначенной жанровой номинацией можно встретить в творчестве А. Блока, Д. Мережковского, И. Бунина, К. Бальмонта и других художников разломной эпохи. Но в то же время мы можем найти стихотворения без обозначения жанра, с одной стороны, сохранившие узнаваемые признаки канона, а с другой, - претерпевшие изменения, эволюцию по сравнению с прецедентным текстом. По словам В.М. Жирмунского, мы сталкиваемся с «новым творчеством из старых материалов» [Жирмунский В.М. 1981. С.76].

Цель данного доклада – выявление соотношения стихотворений М. Цветаевой, Е. Гуро, Е. Кузьминой-Караваевой, А.Блока, откликнувшихся в своих стихотворениях на лично пережитую драму, с молитвенным дискурсом.

Стихотворение М. Цветаевой «Две руки, легко опущенные» написано на смерть дочери Ирины, которую в страшных условиях нищеты и голода Цветаевой не удалось спасти. Стихотворение восходит к народному поминальному плачу, очень близкому покаянной молитве.

Две руки, легко опущенные
На младенческую голову!
Были – по одной на каждую –
Две головки мне дарованы.

Но обеими – зажатými –
Яростными – как могла! –
Старшую у тьмы выхватывая –
Младшей не уберегла.

Две руки – ласкать-разглаживать
Нежные головки пышные.
Две руки – и вот одна из них
За ночь оказалась лишняя.

Светлая – на шейке тоненькой –
Одуванчик на стебле!
Мной еще совсем не понято,
Что дитя мое в земле [Цветаева М.И. 1979. С. 172].

Лексические повторы: «младенческую голову», «две головки», «нежные головки», синонимические замены: «светлая – на шейке тоненькой», сравнения: «Одуванчик на стебле!» – создают образ невинного ребёнка. Боль и страдание матери помогают почувствовать использованные уменьшительно-ласкательные суффиксы. Рассказ о

тяжёлой доле матери: «Как могла!» – перерастает из сострадания к ребёнку в сострадание к матери, которая просит понимания, не рассчитывая на прощение. «Детоубийцей на Суду стою немилая, несмелая» [Цветаева М.И. 2012. С. 232], - напишет М. Цветаева позднее. Так бывало в истории нашей страны, когда матери приходилось делать выбор в условиях голода, концлагерей, в блокадном Ленинграде.

Поминальная речь, в отличие от молитвы, которой память жанра диктует определённую композицию, более «свободна» с точки зрения риторической логики: о чём вспомнилось – о том и говорится, о том и плачется. Неровный хорей, как выкрики, помогает понять состояние лирической героини. Тире-вздых, паузы-всхлипывания, восклицания, рваный синтаксис, свойственный поэтике М. Цветаевой, передают накал чувств лирической героини. В отличие от сакральной молитвы, стихотворение лишено высокого пафоса, высокой скорби. Его можно воспринять как способ рефлексии, душевной терапии, которые могут помочь матери «утишить» горе.

Обратимся к стихотворению ещё одной представительницы Серебряного века – кубофутуристки Е. Гуро «Памяти моего незабвенного единственного сына В.В. Нотенберг». В отличие от реальной потери М. Цветаевой, Е. Гуро воплощает в стихотворении миф об умершем юноше сыне, чья ранняя смерть оказываются мифопоэтической фикцией. В стихотворении мыслимый сын выступает как «реальность» материнского сознания. Как у М. Цветаевой, стихотворение построено на воспоминаниях матери о своём сыне, о самом лучшем, что осталось в памяти.

Вот и лег утихший, хороший –
Это ничего –
Нежный, смешной, верный, преданный –
Это ничего.
Сосны, сосны над тихой дюной
Чистые, гордые, как его мечта.
Облака да сосны, мечта, облако...
Он немного говорил. Войдет, прислонится.
Не умел сказать, как любил.
Дитя мое, дитя хорошее,
Неумелое, верное дитя!
Я жизни так не любила,
Как любила тебя.
И за ним жизнь, жизнь уходит –
Это ничего.
Он лежит такой хороший –
Это ничего.
Он о чем-то далеко измаялся...
Сосны, сосны!
Сосны над тихой и кроткой дюной

Ждут его.

Не ждите, не надо: он лежит спокойно –

Это ничего [Гуро Е. Г. 1912. С.6].

Фрагментарность, незавершённость, короткие предложения, многоточия как знак конца предложения, редукция формы стихотворения, свойственная футуристам, передаёт характер спонтанных воспоминаний и фраз:

Он немного говорил. Войдёт, прислонится.

Не умел сказать, как любил.

Употребление будущего времени в значении прошедшего даёт почувствовать невозможность смириться с потерей, но в то же время рефреном проходящие через всё стихотворение слова: «Это ничего» – усиливают эффект сакральности текста как отсылка к смирению. Строчка, начатая с союза «И»: «И за ним жизнь, жизнь уходит» даёт возможность читателю ощутить течение жизни: «Облака да сосны, мечта, облако...», «Сосны над тихой и кроткой дюной / Ждут его», выражает метафизический смысл всепрощения и «вечного покоя». Удивительно, но в стихотворении Е. Гуро употребляет в основном лексику, связанную с концептом «жизнь»: дважды повторяется слово «мечта», дублируется лексема «жизнь», словосочетание «это ничего». Возможно, так лирическая героиня пытается справиться с потерей, отвергнуть смерть:

Сосны, сосны над тихой дюной

Чистые, гордые, как его мечта.

Облака да сосны, мечта, облако...

На пересечении вертикали, представляющей живое и действующее: дюны-сосны – и горизонтали, представляющей мёртвое и неподвижное: «он лежит спокойно» – вырисовывается образ креста. Это не случайно, так как творчество Е. Гуро было синкретичным: живопись, поэзия, проза взаимопроникали друг в друга. Пространственно-временная организация модели мира в стихотворении даёт возможность представить крест, осеняющий могилу и поддерживающий мать в её неизбывном горе.

Исповедальный характер поэзии акмеистки Е.Ю. Кузьминой-Караваевой (матери Мариин), интимность в выражении чувств, в отличие от соборности сознания в православной молитве, являются одной из определяющих черт её лирики. Так смерть старшей дочери Гаяны, умершей в Советском Союзе, стала поводом для написания стихотворения в жанре лирической молитвы.

По мнению А.С. Дубинской, «традиционные литературные жанры, возникшие в довольно давние времена, как правило, не исчезают бесследно при переходе от одной исторической эпохи к другой <...> они, взаимодействуя с «духом времени» и эволюционируя, периодически появляются в творчестве представителей разных литературных направлений» [Дубинская А.С. 2001. С.24], сохраняя узнаваемые признаки канона. «Ассоциативная память реципиента

оказывается своеобразным связующим звеном между «культурами» разных времен» [Дубинская А.С. 2001. С. 25].

Каноническая, сакральная молитва лишает возможности выплакать «своё» горе, не даёт в последний раз у гроба, как с живым, «поговорить» с отошедшим в иной мир. И, тем не менее, ближе всего к молитве стихотворение Е.Ю. Кузьминой-Караваевой.

Не слепи меня, Боже, светом,
Не терзай меня, Боже, страданием.
Прикоснулась я этим летом
К тайникам Твоего мироздания.
Средь зелёных, дождливых мест
Вдруг с небес уронил Ты крест.

Принимаю Твоею же силой
И кричу через силу: Осанна.
Есть бескrestная в мире могила,
Над могилою надпись: Гаяна.
Под землёй моя милая дочь,
Над землёй осиянная ночь.

Тяжелы Твои светлые длани,
Твою правду с трудом понимаю.
Крылья дай отошедшей Гаяне,
Чтоб лететь ей к небесному раю.
Мне же дай моё сердце смирять,
Чтоб Тебя и весь мир Твой принять
после июня 1936 г.

[Кузьмина-Караваева Е.Ю. 2001. С.148].

Как и любая молитва, начинается стихотворение с обращения к Всевышнему, «утешителю скорбящих»:

Не слепи меня, Боже, Светом,
Не терзай меня, Боже, страданием.

Написание местоимения «Ты», «Твоей», «Твои» с заглавной буквы свидетельствует о восприятии Бога как Абсолюта, который равно посылает человеку и радость, и горе. Таким образом, автор поддерживает определённую жанровую схему молитвы, основанную на диалогической форме текста.

Канонической молитве соответствует страстная просьба о прощении всех прегрешений усопшей, о милости к ней:

Крылья дай отошедшей Гаяне,
Чтоб лететь ей к небесному раю.

Высокий молитвенный пафос стихотворению придают библеизмы и старославянизмы: «страданием», «Осанна», «осиянная ночь», «длани», «рай». Форма молитвы поддерживается ассонансами [а] (Не терзай меня, Боже, страданием), повторами звука [у] в одной строфе (Твою правду с трудом принимаю), которые помогают почувствовать монотонность молитвы, страстность мольбы. Система рифмовки

напоминает требования акмеизма: классическая точность ее во всем стихотворении. Во всех 3-х строфах перекрестная рифмовка с преобладанием женских рифм, трехсложный размер, сложные слова (мироздания, бескрестная) из-за своей протяженности придают стихотворению интонацию раздумья, созерцания, что свойственно философской и медитативной лирике. Смерть старшей дочери воспринимается Е.Ю. Кузьминой-Караваевой очередным испытанием, которое посылает Господь, чтоб «мукой освятить рабу» [Кузьмина-Караваева Е.Ю. 2001. С.148].

Ни слова упрека Всевышнему, лишь просьба «не терзать <...> страданиями» и дать сил «сердце смирять». Таким образом, стихотворение Е.Ю. Кузьминой-Караваевой строится в соответствии с правилами церковной молитвы: представлено лицо, от которого следует молитвенное прошение, небесная сила, к которой направлена молитва, и просьба молящегося. Поскольку к этому времени Е.Ю. Кузьмина-Караваева уже приняла постриг, то совершенно понятно и оправданно её обращение к жанру молитвы.

Молитва может передавать различные чувства: не только прошение, славословие Создателю, благодарность, но и гнев. В структуре стихотворения А. Блока «На смерть младенца» из цикла «Возмездие» также «проступает» молитвенный жанр. Посвящённое памяти Мити, стихотворение представляет собой крик отчаяния, бунт против Бога:

Когда под заступом холодным
Скрипел песок и яркий снег,
Во мне, печальном и свободном,
Еще смирялся человек.

Пусть эта смерть была понятна –
В душе, под песни панихид,
Уж проступали злые пятна
Незабываемых обид.

Уже с угрозой сжималась
Доселе добрая рука.
Уж подымалась и металась
В душе отравленной тоска...

Я подавлю глухую злобу,
Тоску забвению предам.
Святому маленькому гробу
Молиться буду по ночам.

Но – быть коленопреклоненным,
Тебя благодарить, скорбя? –
Нет. Над младенцем, над блаженным,
Скорбеть я буду без Тебя [Блок А. 1962. С. 76-77].

В отличие от стихотворения Е.Ю. Кузьминой-Караваевой, богоборческий мотив пронизывает всё стихотворение А. Блока. Четырехстопный ямб играет «наступательную» роль: придаёт силы и уверенности лирическому герою выразить протест против Бога. Смысловая градация по восходящей от смирения волей и рассудком («ещё смирялся человек»), зреющего протеста («Уж проступали злые пятна // незабываемых обид»), к невербальному проявлению гнева («...с угрозой сжималась / Доселе добрая рука») и до полного отречения от Бога («...скорбеть я буду без Тебя») – помогают понять состояние лирического героя как опустошённое и катастрофичное. Не желая смириться с Божьей волей, лирический герой, сознавая свои страдания, понимает, что все испытания посланы Богом. Иначе как объяснить написанное с заглавной буквы дважды повторяющееся местоимение «Тебя» и готовность подавить «глухую злобу», и «молиться <...> по ночам» «святому маленькому гробу».

Таким образом, религиозный Ренессанс эпохи привел к тому, что почти у всех поэтов Серебряного века можно обнаружить стихи, наполненные высоким духовным содержанием. Лирический жанр молитвы также находит воплощение в стихотворениях поэтов рубежа веков. Объединяет стихотворения А. Блока, Е.Ю. Кузьминой-Караваевой, Е. Гуро, М. Цветаевой чувство боли по потерянным детям и желание высказать эту боль. А. Блок доходит до богоборческих мотивов, до отрицания разумности происходящего на земле. Стихотворения А. Блока и Е.Ю. Кузьминой-Караваевой близки жанру молитвы своей диалогичностью, обращением к Всевышнему. Стихотворение Е. Гуро, скорее, – возможность отразить потерю, вспомнить дорогой образ, внутренне примириться с потерей и в то же время не примириться никогда: ведь лирическая героиня до сих пор обращается к умершему, как к живому: «Я жизни так не любила, как любила тебя» [Гуро Е. Г. 1912. С.6]. Сложное отношение М. Цветаевой к младшей дочери, вынужденное отсутствие на её похоронах приводят лирическую героиню к покаянию: она будто просит у читателя сострадания к матери, потерявшей дочь. И лишь Е.Ю. Кузьмина-Караваева смиряет своё сердце, воспринимая смерть дочери как очередное испытание на жизненном пути.

Таким образом, в поэзии Серебряного века по-новому интерпретируется канонический жанр молитвы в её духовно-религиозном понимании, наполненный индивидуально-авторской поэтической формой, усиленной лирической позицией субъекта, где главной интенцией, по мнению О.А. Переваловой, «становится передача молитвенного чувства» [Перевалова О.А. 2014. С.39]. Подобные жанровые модификации указывают на возможность развития канонических образцов данного лирического жанра, свойственного эпохе периода культурного слома.

Литература

Блок А.А. Собрание сочинений: в 9т. / А.А. Блок.- М.-Л.: ГИХЛ, 1962. – Т.7:Автобиография. Дневники 1901-1921. – 544 с.

Гуро Е.Г. Осенний сон. Пьеса в 4 картинах / Е.Г. СПб.: Сириус, 1912. – 57 с.

Дубинская С.А.Эпитафия И.Ф. Анненского: отголоски традиции / А.С. Дубинская // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. – 2001. - № 1. – 230 с.

Кузьмина-Караваева Е.Ю. Равнина русская: Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма. / Е.Ю. Кузьмина-Караваева. – СПб.: Искусство – СПб, 2001. – 767 с.

Перевалова О.А. Лермонтов нашего времени. / Жанровые разновидности лермонтовской «молитвы». – 2014.

Цветаева М.И. Стихотворения. Поэмы. / М.И. Цветаева. – М.: Худ. лит., 1989. – 445 с.

Потапова З.С. (Челябинск)

Герои и персонажи в циклах М. Веллера

На протяжении почти 25 лет Михаил Веллер создает циклы «Легенды Невского проспекта» (1993 г.), «Фантазии Невского проспекта» (1999 г.), «Легенды Арабата» (2009 г.), («Легенды разных перекрестков» (2006 г.)), «Укуситель и укусомый» (2012). В творчестве писателя мы обнаруживаем тенденцию к циклообразованию, циклизации. Его художественным единствам свойственны определенные принципы циклообразования, законы, по которым он собирает свои произведения малых жанров в циклическое целое: это и традиционные единство темы, героев, повествователя, конфликта.

Специфика выбора героев становится одним из характерных факторов циклообразования в произведениях М. Веллера.

Рассматривая особенности композиции, мы в какой-то мере уже пытались осмыслить специфику героев цикла «Легенды Невского проспекта». Необходимо подчеркнуть, что заглавие первого микроцикла «Саги о героях» предопределяет более скрупулезное раскрытие образов цикла. Герои здесь — это суть произведения, его стержень. Все они обладают определенными чертами, позволяющими отнести их к «героическим личностям».

По причине того, что персонажи цикла могут иметь некоторую общность судьбы, типа характера мы объединили всех персонажей (героев) цикла «Легенды Невского проспекта» в группы:

— герои целеустремленные (бизнесмен Фима Бляйшиц, жена иностранца и куртизанка Марина, профессор Тарасюк);

Данную группу составляют герои, которые вопреки всему добиваются своего, стремятся к улучшению качества своей жизни.

Различны, конечно же, их представления о хорошей жизни, различны и пути, по которым они идут к цели. Герои беззаветно верят в собственную правоту, упорны, целеустремленны, принципиальны в неважных вопросах, мельчайших деталях.

«Фима уже в сотне метров от спасительной суши. <...> И все это время, в изнеможении подчиняясь их заботливым действиям, Фима бдительно следит за наличием на голове драгоценной шляпы». С. 24. *«— Зачем она тебе? — спрашивала она. / — Нравится, — со странным выражением отвечал он»* [Веллер 1994: 24].

— везучие герои-простофили (недалекий спортсмен, ставший аспирантом; неспособный курсант Штейн, представленный к званию капитана; Моше Даян — иностранный гражданин, еврей с орденом Боевого Красного Знамени; обычный инженер Маркычев, уехавший в Швецию; бабушка, выигравшая в потерю автомобиль);

«Да он молодой бог Аполлон: ему двадцать шесть лет, у него мускулатура борца и отличное сложение, он русский мужик кровь с молоком, а на отборной экологической чистой пище и без тренировок — да сил у него невпроворот, как у табуна жеребцов. Он вошел во вкус, понял себе цену, даму иногда поколачивает, что приводит ее в восторг: “О-о, эти азиатские страсти!”. И вообще требует личного массажиста, собственный автомобиль, и возить себя в Монте-Карло играть в рулетку» [Веллер 1994: 71].

«И Штейн куролесил как мог. <...> Другого бы уже под барабанный треск расстреляли. / Но ему не везло. Как-то к нему относились снисходительно» [Веллер 1994: 79].

— герои-евреи (Ефим (Фима) Бляйшиц, курсант Штейн, Моше Даян, связист Кренкель и др.).

— герои-иностранцы (швед из «Легенды о родоначальнике...», Уолтер или Болтик («Марина»), финн-тракторист («Легенда о заблудшем патриоте»), негр-грабитель, полицейские Джон и Фил из Нью-Йорка («Американист») и др.);

Появление таких второстепенных персонажей создает особую группу, противопоставленную «нашим» людям. Введение образа иностранца с его менталитетом, идеалами, представлениями о материальных благах придает концептуальную антитетичность циклу «Легенды Невского проспекта», разделяя персонажей по эту и ту сторону границы, заостря важный в Советском Союзе вопрос о предательстве и эмиграции.

— герои-знаменитости (кавалер ордена Боевого Красного Знамени Моше Даян, генерал армии И. Д. Черняховский, маршал Советского Союза К. К. Рокоссовский, художник С. Дали, композитор А. И. Хачатурян).

Героями цикла «Легенды Арбата» также становятся знаменитые люди: актриса Нина Ургант («На театре»); политические и государственные деятели Геннадий Селезнев, Виктор Черномырдин, Михаил Горбачев, Борис Ельцин («Рыбалка»), Владимир Жириновский

(«Членораздельно»); Никита Михалков, Сергей Михалков («Романс о влюбленных»); Зураб Церетели («Гулливвер»); Владимир Познер («Монгольское кино»); композитор и литератор Никита Богословский («Шутник Советского Союза»); Аркадий Гайдар («День рождения Гайдара»); русский адмирал Павел Степанович Нахимов («Имени Нахимова»); литовский актер Донатас Банионис («Подвиг разведчика»); советский разведчик Конон Молодой, судьба которого ложиться в основу повествования. Автор здесь выступает будто биографом, исследователем биографии великого человека:

«К сожалению, по прошествии двадцати лет эти публикации забываются; а судьба Конона (на этом месте дефект микропленки не позволяет восстановить текст).

...в тридцатые годы его родители, советские инженеры-коммунисты, несколько лет работали в Германии» [Веллер 2011: 8].

Появление таких людей в нестандартных, необычных, не знакомых народу ситуациях помогает автору как бы подрывать их авторитет. Снижая их образы до статуса обычных людей, разрушая идею культовой личности, абсурдируя идею, в которую долгое время верило советское общество. Однако автор не выбирает путь философского рассуждения на исторические темы или назидательно-наставнического повествования, основным приемом изображения героев-знаменитостей становится вплетение их образов в анекдотическую или нелепую, смешную, снижающую ситуацию, приправленную изрядной долей скепсиса, доходящего до цинизма.

«Был в советское время анекдот: Брежнев решил инкогнито <...> прогуляться по Москве...» [Веллер 2011: 7].

«Сейчас уже невозможно вспомнить, чем, собственно, занимался, дедушка Калинин. “Всесоюзный староста”. Похотливый козел в большой кепке и с седой бороденкой. Но на мавзолее стол исправно.

<...> А Калинин остался исторически некомпрометирован. Ну, балерины, ну... Во-первых, от него и при жизни ничего не зависело, и он ничего не делал. Во-вторых, вовремя умер» [Веллер 2011: 31—32].

Автор цикла «Легенды Арбата» рассказывает о чертах, которые отличают современного героя, возводя его к типу «героя нашего времени», который для себя определил М. Веллер. Повествователь, как правило, изображает выдающуюся личность или человека, достигшего какого-либо успеха. Но для рассказчика также важно вскрыть первопричины такого успеха, показать историю становления героя, указать на события, факты, детские проблемы и страхи, которые и послужили причиной появления интересной истории и которые в композиции рассказа выполняют роль предисловия, вступительного слова повествователя, лирического отступления, в котором он может высказаться о герое как о знакомом человеке (не без панибратства), тем самым подготовив читателя к восприятию очередной легенды.

«Это пацан с другой улицы, или из другой школы, или самый хилый, или самый жирный, самый бедный или самый богатый, сын пьяницы или сын начальника. Не важно. Годится любое отличие, и оно станет свидетельством вины. Разрешением на побои. Знак изгоя» [Веллер 2011: 90—91].

«Это сегодня старый лысый Познер начальник телеакадемии и навяз в экране. А тогда молодой волосатый Володя был статный красавец на все случаи жизни. И профессиональная легенда парила над ним...» [Веллер 2011: 118].

Интересной особенностью становится и то, что многие из персонажей-знаменитостей живы в настоящий момент, а что более важно, на момент выхода книги. Такая особенность создает иллюзию достоверности, заставляет верить рассказчику, который не мог не участвовать в событиях и быть незнакомым с людьми, о которых он так подробно рассказывает.

Присутствие знаменитых людей в качестве персонажей цикла меняет повествовательную картину. Помимо создателя-рассказчика, имеющего свой определенный стиль, появляются герои, наделенные собственным речевым портретом, чью речь необходимо передать в ее аутентичном виде, «без привнесений». Таким образом, автор позволяет действительности «заговорить ее собственными голосами».

«Ты не спишь.

Подушка смята.

Одеяло не весу.

Носит ветер запах мяты,

Звезды падают в росу.

— Это вы завтра напечатаете, — с невообразимой наглостью заявил городской сумасшедший. <...>

Я тебя будить не стану.

Ты до утренней зари

В темной комнате, Светлана,

Сны веселые смотри. <...>

Юноша Сергей Михалков выходил из редакции с гонораром в кармане, выписанным по высшей ставке» [Веллер 2011: 74—75].

В цикле «Фантазии Невского проспекта» повторяется принцип изображения героев-иностранцев. Персонажами рассказов становятся люди, отличные от других в первую очередь своей национальной спецификой. Такая черта позволяет заострить проблему переоценки топоса (Ленинграда и всего Советского Союза в целом). Из уст таких героев наиболее адекватно и логично начинает звучать анализ русского менталитета, их взгляд становится более объективным.

«Леспромхозом же директствовал Иван Иванович Шталь. Он не всегда был Иваном Ивановичем. Он до сорок первого года именовался Иоганном Иоганновичем и был председателем колхоза в Республике немцев Поволжья. <...>

— Дуй уж прямо в Германию, Иваныч! — напутствовали. — Хрен ли тут намучился» [Веллер 2005: 6—8].

В качестве антипода героя-иностранца выступает русский человек, решающий проблемы по-русски, с русским размахом, такой герой знаком и близок читателю, узнаваем. Как правило, его характер неотделим от обстоятельств, от места в котором он вырос и общества, с которым взаимодействует.

«Литвиненко, как человек прямой и в чем-то даже военный в прошлом. Стал честно выполнять обещанное, в чем не преуспел. <...>

Мужик он был массивный крепкий, и выход осенил его к концу третьей бутылки» [Веллер 2005: 9—11].

Фантазийность, сказочность, отмеченная в заглавии цикла «Фантазии Невского проспекта», присутствуя на разных уровнях текста, отражается также и на изображении героев. Многие из них становятся носителями мистических черт, что выделяет их из общей массы, допуская, что они могут и знают чуть больше. Однако такая характеристика передана с сатирическим пафосом, подтверждая в очередной раз направленность произведений М. Веллера, желающего задуматься, посмеявшись.

«Здесь надо пояснить. Что Мефистофеля вообще звали Петром Мефодиевичем. Или Петра Мефодиевича звали Мефистофелем? <...>

Он директор средней школы №33 г. Могилева. <...>

Прозвище ему, как костюм по мерке: черен, тощ, нос орлом, лицо лезвием — и борода: типичный этот... чертик с трубки “Ява”. Но это бы ерунда: он все знает и все может. Поколения множили легенду: как он выкинул с вечера трех хулиганов из Лупова; как на картошке лично выполнил три нормы; как по-английски разговаривал с иностранной делегацией; а некогда на Байконуре доказал свою правоту самому Королеву и уволился, не уступив крутизной характера. <...>

Теперь понятно, почему Мефисто... простите, Петр Мефодиевич обломал кайф классу, праздновавшему болезнь русачки срывом с пятого-шестого своенных русск. яз-а и лит-ры» [Веллер 2005: 53—55].

Некоторые герои, чувствуя свое превосходство, становятся главной движущей силой в событиях окружающей действительности. Они приближаются к демиургам, всемогущим людям, границы возможностей которых расширяются или даже стираются.

« — Жаловались, что скучно. Н-ну, молодые таланты! угадайте, что будем программировать!.. <...>

— Счастье. — Негромко так, веско. И паузу дал. Прониклись чтоб. Осознали» [Веллер 2005: 205].

В своих возможностях герои превышают даже свои функции в произведении и становятся на одну ступень с повествователем, желая

потеснить его. Например, герои рассказа «Транспортировка» («Фантазии...») лишаются своих имен и наделяются ролями:

«2-й соавтор (деловито). Нужна конкретная зацепка для начала...

1-й соавтор. Это пожалуйста. М-м... Человека раздражает постоянная толкотня перед его домом. <...>

2-й соавтор. А в самом подъезде занимаются спекуляцией» [Веллер 2005: 253].

И далее героями-авторами создается произведение внутри рассказа «Транспортировка».

С другой стороны, такое упоминание может быть отсылкой к повествователю, персонифицированному в героя:

« — Где работаешь-то?

— Пишу, — сказал я; не то чтобы я надеялся, что они меня читали...

— Да? Где тебя печатали?

— Ерунда, — небрежно махнул я рукой. — Так, печатаюсь. Телефильм тут недавно, “Зимний отпуск”, не смотрели?

— Нет. А что, ты ставил?

— Не совсем, — сценарий мой» [Веллер 2005: 352].

Подобный прием мы находим в цикле «Укуситель и укусомый». Автор цикла стремится к тому, чтобы научить своего читателя писать текст. Он проводит мастер-класс, давая не только теоретическую основу, но так же вводя практические советы, доступные каждому.

Все тексты цикла «Укуситель и укусомый» посвящены творчеству. В рассказе появляется новое имя и новая история.

Шейла Делани (английский драматург, 1939 г.р.) «на спор написала свою первую пьесу “Вкус меда”» [Веллер 2012: 17].

Биографические данные, которые дает Веллер, требуют проверки, однако факт того, что подобные жизненные истории (рассказы) появляются в цикле, позволяют нам отнести цикл к произведению, созданному на стыке художественности и публицистики, а также подтвердить, что в данном цикле (как и в других веллеровских), повествователь становится рассказчиком, он участник событий, главный герой, повествующий о своем опыте, знаниях и случаях из жизни.

В своих рассказах цикла «Укуситель и укусомый» автор старается отвечать на вопросы. Создавая аллюзию общения учителя и ученика (укусителя и укусомого). Он дает инструментарий, способы действия, применения знаний. Целым рассказом, например, он отвечает на вопрос: «Как писать мемуары?».

Текст богат обращениями автора к читающему (тому, кто стремится стать писателем), причем большинство их этих обращений уничижительны и даже оскорбительны для реципиента, что в очередной раз приближает цикл к учебнику, сборнику лекций, где есть учитель, авторитарный, властный, вышестоящий и более опытный, и

ничего не умеющий ученик, неопытный и непутевый.

«Не свою жизнь, козявка суетловная, а жизнь эпохи ты хочешь передать через свои воспоминания. Разницу уловил, старый парень?» [Веллер 2012: 33].

Подкрепляет ощущение общения автора лично с конкретным сиюминутным читателем частотное обращение (на «вы» или на «ты»).

Веллер говорит о важных литературных деятелях, об основоположниках тех, на чей опыт можно полагаться при создании собственного художественного произведения. Имена и примеры, которые упоминает повествователь создают определенный бэкграунд, базу, которая ляжет в основу произведения. Определяющими в данных рассказах становятся не столько имена, сколько узловые моменты, идейные и концептуальные, касающиеся творчества каждого автора, факты, биографические черты, не все из которых общеизвестны, но многие пробуждают интерес читателя, в том числе к творчеству определенного, конкретного писателя. Таким образом, М. Веллер популяризирует литературу для будущего писателя, заставляет его «выполнять домашнее задание», пройти обучение, прежде чем сесть за рукопись.

«Чеховские рассказы», «Путешествие Чехова на Сахалин», «Катаев, Зощенко, Шкловский прошли через I мировую», «Хемингуэй был туристом на войне», «Марсель Пруст, замкнутый болезнью в обитую пробкой комнату, обладал лишь памятью о весьма мелких и заурядных событиях обыденности» [Веллер 2012: 48].

Писатель становится основным действующим лицом цикла «Укуситель и укусомый», а персонифицирован он в лицах отдельных авторов, которые как бы живут на страницах цикла. Каждый из них отнесен к определенному типу (реалист, романтик, стилист, «нестилист» и т.д.), у каждого своя судьба, своя сюжетная линия — это его произведение и история его создания.

«Можно относиться с Толстой как угодно, но стилистически она выступила как бы “анти-Хемингуэем”» [Веллер 2012: 70].

«Бунин стилист, а Чехов нет». [Веллер 2012: 70].

Повествователь изображает в своем цикле двух лиц, которые связаны с литературно-издательским процессом. Одним из самых распространенных, а то есть и самых главных героев становится Редактор. Повествователь дает объемное изображение его характера.

«Редактор жалуется» (название очерка).

Автор вводит еще одного персонажа — Критика, и дает ему характеристику, расписывает роли каждого.

«Критик не может помочь писателю написать хорошую книгу или помешать написать плохую, зато может вовсе отбить писателю вкус к жизни». [Веллер 2012: 147].

«Критики пишут романы» (название очерка).

Повествователь демонстрирует главных героев с разных сторон, таким образом, одни и те же персонажи (что свойственно

традиционному циклу) появляется в каждом рассказе.

«Дендурей <...>, главный редактор одного журнала про кино. <...>

То есть критик определяется место в истории. Критик как диспетчер социокультурного пространства» [Веллер 2012: 200].

Повествователь — это также один из главных героев в данном цикле, не только потому, что от первого лица ведется повествование и он нередко активный участник событий, его мнение звучит громче всех в тексте, но еще и потому что его роль совпадает с ролью одного из главных героев, он одновременно и на позиции опытного писателя, уже прошедшего историю отношений писатель–редактор–критик. Оценка повествователя важна в цикле, он безапелляционно высказывает свою точку зрения.

«Почему я не люблю критиков? <...> Сам факт оценки автоматически ставит оценщика выше оцениваемого. Право оценки уже подразумевает положение оценщика над оцениваемым» [Веллер 2012: 153].

Повествователь показывает своего героя, он отдает себе отчет в том, для кого он пишет и кто является основным представителем социума (продолжая идею циклов «Легенды Невского проспекта», «Легенды Арабата», «Фанатазии Невского проспекта»).

«Да бандюк — Герой Нашего Времени. А народ всегда подражал своим героям и стремился к ним приблизиться, желательно демонстративным и безопасным образом. / Блатолизация языка выражает духовно-идеологическую блатолизацию всей жизни». [Веллер 2012: 187].

Цикл М. Веллера «Укуситель и укусомый» отличает то, что главными героями и персонажами становятся не конкретные лица (хотя, возможно, что повествователь персонифицирует их, дает им настоящие имена или наделяет вымышленными (например, Дендурей)), в художественном единстве Веллера изображены типы: тип писателя, тип читателя, тип редактора и тип критика. Подбирая под каждый образ большее количество представителей, автор позволяет увидеть многогранный и реалистичный тип конкретного героя, унифицированный и узнаваемый.

Таким образом, большую часть героев циклов М. Веллера составляют знаменитые люди. Они могут не выступать как ключевые персонажи, однако их появление становится ощутимым в рамках развития сюжета новеллы и всего цикла в целом. Желание автора обратиться к переломному для страны времени, показав его в нестандартном виде, заставив читателя посмотреть на государство как на сцену, где разворачиваются не просто политические события, но события, которые затрагивают судьбы людей. При этом повествователь обыгрывает фразеологизм с каждой новеллой, доказывая, что политическая арена начинает напоминать арену цирка.

Литература

Веллер М. Легенды Арбата - М.: Астрель, 2011. - 320 с.

Веллер М. Легенды Невского проспекта - СПб.: Лань, 1994. - 372 с.

Веллер М. Фантазии Невского проспекта - Сергиев Посад: Фолио, 2005. - 384 с.

Веллер М. Укуситель и укусомый - М.: Астрель, 2012. - 320 с.

Селютин Е.А. (Челябинск)

Проблема обоснования жанровой модели в новейшей драматургии: В. Забалуев, А. Зензинов «Красавицы. Verbatim»

В современной драматургии наблюдается процесс жанровых трансформаций под влиянием индивидуальных авторских поисков. Интересным представляется анализ авторских выступлений в критике, призванных верифицировать жанровый поиск, манифестировать новые принципы создания драматического текста в эпоху постдраматического театра. В этом смысле активное внедрение текста в поле дискуссий в критической среде – один из возможных способов представления текста и, одновременно с этим, обоснование метода анализа драматургического текста, жанровой стратегии и выстраивание отношений с собственным имплицитным читателем.

В. Забалуев и А. Зензинов, занимаясь созданием вербатим-текстов (например, «Человек.doc», «Детская неожиданность», совместно с Евгенией Добровольской), параллельно ведут активное продвижение данного жанра новейшей литературы на страницах литературно-художественных и искусствоведческих журналов. Авторы не просто популяризуют новые явления в драматургии начала 2000-х, но и активно вписывают в них себя. Наиболее последовательно выстроена стратегия самопрезентации в отношении пьесы «Красавицы. Verbatim», которая была поставлена в 2005 г. в «Театре.doc» (режиссер Ольга Лысак).

Материалом анализа является пьеса «Красавицы. Verbatim» (на сегодняшний день пьеса не опубликована, исследовательская работа велась по рукописи из архива авторов, но есть публикация сценической версии [Забалуев, Зензинов 2006]), а также статьи, которые сопровождали ее постановку (журналы «Октябрь», «Новый мир», «Современная драматургия» и др.), интервью В. Забалуева и А. Зензинова, данные разным изданиям. Необходимость верификации собственных поисков в области словесности на современном этапе ее развития видится логичным в контексте изменения категории «жанр» в литературе: индивидуальное доминирует над каноном, поэтому авторы используют множество приемов, чтобы настроить читательское восприятие необходимым образом, обеспечить максимальное сохранение прагматического значения.

В классической работе Н.Л. Лейдермана «Движение времени и

законы жанра» высказывается мысль о том, что категория жанра, наряду с методом и стилем, это необходимая и достаточная категория для описания как синхронии литературы, так и ее диахронического развития [Лейдерман 1982: 9]. Именно поэтому введение определенных категорий – носителей жанра - в сферу анализа описывает и верифицирует явление с совершенно определенной стороны: как явление эстетическое. Именно поэтому необходимо анализировать и все планы жанра – форму, содержание и восприятие.

Вопрос об эстетическом для Забалуева-Зензинова чрезвычайно важен в силу дискуссионности той стратегии, в которой они работают на тот момент, когда создаются «Красавицы...». К 2005 году уже появилось достаточное количество образцов вербатим-пьес («Война молдаван за картонную коробку» А. Родионова, «Большая жрачка» А. Вартанова, Р. Маликова, «Трезвый PR» О.Дарфи, «Преступления страсти» Г. Синькиной и др.). И отчасти уже определилось отношение к вербатиму как к явлению пограничному, относящемуся и к области pop-fiction, и к fiction. Это объяснялось, во многом, тем, что в сфере внимания вышеназванных драматургов – жизнь различных социальных групп, политических и социальных явлений и т.п. Поэтому определить место «Красавиц...» в сфере художественного, а не документального – одна из основных позиций самопрезентации авторов. В статье «Verbatim. Вместо введения: британская история с русским продолжением» они пишут: «Сегодня единственно возможная политическая позиция – это позиция эстетическая. Нам кажется, что все гораздо серьезнее и заново формирующаяся сегодня эстетика заменяет и покрывает собой все – политику, религию, идеологию, мораль, философию» [Забалуев, Зензинов 2005]. Тем самым авторы одновременно занимаются автокомментированием, что актуально для современной литературы вообще, и представляют динамику содержания категории «эстетика» в современном культурном контексте. Исследование категории «красота» – амбициозная задача, предполагающая выведение спора о предмете прекрасного на новый виток: «Нам всегда казалось, что вербатим – высшая форма искусства ради искусства, из озорства прикинувшаяся остросоциальной драмой. А если так, то о чем же писать пьесу-вербатим, как не о главной категории искусства – красоте?» [Забалуев, Зензинов 2005]. Стратегия самопрезентации в данном случае построена на умножении приема и игре с концептом «новое»: демонстрируя возможности вербатима как жанра и новой художественной стратегии (нечто новаторское для современной драматургии – «повивальная бабка новой эстетики» [Забалуев, Зензинов 2005]), авторы определяют свое место в вербатиме как особенное, новое уже по отношению к сложившейся «социальной» традиции создания таких пьес в России – «новое новое»: «Она <пьеса> возникла из общего знакомства со спектаклями, которые написаны в этой технике и отчасти из чувства противоречия к ним» [Бойко 2005]. Тем не менее, принадлежность к литературному течению

«новая драма»¹, для авторов важна методологически, поэтому «красавицы» как группа реципиентов для авторов имеет потенциальную возможность к обособлению: «Эта группа по-своему достаточно экстремальна, потому что в силу своего отличия от других подвергается повышенному вниманию окружающей среды» [Иванов 2006]; «Там нет социалки в плане политическом, но все равно они социальная группа. Их социальное положение нигде формально не зафиксировано, но они все одного круга. Они отвечали позициям: они себя считают красавицами, их считают красавицами, и они не зарабатывают своей красотой. Три критерия, это все равно социальная группа» [Иванов 2006]».

Забалуев и Зензинов, несмотря на общее заявление о новизне в практике драматургии начала двадцать первого века, уже фиксируют некие стабильные явления, тенденцию, хотя, очевидно, что речь о стагнации и завершении очередного витка литературной эволюции (Ю. Тынянов) пока не идет. Собственная новизна определяется авторами как возврат к архаическим формам аристотелевского театра, синкретизму первобытного существования искусства, когда привычная нам эстетическая парадигма еще только теоретизировалась античными философами.

Поэтому, на наш взгляд, авторы пользуются уже наработанной, хоть и довольно короткой для вербатима, «памятью жанра» (М. Бахтин), чтобы обновить читательское восприятие, «остранить» (В. Шкловский), в общем-то, еще новое явление, обеспечить особое положение собственному творению, маркировать его как явление иного порядка. Прямое жанровое обозначение, введенное в название пьесы – «Красавицы. Verbatim» и в ее подзаголовок (пьеса-вербатим для чтения вслух в двух действиях и шестнадцати сценах), вступает в конфликт с жанровым обозначением в критических выступлениях авторов – «Книга в 16 главах».

Предполагая семантическое наполнение слова «книга», есть основание рассуждать об устойчивом восприятии этой лексемы в сакральном смысле: Книга как Библия (Книга Книг). Авторы создают своеобразную Библию красоты. Но для авторов такое прочтение является одномерным, потому что создание книги о красоте должно реализовываться через первобытный синкретизм, т.е. соединять в себе все возможности искусства, как это происходит, по мнению Забалуева и Зензинова в нашем прочтении «Книги о вкусной и здоровой пище», где есть не только текст, но и картинка, и возможность реализовать все проекты, описанные в ней. Драматурги выводят «Красавиц...» в область ритуала, архаических практик, соединяющих все виды

¹ См. теоретическое описание «новой драмы» как течения в современной драматургии в работах И. Болотян, например, Болотян, М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: дисс. ... канд. филол. наук. [Текст] / И. Болотян. – М., 2008. – 255 с.

искусства в неразрывное целое.

Для закрепления семантики ритуала авторы работают с формальными элементами, представляя довольно большое количество фрагментов пьесы как череду стихов – стихотворных верлибров. С одной стороны, они решают проблему эстетизации прозаической речи, которая, будучи оформлена соответствующим образом, начинает восприниматься как эстетический, литературный феномен, с другой – выводят рассказ красавиц в область магии, заклинания. В критических выступлениях авторы объясняют, что именно форма сообщает содержание действию за счет ритма, который видится им основой новой коммуникативности в драматургии: «В литературе, как в музыке, утверждается одно-единственное действующее лицо – ритм. И один закон – закон *смены* ритма, именуемый в других терминах *сломом темы и переменной участи*». (Курсив авторов – Е.С.) [Забалуев, Зензинов 2005]; «Когда расшифровывали интервью для пьесы “Красавицы”, мы с Алексеем Зензиновым с изумлением обнаружили, что целые страницы оказываются написанными белыми стихами, верлибром, если считать концами строк какие-то паузы или восклицания. Нам оставалось только слегка технически подредактировать текст. Так получилось, что в литературной версии часть пьесы записана прозой, тоже поэтической, но прозой, а вторая часть белым стихом. Интересно, что в чем-то схожем жанре записаны древние книги: Библия, Веды, вавилонские поэмы» [Бойко 2006].

Одновременно с этим конфликт возникает и у названия и авторского предисловия, которое названо «Вместо предисловия», где предмет изображения иронически определяется как нечто органически не присущее уже сложившейся традиции: «Предыдущие удачные опыты вербатимных пьес представляли публике женщин-убийц, девочек, переживших инцестуальный опыт, анашистов, геев и т.д. Мы решили придерживаться традиции и в качестве предмета драматургического исследования выбрали самую маргинальную и самую проблемную из всех социальных групп – красавиц. Макс Курочкин так прокомментировал эту идею: «Не всем же заниматься бомжами и проститутками, должен кто-то делать и неприятную работу»². Речь здесь идет о том, что Лейдерман назвал конфликтом «моделей мира» [Лейдерман 1982: 27]: читатель / зритель, ожидающий увидеть мир «униженных и оскорбленных», оказывается обманут.

Вместе с тем, память жанра работает на восприятие данного текста как произведения о пораженных в правах женщинах. Неслучайно авторы активно работают со стереотипами, которые сложились вокруг красивых женщин в массовой культуре. Именно этому типу культуры принадлежат героини, определяющие себя через образ, например, Мэрилин Монро (глава «Жил красивый человек»), и именно такой тип

² Здесь и далее пьеса цитируется по: Забалуев, В., Зензинов, А. Красавицы. Verbatim / В. Забалуев, А. Зензинов [рукопись из личного архива авторов] 2005.

культуры используют авторы, чтобы представить образы героинь в нашем сознании, например, образы женщин-воительниц из компьютерных игр типа Лары Крофт (глава «Бабская ревность»). Оценку такого восприятия героинь пьесы высказал критик Г. Заславский, сказавший, что для красавиц «выгод в итоге – никаких» [Заславский 2005].

Не менее важным является для авторов обоснование нарративной стратегии в пьесе. Для определения жанровой модели определить субъектную организацию – значит определить, какого объема и качества мир будет перед читателем. Авторы взяли интервью у 18 красавиц, женщин разного возраста, социального статуса и т.п., опрашивая их в Москве и Костроме. Список действующих лиц представляют: «Малышка, 16 лет, в чем она чистосердечно признается; Принцесса, производит впечатление 16-летней, но утверждает, что ей 20; Мечтательница, отказывается говорить о своем возрасте; Атаманша, говорит, что ей 30, но кто ж ей поверит – 16 и только 16; Дама сердца, была, есть и будет 16-летней, при этом говорит о 38 годах за плечами». Пять женских и пять мужских персонажей не создают равновесия: в данном случае тот, кто больше говорит, не является тем, кто принимает решения.

Формулируя вопросы для реципиентов, Забалуев и Зензинов (в пьесе их представляет нарратор «автор» и ролевые нарративные мужские маски «Бандос», «Кот Арчик», «Манекенщик, он же топ-модель», «Ребенок») ограничивают сферу рассуждений в нарративных интервью героинь в пределах некоторого количества стереотипных культурных, гендерно обусловленных суждений о красоте, чтобы выявить насколько они «работают» в каждом конкретном примере. И хотя теория жанра вербатим предполагает максимальную устраненность авторского голоса из текста – «ноль-позицию» (М. Угаров)³, в данной пьесе авторы реальные формируют не только нарративную энергию направляющего типа, но и являются важным персонажем, введенным в перечень действующих лиц («Автор»)⁴. При этом часть вопросов авторы передают другим нарраторам («ребенок», «Бандос»), формируя поле гендерного противостояния «мужчины-женщины». Цели вербатима и цели нарративного интервью как метода исследования персоны совпадают: «основная цель нарративного интервью — получить информацию о наиболее типичных

³ Строго говоря, слово *verbatim* переводится с латинского как «дословно», а материалом для каждого спектакля служат интервью с представителями той социальной группы, к которой принадлежат герои планируемой постановки (расшифровки интервью составляют канву и диалоги постановки [см., например, о теории вербатима Болотян 2011; Десятирик 2016; Забалуев, Зензинов 2005]).

⁴ См., например, высказывание В. Забалуева: «Я считаю, что вербатим – это самая извращенная форма субъективизма. Потому что хороший талантливый вербатим – это фикшн в самом чистом виде. Искусство – в принципе вторая реальность» [Банасюкевич 2011].

биографических процессах, характерных для некоторой специфической группы людей, причем с позиции видения этих процессов самими рассказчиками» [Скурат 2001: 493].

Авторы отдают функцию направленного «вопросания» именно мужским персонажам (здесь нет речи об уточняющих вопросах, микро-диалогах между героинями): создается ситуация, когда мужчине необходимо прояснять понятные любой женщине вещи, говорить об интимном с «чужим», человеком, находящимся по другую сторону гендерных баррикад (Дама сердца «Нельзя задавать интимные вопросы»). Показательны в этом плане побочные элементы данной пьесы. Так, например, глава «Бабская ревность» моделирует ситуацию извечной женской войны, для чего вводная ремарка организована как креолизированный текст: «На всех трех экранах – компьютерная игра, типа «Квейка» или «Лары Крофт, расхитительницы гробниц» (даны также картинки, иллюстрирующие указанные игры). Затем мужские персонажи пытаются задать вопрос – «Автор. А если вы...Кот Арчик. (Перебивая.) ... в обществе красивой женщины, у вас...Манекенщик. (Перебивая.) ... у вас возникает отношение конкуренции...Бандос. (Перебивая.) ... или наоборот?». А далее героини, рассказывая свои истории, имитируют игру в «войнушку» (ремарки: «Из-за черной двери слышны женские голоса. Трудно разобрать, что говорят, но отчетливо выделяется слово «стерва». Все громче и громче: «Стерва! Стерва!! Стерва!!!» . <...> Принцесса «натягивает на лицо шапочку с прорезями для глаз, как у бойцов спецназа, выхватывает пистолет для игры пейнтбол, стреляет в Малышку». <...> Малышка. (Проделывает то же самое, что и Принцесса, только стреляет в Даму сердца. <...> Мечтательница. (Размахивая белым флагом.) Стрельба прекращается, все красавицы смущенно переглядываются, оправляются и приводят себя в порядок. На экранах вспыхивает надпись – «Game over».) На наш взгляд, точка зрения, которая представляет наполнение картины мира, заявленной в пьесе, это точка зрения стороннего наблюдателя мужчины. Не случайно авторы создают единое сценическое условное пространство, где все персонажи вступают в коммуникацию (ремарка к первому действию): «Сцена выстроена в двух уровнях: на верхнем – две двери, одна белого, другая черного цвета, перед ними – стулья с высокими спинками, как в приемной у стоматолога. На нижнем – слева барная стойка, перед ней сидит Атаманша, за стойкой – Бандос; справа – подиум, по которому расхаживает мужчина – Манекенщик, за ним наблюдают Принцесса и Мечтательница; в центре – диван, сидящая на нем Дама сердца тихо играет на гитаре, рядом – Малышка с ноутбуком на рабочем столе».

Таким образом, мы можем говорить о том, что для авторов «Красавиц. Verbatim», несомненно, важен вопрос об отношении жанра как такового к индивидуальным жанровым поискам в современной драматургии, и верификация жанровой стратегии в их проектах в жанре вербатим, в частности. Авторы в многочисленных критических

выступлениях пользуются множеством сигналов для выстраивания отношений с читателем, не последнюю роль среди которых играет размещение материалов дискуссий, теоретических материалов в «толстых» литературно-художественных журналах, авторитетность которых остается неизменной в среде просвещенной части читателей. Авторы выстраивают рассуждения, соотносясь с общетеоретическими работами по эстетике и теории литературы, определяя свое место в современной драматургии как «новее нового», попутно отмечая стабильные явления в новейшей литературе.

Литература

Банасюкевич А. «Героя, как человека, в вербатиме нулевых не существовало...»: интервью с драматургами В. Забалуевым, А. Зензиновым // Театральная жизнь. - 2011. - № 1. - С. 9 – 13.

Болотян И.М. Вербатим // Новый филологический вестник.- № 2. - Т. 17. 2011. - С. 81 – 88.

Бойко М. Владимир Забалуев: «Вербатим – матрица реальности» (интервью) // Завтра: газета. Выпуск № 41 (620). 11.10.2005. <http://zavtra.ru/content/view/2005-10-1281/>

Беседа о вербатиме на «Народном радио». Ведущий: Андрей Иванов. Гости: Михаил Бойко. Владимир Забалуев // Программа «Отцепленный вагон» 30.05.2006 URL: <http://www.narodinfo.ru/program/30857>

Десятирик Д. Вербатим // Словарь современной культуры. URL: www.cdr.theatre.ru/directors/vartanov/2953/

Забалуев В., Зензинов А. Другие / Красавицы Пьеса-вербатим для чтения вслух в двух действиях и шестнадцати сценах // URL: <http://www.netslova.ru/zenzab/krasavitsy.html>

Забалуев В., Зензинов А. Красавицы. Verbatim [рукопись из личного архива авторов] 2005.

Забалуев В., Зензинов А. Нужна ли нам реальность? Verbatim в литературе, театре, кино, поп-арте, музыке: 29 октября 2005 г. в Театре.doc прошла презентация октябрьского номера журнала «Октябрь» // URL: <http://www.netslova.ru/zenzab/verbatim-pres.html>.

Забалуев В., Зензинов А. Verbatim. Вместо введения: британская история с русским продолжением // Октябрь. - 2006. - № 10. URL: <http://mag.russ.ru:8080/october/2005/10/za7.html>.

Заславский Г. Красиво жить не запретишь [Электронный ресурс] / Г. Заславский // Независимая газета. 25.04.2005. URL: http://krasavicy-verbatim.narod.ru/prensa_ng.htm.

Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 256 с.

Скурат М. В. Нарративное интервью // Постмодернизм: Энциклопедия. - Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. - С. 493–494.

Федерякин А.Ю. (Челябинск)

Особенности циклов малой прозы Ильи Эренбурга в контексте прозаического творчества 20-х годов XX века

Предметом рассмотрения настоящей публикации являются циклы малой прозы, созданные И.Г. Эренбургом в течение 1920-х годов: «Неправдоподобные истории» (1921), «Шесть повестей о легких концах» (1922), «Тринадцать трубок» (1922), «Условные страдания завсегдатая кафе» (1926). Большей частью написанные и опубликованные во время проживания автора в Западной Европе (Германии, Бельгии, Франции), эти циклы, тем не менее, становились достаточно заметным предметом обсуждения в русскоязычном литературном процессе. Анализируемые тексты связаны с одним из наиболее плодотворных периодов творческой биографии Эренбурга: так, известно, что на протяжении одного десятилетия (20-х годов) он опубликовал девятнадцать книг, не считая статей, рецензий, путевых очерков и многочисленной переписки [Рубинштейн 2002: 100].

Будучи на протяжении всей своей творческой карьеры, насчитывающей пять с лишним десятилетий, одним из самых обсуждаемых авторов из числа пишущих на русском языке (и активным участником литературного процесса во всей сложности его взаимосвязей и полемических диспутов), Эренбург запомнился массовому читателю как выдающийся публицист и общественный деятель, автор романа «Оттепель» и книги воспоминаний «Люди. Годы. Жизнь». Эти произведения стали маркером наступления новой эпохи, которая впоследствии получит свое неофициальное название по заглавию упомянутого романа.

В то же время свой путь в литературе Эренбург начинал в качестве поэта. Дебютировав в девятнадцатилетнем возрасте на страницах журнала «Северные зори», он публикует небольшими тиражами следующие книги стихотворений: «Стихи» (1910), «Я живу» (1911), «Одуванчики» (1912), «Будни» (1913), «Детское» (1914), «Стихи о канунах» (1915). Созданные под влиянием французского символизма и романтизма (Ф. Жамм, П. Верлен, А. де Ренье, А. Рембо, Г. Аполлинер), эти стихи носили подражательный характер и ныне представляют по большей части библиографический и литературоведческий интерес.

Как прозаик Эренбург дебютировал в 1921 году с сатирическим романом «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1921). Роман-провокация, решительно и бесстрашно обличающий как несовершенство мира в целом, так и пороки отдельных его представителей (лицемерие, фарисейство, стяжательство, расовые и национальные предрассудки), мгновенно становится объектом широкого обсуждения. Сам автор вспоминает об этом так: *«Вскоре я увлекся тем, что тогда называли «конструктивизмом»; признаюсь, однако, — идея растворения искусства в жизни меня и вдохновляла и отталкивала. В 1921 году я написал книгу “А все-таки она вертится”. <...> Я уверял, будто новое искусство перестает быть*

искусством. Одновременно я издевался над своими идеями; в том же 1921 году я написал “Хулио Хуренито”; мой герой доводит до абсурда тезисы книги «А все-таки она вертится». Хуренито говорит: «Искусство — очаг анархии, художники — еретики, сектанты, опасные бунтовщики. Итак, не колеблясь, надо запретить искусство, как запрещены изготовление спиртных напитков или ввоз опиума...» [Эренбург 2006].

Подобная парадоксальность мышления была свойственна Эренбургу как творцу на протяжении практически всех 20-х годов и, без сомнения, определяла вектор и последовательность его творческих исканий. Необходимо отметить, что увлечение эстетикой конструктивизма у Эренбурга было весьма серьезным: в частности, в 1922 году совместно с художником Эль Лисицим он издает проконструктивистский журнал «Вещь». Этот журнал явился попыткой соединения позиции советских конструктивистов (Татлина, Родченко, Гана, Арватова) с европейским авангардом (Корбюзье, Леже, Пикассо).

В изданном в 1921 году в берлинском издательстве «Геликон» манифесте «А все-таки она вертится» Эренбург декларирует наступление новой эпохи в искусстве, превосходство конструктивного начала над декоративным. «Новый стиль требует иного ритма» – этот тезис мог быть интерпретирован в качестве призыва к разработке новой идеологии в искусстве на всех уровнях, включая форму и содержание. В то же время Эренбург устанавливает весьма широкий диапазон экспериментирования со стилистикой текстов благодаря обращению к феномену циклообразования, позволяющему посредством пластичности формообразующего компонента (хронотоп, система персонажей, характер связей между частями целого) использовать прием метанарратива.

Известно, что 20-е годы стали периодом расцвета малых форм, в частности, рассказов и циклов малой прозы во многом из-за идеологического и эстетического стремления подчеркнуть принципиальную новизну переживающей становление советской литературы. В частности, значительная популярность циклических форм среди авторов, пишущих на русском языке, противостояла традиционной, поэтапной организации текста, связанного с последовательным развертыванием изображаемого явления. Циклы малой прозы удачно подходили в качестве художественной иллюстрации диалектического материализма применительно к форме художественного произведения – целое неизменно оказывалось значимее и больше отдельных его составляющих. По словам исследователя феномена литературной циклизации О.Г. Егоровой [Егорова 2004: 42], тяготение к циклизации было призвано, в числе прочего, сохранить целостность прозаических форм в условиях фрагментарности художественного мира; закономерно, что эстетическим принципом манифестантов в этой связи становилась установка на противопоставленное движение:

«Локализованным приемом мы называем центростремительную организацию материала. Организованный таким образом материал мы называем КОНСТРУКЦИЕЙ» [Заламбани 2006: 34].

Как отмечает Г.А. Белая, художественным открытием 20-х годов становится главная роль взаимодействия языковой личности автора и персонажей [Белая 1977: 16]. Монологическое слово автора, равно как и героев произведений, становилось рупором идей. В связи с этим прием речевой стилизации, задействованный в качестве основного в тексте первого из циклов, «Неправдоподобных историй», приобретает качественно новое свойство, сближающее повествователя с нарративом, в рамках которого он существует. Помимо эксплицитного пласта, отсылающего к миметическому подражанию либо пародированию узнаваемых приемов поэтики Алексея Ремизова и Андрея Белого – инвертирования порядка слов в предложении, имитации сбивчивой разговорной речи с ее неспособностью удерживать внимание на объекте разговора, наконец, характерной тягой к насыщению прозаического пространства внутренним ритмом в циклах 1921 и 1922 годов (прозиметрия): *«Еще в секундах суть. Уйдут вперед – обида, гордость»* [Эренбург 2001: 521] (семистопный ямб), *«Есть праздник симхас-тойре. В этот день господь желает радости и смеха»* (шестистопный ямб с пиррихием во второй стопе и мужской клаузулой) [Эренбург 2001: 522]. Ощутимая элегичность, сквозящая в этих строках, связанных с историей пожилого иудейского часовщика Гирша Ихенсона, явно противопоставлена номинативной стремительности в рассказе «Акционерное общество Меркюр де Рюсси», вторящему ритму телетайпов, биржевых сводок, отрывочных сообщений утренних газет:

«Сводки, лазареты, интенданты, экспорт. Вдруг на севере (60°) первый нестройный разрозненный залп: «Довольно!» Легкое колыхание акций, портфелей, фронтов, котелков, сердец» [Эренбург 2001: 517].

Сказовая интонация «Историй» прямо коррелирует с персонажами новелл – домработницей Дуняшей, коллежским надзирателем Скорцовым, активистами нового социального строя, председателем исполкома Терехиным и партийным функционером товарищем Возовым – в соответствии с тематикой фантастического, небывалого, «неправдоподобного». Общественные и социальные перемены, произошедшие за пять послереволюционных лет, стали столь значительным «водоразделом» между старой эпохой и новым временем, что перипетии, в которые вовлекаются в результате игры обстоятельств персонажи Эренбурга, могут быть прочитаны и как «условно фантастические», т.е. в сатирико-ироническом ключе.

Рассказы упомянутого цикла, на первый взгляд, объединены лишь тематически: использованием послереволюционного материала, показанного глазами несколько отстраненного наблюдателя. Против использования термина «отображение» высказывается сам автор в

кратком предисловии:

«Книга эта не политика, не отображение Великой Российской Империи, не хвала, не хула: выкраивать из нее цитаты, удобные для брызжания злободневного, значит пренебречь ее скромным именем – в палатах судебных щеголять неправдоподобными показаниями» [Эренбург 2001: 403].

В подтверждение этого в тематическом плане в рассказах велика роль гротеска, сочетающегося с реалистическим началом для усиления сатирического эффекта. Не менее важной чертой «Неправдоподобных историй» является стилистическое единство всех текстов, отражающее поиск стилистики от *«ста придаточных предложений без главного, межсочного многословия»* до механизированного языка эпохи, лапидарного телеграфно-газетного стиля.

Согласно классификации Ф. Инграма, изложенной им в Representative Short Story Cycles of the 20th Century, «Неправдоподобные истории» являются собранным авторским циклом [Ingram 1971: 23].

Важно отметить, что в отличие, например, от «Тринадцати трубок», в которых авторское расположение новелл детерминировалось их названиями (нумерация курительных аксессуаров из коллекции рассказчика от первой до тринадцатой), цикл «Неправдоподобные истории» никогда не имел фиксации на четкой последовательности рассказов, и даже их точном количестве. Неслучайно в переиздании цикла, осуществленном в 1991 году, не было рассказа «Веселый финиш», а репринтное издание 1924 года, помимо замены авторского названия на «Бубновый валет и компания», было осуществлено без рассказов «Любопытное происшествие» и «Ускомчел».

Помимо прочего, взаимосвязь текстов заключена в цепи дихотомических связей «старый мир – новый мир», «локальное/пространство дома – глобальное/топос города, страны, Европы». Частично этот список дихотомий был воспроизведен в следующем цикле Эренбурга, «Шесть повестей о легких концах», по вниманию к эстетике и задачам конструктивизма самом экспериментальном из всех циклов малой прозы автора.

Книга представляла собой собрание текстов, объединенных общей проблематикой и (частично) тематикой. В прямом соответствии с декларируемыми задачами были организованы отбор и компоновка материала книги «Шесть повестей о легких концах», цикла, объединенного художественным осмыслением феномена, весьма точно названного самим автором «человеческой инфляцией», исследованием драматических противоречий, которыми всегда богата эпоха коренных изменений. Порядок новелл оригинального издания не всегда соблюдался при перепечатке, что для автора не имело принципиального значения: Эренбург видел целью выработку новой поэтики, которую впоследствии будет возможно внедрить в ткань крупных романских форм («Жизнь и гибель Николая Курбова»).

Учитывая, что творческим методом конструктивизма оставалось

центростремительное движение, циклические формы с их стремлением связывания дискретных произведений локальными и общелитературными контекстуальными связями лучшим образом подходили для системы максимальной эксплуатации темы [Заламбани 2006: 21].

Своеобразие выбранной автором стилистики стало предметом обсуждения рецензентов советских и зарубежных русскоязычных изданий, зачастую с полярно направленными взглядами. Общая тональность критики – *«Эренбург очень современен. Темы его современны и современен самый стиль его, лапидарен, отрывочен, футуристичен»* [Гуль 1922: 4].

Новаторское обращение к ставшему популярным с появлением кинематографа приему монтажа («правилам Кулешова») стало новым средством и техникой конструирования мнимой действительности.

В качестве иллюстрации наиболее показательна «повесть» «Испорченный фильм», апеллирующая к «эмоции» кинематографической формы. Представляя собой сценарий киноленты дозвучковой эпохи, текст иронически обыгрывает популярные штампы и ходы, сложившиеся в жанровом кинематографе и заключенные в иронических комментариях: *«Отрадное зрелище традиционной погони», «Спутница необычайно красива. Её играет артистка с хорошим окладом, звезда, обязательно высокая и худая», «Для руководства съемкой этой сцены лучше всего пригласить режиссера, ставившего ковбойские фильмы с судами Линча и истреблением разбойников»* [Эренбург 2001: 521].

В основе – сюжет о князе Дуг-Дугоновском, белогвардейце, выполняющем для Верховного Совета (организации, изображающей заинтересованность западноевропейских государств в интервенции на территорию России) поручение по съемкам документальной ленты об отступлении Красной Армии, которое при ближайшем рассмотрении оказалось стратегическим. Пародийная любовная линия с некой «Джокондой» становится основанием для неожиданного финала – князь сбрасывает ее в воду (для того, чтобы оператор мог снять удачные кадры экзекуции «кровожадной чекистки Доры»), после чего сам прыгает за борт. «Испорченная фильма!» – это недоуменный возглас оператора, а вместе с тем и закрывающий повествование экранный титр.

Данный тип сюжета позволил задействовать в тексте помимо указаний оператору еще и фигуру «условного кинооператора фирмы Патэ», таким образом, создавая двойной фокус обзора. Указания второму кинооператору в значительной степени напоминают театральные ремарки (*«Кинооператор суетится, снимая грозного москита», «Кинооператор старается поймать объективом порхающее перышко»*), иронически ссылаясь на распространенные в кинематографии приемы, в то время как сюжетность сценария передана через объектив первого, истинного оператора, упоминаемого в тексте рассказа только один раз (*«Кинооператор – и тот, что от Патэ, и тот, что снимает настоящую*

фильму, – *оба теряют терпение*»).

В «Испорченной фильме» значительно выше общее число глаголов по сравнению с другими повестями книги. Практически все они – совершенного вида либо двувидовые, настоящего или будущего времени. Что интересно, эта особенность сохраняется и во вставных элементах текста, имитирующих экранные надписи, – от реплик действующих лиц до цитаты из «Песни песней» Соломона *«Освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви»* и строк из популярных песен времен нэпа. Избранная модальность позволяет автору имитировать максимальную актуальность происходящего, что весьма важно для эффекта, к которому стремится сатирический текст.

Для искусства 20-х годов был характерен тип произведения, каждая часть которого сконструирована особым образом, нередко за счет обладания уникальной внутренней формой. Например, рассказ «Акционерное общество Меркюр де Рюсси» состоял из трех больших частей, каждая из которых была разделена, соответственно, еще на 21, 14 и 21 части [Пономарева 2006: 100]. Столь большое количество частей связано с еще одним кинематографическим принципом – дискретности, соотносимой со всей совокупностью событий нового мира, а также его динамикой. Позже именно эта особенность станет одной из ключевых в книгах «Тринадцать трубок» и «Условные страдания завсегдатая кафе» – циклах-обозрениях, аккумулирующих в себе интенциональность художественного поиска вместе с памятью реактуализованного жанра.

Циклические единства Эренбурга включают внушительное количество разноплановых персонажей, экзотических локаций, неожиданных сюжетных поворотов в силу того, что без них картина представляющей автору действительности будет неполной, а значит и не правдоподобной в полной мере. Условность изображения событий действительности – это не способ выявления их малозначимости по сравнению с некими гипотетическими реалиями повседневности, но творческий метод, заключающийся в умышленном и последовательном удалении автора-рассказчика от участия в ходе действия (повествование от первого лица есть в новеллах «Встреча друзей» и «Кафе “Флориан”» из цикла «Условные страдания завсегдатая кафе»).

Интерес автора к сюжетности отчасти обусловил его апологию поэтике романтизма, выраженную в программной публикации «Белый уголь, или Слезы Вертера». Эстетика конструктивизма с ее поисками энергии стиля, исследованием динамики процесса, превознесением вещи над идеей, живым интересом к передовым достижениям науки и техники, не оставляла, по мнению Эренбурга, места для лицемерия всеобщей картины действительности, равно как и символизм, к которому писатель обращался еще раньше, в поэтических формах.

Новый романтизм, по Эренбургу, это особая организация, подчиненная воле строителя [Эренбург 1928: 17], вместе с тем также общественная необходимость, предохраняющая от замены человека

механистическим фантомом, не только в Советской России, но и во всем мире. Утверждение некой «второй реальности», считал Эренбург, противопоставленной стихийности и неорганизованности европейских художественных направлений – немецкого экспрессионизма, французского сюрреализма, итальянского футуризма, может быть только романтическим. Построение «цельного космоса» стало той художественной особенностью, в которой автор особенно нуждался при организации художественных ансамблей малой прозы – их чрезмерная дискретность, атомизированность лишала возможности составить единую картину мира. Именно поэтому так широка география новелл Эренбурга, особенно в цикле «Тринадцать трубок» (1922) – от Рио-де-Жанейро и конголезских джунглей до заснеженных лесов Канады. Жанровый маркер «Страдания» появляются не в последнюю очередь как отсылка к стилистике сентиментализма. По свидетельству самого Эренбурга, высказанному в переписке с Н.С. Тихоновым, *«...вся европейская литература корчится и визжит, рожая и не смея родить этого очередного любимчика. Приходится преплоско острить – 30-е годы (век безразличия) на носу. <...> Романтическая взволнованность сменила нашу математику»* [Эренбург 2004: 416].

Отсюда – создающее определенный комический эффект заглавие, вероятно, содержащее в себе обращение к традиции «вертериады» Гёте и последовавшей за ней сентименталистской моды, переосмысленной с позиций индустриального века, готового *«слезы Вертера называть белым углем, а вздохи измерять лошадиными силами»* [Эренбург 1928: 17]. В «Условных страданиях завсегдатя кафе» (1926) есть искомое и столь часто обнаруживаемое в романтической традиции противостояние героя среде (новелла о художнике Кравце и богатом скупщике полотен, итальянском каменщике, неудачливом игроке на бирже), но вместе с тем избранная в качестве ключевой модальности условность естественным образом (в соответствии с замыслом писателя) дезавуирует интенционную направленность жанровой модели.

Новеллы, образующие сборник, выстроены по идентичной схеме: предваряющая сюжетную часть вставка, соотносимая с репортажной либо публицистической моделью текста, рассказывающая о социокультурных особенностях описываемого локуса, и непосредственно повествование, как правило, ограниченное хронотопом питейного заведения (кафе, пивной, ресторана) и прилегающего к нему урбанистического пространства. Развивая мысль В. Асмуса, высказанную в полемике с деятелями ЛЕФа и их представлениями о «литературе факта» – *«Диалектическая функция деятельности мысли состоит в том, что вымыслом конструируются различные варианты мысленных или возможных отношений бытия»* [Асмус 1929: 28], – Эренбург пропагандирует сюжетоориентированность в качестве основы прозаического текста.

Уникальность природы циклического типа художественных единств

обусловлена сосуществованием интегративной и сегрегативной функций, которые позволяют с большей отчётливостью, выпуклостью, нежели в монолитном типе строения текста, запечатлеть сходное, повторяющееся, одновременно не упуская возможности «измельчить», раздробить любое тождество, выстроить цельную концепцию мира из соположения частных. Илья Эренбург использовал накопленный потенциал циклических единств в качестве аутентичного текущей эпохе, задействуя как конструктивистские установки на максимальную смысловую нагрузку языка и материала, так и возможности романтизма и социалистического реализма, в русле которого будет организовано творчество автора последующих периодов.

Литература

Ingram F. Representative Short Story Cycles of 20th Century. – New York, Walter de Gruyter, 1971. – 212 p.

Асмус В.Ф. В защиту вымысла // Печать и революция. - 1929. - №2. - С. 26.

Белая Г.А. Закономерности стилевого развития советской прозы 20-х гг. - М.: Наука, 1977. – 256 с.

Гуль Р. Рецензия // Новая русская книга. - 1922. - №11-12.

Егорова, О.Г. Проблема циклизации в русской прозе первой половины XX века: дисс. д.ф.н. - Астрахань, 2004. - 529 с.

Заламбани М. Литература факта: от авангарда к социализму. - СПб: Академический проект, 2006. - 222 с.

Пономарева Е.В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920-х годов: Монография. - Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006.

Рубинштейн Дж. Верность сердцу и верность судьбе. Жизнь и время Ильи Эренбурга. - СПб: Академический проект, 2002. - 528 с.

Эренбург И.Г. Белый уголь, или Слезы Вертера. - Л.: Прибой, 1928.

Эренбург И.Г. Дай оглянуться: письма 1908-1930: сост. Б. Фрезинский. - М.: Аграф, 2004. - 624 с.

Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь. Мой XX век. - М: Вагриус, 2006. - 700 с.

Эренбург И.Г. Необыкновенные похождения. - М.: Кристалл, 2001. - 1152 с.

III. СТРАТЕГИИ АВТОРЕФЛЕКСИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Багдасарян О.Ю. (Екатеринбург)

Перифраз как художественная практика в драматургии

В. Клименко (Клима)

Работа современных художников с классическими произведениями как первоосновой для создания новых текстов традиционно связывается исследователями с экспансией массовой литературы, постоянно расширяющей поле своего производства, или с инерционной силой постмодернистского письма [Банах 2009: 156]. В то же время современная культура дает примеры сложных, неконвенциональных текстов (и даже целых авторских систем), которые отчетливо апеллируют к классическим образцам, но с трудом вписываются в обозначенные тенденции.

Один из современных авторов, практически постоянно работающий с проблемой «перефразирования» классических (и не только) текстов, и при этом создавший свою драматургическую и театральную систему - Клим (Владимир Клименко), драматург, режиссер, «театральный практик», ученика А. Эфроса и А. Васильева. В 1990-ые он работал с Всероссийским объединением творческих мастерских и именно там осуществил первые режиссерские постановки: «Три ожидания в “Пейзажах” Гарольда Пинтера» по Г. Пинтеру, дилогию «Попытки в пространстве Божественной комедии “Ревизор”» и «Ревизор. Вторая версия» по Н. Гоголю, «Персы» по пьесам Эсхила и В. Иванова, «Гамлет» по У. Шекспиру и др. С конца 1990-х годов Клим работал самостоятельно, в сотрудничестве с разными площадками, - и все это время последовательно конструировал свой «театр». В 2014 году «Анна Каренина» по пьесе Клима, поставленная Борисом Павловичем в хабаровском ТЮЗе, участвовала в программе «Новая пьеса» фестиваля «Золотая маска». В 2015-ом Клим был представлен в «Золотой маске» уже как режиссер – со спектаклем «Возмездие 12» по знаменитой поэме А.Блока [Золотая маска].

О театре Клима говорят как о «шаманствующем», «блуждающем», «распыленном», балансирующим «на грани эстетик», иногда смещающимся «в сторону ускользающих, рассеянных форм» [Капустина 2006: 77]. Сам Клим определяет специфику своей работы через не вполне прозрачное понятие «нулевой ритуал». Алена Карась, пытаясь охарактеризовать театр Клима, называет его «театром, не ведающий никакой стабильности, неподвижности, ничего устойчивого и раз навсегда данного»; это «театр, находящийся в вечном становлении», «единый сплошной поток, не имеющий начала и конца и пребывающий в явном отсутствии темы» [Карась 2013], в нем фиксируется «обнуление», «стирание», приведение актера к некоему

нулю, и на первый план выходит текст – как повод для бесконечной и нелинейной игры, открытое пространство для путешествий [Липовецкий, Боймерс 2012: 94].

Большинство спектаклей и пьес Клима – перифразы классических сюжетов или авторские «вариации на тему». В целом и поэтика драматурга, и метод его работы с актерами тесно связаны с повтором:

*оставьтЕ
все сказано давнО
теперь лишь повторяЕм
и так во всЕм
да да во всЕм
все было в страсти и любви менялись лишь актеры в театре
этом БОга¹.*

Актриса Татьяна Кореневская, рассуждая о специфике импровизации в театре Клима, указывает на «кружение» как на один из структурообразующих приемов – и на важную составляющую авторской «онтологии»: «выстраивание не по смыслу, а по чувству, и это чувство скорее не по поводу пьес и авторского замысла, а по поводу собственной жизни, его любви (почти любования) актерами и некоего дежа вю, как некий странный сон, который он пытается вспомнить. Поэтому все это брожение и кружение внутри текста (не движение к цели, к кульминации, а кружение вокруг да около). А смысл, он появляется сам по себе» [Карась 2013]. Рассмотрим пьесу-перифраз Клима «Impossible possibility» (2001) и попытаемся охарактеризовать его практику превращения классического прототекста в сценарий «нулевого ритуала».

«Impossible possibility»² написана по мотивам пьесы «Мера за меру» У. Шекспира, который для Клима, судя по частоте перифразов, является одним из ключевых авторов – наравне с Достоевским, Толстым и некоторыми другими классиками.

По сюжету пьесы Шекспира герцог, желая изменить ситуацию с исполнением законов в Вене, якобы отправляется в путешествие, оставляя вместо себя неподкупного и справедливого Анджело. Взявшись за исправление морального облика жителей, тот приговаривает к смертной казни молодого человека, который жил в незаконном браке, – за соблазнение и распутство. При этом сам Анджело, влюбленный в сестру приговоренного, предлагает ей спасти брата, встретившись с ним ночью в саду. Герцог, в действительности оставшийся в городе и участвующий в событиях под видом монаха, уговаривает Изабеллу обмануть наместника: на свидание вместо

¹ Клим. Djulia end Romeo // URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klim>

² Полное название пьесы: Impossible possibility. «семь раз отмерь ...» или «ангел справедливости» по мотивам пьесы Шекспира “МЕРА ЗА МЕРУ”. Текст пьесы будет цитироваться по: Клим. Impossible possibility // URL: http://art101km.ru/drama/klim/impossible_1_14.htm

Изабеллы отправляется Марианна, бывшая невеста Анджело. Несмотря на состоявшуюся встречу, Анджело приказывает казнить Клаудио и принести ему голову распутника (в пьесе Клаудио не казнят, а наместнику приносят, по совету герцога, голову умершего в тюрьме пирата). Во время возвращения герцога в город Изабелла жалуется ему на Анджело, после некоторых перипетий и переодеваний наместник разоблачен, герцог восстанавливает справедливость, и предлагает брак Изабелле.

Логике Шекспировского сюжета Клим следует лишь приблизительно, и, сохраняя ряд узнаваемых сюжетных мотивов, на разных уровнях трансформирует пьесу. Неотменимость казни приговоренного юноши у Шекспира преодолевалась театральными подменами, переодеванием, неузнаванием – в финале «Меры за меру» герцог вершил правосудие, оставаясь, фактически, распорядителем закона. Клим отказывается от игровых сюжетных поворотов или трансформирует их в специфическом некомедийном ключе: вместо переодевания, один герой пьесы Клина буквально соглашается заменить другого, чтобы попасть в рай, и настаивает, что для судьи и палача эта видимая подмена не должна стать непреодолимым препятствием.

Там, где у Шекспира герои (даже виновные и осужденные) в соответствии с жанровыми конвенциями избегали смерти, у Клина обнаруживается парадокс: в финале пьесы примерно половина персонажей (в том числе и невиновных) должна быть казнена, потому что Анджело написал такой указ, который невозможно отменить («В приказе сказано что каждый / Кто бы он ни был все / Все не взирая на чины и званья должны быть казнены / Все казнены кто попытается не выполнить его иль отменить он окончателен / И изменению не подлежит какие б доводы не приводились / Нас можно всех до одного казнить / Но отменить / Увы») - и даже саморазоблачение герцога оказывается для разрешения этой ситуации совершенно бесполезным.

Интрига с ночным свиданием Анджело у Клина снимается в момент самого свидания: герой узнает о подмене и осознает, что он раскрыт. Да и движет им, по Климу, вовсе не похоть, а боязнь любви. Более того, Анджело Клина, в отличие от героя Шекспира, испытывает угрызения совести и пытается, хоть и безуспешно, отменить приговор.

В итоге сюжетная схема Шекспира – при всей своей узнаваемости – оказывается деактивированной: интриги, знакомой читателю по прототексту, в перифразе современного драматурга нет, а есть одна единственная проблема – неотменимость смерти, которая уравнивается с неотменимостью написанного закона.

Игровая у Шекспира, ситуация приговоренности к смерти у Клина превращается в принципиально неосмысляемую - именно к попытке осознания собственной смертности стягиваются бесконечные размышления героев Клина. Речь рефлексирющих персонажей выглядит как поток сознания с постоянными повторами, кружениями

вокруг одного и того же. Клим переносит внимание на важное для него ощущение пороговости, раскрывающее человеку его собственную пустоту:

Кто неизбежность эту осознал

Кто там внутри в себе увидел ночь

И понял жизнь лишь оболочка

А там внутри в тебе такая ж бездна

Такая ж пустота

Мотив неотменимости казни/смерти у Клина связан с мифологическими ассоциациями: приговоренный к казни Клаудио, которому «открыли смерти лик», ощущает себя «изгнанным из рая жизни», смерть раскрывает ему ощущение отсутствия-присутствия в жизни, которое он любил:

Тот кто однажды заглянул

В глаза пустые смерти

И любил

Это отсутствие свое

Характерно, что большинство персонажей даже на фабульном уровне обрисованы в ситуации временного или условного присутствия: так, Герцог удаляется от дел, но, отсутствуя формально, в действительности продолжает следить за происходящим в Вене, Анджело наделен полномочиями герцога на неопределенный срок, но все же остается его подчиненным, сестра Клаудио собирается уйти в монастырь, но пока еще не приняла постриг, Диоген сидит в тюрьме в течение 20 лет в ожидании казни (уже не жив и еще не мертв) и т.д. и т.д. В итоге возникает впечатление, что существование большинства героев пьесы в мире только намечено, но не реализовано.

В финале пьесы все герои объединены странным ощущением собственного бессилия перед смертью, предписанной им законом. Разрешить ситуацию пытается палач, отказываясь казнить эту очередь из нарушителей и таким образом приговаривая самого себя к смерти. Спасает палача и всех, ожидающих казни, ангел:

Мария :

Смотрите ангел

Ангел

Смотрите ангел

Ангел

P.S.

Поступок ангела это поступок ангела. Успел ли меч его на наших глазах спасти палача, золотым огненным мечом-крылом перерезав веревку это решат создатели спектакля.

В итоге Клим, опираясь на сюжетную канву пьесы Шекспира (и своеобразно трансформируя ее), выстраивает масштабную и трудно поддающуюся рациональному анализу картину, где все герои

заворожены собственной предназначенностью смерти, и это знание (о неминуемой гибели) уравнивается с познанием первородного греха:

Я знаю что я грешен

Грешен страшнейшим из грехов порабощен

Я больше

Я не верю

Не верю что бессмертен

Значит грешен

Важно, что генератором этой мифологической/пороговой ситуации, перед которой оказываются персонажи (и автор, вынужденный вводить «бога из машины», чтобы ее разрешить), становится письмо: в перифразе Клима закон уравнивается с письмом, а неотменимость смерти – с неотменимостью написанного. Все это, в конечном счете, смещает внимание с авторской трансформации сюжета пьесы на сам текст и на процесс текстопорождения, делая письмо (как процесс и как результат) интегральным образом.

Собственно, и обращение Клима с системой персонажей Шекспира подчеркивает принципиальную значимость для него метафоры письма. И так довольно условные, герои Шекспира у Клима - почти абстракции, автором намеренно акцентируется их «текстовая природа». Действующие лица постепенно перестают ассоциироваться с людьми и превращаются в текст, буквы, шрифт, так как каждая сцена снабжена специфической ремаркой, подчеркивающей именно фактуру написанного текста, а не психологические особенности героя или его ситуативные характеристики: *«Текст того, кто привел, набран курсивом»*; *«Судья набран курсивом»*; *«Главный герой этой сцены набран классическим шрифтом»* и т.д.

Текст Клима не разбит на реплики, проблематичным становится само деление на субъектов речи, создается устойчивое ощущение, что текст приписан и определенным персонажам, и одновременно сразу всем, п.ч. каждый из героев в определенный момент «набран курсивом» или «классическим шрифтом».

Итогом такой организации текста становится эффект затрудненного чтения (из-за самой графики текста, его фактуры) – в результате письмо оказывается не только проблемой героев на сюжетном уровне (которые не могут отменить *написанное*), проблемой автора (который не может решить ситуацию иначе, кроме как введением *deus-ex-machina*), но и проблемой читателя, вынужденного все время «разбираться» с текстом пьесы.

Игра с подменой персонажа текстом, повторяемость реплик и размышлений делает героев плохо отличимыми друг от друга, что отсылает и к устойчивому у Шекспира мотиву подмены (Анджело у него подменяет Герцога, Изабеллу на ночном свидании подменяет Марианна, вместо головы Клаудио Анджело отправляют голову другого человека и т.д.). Клим к тому же заметно сокращает число действующих лиц (по сравнению с «прототекстом»), оставляя лишь 10 мужских ролей

и 2 женских. Подчеркнуто, что некоторые из актеров «взаимозаменяемы»: так, например, Девушка, решившая уйти в монастырь, играет Ангела в финале пьесы, а «двое без речей» - еще и стражники, и расклейщик афиш. Кроме того, Клим как будто унифицирует героев, стирая их имена или давая им новые (по сравнению с героями «Меры за меру»). Так, если у Шекспира почти все, даже второстепенные персонажи, были названы, то у Клим из двенадцати героев получают имена только четверо (Анджело, Мария, Диоген, Фома) – и сам отбор имен ориентирует не столько на шекспировскую пьесу, сколько на более широкий культурный и мифологический контекст, в который эти имена вписаны для читательского сознания. Имя Анджело к тому же «откликается» в фигуре Ангела, появляющейся в финале пьесы: вершащий правосудие Анджело невольно становится в пьесе «ангелом смерти», разрешает же ситуацию «настоящий» ангел.

В работе «Происхождение сюжета в его типологическом освещении» Ю. Лотман указывал на тяготение мифа «к безусловному отождествлению различных персонажей», которые оказываются «суть различные собственные имена одного» [Лотман 1992: 226]. Переключки между героями, снятие в системе персонажей заданных прототекстом оппозиций, постепенное наращивание эквивалентности героев и постоянное возвращение к ситуации неотменимости смерти/письма вводит пьесу Клим в устойчивый мифологический контекст.

Схожим образом - но с иным художественным заданием – работает Клим над «Анной Карениной». Драматург использует сюжетную канву романа, однако история героини Толстого для него – повод исследовать «драматическое пространство романа»³ и найти ему «театральный аналог». Клим включает в пьесу большие массивы прозаического текста Толстого и снабжает их многочисленными комментариями, в которых пытаетсяорефлексировать своеобразие театра как медиума, его «языковые возможности» в сравнении с литературой и кинематографом (*«первая часть этого упоминания быстрее кинематографическая и совсем недоступна театру как таковому»* / *«Гений Толстого здесь безупречен»* / *«Эта странная сцена только на первый взгляд останавливает ритм»*). В то же время исследование природы театра и драмы превращается у Клим и в попытку персональной рефлексии – текст его пьесы включает порой неожиданные созвучия, обнаруживаемые окказионально: *«вслед за этим понимаешь, что это какое-то очень личное воспоминание, ибо автору кажется, что его мать накануне его рождения смотрела в окно»* (с. 68).

Клим много цитирует роман Толстого, его пьеса строится как декламация текста-первоисточника, снабженная авторскими

³ Здесь и далее текст цитируется по: Клим «Анна Каренина» // URL: <http://www.kamerata.ru/pages/page619.html>

комментариями и размышлениями, и только отдельные сцены – по природе своей приближающиеся к драме – трансформированы автором в привычную для драматургии диалогическую форму.

Драматическое напряжение создается в пьесе несколькими способами. Так, у Клима Вронский, прибывший в свою петербургскую квартиру, видит Анну, которая раздевается и входит в спальню к мужу. Неожданная стыковка на одной сцене эпизодов, которые в романе пространственно разведены, используется и как способ драматизации действия, и как прием обнажения театральной условности (видимость / невидимость героев друг для друга определена конвенциями вида искусства, которые и исследует, анализирует Клим):

«в театре все происходит на сцене здесь и сейчас. ...

Анна разделась и вошла в спальню.

«Вронский не велел денщику говорить о себе и тихонько вошел». Видел ли Вронский, как раздевалась Анна. Как она входила в спальню к мужу. Согласно логики театра да.

Он «тихонько вошел». Видела ли она его? Актриса, играющая роль Анны да. А Анна думала о нем. Так что и относительно жизненной правды, так называемой жизненной правды, мы не грешим, имея в виду жизнь, а не ее видимость, ибо в этот вечер, их объединило одно обстоятельство: их дом больше не был их домом».

Установка на исследование языка театра и его возможностей приводит к намеренному акцентированию «нетеатральных элементов»: отдельным сюжетом в пьесе Клима становится поиск, обнаружение и демонстрация элементов и эпизодов из романа, которые недоступны театру по причине своей чистой изобразительности:

закинутая назад уцелевшая голова

с своими тяжелыми косами

и вьющимися волосами

на висках, и на прелестном лице,

с полуоткрытым румяным ртом,

застывшее

странное,

жалкое в губах

и ужасное в остановившихся незакрытых глазах

...

Это последнее упоминание об Анне в романе.

Первая часть этого упоминания быстрее кинематографическая и совсем недоступна театру как таковому.

Герой пьесы может поведать о своей последней «встрече» или об этом воспоминании публике, но реально это чисто изобразительная возможность бытия этой истории.

Однако, как и в случае с парафразом шекспировского сюжета, самым важным, структурирующим всю пьесу приемом становится для Клима повтор: повтор реплик из романа («То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желание его жизни...»),

мизансцен, развернутых из текста Толстого и превращенных (в том числе и навязчивым повторением) в драматические «узлы» инсценировки. Так, сцена в спальне («Раздевшись, она вошла в спальню...») прокручивается несколько раз, превращаясь в завязку сюжета и толкуясь почти мифологически – как измена богу любви («Анна раздевается и входит в спальню к *другому* мужчине <...> Она раздевается, ибо Он, Бог, смотрит на нее. Она входит в спальню и предает Его»).

Повтор выполняет здесь роль «мифологического генератора»: повтор сцен и комментирование их с разных точек зрения (точки зрения автора, героя) создает ощущение кружения, активизирует мифологическую ауру и становится одним из способов производства смысла. В итоге система переключек, кинематографических остановок и акцентов превращает пьесу Клима в исследование мифа о Карениной, а сюжет Толстовского романа приводит драматурга к «Морфологии волшебной сказки» В. Проппа: Анна оказывается в этом мифе волшебным помощником, дарителем, благодаря которому Китти и Левин проходят испытание и празднуют свадьбу – своего рода победу над хаосом.

Подводя итоги, отметим, что такое мифологическое прочтение прототекста в целом свойственно Климу - он апеллирует к мифу как к некоему общему пра-тексту, к которому так или иначе восходят все тексты – и особенно гениальные «образцы». Сам жест «переписывания» в данном случае включается в важную для Клима логику повтора, который им тоже понимается мифологически, как «Возвращение, всегда Возвращение, возвращение во Время ОНО, в миф, к «не я», то есть к истинному самому себе» [Клим 2006]

Регулярность повтора и акцент на повторяемости (сцен, мотивов, сюжетов) у Клима работает парадоксальным образом: обращаясь к прототекстам как знакам «уникального авторского видения», Клим создает перифразы, настаивающие на том, что все происходящее вписано в логику бесконечной повторимости, а авторское «я» нивелировано соприкосновением с мифом. Перифраз обнаруживает, говоря словами Ю. Лотмана, неподвижность всякого сюжета, и именно регулярность этот повтора «делает их не эксцессом, случаем, а законом, имманентно присущим миру» [Лотман 1992: 226].

Литература

Банах И. Ремейк в современной русской драматургии: стратегии и трансформации классики // Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России. – СПб: Изд-во «Петербургский институт печати», 2009. - С. 156-164

Золотая маска. Российская национальная театральная премия и фестиваль – Электронный ресурс. Режим доступа: URL <http://www.goldenmask.ru/pers.php?id=1174>

Капустина Л.Б. Архипелаги современной поэзии театр ускользающих форм // Cultura - 2006 - № 9 – С. 70-80.

Карась А. Клим: нулевой ритуал // Театр - 2013 - №11–12 – URL: <http://oteatre.info/klim-nulevoj-ritual/>

Клим. На вопросы «Петербургского театрального журнала» отвечают ... // Петербургский театральный журнал - 2006 - № 3 (45) – URL <http://ptj.spb.ru/archive/45/ptj-questions-45/otvechaet-klim/>

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы» - М.: НЛО, 2012. – 376 с.

Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. - Таллин: Александра, 1992. — 472 с.

Доценко Е.Г. (Екатеринбург)

«Цимбелин»: рефлексия и авторефлексия в поздних пьесах Шекспира

Рефлексия, повторяемость, отражение и «взаимоотражение» по отношению к шекспировским произведениям – вопрос отнюдь не новый, как не новы и сами «шекспировские» сюжеты. Повторяемость тем, мотивов, типажей в шекспировском драматическом каноне нередко используется шекспироведением в качестве аргумента в пользу «единого авторства» знаменитых пьес. Что касается собственно фабул, то Шекспир – очевидно и вполне типично для автора традиционалистской эпохи¹ – не стремился сделать свои драматические произведения беспрецедентными – именно в плане оригинально «придуманной» истории. Пьеса, однако, пьесе рознь, и наиболее известные произведения гениального ренессансного драматурга вызывают споры, но не сомнения по поводу способности мастера самобытно выстраивать сюжеты своих произведений. «Сюжет, – писал, иронизируя и восхищаясь своим постоянным «оппонентом» Бернард Шоу, – всегда был проклятием серьезной драматургии, да и вообще серьезной литературы любого рода. Он в ней настолько неуместен, что Шекспир не мог придумать ни одного. К сожалению, вместо того, чтоб воспользоваться подсказкой природы и совсем отказаться от сюжетов, он заимствовал их где попало и потом имел сплошные неприятности, когда приходилось выпутываться в последнем действии» [Шоу, 1981: 275–276].

«Заимствования» имеют место и в шекспировских хрониках, и в его великих трагедиях, причем «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии» Р. Холиншеда, как и ряд других анонимных хроник, созданы его современниками и тоже не являются первоисточниками в прямом смысле

¹ «Ренессансно-гуманистическая культура имела к тому же и четко выраженный книжный характер, что вызывало язвительные инвективы и отповеди со стороны адептов «опытного» натурфилософского знания, начиная с Леонардо да Винчи, называвшего гуманистов "трубачами и пересказчиками чужих произведений"..." [Косиков 2012: 476].

слова. Особое же отношение к повторам и пересказам появляется в наиболее поздних произведениях, написанных Шекспиром после 1608 г. и традиционно обозначаемых как трагикомедии. Уже по своему положению в творчестве Шекспира эти тексты могут опираться не только на работы хронистов и других писателей (хотя «Буря», напротив, сюжетно оригинальна), но и на созданный ранее авторский корпус. Мозаичность тем и источников в данном случае определяется как жанровым поиском, так и спецификой наступавшей барочной эпохи.

Атрибутирование «Перикла» (спорного и по принадлежности к шекспировскому канону), «Цимбелина», «Зимней сказки», «Бури» в качестве именно трагикомедий и в отечественном, и в зарубежном литературоведении никогда не было равным, что, конечно, накладывало отпечаток и на постановочную практику, и на традицию изучения, в частности, вузовского, данных пьес. «Поздние драмы» (это тоже термин², правда, избегающий категоричности жанровых дефиниций и поэтому считающийся наиболее «нейтральным») называли пьесами-масками и драмами-сказками, романтическими комедиями и любовными историями, даже пьесами «типа трагикомедий». Неоднозначность соотношения поздних, барочных драм Шекспира с его комедиями и великими трагедиями накладывается здесь на сложную историю самого термина «трагикомедия», что создает двойную путаницу при интерпретации сразу нескольких произведений. При этом путаница, грандиозное смешение правдоподобных, неправдоподобных и подчеркнуто фантастических обстоятельств лежит в основе каждой из этих пьес. И если в шекспировских комедиях нарушенная по ходу пьесы естественная гармония восстанавливалась и торжествовала благодаря силам самой природы, то в пьесах, созданных после великих трагедий, утопическая полнота ренессансной гармонии изначально недостижима, а к новому хрупкому единению между человеком и миром приходится стремиться каждую минуту жизни. Трагическое становится не факультативной, а органической составляющей «драм-сказок» XVII века:

Она мертва!

Клянусь, она мертва! Кто мне не верит,

Ступай и убедись. О! Если б ты

Ее щекам вернул румянец нежный,

Губам дыханье, телу теплоту,

Тебе как богу вновь бы я служила.

Но ты напрасно каешься, палач!

Нет скорби, равной твоему злодейству.

² «Олдос Хаксли говорил о том, что любопытно было бы создать антологию последних или просто поздних произведений великих писателей. Именно к таким произведениям относится «Зимняя сказка», созданная Шекспиром в 1609 или 1610 году, после великих трагедий» [Степанян 2014: 258]. В статье К. Степаняна «Зимняя сказка» и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского сопоставляются, в частности, как поздние произведения своих создателей.

Отчаянню бессильному предайся.
Коленопреклоненный и нагой,
Бессонницей и голодом терзаясь,
Под бурями, на ледяном утесе
Стой десять лет, нет, десять тысяч лет...
[Шекспир 2006: 65].

И А. Рацкий, рассматривая эволюцию трагикомического жанра, продуктивно предлагает не отделять друга от друга проблемы своеобразия поздних пьес Шекспира и жанровой специфики трагикомедии. «Трагикомедия XVI–XVII веков в массе своей редко достигает подлинно трагикомического эффекта – это главный признак современной трагикомедии. Уникальность последних пьес Шекспира и близость их к современной драме, в частности, в том и состоит, что здесь трагикомический эффект определяет во многом тональность всего произведения, становится одной из главных составляющих всего образного строя» [Рацкий 1971: 106]. Опережающее Ренессанс существование концепта «трагикомедия» в таком случае не должно мешать рассмотрению параметров жанра, во всей его полноте становящегося именно под пером гениального драматурга, а не его менее знаменитых современников: «В трагикомедиях же других авторов этого периода трагикомический эффект, как правило, случаен и второстепенен... В трагикомедиях [Шекспира] сплавляются такие противоречивые тенденции, как свойственное трагикомической фазе ощущение разобщенности мира и отчужденности отдельных его частей – и стремление собрать распадающийся мир воедино, постичь и передать какой-то общий смысл бытия, поколебавшееся, но не утраченное чувство органической взаимосвязи разрозненных элементов действительности» [Рацкий 1971: 106, 111].

Однако новое оригинальное единство, которое еще неоднократно будет преломляться на более поздних стадиях развития литературного процесса и в самой малой степени связано с сюжетом, в шекспировских пьесах 1609–1613 гг. тоже формируется не сразу, и авторская рефлексия проходит, надо полагать, несколько стадий, пересматривая и перерабатывая опыт хроник, трагедий, комедий. «Почти все шекспировские пьесы, созданные до “Кориолана”, по сути своей реалистичны... Если герои несут в себе добро, то это добро реальное, если – зло, то и оно реально; если их страдания невыносимы, мы им сочувствуем... В пьесах последнего периода все совсем не так: мы больше не в реальном мире, мы – в мире волшебства, загадки, чуда, в мире меняющихся образов, в мире безнадежного анахронизма, в мире, где каждую секунду может случиться что угодно» [Стрэчи 2014: 81]. Причудливое (с элементами фантастики) действие, обязательное присутствие пасторальных мотивов, доминирование случая в судьбе действующих лиц играют, таким образом, в последних пьесах не менее важную роль, чем хрестоматийное сочетание смешного и серьезного, возвышенного и комического. Создать пьесу, где причудливость и

неправдоподобность органично соответствует шекспировской глубине проблематики и новому преломлению не раз рассмотренных тем драматургу, безусловно, удается в «Буре» («В драме-эпilogе всего шекспировского театра Времени, в “Буре”» намечается «выход из незавершенного, несовершенного настоящего... к ситуации *будущего* – вечно будущего – человечества с героем, укротившим Природу и Время, к утопическому “концу времени”» [Пинский 1971: 498]), но интересно и воплощение жанрового канона в предшествующих «Буре» «Зимней сказке» и «Цимбелине», в гораздо большей степени тяготеющих к повторам и «самоповторам».

«Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря» – произведения очень неоднородные, по художественной значимости и по значимости авторской рефлексии друг другу не равные. Сказочность «Бури», например, реализуется благодаря фантастическим образам и волшебству Просперо, а не только благодаря объединяющему все три пьесы хэппи энду: «принцы и принцессы не могут не пожениться... Все эти традиционные сказочные концовки нельзя считать проявлением безмятежной ясности духа того, кто все это придумал, они свидетельствуют лишь о том, что он не хуже всякого другого знал, как должны заканчиваться сказки» [Стрэчи 2014: 82]. В «Цимбелине» и «Зимней сказке» нет профессиональных волшебников, духов и чудищ. Но уровень неправдоподобия, условности, того самого «безнадежного анахронизма» чрезвычайно высок и достигается не только связью времен и событий, но и мотивами поступков героев.

«Несоответствия» пьес историческим и географически выверенным представлениям о мире или нарушения логики правдоподобия обыкновенно замечают и исследователи, и читатели. В «Зимней сказке» гонцов отправляют «узнать правду» к Дельфийскому оракулу, а королева Гермiona упоминает о русском царе – своем отце. В «Цимбелине» в рамках одного пространства уживается античный Рим и средневековая Италия. Важнее, вероятно, как вводится в обеих трагикомедиях сюжетобразующая тема ревности, неоднократно представленная Шекспиром ранее и в комедиях, и, конечно, в трагедии «Отелло». Шекспировские вспыльчивые ревнивцы – это и Постум в «Цимбелине», и Леонт в «Зимней сказке», и если их прекрасные возлюбленные не погибают, как Дездемона, то, скорее, «по воле случая» (и Имогена, и Гермiona проходят через мнимую смерть), а не из-за недостатка мстительного чувства у героев. Жены героев приговорены мужьями к смерти, хотя в случае с Леонтом и Гермioniой для обвинения королевы в неверности протагонисту не требуется даже ложных свидетельств.

Л е о н т

Приглашаю всех:

Всмотритесь в королеву. Рассмотрите

Ее получше – и воскликнет каждый:

«Красавица!» – но справедливым сердцем

Добавит молча: «Жаль, что не чиста!»

И как же в ней греха не заподозрить:

Едва начнешь дивиться красоте...

А я, хотя и больно мне признать,

Я прямо говорю: «Прелюбодейка!» [Шекспир 2006: 35].

Впрочем, за неверие и непощение Леонту, стремительно превратившемуся в начале пьесы в тирана и разрушившему свой собственный мир, придется платить годами раскаяния, подготавливающего возвращение семьи и «счастливый» финал: вспыльчивость короля Сицилии полностью исчезает, себя исчерпав. Ревность Постума в «Цимбелине» имеет и другие истоки, и другие источники, поскольку произведение в целом соединяет настолько разнородные и узнаваемые на границах соединения прецедентные тексты, что и саму пьесу не всегда просто воспринимать как цельное и самодостаточное произведение. Слишком большое количество не очень прочно связанных между собой сюжетных линий размывает структурное единство «Цимбелина» (1609–1610) и обеспечивает обозначение пьесы как наименее совершенной из трех трагикомедий; зато густота и разнообразие «отсылок к Шекспиру» неизменно впечатляет. Например, во время представления в Москве в 2007 г. «Цимбелина» в постановке Деклана Доннеллана (труппой Cheek by Jowl), критика наперебой перечисляла составляющие шекспировской мозаики в трагикомедии:

«В этой истории, которую трудно рассказать из-за ее перегруженной, многотажной конструкции, король Цимбелин хочет женить свою дочь на сыне своей второй жены. Но девочка любит бедного, но благородного юношу, с которым совершает тайный брак, становящийся (как в «Ромео и Джульетте») поводом ко всем несчастьям» [Карась 2007]. «Один тамошний завистник и клеветник, чем-то похожий на Яго, решил девицу опорочить и предъявил страдающему Постуму фальшивые доказательства веселой ночи в объятиях Имогены. Постум после такого афронта, сами понимаете, сгоряча решил подослать к Имогене наемного убийцу» [Ситковский 2007]. «Браслет, который крадется у Имогены, чтобы доказать ее супружескую неверность, заставляет вспомнить Отелло. Сыновья, украденные у короля Цимбелина, обращают память к близнецам, брату и сестре из «Двенадцатой ночи», а отчаянное путешествие по дикому лесу переодетой в мальчика Имогены, чтобы найти изгнанного ее отцом Цимбелином мужа Постума, и все перипетии в лесу напоминают другую пьесу Шекспира – «Сон в летнюю ночь» [Галахова 2007]. «"Цимбелин" содержит невероятный наворот событий, в которых слышатся отголоски едва ли не всех его предыдущих пьес. Такое впечатление, что Шекспир в этом своем сочинении сам себе стал постмодернистом» [Каминская 2007].

Причем, несмотря на избыточность перечисленных ассоциаций, их допустимо множить и дальше, предложив вместо «Сна в летнюю ночь» другую «лесную» комедию «Как вам это понравится», где героиня, покидая дворец, переодевается в юношу, или дополнить параллели для линии героини (несправедливо обиженной отцом Цимбелином) упоминанием о Корделии и, соответственно, «Короле Лире». Но, даже рассматривая только тему ревности, можно отметить и сходства, и отличия, говорящие

совсем не о механическом перенесении автором уже разработанных пассажей в новый текст.

К л а в д и о

О Геро! Что за Геро ты была бы,
Когда бы вполовину так прекрасна
Была душой и сердцем, как лицом!
Прощай! Ты хуже всех – и всех
прекрасней!
Невинный грех и грешная невинность!
Из-за тебя замкну врата любви.
Завешу взоры черным подозреньем.
Чтоб в красоте лишь зло предполагать
И никогда в ней прелести не видеть
[Шекспир 1979: 193].

CLAUDIO

O Hero, what a Hero hadst thou been,
If half thy outward graces had been
placed
About thy thoughts and counsels of thy
heart!
But fare thee well, most foul, most fair!
farewell,
Thou pure impiety and impious purity!
For thee I'll lock up all the gates of love,
And on my eyelids shall conjecture hang,
To turn all beauty into thoughts of harm,
And never shall it more be gracious.
[Shakespeare: <http://www.william-shakespeare.info/act4-script-text-much-ado-about-nothing.htm>]

(«Много шума из ничего». Акт IV, Сцена 1.)

О т е л л о

Ты для того ль бела, как белый лист,
Чтоб вывести чернилами «блудница»?
Сказать, в чем грех твой, уличная тварь,
Сказать, отребье, что ты совершила?
Стыдом я щеки раскалю, как горн,
Когда отвечу. Выговорить тошно.
Нет сил. На небе зажимают нос.
И месяц закрывается, и ветер.
Целующий все вещи на земле,
Так он распутен, прячется от срама,
А ты не знаешь, шлюха без стыда,
Что совершила ты, что совершила?
[Шекспир 1993: 604].

OTHELLO

Was this fair paper, this most goodly
book,
Made to write 'whore' upon? What
committed!
Committed! O thou public commoner!
I should make very forges of my cheeks,
That would to cinders burn up modesty,
Did I but speak thy deeds. What
committed!
Heaven stops the nose at it and the
moon winks,
The bawdy wind that kisses all it meets
Is hush'd within the hollow mine of earth,
And will not hear it. What committed!
Impudent strumpet!
[Shakespeare:: <http://www.william-shakespeare.info/act4-script-text-othello.htm>]

(«Отелло». Акт IV, Сцена 2.)

П о с т у м

Что ж это? Неужели,
Где красота, нет чести? Правды нет,
Где показное все, и нет любви,
Едва появится другой мужчина?

POSTHUMUS

Let there be no honor
Where there is beauty; truth, where
semblance; love,
Where there's another man. The vows of

Обеты женщин так же ненадежны,
Как вся их добродетель напуская.
О, лживость без предела! ...
Дорогой ценой

Она купила звание шлюхи.

[Шекспир. http://lib.ru/SHAKESPEARshks_cimb.txt].

women

Of no more bondage be to where they
are made

Than they are to their virtues, which is
nothing.

Oh, above measure false!...

She hath bought the name of whore thus
dearly.

[Shakespeare::<http://internet-shakespeare.uvic.ca/Library/Texts/Cym/M/work/>]

(«Цимбелин». Акт II, Сцена 4.)

Ни один из шекспировских ревнивцев, будучи причиной действительной (Дездемона) или «временной» (Геро, Имогена, Гермиона) смерти возлюбленной, не причиняет в итоге никакого вреда сопернику. И в этом они гораздо ближе друг в способности раскаиваться и прощать, чем своим предшественникам у других авторов. Так, линия Имогены и Постума не только напрямую восходит к Дж. Боккаччо («Декамерон», 9-я новелла 2-го дня), но первоисточник напоминает о себе отчетливее, чем в других шекспировских пьесах. Отсюда и вполне оправданная в итальянской новелле раннего Возрождения, но не вызывающая симпатии в поздней драме Шекспира «несамостоятельность» действий Бернабо/Постума, и сомнительность испытания, которому он подвергает верность своей жены. Ревность Постума разжигается ложным доносом на жену, как это было в «Отелло» и «Много шума из ничего», но в отличие от доверчивых гуманистов шекспировских пьес раннего и зрелого этапов творчества, Постум сам, на спор, – как и купец Бернабо у Боккаччо, – инициирует попытку соблазнения собственной жены. Несмотря на то, что сцены и неудавшегося соблазнения, и проникновения в дом героини, и самого «розыгрыша» ревнивого супруга практически полностью повторяют новеллистический сюжет, в пьесе образуются своего рода нестыковки. Для торговой средневековой Генуи в «Декамероне», вероятно, правдоподобной выглядит просьба одной из горожанок оставить на хранение свой сундук в другом купеческом доме. Но почему тот же сундук (в котором соблазнитель и прячется) «с камнями огромной ценности» необходимо прятать в спальне принцессы во дворце Цимбелина, объяснить уже сложнее. Поведение Постума – с его ревностью и готовностью убить жену в наказание за измену – тоже приобретает иной (восходящий больше вновь к Отелло, чем к Бернабо) оттенок, если вспомнить, что Имогена, британская принцесса, вышла замуж против воли отца и предпочла подлинное благородство и доблесть своего избранника именитости женихов королевской крови. Зато, в отличие от Бернабо, Постум начинает раскаиваться в своем поступке задолго до того, как узнает о невинности Имогены:

О боги,
Зачем меня не покарала вы
И дали мне дожить до этой пытки?
Зачем вы Имогену не спасли
Для жизни, полной горести? Зачем
Меня, злодея, не сгубили? Ах,
Любя иных, вы их к себе берете
За малый грех, от большего спасая;
Другим же позволяете свершать
Грех за грехом [Шекспир http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_cimb.txt].

И уже совершенно немыслимым в шекспировской интерпретации событий становится то наказание, которому у Боккаччо подвергается герой-обманщик (самостоятельно рассказавший об обмане и просивший о пощаде): «Амброджоло между тем в тот самый день, когда его привязали к колу и намазали медом, был съеден до костей мухами и слепнями, коими та местность обильна, и в великих муках скончался... Так вот обманщик не ушел от обманутого» [Боккаччо 1970: 172]. Постум в финале «Цимбелина» заявляет: «Вся месть моя – прощение», подавая пример великодушия своему королю и предвосхищая программное многозначное³ прощение-прощание Просперо в «Буре».

Подчеркнутую условность действия в поздних шекспировских пьесах принято связывать с их виртуозной театральностью и метатеатральностью [Dutton 1986; Foster 1993]. «Цимбелин» и в этом смысле отличается от образцово выстроенных «Бури» и «Зимней сказки»: возможности театральной интерпретации здесь осложняются многочисленными перемещениями героев, долгими объяснениями запутанных связей между героями, слишком длинной сценой узнаваний. При этом сцены, которые сложно считать эстетически удачными, как, например, пробуждение героини в склепе рядом с трупом обезглавленного врага – не дожившего до всеобщего прощения Клотена, одновременно оказываются дополненными новыми «старыми» смыслами за счет переклички с уже известными и ставшими театральной классикой сюжетными поворотами. Так, в уснувшей под действием не смертельного яда и перенесенной в склеп Имогене трудно не узнать Джульетту (хотя Имогене здесь полагалось бы быть Белоснежкой: от злой мачехи она сбегает в лес, к братьям, которые и хоронят ее, не зная о действии яда). Аллюзия на «Ромео и Джульетту» продолжает разворачиваться в трагикомедии, поскольку Имогена принимает Клотена за Постума и всерьез его оплакивает, «припадая к трупу». Конечно, сцена снижена по сравнению с трагедией, и сочувствие обезглавленному Клотену в чужих одеждах не предполагается, но эти «чужие одежды» – отсылкой к сложившемуся

³ «Каждый может прочесть “Бурю” множеством способов, дополняющих друг друга и в то же время выявляющих логику и цельность этой замечательной работы» [Bevington 2006: 126].

визуальному ряду – придают эпизоду неожиданную динамику: монолог героини занимает достаточно небольшое место и не настолько патетичен, чтобы превратить трагедию в фарс.

Лаконичность очевидно не является преимуществом развязки «Цимбелина»: битва между римлянами и британцами, разговор с пленными, выяснение родственных взаимосвязей потерявших друг друга членов королевской семьи, рассказ о злодеяниях королевы и даже объяснение пророческого сна Постума превращается в череду исключительно «рассказываемых» историй в финале произведения. Дж. Б. Шоу результатом своей рефлексии на темы «Цимбелина» сделал «Новое окончание шекспировской драмы» (1937): «Приняв участие в Якимо, Имогене и даже двух пропавших принцах, я захотел узнать, как такие люди стали бы реагировать на следующее за битвой *éclaircissement*. Чтобы удовлетворить это любопытство, оставалось переписать действие так, как его мог бы сочинить Шекспир, живи он после Ибсена или Шоу, а не после Марло» [Шоу 1981: 276]. Вариант классика европейской новой драмы, на самом деле, оказывается и более кратким, и более «действенным», чем аутентичный шекспировский: часть узнаваний и объяснений Шоу считает возможным опустить, другие делает более внятными и несложными для восприятия. Правда, «после Ибсена и Шоу» по-иному должен оцениваться и «розыгрыш» Постума и Якимо, поэтому Имогене (теперь ее можно сравнить и с ибсеновской Норой) не сразу удается принять и простить поведение мужа, и даже Якимо говорит в своем монологе о несправедливости к женщинам мира мужчин:

Я к и м о

Конечно, низость совершили мы,
И за нее воздать с лихвой Вы вправе,
Но с женщинами этак поступать,
У нас мужчин, в обычае [Шоу 1981: 286].

Шекспир, впрочем, далеко не всегда нуждается в помощи Шоу (или Ибсена), чтобы расставить в своих пьесах точки над *i*. Явилась ли следующая трагикомедия результатом авторской рефлексии по поводу предыдущей или нет, но финал «Зимней сказки», где тоже должны встретиться и рассказать друг другу о многочисленных перипетиях и родственники, и друзья, решен совершенно иначе. В «Зимней сказке» финальный диалог свидетелей встречи героев – не столько о давнем и пережитом (спасении маленькой Утраты, гибели людей, когда-то увезших ее из дома по приказу отца и т.д.), но и о событиях, свершающихся сейчас, долго ожидаемых, чудесных, но неожиданно обернувшихся действием внесценическим. Можно подумать, что драматург и не стремится показать нам слезы и объятия главных героев: счастливые воссоединения на шекспировской сцене были представлены не один раз, а чтобы увидеть их «своими глазами», нам достаточно обернуться на жизнерадостные финалы классически ренессансных комедий, как те же «Двенадцатая ночь», «Как вам это понравится» или «Много шума из ничего».

«Цимбелин» – помимо трагедий и комедий – сопоставим и с

шекспировскими хрониками. Сам заглавный герой и часть его истории, как многие персонажи исторических пьес, заимствован из «Хроник» Холиншеда и, как в хрониках, где название обозначает эпоху царствования того или иного монарха, но не обязательно protagonista драмы, Цимбелин – не самый яркий персонаж в «своей» пьесе. О «британском царе Кинобеллине» упоминал еще древнеримский историк Светоний [Светоний 1988 :162]. Уже само имя монарха, жившего в эпоху императора Клавдия, транслируется и транскрибируется по-разному, но, как это часто случается – и особенно часто случается с Шекспиром, история совершенно не обязательно осталась в прошлом и не подлежит сегодня восстановлению. Вот и недавние археологические раскопки, подтверждающие «реальное существование друидов», оживили память о Кинобеллине:

«Несмотря на то, что открытие относится к римской эпохе в истории британского архипелага, а также на то, что хирургический инструментарий погребенного очень похож на тот, что широко использовался римскими медиками, <археолог> уверен в кельтском происхождении обнаруженного друида и склонен относить его к одному из приближенных Кунобелина, вождя кельтского общинного государства Катувеллауни. Кунобелин был увековечен как Цимбелин в малоизвестной романтической драме Уильяма Шекспира, носящей такое же название» [Петров 2008]. Что касается самой «романтической драмы», то ее «малоизвестность» постепенно преодолевается – за счёт новых, «юбилейных» прочтений и постановок. В 2015 г. художественный руководитель Саха театра Андрей Борисов поставил «Цимбелина» в Анкаре на сцене Государственного драматического театра. «История про древнего кельтского короля, перенесенная на сцену Анкары, пересказанная якутско-турецкой командой, так поразила турецкую публику, что после премьеры они сказали якутам: “Вы выполнили для нас некую миссию”» [Яковлева 2015]. В 2016 г. «Цимбелина» ставит Королевский шекспировский театр (RSC), и древний король на этот раз окажется королевой [RSC: <https://www.rsc.org.uk/cymbeline>]. Множественность отражений и взаимоотражений дает все новые результаты, и даже по отношению к не самому известному произведению Шекспира читательское и зрительское снисхождение вряд ли потребуется – сегодня, завтра или в сколь угодно отдаленном театральном будущем:

Надменный мир хочу я научить

Не внешний блеск, а силу духа чтить

[Шекспир http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_cimb.txt].

Литература

Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. с итал. Н. Любимова. - М.: Художественная литература, 1970. - 703 с.

Галахова О. История семьи Цимбелина // Независимая газета, 12 июля 2007. URL: http://www.ng.ru/culture/2007-07-12/7_history.html

Каминская Н. Свои люди сочлись. “Цимбелин” Деклана Доннеллана // VII Международный театральный фестиваль имени

Чехова. Цимбелин. Пресса о спектакле. Культура, 12 июля 2007. URL: http://www.smotr.ru/2006/chekhov/2006_7chekhov_zimbelin.htm#rg

Карась А. Мечь и прощение // Российская газета – Столичный выпуск №4408, 9 июля 2007. URL: <http://rg.ru/2007/07/09/cimbelin.html>

Косиков Г.К. Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. - М.: Центр книги Рудомино, 2012. - 696 с.

Петров А. Друид взял в могилу скальпель и игру. Найдены первые свидетельства реального существования друидов // Газета.ru. 12.02.2008. URL: http://www.gazeta.ru/science/2008/02/12_a_2633635.shtml

Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. - М.: Художественная литература, 1971. – 605 с.

Рацкий И.А. Проблемы трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр – 1971 - № 2 - С. 105-113.

Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати Цезарей / Пер. с латин. М.Л. Гаспарова. - М.: Изд-во «Правда», 1988. - 512 с.

Ситковский Г. Доннеллан в гостях у сказки. "Цимбелин" на Чеховском фестивале // VII Международный театральный фестиваль имени Чехова. Цимбелин. Пресса о спектакле. Газета, 10 июля 2007. URL: http://www.smotr.ru/2006/chekhov/2006_7chekhov_zimbelin.htm#rg

Степанян К. А. «Зимняя сказка» и «Братья Карамазовы» // Иностранная литература - 2014 - № 6. - С. 254-263.

Стрэчи Л. Последние пьесы Шекспира. Эссе из сборника «Книги и герои» / Пер. с англ. Т. Казавчинской // Иностранная литература – 2014 - № 5 - С. 77-83.

Шекспир У. Зимняя сказка / Пер. с англ. В. Левика. СПб.: Азбука-классика, 2006. - С.32–33.

Шекспир У. Много шума из ничего / Пер. с англ. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Комедии. - М.: Художественная литература, 1979. - 366 с.

Шекспир У. Трагедии / Пер. с англ. Б. Пастернака. - М.: РИПОЛ, 1993. - 934 с.

Шекспир У. Цимбелин / Пер. с англ. Н. Мелковой. URL: http://iib.ru/SHAKESPEARE/shks_cimb.txt

Шоу Б. Новое окончание «Цимбелина». Вариант финала шекспировской драмы. / Пер. с англ. П. Мелковой; Предисловие / Пер. с англ. А. Ципенюк // Шоу Б. Полное собрание пьес в 6 т. Т. 6. - М.: Изд-во «Искусство», 1981. - С. 271–292.

Яковлева Е. «Цимбелин» Борисова поверг турок в шок // Информационный портал Sakha life. 3 января 2015. URL: <http://sakhalive.ru/tsimbelin-borisova-poverg-turok-v-shok/>

Bevington, D. How to Read a Shakespeare Play. Malden, MA, Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 184 p.

Dutton R. Modern Tragicomedy and the British Tradition. Brighton: The Harvester Press, 1986. 227 p.

Foster V.A. 'A Sad Tale's Best for Winter': Storytelling and Tragicomedy in the Late Plays of Shakespeare and Beckett // Past Crimson, Past Woe: The Shakespeare-Beckett Connection / ed. A.M. Drew. New York and London: Garland Publishing, 1993. P.15–29.

Royal Shakespeare Company. Cymbeline. URL: <https://www.rsc.org.uk/cymbeline>

Shakespeare W. Cymbeline. URL: <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/Cym/M/work/>

Shakespeare W. Much Ado About Nothing. URL: <http://www.william-shakespeare.info/act4-script-text-much-ado-about-nothing.htm>

Shakespeare W. Othello. URL: <http://www.william-shakespeare.info/act4-script-text-othello.htm>

Смышляев Е.А. (Челябинск)

Интертекстуальность как форма авторефлексии в поэзии современных челябинских авторов

Одной из важных характеристик современной поэзии является вовлечение в авторский текст многочисленных интертекстуальных элементов. Современные поэтические тексты полифоничны: они включают в себя множество культурных и литературных кодов и выстраиваются на литературных ассоциациях.

Современные челябинские поэты активно используют в своих текстах интертекстуальные приёмы: цитаты, аллюзии, реминисценции и т.д. Наиболее ярко интертекстуальность проявляется в посвящениях современных челябинских поэтов друг другу и авторам региона (Пермь, Екатеринбург).

Интертекстуальность в поэтических посвящениях выступает как форма авторефлексии: челябинские авторы осмысливают своё поэтическое мироощущение сквозь призму поэтического мироощущения другого автора, как правило, близкого по духу, мировоззрению. В текстах это выражается в цитации ритма, рифмы, в заимствовании характерных для определённого автора образов, подражанием стилю. Так, челябинский поэт Янис Грантс в одном из своих интервью говорит: «Посвящения мои Серёже Ивкину, Саше Маниченко, Лене Оболишта – реакция, часто на стихи, временами на личные взаимоотношения. Тут подойдёт слово интертекстуальность, когда мы хватаем друг у друга цитаты, пишем стихи, основываясь на текстах друг друга – это всё есть! Я готов подчёркивать и говорить о том, что Урал, Челябинск и вообще «уральский треугольник» (Пермь, Екатеринбург, Челябинск), о котором говорит Виталий Кальпиди, это место, где я себя чувствую своим и поэты окружающие меня близки мне по духу» [Грантс 2014: 10].

Примером интертекстуальной авторефлексии может служить посвящение современного челябинского поэта Натальи Санниковой

Елене Сунцовой. Посвящение выражается эпиграфом, в котором автор приводит отрывок из precedentного текста:

*тот кого любишь далёк так
словно луна облака огонь* Елена Сунцова

моя рука из твоей руки
изъята вывернута — возврата
к былому белые мотыльки
соринки света без аромата [Санникова 2015: 17]

Эпиграф является не только маркером посвящения, но и кодом, расширяющим смысловое поле поэтического текста Н. Санниковой за счёт аллюзии на стихи Е. Сунцовой. Поэтический текст Санниковой через эпиграф включается в процесс интерпретации. Эпиграф позволяет увидеть в новом тексте лексические и ритмико-интонационные цитаты. Цитация ритма и образов precedentного текста помогают соотнести хаос повседневности в стихотворениях Н. Санниковой с трагическим восприятием действительности в текстах Елены Сунцовой. Диалогические переключки эпиграфа и текста представляют собой «сложный механизм рождения и выражения дифференцированной системы модальных смыслов, связанных с отношением автора к чужому слову» [Кузьмина 1999: 158], эпиграф становится отражением диалога смысловых позиций. Близость поэтического мироощущения подчёркивается тем, что эпиграф отсылает нас к заглавию сборника стихов Санниковой «Все, кого ты любишь, попадают в беду». Автор ведёт диалог с близкой ей по духу Е. Сунцовой о смысле и бессмысленности повседневности, об упущенных возможностях, пытаясь осознать себя через другого.

Во вводной статье к «Энциклопедии уральской поэтической школы» Ю. С. Подлубнова приводит длинный список посвящений из трёх томов «Антологии уральской поэтической школы», из которого видно, что с каждым новым томом количество посвящений челябинских авторов друг другу растёт:

1 том:

Д. Бавильский – А. Парщикову; Р. Тягунов – А. Еременко, Е. Ройзману; А. Фомин – Ю. Казарину; И. Сахновский – памяти А. Башлачева.

2 том:

А. Вдовин – О. Дозморову; Е. Изварина – Б. Рыжему; Ю. Казарин – Е. Касимову; Б. Рыжий – Е. Тиновской, О. Дозморову; Е. Тиновская – О. Дозморову; Р. Тягунов – Д. Рябоконю; А. Застырец – «на смерть Р. Тягунова»; Н. Болдырев – «читая И. Бродского».

3 том:

А. Васецкий – Р. Тягунову; Я. Грантс – С. Ивкину, А. Маниченко, Е. Извариной; И. Домрачева – А. Пермякову; В. Дулепов – Ю. Казарину, А.

Кердану; С. Ивкин – Е. Симоновой, Е. Извариной; Ю. Казарин – О.В.Д. (О. Дозморову); И. Каренина – А. Нитченко; К. Комаров – А. Котельникову; В. Корнева – Е. Вотиной; Р. Крымов – Д. Машарыгину; А. Кудряков – К. Комарову; А. Пермяков – И. Домрачевой; Н. Санникова – Е. Симоновой; Е. Сунцова – Е. Туренко; Е. Туренко – Е. Касимову, Н. Стародубцевой, А. Санникову, О. Мехоношиной; А. Черкасов – А. Петрушкину, А. Сен-Сенькову; Н. Болдырев – «на полях книги И. Бродского»; А. Застырец – на смерть Б. Ахмадуллиной; Е. Изварина – памяти Б. Рыжего.

Такой всплеск поэтических текстов-посвящений в третьем томе демонстрирует диалогичность, причастность к определённой поэтической группе, а также «прочное вхождение мифа об УПШ, спроектированного В. О. Кальпиди, в сознание самих представителей уральской школы» [Подлубнова 2013: 15].

Интертекстуальность современной челябинской поэзии проявляется не только в перекрёстных посвящениях поэтов одного локуса, но и в цитации знаковых фигур и течений извне. Используя в своих текстах узнаваемые образы, ритмику, стиль именитого автора современные челябинские поэты демонстрирует с одной стороны приверженность его поэтической традиции, с другой стороны расширяют семантическое поле своего текста за счёт осмысления и ассимиляции «чужого» слова.

Для челябинского поэта Яниса Грантса характерны отсылки к творчеству ОБЭРИУтов, в основном к Д. Хармсу. Интертекстуальность проявляется на уровне мотивов, образов, поэтики, абсурдистских приёмов, в эпиграфах стихотворений. Например, в качестве эпиграфа к тексту «Кошка» Янис Грантс приводит цитату из текста Д. Хармса «Несчастливая кошка порезала лапу...». Абсурдность в тексте проявляется в подчёркнутой монотонности и отсутствии развёртывания ситуации, в бессмыслице, свойственной поэтике ОБЭРИУтов:

«всё та же взвесь
из белых крошек
ложится здесь
на гривы кошек
отчасти взвесь
из белых крошек
взлетает ввысь
уже без кошек...» [Грантс 2012: 23].

Стихотворение «Собачий вальс» – аллюзия на «Вываливающихся старух» Хармса:

«карабас пришёл в ярость
и схлопотал инсульт.
минус один.
мальвина перенервничала. её

упекли в кашенко.
минус два...»,
«...артамон упал с балкона.
минус пять» [Грантс 2012: 11].

Прямым доказательство внимательного прочтения Хармса и осознанного следования его традициям являются помещённые в качестве комментария к книге стихотворений «Бумень. Кажницы. Номага» два варианта поэтического текста «Шарики».

В текстах челябинского поэта И. Аргутиной интертекстуальность выражена реминисценцией на стихи И. Бродского. Ирина Аргутина отображает пространство своей жизни, пространство Челябинска интертекстуально, сквозь призму поэзии «классика»:

Крепка провинция (без моря): ее низины и вершины
атакой, приступом, измором не взять. Она нескрушима,
я верю. Допивая жидкость, напоминающую кофе,
я возвращаюсь пережитком в конец прекраснейшей эпохи
[Аргутина 2009: 145]

Используя в своих текстах узнаваемые образы, ритмику, стиль И. Бродского, И. Аргутина демонстрирует с одной стороны приверженность его поэтической традиции, с другой стороны кодирует своей текст аллюзией, тем самым расширяя его семантическое поле:

На окне у соседки цветёт старый кактус.
У меня – старый хлеб. Недоеденный хлеб...
В дверь стучатся волхвы. Где моя деликатность?
Не впусу бородатых в мой каменный хлев.
[Аргутина 2009: 82]

Для современных челябинских авторов характерно осмысление себя через пространство города. Рефлексия над местом жизни выражается с помощью идейных переключек и заимствований друг у друга локальных мотивов и образов. Подобные заимствования в среде челябинских поэтов можно объяснить общностью семантического поля, тесным знакомством поэтов с творчеством друг с друга, личным общением. Примером интертекста является использование топонимов в заглавиях челябинских авторов. Так, в литературном проекте «Маршрут 91» А. Самойлова заглавием каждого стихотворения выступает топоним названия остановки: (ЗЭМ, Трубопрокатный, Школа). Подобный приём мы, также, встречаем в текстах Я. Грантса. Поэт использует топоним «Бердяуш» в заглавии стихотворения. Помимо этого часть стихотворений «Маршрута 91» имеют ту же стихотворную форму, что и «Бердяуш» – форму раёшного стиха:

Бердяуш
поедем-ка по ветке,
со мной поедem, детка.
мне нынче привалило:
я нынче – чикатило. [Грантс 2012: 98]

Энергетиков
Если есть в кармане спички,
то зачем менять привычки?
Если есть в кармане нож,
значит, весело живёшь. [Самойлов]

Известный стиховед Ю. Б. Орлицкий связывает частотное использование русского райка в уральской поэзии с расцветом русского рэпа, являющегося андеграундной частью культуры. В современной рэп культуре получили известность челябинские группы (ОУ74, Триагрутрика, и т.д.), которые, очевидно, влияют на культуру региона. Своим творчеством они оказывают влияние на культурный контекст Челябинска, на среду, на образ города, одновременно являясь продуктом этой среды. Это влияние опосредованно отражается и на поэтах, которые чутко воспринимают окружающую их обстановку, рефлексировать над ней.

Рефлексия челябинских авторов над текстами друг друга, выражающаяся в использовании интертекстуальных приёмов, расширяет семантическое поле челябинской поэзии, обеспечивает приращение смысла. Интертекстуальность, выполняя функции междутекстовой коммуникации, связывает идейно-тематические тексты уральских авторов, тем самым способствуя созданию некоего полиструктурного, сверхсемантического образования – сверткста уральской литературы.

Литература

Аргутина И.М. Избранное. Стихотворения, поэмы, пьеса в стихах / И. М. Аргутина – Челябинск: Книга, 2009. — 254 с.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.

Грантс Я.И. Бумень. Кажницы. Номага: стихи – Челябинск : Изд-во Марины Волковой, 2012. – 160 с.

Грантс Я.И. Об уральской поэзии // Челябинская поэзия как явление регионального текста (Н. Ф. Болдырев, Я. Грантс): выпускная квалификационная НИР магистра филологии / Е. А. Смышляев. – Челябинск, 2014. – 105 с.

Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография – Омск: Изд-во Омского государственного университета, 1999. – 268 с.

Подлубнова Ю.С. Эстетика и поэтика УПШ // Энциклопедия.

Уральская поэтическая школа / под ред. В. О. Кальпиди. – Екатеринбург: Десять тысяч слов, 2013. – 607 с.

Самойлов А. Маршрут 91. – [Электронный ресурс]: – <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zZxmPqW5Y0j8.klvxmB2J7dNQ> (дата обращения 12.01.16)

Санникова Н. Все, кого ты любишь, попадают в беду: Песни среднего возраста. / Н. Санникова. – М.: Воймега, 2015. – 80 с.

Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.

Федорова Е.В. (Челябинск)

Стратегия авторефлексии

в автобиографической прозе А. Белого

В 1915 году А. Белый планирует создание романа в семи частях под названием «Моя жизнь» (известно, что в роман должен был состоять из следующих частей: «Котик Летаев», «Записки Чудака», «Крещёный Китаец», «Начало Века», «Воспоминания о докторе»). Но полностью замысел так и не осуществился, и до широкого читателя дошли только первые три части, каждая из которых является самостоятельным произведением.

В период работы над автобиографической прозой в творчестве и в философии А. Белого зарождаются и развиваются основные идеи, прошедшие через всё творчество писателя, разрабатываются сквозные образы и лейтмотивы. «Котик Летаев» (1922 г.), «Крещёный китаец» (1927 г.), «Записки чудака» (1922 г.) – это не просто автобиографические произведения, но история внутреннего самопознания, в которой поднимается важная тема зарождения и становления настоящего зрелого «Я», о чём в разделе «Почему я стал символистом» А. Белый писал: «Так переживался мною конкретно период древнейших культур в становлении самосознающего «Я»; об этом точнее я передал в «Котике Летаеве»; «Котик Летаев» берет фразу преодоления древнего ужаса» [Белый 1994: 419].

Обращение к теме так называемой «прапамяти» и подсознательному играло большую роль для А. Белого, пытающегося осмыслить и художественно реализовать проблему самоопределения личности и осознания места человека в мире и истории. Интуиция и воспоминания из «дотелесной» жизни, которые занимают значительную часть повествования автобиографической прозы, в особенности, первого романа – «Котик Летаев» – предстают, в понимании писателя, отголосками древнего опыта человечества, сконцентрированного из жизни многих сотен поколений и не уместяющегося в рамках реального сознания.

О пережитом мистическом опыте обретения «Я» А. Белый не мог рассказать, используя привычные стиливые приёмы, поэтому

визуальный облик текста автобиографического цикла выходит за пределы принятых норм. Рассуждения о тайнах своего сознания А. Белый стремится передать непосредственно через неклассическое визуальное оформление текста: именно на этот период творчества приходятся основные эксперименты с визуальной организацией текста, использование визуально-выразительных средств отличается особой массивностью и комплексностью и происходит окончательное становление визуальной модели писателя.

От мистерии мира, представленной в «Петербурге», А. Белый переходит к теме мистерии внутри человека как личности. Основные особенности визуальной организации текста в автобиографической прозе во многом совпадают с тенденциями, обозначенными в предыдущих двух периодах творчества писателя. Но, на первый взгляд, одни и те же приёмы начинают выполнять немного другие функции и постепенно трансформируются, расширяя свои значения. Так, появившийся ещё в «Петербурге» приём отступа от основного текста с двойным тире, или «прозаическая лесенка» ещё больше укрепляет свои позиции и приобретает новые смыслы, становится ведущим способом визуальной организации прозаических текстов автора и сквозным формо- и смыслообразующим приёмом, используемым в сочетании с метризацией и дроблением текста на более мелкие фрагменты и главы.

Основной концептуальной идеей как ранних, так и более поздних произведений А. Белого, является идея двухбытийности мира – разделение бытийной (воспоминания, подсознательная составляющая человеческого разума) и бытовой сторон жизни.

Идея двоемирия, таким образом, определяет специфику хронотопа и находит непосредственное выражение в тексте. Сюжет автобиографических произведений развивается на нескольких пространственно-временных уровнях и трансформируется от замкнутого, ограниченного пространства ребёнка – к взрослению и освобождению духовного «я» героя.

Идейный замысел двойственности бытия реализуется помимо символического уровня и на визуальном уровне текста: переход из одного мира в другой сопровождается отступом или ГЭТ. Фрагменты текста, содержащие переход к воспоминаниям, снам или подсознанию, «дотелесной» жизни главного героя, отделяются от основного, линейно расположенного текстового материала, отступом с двойным тире или ГЭТ:

«Где то я проходил тут –

– может быть... внутри тела,
ощущениями перебега от органа
к органу и охваченный
прорастающей жизнью, еще не
ясно какою, но кажется
вырастающей; ее глухие наросты

вытарчивали мне суровыми образами в глухонемой темноте; перебегал я от органа к органу и уходил в огромное материнское тело утробного мира...»

[Белый 1922в: 38].

Основной текстовый материал со стандартной для текста шириной полей выступает, таким образом, в качестве графического фона. Отклонение от этого стандарта маркирует соответствующую часть текста, т.е. визуально выделяет ее из общего текста, сигнализируя о ее особом смысловом значении. Пустое пространство соотносится с окружающим текстом, и при таком подходе пустота выступает как дополнительный вспомогательный знак. Возникает яркий контраст между визуально выделенными и невыделенными элементами текста, что позволяет моделировать более сложные структуры взаимоотношений между фрагментами. Также наличие дополнительных немотивированных отступов позволяет более точно фиксировать позиции и субординацию пауз и переходов в повествовании.

Визуальные приемы, с помощью которых текст разделяется на фрагменты, также способствуют созданию специфического ритма произведения. Многочисленные отступы и вынесение части фраз в отдельные строки создают интонационные паузы, значение которых, по мнению писателя, в прозе очень велико.

Помимо интонационной, визуальные приёмы выполняют различные функции организации художественного текста. Так, повторяющиеся фразы маркируются отступами, что еще больше акцентирует внимание читателя:

«— “Пора, сэр, смириться”.

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

— “Пора, сэр, смириться”»

[Белый 1922б: 11].

Визуальное акцентирование повторяющихся элементов также способствует созданию ритма повествования — идентичное/схожее оформление на пространстве страницы указывает на повторяемость интонационного рисунка фрагмента и возвращение к фразе-метке.

Известно, что расположение текста на пространстве страницы является одним из основных знаков, позволяющих читателю воспринимать тот или иной текст в соответствии с установленной традицией как прозаический, стихотворный или драматический [Семьян 2006: с. 45]. Встречающиеся в тексте короткие абзацы (часто длинной в

одну фразу или несколько слов), отделенные от основного текста дополнительным отступом и следующие один за другим, являются следствием экспансии стиха в прозаическое пространство и визуально воспринимаются как стихотворные строки, что влияет на интонацию прочтения:

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

В автобиографических романах ярко представлены эксперименты А. Белого с фигурным расположением текста на пространстве страницы. Фигурная организация прозы выполняла для писателя роль дополнительного символа, переданного невербально и тесно связанного с композицией произведения и идейно-эстетическими воззрениями автора.

Особый интерес для исследования представляет собой соотношение визуального оформления «реальных» (т.е. относящихся к реальному миру) и «бытийных» (относящихся к духовному «я» героя, миру подсознательного) глав автобиографических повестей А. Белого.

Линейность пространства страницы в «бытийных» главах нарушается разнообразными визуальными графическими приемами: делением текстового массива на небольшие абзацы или главы, фигурным расположением текста, прозаической лесенкой, использованием дополнительных пробелов. Части глав в автобиографическом цикле А. Белого отделены друг от друга отступом и увеличенным пробелом. Авторская расстановка знаков препинания также дополнительно разделяет текст: практически все фразы дополнительно разбиваются двоеточием или тире на несколько смысловых частей, выражающих разорванность мысленного хода героев и всего повествования в целом.

В повести «Записи чудака»: для глав «Во Франции» и «Кем я родился» характерно преимущественно неклассическое расположение текста на поле страницы. Данная особенность объясняется эмоциональным накалом повествования: в главе «Во Франции» описывается видение Леонида Ледяного, после которого происходит духовное возрождение героя.

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

« – Так ударило
Светом в
мен-

“Я”» [Белый 1922а: 141].

Обращение к биографии писателя демонстрирует целостность и полноту визуального мышления писателя. В воспоминаниях о детстве А. Белый описывает становление своей личности и соотносит её с внешним миром также в виде треугольника: «...я был «символист», а многие из детей и почти все взрослые были мне выявлением во втором (внешнем) мире их первого (внутреннего); это первое было личностью; второе личиною; между ними лежала прямая линия соединения (из внутреннего во внешнее); я же был в третьем (в вершине треугольника): в точке индивидуальности; линия моего поведения от внутреннего во внешнее всегда была проекцией треугольника, эмблемой, знаком» [Белый 1994: 421].

В свою очередь, в главах о «бытовой» жизни героев, преобладает классическая модель расположения текста, приём шрифтовых выделений применяется спорадически, что дополнительно подчёркивает «пресность», обытовлённость внешнего мира, окружающего персонажей.

Благодаря использованию визуальных приёмов поглощаются интервалы между событиями и промежутки между объектами. К примеру, в повести «Котик Летаев» отражение в визуальном оформлении текста находят частые смены субъекта речи или времени повествования или переходы мыслей героев, которые в большинстве случаев оформляются с помощью ГЭТ. Тем самым, визуальнo-графические приёмы избавляют автора от дополнительных комментариев и помогают избежать повествовательно-описательного многословия. ГЭТ ориентирует читателя в изображаемом мире, через него осуществляется переход повествования от внутренней описательной точки зрения ребёнка к внешней повествовательной точке зрения нарратора. Стоит отметить, что подобные переходы маркируются не только визуально, но и сменой стиля изложения.

Стоит отметить также прием шрифтовой акциденции, характерный для визуальной системы А. Белого, – разрядка слова. Как и в более ранних произведениях, разреженное написание имеют идейно-значимые элементы. Шрифтовая акциденция привлекает внимание читателя, выделяет фрагмент текста, подчёркивает его значимость. Таким образом, разрядка становится приемом, с помощью которого происходит образное раскрытие текста, графически выделяются ключевые или особо значимые слова, отражающие тему и глубинный смысл произведения: «Последнее впечатление от «Здания» – о с л е п и т е л ь н ы й, громкий удар: прямо в лоб!» [Белый 1922а: 116]; « – д о т е л е с н а я жизнь одним краем своим обнажена» [Белый 1922в: 22].

Таким образом, в автобиографической прозе авторская рефлексия выражена яркими необычными визуальными формами, которые представляют собой не отдельные элементы, а создают целую систему, не только орнаментирующую внешний облик текста, но и выражающую концептуальные уровни произведения.

Литература

- Белый А. Записки Чудака. Т. 1. - М., Берлин: Геликон, 1922а. - 214 с.
Белый А. Записки Чудака. Т. 2. - М., Берлин: Геликон, 1922б. - 238 с.
Белый А. Котик Летаев. - Петербург: Эпоха, 1922в. - 292 с.
Белый А. Символизм как миропонимание. - М.: Республика, 1994. - 528 с.
Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста. - Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006. - 215 с.

IV. ПРЕПОДАВАНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЕ: (МЕТОДИЧЕСКИЙ) АНАЛИЗ И САМОАНАЛИЗ

Алексеева М.А. (Екатеринбург)

Мастерские на уроках литературы: возможности и риски

Педагогические мастерские сегодня уверенно занимают одну из ключевых позиций в списке инновационных технологий. И это вполне закономерно. Мастерские очень хорошо встраиваются в концепцию системно-деятельностного подхода как основы ФГОС и позволяют реализовать принципы личностно-ориентированного образования. Как отмечает Т.Б. Казачкова, данная технология позволяет решить ряд актуальных школьных проблем мотивационного, дидактического и психологического характера, в частности позволяет эффективно конструировать познавательную деятельность ученика, раскрывать и развивать творческий потенциал всех участников, совершенствовать универсальные учебные умения. [Казачкова 2013].

С другой стороны, мастерские вызывают критические замечания опытных методистов, полагающих, что технология лишает учителя свободы общения с художественным произведением. «Технологии в педагогике – преодоление человека, учителя. Поэтому они бесплодны», - отмечает Д.Н. Мурин в вызвавшей резонанс статье «Десять мифологических мифов» [Мурин 2013: 25-26]. Т.А. Калганова, редактор журнала «Литература в школе», в тезисах доклада «Инновационные технологии в литературном образовании» также обращается к технологии мастерских и отмечает, что она не вполне соответствует специфике литературы как учебной дисциплины. Аргументируя этот тезис, автор статьи в качестве основных недостатков технологии отмечает жесткие предписания алгоритмического типа, отсутствие возможности учитывать индивидуальные психические процессы учеников, подмену чтения текста как основной составляющей урока литературы составлением схем [Калганова 2016: 22-23].

Любая инновация – это результат дестабилизации среды. Процесс освоения инновации обычно включает следующие этапы: формирование идеи, апробация, экспертиза, возможная коррекция, распространение, внедрение. В конце концов инновация превращается в стереотип. Эти этапы проходит и вся система в целом, и отдельные ее участники. Учитель, претендующий на присвоение высшей квалификационной категории, должен владеть инновационными технологиями, то есть знать их основные характеристики, понимать сферу применения, эффективно использовать в практике преподавания. Для этого он должен отчетливо представлять достоинства и недостатки, возможности и риски актуальных для системы образования методов, технологий, принципов и систем.

Рассмотрим в этом ключе педагогические мастерские на уроках

литературы. Учителю, который думает о возможности использования мастерских в своей практике или уже проводит занятия в этом жанре, вне сомнения, стоит познакомиться с работами Е. О. Галицких, И. А. Мухиной и Т. Я. Ереминой, Н. И. Беловой и О. В. Орловой и других авторов. В них он найдет как серьезное научно-методическое обоснование технологии, так и образцы мастерских разных типов. Хорошие примеры можно найти и на учительских сайтах [Урок-мастерская]. Творческая работа с источниками даст возможность учителю познакомиться с технологией, изучить ее и оценить эффективность и целесообразность применения в практической деятельности.

В свое время мое внимание привлекла книга А. А. Окунева с интригующим названием «Как учить не уча, или 100 мастерских по математике, литературе и для начальной школы» [Окунев 1996]. Показалось, что организация мастерской на уроке – дело интересное, нетривиальное и простое в исполнении. Даны пошаговые инструкции и материалы: шаг первый (индукция) – обводим руку на листе... последующие шаги (самоконструкция и социоконструкция) – работаем с текстами, рисуем, слушаем музыкальные фрагменты, находим нужные слова и словосочетания, собираем их в предложения, потом пишем текст; ключевой шаг навстречу другим (социализация или афиширование) – читаем текст вслух или читаем тексты, представленные одноклассниками, шаг последний (рефлексия)-выясняем, что поняли, узнали, осознали... Так строится в общих чертах мастерская письма. Есть еще мастерские ценностных ориентаций, мастерские построения знаний, мастерские жизнетворчества, проектные мастерские... Суть технологии И. А. Мухина и Т. Я. Еремина выразили в следующем определении: «Мастерская - это форма обучения детей и взрослых, которая создает условия для восхождения каждого участника к новому знанию и новому опыту путем самостоятельного или коллективного открытия» [Мухина, Еремина 2002: 5].

Диалог, радость творчества, открытие – таковы константы урока-мастерской. Общие правила его проведения на первый взгляд просты и понятны: учитель-мастер не задает вопросы, а предлагает систему заданий; ученики сами определяют ход выполнения и предъявляют результат; работа идет в режиме творческой диалогической импровизации. Т. Я. Еремина называет такие законы проведения мастерских, как ценностно-смысловое равенство всех участников; право каждого на ошибку; безоценочность и отсутствие критических замечаний; решительное ограничение практической деятельности мастера-руководителя как авторитета на всех этапах мастерской [Еремина 2007]. Следование этим правилам создает условия для раскрытия творческого и интеллектуального потенциала участников мастерской, проживания ими процесса открытия нового знания о мире, о литературе, о себе. И с этой точки зрения возможности, которые

предоставляют педагогические мастерские, трудно переоценить.

Простота алгоритма и правил обманчива. В статьях и монографиях, посвященных мастерским, авторы делятся опытом успешного применения технологии, и это вполне естественно и закономерно. Но не бывает образовательного процесса без ошибок и неудач. В процессе подготовки и проведения мастерской учитель может встретиться с рядом методических и психологических проблем. Охарактеризуем риски технологии, учитывая, что лучше предусмотреть и предупредить возможные ошибки, чем справляться с ними в режиме «здесь и сейчас» в ситуации проведения урока.

Ключевой риск любой технологии - формализация. К сожалению, на методических порталах и сайтах можно увидеть «уроки-мастерские», которые представляют собой цепочку приемов, связанных тематически, но не выстраивающихся в цельное смысловое единство. Обычно в качестве индуктора таких мастерских применяется прием определения значения слова или построение ассоциативной цепочки; задания для работы формулируются как вопросы, связанные с анализом текста («найдите средства выразительности, которые использует автор», «определите стихотворный размер», «найдите ключевые слова в тексте» и т.п.), на этапе афиширования ученики составляют кластеры, таблицы или схемы; рефлексия оформляется в синквейнах. Содержание может варьироваться в зависимости от темы урока. При внешнем соблюдении правил конструкты подобного рода мастерскими в полном значении слова не являются. Можно говорить лишь об организации работы в группах, о подготовке к восприятию и анализу текста, об использовании на уроке синквейнов и кластеров. В то время как настоящая мастерская – это произведение искусства, в котором реализуется принцип единства формы и содержания.

Вторая категория рисков связана с большой «энергоёмкостью» мастерских. Их очень сложно задумать и реализовать за несколько дней или недель. На подготовку мастерской, как отмечает Е.О. Галицких, могут быть потрачены годы. Мастерская должна состояться, прежде всего, в переживании-размышлении-рефлексии учителя-мастера, она должна стать этапом на пути его духовных и методических исканий, она должна потребовать своего воплощения. «Каждая мастерская – это концентрация наблюдений, переживаний, жизненного опыта, из которых нужно извлечь идею и постараться передать ее участникам работы, увлечь задачей, пройти путь поиска. Это очень сложно...» [Галицких 2016: 54]. Другими словами, мастерская возможна тогда, когда она связана с процессами самопознания, исследования ценностей и смыслов мастера и других участников мастерской. Кроме того, процесс поиска и отбора материала для индуктора, заданий, рефлексии мастерской тоже требует значительных ресурсов времени, потому что только композиция элементов может определить глубину замысла, изящество и логику развития мысли Мастера.

Третья зона риска связана с непривычным форматом деятельности и с проблемой готовности участников мастерской к диалогу. Неочевидность и непредсказуемость результатов и неопределенность заданий, импровизационный характер работы – непривычная учебная ситуация как для учителя, так и для ученика. Учитель должен быть готов к самым неожиданным «сюжетным поворотам», в том числе и к неприятию предлагаемого материала, к отторжению, к неготовности участников мастерской выполнять его задания.

В связи с этим важно правильно выбрать «точку встречи» с аудиторией. Если учитель готовит мастерскую для учеников, с которыми он уже работает, необходима подготовка как методическая, так и психологическая. Ученики, не имеющие опыта работы в группах, не умеющие подбирать ассоциации к слову, привыкшие к тому, что их ответы оцениваются с позиции «правильно» - «неправильно» и к тому, что они должны послушно выполнять задания преподавателя, не смогут сразу включиться в работу в непривычном формате. Весьма желателен предшествующий мастерской опыт проектной деятельности, выполнение творческих заданий, опыт работы в группах, опыт самостоятельной работы с текстами и другими материалами. Важно продумать варианты заданий, материалов для работы, задействующие разные каналы восприятия, позволяющие быстро переключаться с одной тональности на другую, именно поэтому материал для мастерской и должен быть избыточным.

Непривычно и распределение ролей в процессе проведения мастерской. Учитель-мастер отказывается от позиции «главного человека» на уроке, который лучше других знает, как правильно и чем все закончится. Важно понять и принять позицию ученика, который сталкивается с непривычной ситуацией: «Вспомните или вообразите случай, когда человек совершил героический поступок. Запишите, как это происходило...», - начинается этап индуктора... И ученик может подумать: «Зачем мне это вспоминать?», «Не хочу я ничего вспоминать», «Я лучше в окно посмотрю...». Задача учителя – продумать форму мотивирующего задания, оценить реакцию участников и при необходимости тут же скорректировать или изменить задание.

При проведении мастерской следует учитывать и возможные психологические риски. Отказ ученика от деятельности во время проведения мастерской может быть спровоцирован страхом неправильного выполнения задания. Он слышит: «Нарисуйте круг! Это мир... Обозначьте свое место в этом мире...», - и думает: «А вдруг я обозначил неправильно? Не как все? Вдруг я сам неправильный? А где поставили точку остальные?». В этой ситуации учителю важно воздержаться от оценивающих суждений – как порицающих, так и хвалебных. А это достаточно сложно.

Все этапы мастерской интегративны по своей сути. Каждое

задание выполняет множество функций. Цели задания-индуктора, например, таковы: создать мотивацию для работы, актуализировать личный опыт участников, снять психологические зажимы, создать ситуацию встречи с незнакомым и интересным, обозначить внутреннюю связь с содержанием и идеей дальнейшей деятельности. Мастер продумывает не только формы заданий на разных этапах, но и внутренние смысловые связи между ними, а это также непростая задача¹.

Участникам мастерской предоставляется свобода выбора: на этапах работы – в праве выбора способа действия, а также право не участвовать в работе на этапе предъявления продукта. Возникает закономерный вопрос: Как тогда оценить работу участников? В каких единицах измерять? Следует помнить, что мастерская безоценочна. Важнее процесс самооценки в сравнении себя с другими. А уровень усвоения и освоения материала можно проверить на других занятиях и в других формах деятельности.

В результате анализа мы приходим к выводу, что мастерские очень сложный вид педагогической деятельности. Это действительно так. Но радость творчества и сотворчества, которая возникает после удачно сыгранного урока, ни с чем не сравнится. Да, у мастерских есть еще одна особенность. Они уникальны. Даже если разворачиваются по одному сценарию. И после удачной мастерской учитель может почувствовать себя настоящим Мастером, открывающим сокровенные смыслы бытия и создающим новые².

Литература

Белова Н.И., Орлова О.В. По меркам добра. Педагогические мастерские ценностно-смысловых ориентаций. – Ковров.: ООО «Медиа-Пресс», 2013.

Галицких Е.О. Чтение с увлечением. Мастерские жизнетворчества. – М.: Библиомир, 2016.

Еремина Т.Я. Еще раз о педагогической мастерской // Литература. – 2007 - № 3 [Электронный ресурс]. URL: [http:// lit.1september.ru/article.php?ID=200700312](http://lit.1september.ru/article.php?ID=200700312) (дата обращения 12.04.2016)

Казачкова Т.Б. Технология «Педагогическая мастерская» // Современные педагогические технологии основной школы в условиях ФГОС / О.Б. Даутова, Е.В. Иваньшина, О.А. Ивашкина, Т.Б. Казачкова, О.Н. Крылова, И.В. Муштавинская. – СПб.: Каро, 2013. - С. 124-148.

Калганова Т.А. Инновационные технологии в литературном образовании. Тезисы доклада на региональном научно-практическом

¹ Предположим, задание-индуктор звучит так: «Что бы вы взяли для того, чтобы изобразить вишневый сад? Гуашь? Акварель? Цветные карандаши?». Попробуйте продумать общую логику мастерской.

² Итоговая рефлексия. Надуйте шарик. Нарисуйте на нем рожицу, отражающую Ваше отношение к мастерской. Отпустите шарик в небо.

семинаре «Инновационные технологии в преподавании литературы в школе № 3 г. Щелкова // Литература в школе. - 2016. - № 2. - С. 22-23.

Мурин Д.Н. Десять методических мифов // Литература. - 2013. - № 2. - С. 25 – 26.

Мухина И.А. , Еремина Т.Я. Мастерские по литературе: интеграция инновационного и традиционного опыта: книга для учителя. – СПб.: СПбГУПМ, 2002.

Окунев А.А. Как учить не уча, или 100 мастерских по математике, литературе и для начальной школы. - СПб.: Питер-Пресс, 1996.

Урок-мастерская «Сердце матери» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.selezneva-lichnost.ru/index.php/strategii-chteniya/839-tehnologiya-urok-masterskaya> (дата обращения 28.04.2016)

Балабанов С.Ю. (Екатеринбург)

Урок внеклассного чтения по литературе в 10 классе по пьесе А. Жвалевского и Е. Пастернак «Образ Чацкого скачать бесплатно»

«Горе от ума» мне вставило. Я раньше думал, что книжки или пьесы — это так... литература. А оказывается, это про жизнь. Я теперь всегда книжки буду читать. Если про жизнь, конечно...

В последнее время учителя-словесники, особенно работающие в старшем учебном звене, часто говорят о том, что нынешнее поколение старшеклассников – абсолютно не читающее. Причём речь, на их взгляд, идёт не столько о произведениях из школьной программы, но и о внепрограммных произведениях. Обучающиеся мотивируют этот факт чрезвычайно насыщенной программой: 1) И.А. Гончаров, И.С. Тургенев, Н.С. Лесков, М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов и др. Но мы, практикующие учителя-словесники, должны их мотивировать к тому, чтобы они следили за литературным процессом, читали новинки, ведь это необходимо для успешной сдачи ЕГЭ по русскому языку и для Итогового декабрьского сочинения – без литературных аргументов трудно написать эти экзамены хорошо. Что же побудило нас взять некоторые произведения русской литературы 20-21 веков для их изучения на уроках внеклассного чтения?

Во-первых, не секрет, что современный среднестатистический десятиклассник воспринимает классическую литературу XIX века почти так, как поэмы Гомера: происходили те события давно, понять суть изображаемого трудно. А произведения современной эпохи читаются легче, и анализируются с большим интересом, так как их значительно проще понять. Сужу по собственному опыту: наши юноши и девушки охотно читают В.Войновича, Ю. Бондарева, В. Дудинцева, современных авторов, Захара Прилепина, Андрея Рубанова, Людмилу Улицкую, Дину

Рубину, Андрея Жвалевого и Евгении Пастернак. Произведения этих авторов вызывают огромный интерес, формируют читательский опыт. Да и произведения 1-ой половины XX века: антиутопия Е. Замятина «Мы», роман В. Набокова «Машенька» – небезынтересны, так как в 9 классе школьники уже изучили исторический материал о тоталитарном обществе и о русской эмиграции в 20-е годы XX века.

Во-вторых, изучение таких острых в политическом смысле произведений формирует зрелую гражданскую личность с ярко выраженными демократическими взглядами. Здесь мы идем рука об руку с учителями истории и обществознания, и данные уроки можно проводить совместно с ними. Бинарные темы всегда вызывают интерес неадекватностью поставленных проблем.

И наконец, в-третьих, уроки внеклассного чтения позволяют часть тем в 11 классе провести заранее, тем самым хоть немного разгрузив более чем насыщенную программу выпускного класса. Так, проведя в 10 классе 2-х часовой семинар по пьесе Андрея Жвалевого и Евгении Пастернак, впоследствии к проблемам драматургии XX века обращаемся только в обзорных темах, напоминая учащимся опыт анализа данного текста.

Конечно, такая интенсивная система работы требует основательной подготовки: в конце 9 класса учащимся выдается список литературы для летнего чтения, а произведения внеклассного чтения описываются наиболее интригующе для того, чтобы подростки прочитали летом как можно больше.

Все уроки внеклассного чтения проводятся в форме семинаров, вопросы к семинарам выдаются за полторы-две недели, что стимулирует интерес читателей и помогает сразу увидеть наиболее актуальные вопросы текста. Кроме того, все семинары по внеклассному чтению проходят всегда в 2 урока, что дает возможность опросить каждого ученика и осветить поднятые проблемы достаточно глубоко и последовательно. При анализе произведений XX века важным считается рассмотрение вопроса о традициях классической литературы у авторов последующих эпох.

Урок по современной драматургии не случаен. Дело в том, что в школе именно изучение драматических произведений несколько обделено вниманием. «Ревизор» Н.В.Гоголя, «Недоросль» Д.И.Фонвизина, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Гроза» Н.А. Островского, «Вишнёвый сад» А.П.Чехова. Те «киты», на которых держится изучение драматических произведений в школе. Именно поэтому мы взяли в качестве произведения для внеклассного чтения пьесу «Образ Чацкого скачать бесплатно», выложенную авторами в свободном доступе в сети Интернет для чтения и обсуждения.

Перед семинаром обучающимся были выданы следующие вопросы, которые будут рассмотрены на семинаре:

Вопросы к семинару по пьесе А. Жвалевского и Е. Пастернак «Образ Чацкого скачать бесплатно».

1. Что общего и различного вы обнаружили в пьесах А.С. Грибоедова «Горе от ума» и пьесой современных авторов? Какие общие проблемы рассматриваются?
2. Попытайтесь определить, как в пьесе показана современная действительность. Какие приметы времени есть в пьесе авторов?
3. Как девятиклассники относятся к учёбе? Можно ли сказать, что такое отношение к учёбе общепринято в современном обществе?
4. Дайте речевую характеристику персонажей пьесы.
5. Какова особенность афиши данного произведения?
6. В чём сложность технического воплощения пьесы на сцене?
7. Что вы думаете об Иришке, Лизе и Наташе? Какова их роль в пьесе?
8. Образ Влада Никифорова. Его значение в пьесе.
9. Дайте развернутую характеристику Джорджа Малинова и Богдана Колесникова. Кто, на Ваш взгляд, является главным героем пьесы, Джордж или Богдан или кто-то другой?
10. Объясните смысл названия пьесы. Какие идеи авторы подчеркивают, давая своему произведению такое название?

Ход семинара

Изучение пьесы А. Жвалевского и Е. Пастернак мы с обучающимися запланировали на начало IV четверти, когда уже выйдем с весенних каникул. На конец учебного года в 10 классе традиционно остаётся изучение творчества А.П. Чехова, этакого «мостика» между литературой 19 и 20 веков. В IV четверти это произведение вполне подходит для пробного варианта семинара по внеклассному чтению: объем мал (ученики могут познакомиться с текстом в свободном доступе в сети Интернет), образы трактуются неоднозначно, открытый конец вызывает бурные споры.

У многих учащихся пьеса «Образ Чацкого скачать бесплатно» вызвала недоумение речевой характеристикой персонажей, отсутствием четко сформулированной авторской позиции, похожестью на нашу действительность. Особенно это бросается в глаза после чтения «Грозы», где десятиклассники легко выделяли мировосприятие драматурга, его видение общественных проблем.

Для лучшего усвоения темы необходимо познакомить участников семинара с творческой биографией Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак. Неоценимую помощь на данном этапе оказали специально приглашённые пятиклассники, которые с большим интересом рассказали о тех произведениях авторов, которые они прочитали. Прежде всего, конечно, речь шла о книгах «Время всегда хорошее», «Я хочу в школу» и сборнике рассказов «Типа смотри короче». По мнению пятиклассников, эти книги объединяет то, что все они про школу, притом школу, в которой действительно хочется учиться.

Следующий блок произведений представляет уже преподаватель. Речь пойдёт о книгах для подростков. Темы, которые в них затрагиваются, близки нынешним десятиклассникам. «Охота на Василиска» - непростые темы синтетических наркотиков, предательства и настоящей дружбы. «52 февраля» - тема первой любви, о которой так не хватает разговора между взрослыми и детьми. «Смерть Мёртвым душам» - проблема существования «плохих» и «хороших» книг. Могут ли «плохие» книги поработить человека. 10-му классу показалась интересной идея фанфиков, предложенная авторами. Новая книга авторов «Открытый финал». Несколько историй, связанных с профессиональными танцами, сплетаются в одну, фактически детективную, в которой есть всё: нешуточная страсть, дружба и предательство.

Прогнозируемые результаты семинара

1. Пьесы Грибоедова и авторов соприкасаются между собой в идейном плане. В обеих пьесах немного сходен сюжет: в уже устоявшееся общество приезжает новое действующее лицо. Чацкий и Джордж Малинов являются своеобразными лакмусовыми бумажками общества: именно через взаимоотношения с ними все герои пьес показывают своё настоящее, истинное лицо.

2. Современность пьесы заявлена в самом названии «Образ Чацкого скачать бесплатно». Нынешние десятиклассники прекрасно осведомлены, что всю необходимую информацию можно найти в сети Интернет, практически любой фильм, музыку или книги в электронном формате можно скачать. О современности пьесы говорят присутствующие на сцене в руках действующих лиц гаджеты, упоминание различных социальных сетей, смс-ок.

3. В пьесе представлен обычный, среднестатистический 9 класс. Есть те, кто стремится к знаниям, или делает вид, что делает это (Лиза Никитина, Богдан Колесников). Им нужны, возможно, не сами знания, а приличный аттестат. Есть традиционные «звёзды», на «авторитете» которых держится жизнь класса, – без них не обойдётся ни одно мероприятие (будь то дискотека, внеклассное мероприятие, классный час. Иришка). Есть в классе и те, кто пришёл в школу не ради учёбы, а ради того, чтобы получить аттестат не напрягаясь – за аттестатом профессия. Влад Никифоров. В любом нынешнем классе, независимо от статуса учебного заведения, мы можем увидеть подобных учеников.

4. Речевая характеристика представлена совершенно чётко. В речи Зинаиды Павловны преобладают учительские штампы, без которых невозможно представить учителей «старой» закалки. В речи подростков преобладает речь сегодняшних пользователей социальных сетей, даже Джордж, один из главных персонажей пьесы, употребляет в речи слова «Прикольненько» и т.п., скорее всего, для того, чтобы стать «своим» в новом учебном коллективе, хотя, как мы знаем, он победитель олимпиады по литературе. В речи Никифорова, чьи слова

выведены в эпиграф к семинару, ключевыми являются слова: «ключицу сломаю!», которые он неоднократно произносит на протяжении всей пьесы.

5. При анализе афиши следует обратить внимание на то, что, как и в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, на первое место авторы ставят не главное действующее лицо, Джорджа Малинова, а учителя, Зинаиду Павловну. Афиша построена по социальному статусу, а не по важности тех или иных лиц в сюжете и действии.

6. Техническое воплощение пьесы очень интересно, она захватывает с самого начала – актёры выходят из зала. В зал же обращается Никифоров, отправляя зрителей в буфет. Использование мультимедиа-аппаратуры тоже интересное решение – зрители будут обращать внимание не только на действующих лиц, но и на экран на сцене, где постоянно будет меняться картинка.

7. Особое внимание следует уделить сравнительной характеристике женских образов в пьесе, одноклассниц Джорджа. Скорее всего, десятиклассники мало увидят положительного в этих образах. Лиза вынуждена обманывать маму, чтобы стать своей в классе, ворует у неё контрольные тесты, даёт списывать диктанты. Иришка пользуется своей «звёздностью», делает всё возможное для того, чтобы о ней в классе и гимназии говорили. Обманывает одноклассников, когда рассказывает о мнимой смерти мамы. В этом её схожесть с образом Джорджа, который обманывает всех, говоря, что отец у него находится в местах заключения. Наташа, по определению Джорджа, является «московским золотым стандартом», рядом с которым чувствуешь себя комфортно.

8. Влад Никифоров – пожалуй, единственный, кого можно назвать по-настоящему положительным персонажем пьесы. Это единственный образ, который показан в развитии, от обычного парня-работяги, зарабатывающего, чтобы оплатить обучение в элитной гимназии, до молодого человека, способного чувствовать, любить и размышлять, что хорошо показано в финале пьесы.

9. Эмоционально должно произойти обсуждение сюжетной линии Джордж – Богдан. Оба героя сложны и неоднозначны. Джордж выделяется на фоне одноклассников не только начитанностью, но и необычностью имени. Герой показан в сложной психологической ситуации – потеря одноклассников из элитной московской школы, предательство отца. Богдан, который является интеллектуальным лидером девятого класса, представлен как человек, способный на подлость ради своего комфорта.

10. Финал пьесы открытый. В качестве рефлексии по окончании семинара десятиклассникам будет предложено порассуждать над двумя вопросами: «Что происходит в финале пьесы? Какое пренеприятное известие принёс директор?», «Кого можно назвать положительным героем пьесы «Образ Чацкого скачать бесплатно»?

Волынская О.Г. (Екатеринбург)

Групповая форма организации учебной работы и проектная деятельность на уроках литературы (опыт проведения нестандартных уроков)

Легко ли стать участником литературного суда, выступать в роли гражданина города Глупова, выносить приговор литературным героям? Да, если мы являемся участниками проекта «Суд над градоначальниками». Одноименный урок является последним этапом этого проекта. А создать продолжение знаменитого рассказа Рэя Бредбери «Улыбка» и дать надежду главному герою и читателям на благополучное развитие цивилизации в рамках предложенной автором модели? И это возможно, когда ты работаешь в группе с одноклассниками и готовишься стать участником урока-устного журнала. Нужна ли такая творческая работа детей на уроках литературы и такие нестандартные уроки? Ответ кроется в требованиях, которые предъявляются сегодня к уроку.

Современная действительность такова, что получение качественного образования – это одна из наиболее важных жизненных ценностей граждан, решающий фактор социальной справедливости и политической стабильности. В Национальной доктрине образования в Российской Федерации цели образования определены как «воспитание патриотов России, граждан правового, демократического государства, обладающих высокой нравственностью и проявляющих уважительное отношение к языкам, традициям и культуре других народов» [Национальная доктрина 2000], а также формирование культуры мира и межличностных отношений. Процесс воспитания предполагает «самоопределение и социализацию обучающегося на основе социокультурных, духовно нравственных ценностей, принятых в обществе правил и норм поведения в интересах человека, семьи, общества и государства» [Об образовании 2012] (статья 2 ФЗ «Об образовании в Российской Федерации»).

Ключевую роль в реализации поставленных целей призван сыграть предмет «Литература». Этот предмет определяет «культурный код» человека, без которого невозможно полноценное «самостояние личности», формирует ценностные ориентиры, художественный вкус, творческие способности; развивает «эстетическое сознание через освоение художественного наследия народов России и мира» [Меркин, Зинин 2012].

Образование, как и любая другая система, неуклонно развивается, актуальным стало «постоянное обновление технологий, ускоренное освоение инноваций, быстрая адаптация к запросам и требованиям динамично меняющегося мира» [Концепция социально-экономического развития]. Для обеспечения реализации образовательных целей, повышения уровня качества образования, вовлечения обучающихся в процесс постижения нравственных истин на уроках литературы, раскрытия и развития их духовного потенциала необходимо

применение новых технологий я применяю метод проектов и технологию групповой деятельности, разрабатываю и провожу нестандартные уроки литературы. К таким формам организации работы я отношу урок-защиту проектов, урок-суд, урок-устный журнал.

В современной педагогической практике метод проектов используется не вместо систематического предметного обучения, а наряду с ним, как компонент системы. Что такое проект? «Учебный проект – это совместная учебно-познавательная, творческая или игровая деятельность учащихся-партнеров, имеющая общую цель и согласованные способы, направленная на достижение общего результата по решению какой-либо проблемы, значимой для участников проекта». Это один из методов личностно-ориентированного обучения, способ организации самостоятельной деятельности обучающихся (индивидуальной, парной или групповой) в процессе решения учебных задач: они формулируют проблему, собирают и обрабатывают информацию, проводят эксперименты, анализируют полученные результаты. В методической литературе обычно отмечают, что «проект – это пять «П»: проблема – проектирование (планирование) – поиск информации – продукт – презентация».

Применение такого метода при изучении литературы позволяет развивать интеллектуальные и творческие способности ребенка, развивает его абстрактное мышление, память и воображение, формирует навыки самостоятельной учебной деятельности, самообразования и самореализации личности, объединяет знания, полученные в ходе учебного процесса и приобщает к конкретным жизненно важным проблемам. Кроме того, значительно повышается интерес к литературе как предмету.

Немного из истории проектов. Он возник еще в 20-е годы прошлого века в США. В России стал известен уже в 1905 году. После революции применялся по личному распоряжению Н.К.Крупской. Первой опытной станцией по применению этого метода в Москве руководил С.Т. Шацкий. В 1931 году этот метод был осужден как чуждый советской школе и не использовался до конца 80-х годов XX века. Проект в переводе с латинского означает «брошенный вперед». А В. Килпатрик, американский педагог, определяя суть метода, назвал его «от души выполняемый замысел» [Нарушевич 2013: 5].

Мной накоплен опыт использования метода проектов. Все предлагаемые в данном докладе проекты являются:

- по содержанию: моно- и межпредметными;
- по организационной форме: индивидуальными, парными, групповыми;
- по времени выполнения: кратковременными, долговременными;
- по ведущему виду деятельности: практико-ориентированными, творческими, игровыми, исследовательскими.

Известно, что проект – это работа, направленная на решение

конкретной проблемы, на достижение оптимальным способом заранее запланированного результата. Остановлюсь на этапах работы, связанных с подготовкой проекта. Такую деятельность я сопровождаю «Положением о проекте», которое предваряю «Аннотацией проекта». Приведу примеры аннотаций:

- проект «Фотография, на которой меня нет»: «В.П.Астафьеву принадлежат важные слова: «... посредством преемственности, неразрывной связи с предшественниками утверждается новая жизнь, а тем, кто оторвался от материнского лона, «можно было прорасти, но нельзя было выжить», «...фотография – своеобразная лепись нашего народа, настенная его история».

- проект «Последнее лето детства»: «У вас, одиннадцатиклассников, свой календарь, особенный. Менее чем через год вы станете абитуриентами, потом студентами. Календарь начинает отсчитывать время. А пока есть что вспомнить... Последнее лето детства... Каким оно было? Может, обыкновенным, как все другие. Может, ярким, веселым. А может, лето было таким запоминающимся, как у героев известного культового советского фильма «Сто дней после детства». Митя Лопухин, главный герой, открыл важную истину, пережив лето. Конечно, когда мы отдыхаем, то над истинами не задумываемся. Но все же...» (Приложение №4).

- проект «Суд над градоначальниками»: «Роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» сложен для восприятия и анализа. Но проблемы, которые в нем подняты, значимы и актуальны. Какой можно найти выход? Давайте сложное преобразуем в простое, найдем понятное, доступное в непонятном, увидим черты современности в событиях почти двухвековой давности».

Как возникает замысел проекта? Его зачастую диктует конкретная ситуация. Весной прошлого года на экраны страны вышла еще одна экранная версия повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...». Возник проект «А за спиной – Россия!» (Приложение №1) и аннотация проекта: «Уже существует очень точная одноименная экранизация повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие». Тот редкий случай, когда фильм не хуже книги, такой же пронзительный и проникновенный, безупречный во всех отношениях: отличная режиссура, искренняя игра актеров, никакого пафоса и наигранности. Нужна ли еще одна версия?» Прошлый, 2015 год, - знаменательный: все мы отмечали 70-летие Победы в Великой Отечественной войне. Как не обратиться к новой версии фильма. Кроме того, мы серьезно готовимся к сочинению, которое ожидает нас на ЕГЭ. Поэтому родился проект: посмотрели фильм, написали рецензию, составили коллаж, защитили свою позицию, свой проект. А некоторые пошли дальше: сравнили экранизации XX и XXI веков. В результате готова часть сочинения, касающаяся литературного кругозора, знания художественных произведений. И еще один важный момент: после просмотра фильма плакали, не скрывая эмоций друг от друга, произошел катарсис. Такой

эффект при прочтении книги встречается реже. Яркое эмоциональное впечатление, подкрепленное анализом, рефлексией, памятно надолго.

С этой же датой при изучении творчества В.П. Астафьева в прошлом учебном году связан проект «Фотография, на которой меня нет» (Приложение № 2). После изучения произведения предложила проект, в ходе реализации которого обучающиеся не просто обратились к истории своей семьи, рода; открыли страницы семейного альбома; познакомились с фотографиями, на которых были сняты родственники в какой-либо важный период истории страны, но и обратились к военным, фронтовым фото своих прабабушек, прадедушек. Кроме того, фотоколлаж как проектный продукт был оформлен в оригинальной форме, связанной с наградной атрибутикой. При реализации таких проектов важным является многое: воспитание патриотизма, возникающая преемственность поколений, осознание себя как части великой страны и истории. Итог работы над этими двумя проектами – нестандартные уроки защиты проектов.

Обратимся снова к содержанию «Положения о проекте». Составной частью его является проектный продукт и планируемый результат. Планируемый результат – это, как правило, оформление выставки коллажей в «Уголке юного филолога» и «Литературном вернисаже». Проектные продукты могут быть разные: рецензия на фильм, сценарий главы литературного произведения, «Сборник афоризмов одноклассников о лете», рассказ о лете, оформленный на листке календаря, слоганы о правлении градоначальников в городе Глупове, костюмы для участия в мини-спектакле «Суд над градоначальниками», визитные карточки того или иного проекта.

Хочется обратить ваше внимание на планируемый результат проекта «Суд над градоначальниками» (Приложение № 3). Участники проекта составляли сценарии всех глав, но для постановки были взяты одни из ключевых глав, касающихся деятельности градоначальников Петра Петровича Фердыщенко и Ермолая Петровича Угрюм-Бурчеева. Их негативная деятельность попадает под определенные статьи современного УК. Еще ребята обратились к истории костюма: выяснили, как мог быть одет глуповский бомонд, горожане, крестьяне. Поэтому урок превратился в настоящий суд над градоначальниками. Большой объем выученного текста, замечательная игра, костюмы были оценены зрителями. Нестандартный урок повторения и обобщения знаний о сатирическом романе М.Е. Салтыкова-Щедрина стал запоминающимся событием при изучении литературы.

Очевидно, что основные задачи сегодня – не просто вооружить обучающегося определенным набором знаний, а сформировать у него умение и желание учиться всю жизнь, работать в команде, способность к самоизменению и саморазвитию на основе рефлексивной самоорганизации. Решению этих задач способствует групповая форма организации работы. Она эффективна по многим причинам:

1) возникает межличностное общение и межличностное взаимодействие, которое так важно на уроках литературы;

2) групповая работа позволяет активно включать учащихся в атмосферу творчества;

3) появляется желание высказаться, ощущение своей личностной значимости, вера в свои творческие силы;

4) межличностное общение при такой организации повышает мотивацию, появляется личная ответственность, чувство удовлетворения от публично переживаемого успеха в учении;

5) формируется качественно новое отношение к предмету, чувство личной сопричастности к общему делу;

6) групповая работа делает явными усилия и способности каждого, что является здоровым стимулом творческого соревнования;

7) результаты совместной работы учеников, как правило, всегда выше по сравнению с выполнением того же задания каждым индивидуально.

Примером применения групповой работы и проведения нестандартного урока литературы может служить урок-устный журнал «Литературные встречи» (по рассказу Р. Брэдбери «Улыбка»). В группах выполнялись разные задания: оформление литературных визиток о Р. Брэдбери и визиток о не потерявшей загадочности, несмотря на многие исследования, картине Леонардо да Винчи «Мона Лиза»; определение проблематики рассказа и создание продолжения рассказа «Улыбка».

Каково методическое обоснование таких заданий? Во-первых, при подготовке к экзаменам в 10-х и 11-х классах любой художественный текст интересен с точки зрения проблем, поставленных в нем, возможности использовать его в качестве примеров при создании итогового сочинения и сочинения на ЕГЭ. Во-вторых, в рассказе «Улыбка» звучит мысль о том, что появится человек с душой, который вернет цивилизацию, так необходимую для комфортной жизни людей, но цивилизацию «ограниченную», без войн. Поэтому интересно, куда приведет ребят творческая мысль; как они представляют возвращение к новой, свободной от войн цивилизации из послевоенных руин, «радиационных полей»; кто это сможет сделать?

Реализация каждого задания становится содержанием страницы журнала. Их пять:

- «Литературные визитки»;
- «Очарование улыбки»;
- «О, сколько нам открытий чудных...»;
- «Проба пера»;
- «Новое поколение выбирает».

Каждая страница предполагает осмысление рассказа «Улыбка», читательскую рефлексию, работу творческой мысли, глубокое исследование проблем и способов их реализации в рассказе, осознание ответственности каждого за то, что происходит в обществе,

выработку линии поведения.

Урок чрезвычайно содержателен, но хочу обратить внимание на определение проблематики рассказа (страница «О, сколько нам открытий чудных...») и создание продолжения рассказа (страница «Проба пера»). Варианты продолжения были разными, но все они оптимистичны, жизнеутверждающи.

1. Том в течение долгих 12 лет пытался нарисовать портрет женщины. Его натурщица, муза стала женой Тома, у них появились дети. Гармония, любовь в их взаимоотношениях, трудолюбие Тома позволили создать шедевр великого мастера заново.

2. Через тысячелетие природа Земли восстановилась. И уже никто не верил, что были страшные разруха, ненависть. Даже не хотелось в это верить. Но мрачное здание, обрушившееся, практически ушедшее в землю, было свидетельством и доказательством тех событий. А еще был найден кусочек ткани, который, по преданиям, спас людей от жестокости и ненависти, убедил в необходимости возрождения цивилизации.

3. Из другого рассказа можно узнать, что мама, найдя у Тома клочок картины, вспомнила, что во время свадебного путешествия они видели эту картину, что уже в то время в результате терактов художественные ценности исчезали, но на это не обращали внимания. Видимо, властям удалось убедить людей в том, что культура – это лишнее. Но в душе некоторые сохранили связь с ней. При этих воспоминаниях лицо мамы изменилось, исчезла злоба, даже появились слезы... Мама поняла, что Том не такой, как все.

4. Еще одна версия. В ней возникает мотив сна. Во сне появляется Мона Лиза и убеждает Тома, что он – тот человек, который способен изменить судьбу людей. Том собирает клочки истерзанной картины, на некоторых из них следы плевков. И тогда он понимает, что нужно изменить мнение людей, их настроение. И, как Данко, ведет людей за собой со словами: «Вы сами властны над своей судьбой! Вам решать, какое у нас будущее!»

5. Из следующей версии становится понятно, что люди на площади уничтожают копию, а не подлинник «Моны Лизы». Настоящая картина сохранена. Ее подарили Тому.

Было предложено несколько проблемных вопросов. Один из них: «Пусть твоя улыбка изменит мир, но не позволяй миру изменить твою улыбку». Как вы понимаете эту мысль Р. Брэдли? Интересно то, как ребята ответили на них:

- «Нужно быть самим собой, а не подстраиваться под окружающих».
- «Если человек сделал тебе зло, ответь ему добром, и это его удивит».
- «Внешние обстоятельства никогда не должны сломать дух человека».

На вопрос «Чем стала улыбка «Моны Лизы» для Тома?» были получены такие варианты ответов:

– «Улыбка – отражение нашего внутреннего мира, готовность дарить людям счастье. Улыбаясь, можно поднять окружающим людям настроение, подарить тепло и любовь; дать понять, что в мире есть добро. Так можно запустить цепную реакцию передачи счастья».

– «Улыбка – синоним счастья, радости. Она улучшает наш мир».

– «Улыбка – это то, чего не хватает Тому и окружающим людям в это трудное время, т.е. доброты, покоя, взаимопонимания, уверенности»

Последняя страница журнала «Новое поколение выбирает» тоже важна. Это рефлексия, это выбор жизненного пути, линии поведения. Можно много говорить о войнах, терроре, их последствиях, а можно вот так поработать с рассказом и получить ответ на вопрос: «Что выбирает новое поколение?» А выбирает оно:

– «Счастливое, свободное от зла будущее»

– «Мир во всем мире»

– «Мир без войны»

– «Добро и мир»

– «Можно жить, а можно выживать, но мы выбираем веру в добро, радость каждого мгновения жизни»

– «Я выбираю улыбку и мир»

– «Знания и добро»

– «Добро во всем мире»

– «Духовную красоту»

– «Мы выбираем чистое небо над головой»

Групповая форма организации работы при подготовке к уроку и на уроке позволила колоссальное детское творчество включить в рамки одного урока, а его нравственный потенциал способствовал воспитанию патриотических чувств обучающихся, обладающих, можно надеяться, высокой нравственностью, выступающих против насилия, войн, готовых к самоопределению и социализации в рамках правового демократического государства. А еще расширилась коммуникативная сфера создателей устного журнала, развивалась их коммуникативная культура.

Таким образом, практика работы показала, что проектная деятельность и групповая форма организации работы на уроках литературы эффективна, соответствует современным требованиям организации образовательного процесса. Значимость такой работы и ее положительный результат возрастают, когда в них включен весь класс. Каждый учебный проект-это, действительно, «от души выполняемый замысел».

Литература

Концепция социально-экономического развития России до 2020 года: Распоряжение Правительства РФ от 17 ноября 2008 года N 1662-р

Меркин Г.С. Программа по литературе для 5-9 классов общеобразовательных учреждений / Г.С.Меркин, С.А.Зинин. - М.: Русское слово, 2012.

Нарушевич А.Г. Русский язык. Проекты? Проекты...Проекты! 5-11 классы. - Ростов-на-Дону: Легион, 2013.

Национальная доктрина образования в Российской Федерации: Постановление Правительства РФ от 4 октября 2000 г. N 751

Об образовании в Российской Федерации. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 02.03.2016)

Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий. В 2-х т. – М.: Народное образование, 2005.

Приложение № 1

Проект «А за спиной – Россия!»

Аннотация проекта.

Уже существует очень точная экранизация одноимённой повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие». Тот редкий случай, когда фильм не хуже книги, такой же пронзительный и проникновенный, безупречный во всех отношениях: отличная режиссура, искренняя игра актёров, никакого пафоса и наигранности. Нужна ли ещё одна версия?

Планируемый результат: оформление выставки «А за спиной – Россия!», защита работ

Планируемый продукт: рецензия на фильм «А зори здесь тихие»; коллаж.

Сроки выполнения: 11 мая 2015 года

Этапы реализации проекта:

1. Написать рецензию на фильм по плану:

а) режиссер, сценарист фильма;

б) соответствие сюжета книги Б. Васильева «А зори здесь тихие» сюжету фильма:

- имеются ли отклонения и в каких эпизодах;
- насколько оправданы эти отклонения;
- самые удачные, на твой взгляд, эпизоды фильма;

в) проанализировать систему образов:

- самый яркий образ, на твой взгляд, по книге и по фильму;
- соответствие «биографий» книжных героев «биографиям»

героев фильма;

- почему такие изменения внесены.

г) определи свою позицию:

- понравился ли тебе фильм;
- почему твои друзья и близкие должны его посмотреть.

2. Определи, какой эпизод из фильма или книги ты будешь иллюстрировать (или составлять коллаж). Подготовь защиту своей работы. Возможно коллективное оформление (группами по 2-3 человека).

Требование к иллюстрации (коллажу):

1. Формат А4 (плотный лист).
2. Аккуратность оформления.
3. Обязательно название иллюстрации (свое).

Приложение № 2

Литературный проект «Фотография, на которой меня нет»

Аннотация проекта:

В.П.Астафьеву принадлежат важные слова: «... посредством преемственности, неразрывной связи с предшественниками утверждается новая жизнь, а тем, кто оторвался от материнского лона, «можно было прорасти, но нельзя было выжить.»

«...фотография – своеобразная лепись нашего народа, настенная его история».

Планируемый результат: Оформление выставки с одноименным названием.

Планируемый продукт: Фотоколлаж с рассказом.

Общее время работы над проектом: 23-30 апреля 2015 года.

Защита проекта – 29 апреля.

Этапы работы:

I. Определите свое место в истории вашей семьи, рода.

Для этого:

1. Обратитесь к семейному альбому. Выберите фотографию, на которой сняты ваши родственники.

2. Подумайте, что интересного вы можете о них рассказать (либо помните сами, либо слышали рассказы о них от родителей или других родственников).

3. Ваш (ваши) родственник (родственники) могут быть участниками Великой Отечественной войны, либо участниками важных в истории страны событий, либо героями просто интересных событий. Это должны быть значительные эпизоды жизни.

II. Создайте рассказ об этом человеке, событии.

III. Оформите свою работу, изобретая оригинальную форму подачи материала на формате А2.

Желаем удачи!

Приложение № 3

Проект «Суд над градоначальниками» (по сатирическому роману М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»)

Проект – это работа, направленная на решение конкретной проблемы, на достижение оптимальным способом заранее запланированного результата.

Название проекта: «Суд над градоначальниками».

Учебный предмет: русский язык, литература, речь и культура общения.

Цель проекта: разработка сценария суда и участие в нем.

Задачи проекта:

- 1) Изучение романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»;
- 2) подготовка обучающимися сценариев глав романа;
- 3) подготовка обучающимися костюмов и участие в суде.

Проектные продукты:

1. Сценарий каждой главы произведения

Сценарий (от итал. scenario) – краткое изложение содержания главы романа, сюжетная схема, по которой можно создать представления (спектакли).

2. Стилизованный костюм для участия в суде.

Планируемый результат: участие обучающихся в уроке-суде.

Аннотация проекта: Роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» сложен для восприятия и анализа. Но проблемы, которые в нем подняты, значимы и актуальны. Какой можно найти выход? Давайте сложное преобразуем в простое, найдем понятное, доступное в непонятном, увидим черты современности в событиях почти двухвековой давности.

Требования к оформлению проекта:

1. Реализация проекта предполагает оформление визитной карточки своего проекта, которая содержит наличие своей позиции по отношению к герою и его деятельности о
2. Визитная карточка оформляется на формате А3 (ватман).
3. Оформление должны быть ярким, привлекающим внимание, выдержанное в гармоничной цветовой гамме.

Приложение № 4

Проект

«Последнее лето детства».

Время работы над проектом: 27.08-10.09.2015.

Планируемый результат: оформление стены коридора.

Планируемый продукт: «Книга афоризмов одиннадцатиклассников».

Аннотация проекта. У вас, одиннадцатиклассников, свой календарь, особенный. Менее чем через год вы станете абитуриентами, потом студентами. Календарь начинает отсчитывать время. А пока есть что вспомнить... Последнее лето детства... Каким оно было? Может, обыкновенным, как все другие. Может, ярким, веселым. А может, лето было таким запоминающимся, как у героев известного культового советского фильма «Сто дней после детства». Митя Лопухин, главный герой, открыл важную истину, пережив лето. Конечно, когда мы отдыхаем, то над истинами не задумываемся. Но все же...

Как будем работать?

1. Помните, что ваш проект – это предъявление интересного, занимательного, умного способа отдохнуть. На вас равняется вся школа. О вас будут помнить долго.

2. Свой проект вы оформляете на ватманском листе формата А3 (1/4 часть ватмана), который представляет из себя лист из отрывного календаря (см. образец). Ту часть, где расположены дата, день недели, месяц, год, нужно сделать намного меньше (в соотношении 1/4).

3. На листе из отрывного календаря вы помещаете сюжетное летнее фото и ваш рассказ о незабываемом летнем времени.

4. Вы как достаточно взрослые и подготовленные люди способны делать выводы из разных событий и ситуаций, то есть открывать какие-то истины. Она, эта истина из вашего последнего лета детства, должна быть высказана в виде афоризма. Герой фильма Митя Лопухин за три месяца в лагере пережил много важных событий и **свою истину** в разговоре с Соней Загребухиной определяет так: «Давай мы с тобой напомним это лето. Напомним, и все».

Критерии оценивания:

1. Рассказ и афоризм оцениваются отдельно.

2. Оценка «отлично» ставится, если проект выполнен аккуратно, соблюдены все пропорции и размеры, сроки выполнения, проявлен интерес к работе, подготовлена защита.

Гончаренко Г.Б. (Екатеринбург)

Конструирование практических заданий в процессе участия в проектной деятельности как первые шаги к профессии учителя

Системно-деятельностный подход, лежащий в основе стандартов второго поколения, позволяет выделить основные результаты обучения и воспитания и создать возможность проектирования универсальных учебных действий, которыми должны овладеть учащиеся. Логика развития универсальных учебных действий строится по формуле: от действия - к мысли. Проблема социализации личности, формирование в связи с этим ключевых компетенций, непосредственно связанных с жизнью и деятельностью человека в социуме, самоидентификации в профессиональной сфере требуют поиска новых моделей, технологий и концепций обучения. Ведущее место среди них отводится проектному и исследовательскому методам. Использование исследовательской и проектной деятельности в образовательном процессе позволяет активизировать мыслительную деятельность учащихся, приобретать дополнительные знания в ходе проведения исследования, искать пути практического применения результатов проектной деятельности.

Благодаря внедрению в образовательный процесс данных технологий у учащихся формируются универсальные учебные

действия: самостоятельно осуществлять деятельность учения, ставить учебные цели, искать и использовать необходимые средства и способы их достижения, уметь контролировать и оценивать учебную деятельность и ее результаты, проявлять инициативу в творческих интеллектуальных проектах.

Таким образом, создаются условия развития личности и ее самореализации на основе «умения учиться» и сотрудничать со взрослыми и сверстниками – умение, столь необходимое во взрослой жизни на современном этапе общественного развития.

Отметим, что не любая деятельность развивает лидерские профессиональные качества, а лишь та, которая ставит подростка в определенное отношение к коллективу людей. Именно многообразная деятельность, направленная на приобретение опыта работы с коллективом способствует развитию лидерских качеств. Если же деятельность подростков односторонняя, к примеру, сведена преимущественно к решению интеллектуальных задач, то и возможности развития лидерских качеств будут ограничены.

Различные виды деятельности, в которые может быть включен подросток в работе над учебным, творческим проектом, располагают большим резервом для развития качеств лидера.

Диапазон творческих заданий широк, но остановлюсь на нескольких из них.

1. Снимаем фильм

Еще в годы советского прошлого учителя пробовали на уроках литературы составлять киносценарий по художественному тексту. В последнее время этот приём снова привлёк внимание, так как создание киносценария – это своеобразное изучение текста, в ходе которого учащиеся вынуждены пристальнее всматриваться в литературное произведение, вырабатывая навыки вдумчивого и медленного чтения. После написания сценария, начинается процесс театрализации. Действующие лица оживают, произведение увлекает учеников, а также их родителей, младших и старших сестренки и братишек – идёт коллективное сотворчество, все учатся решению проблем сообща.

На сегодняшний день в моей копилке несколько киносценариев и иллюстраций к созданию фильма-спектакля по сатирическим сказкам в традициях М.Е. Салтыкова-Щедрина.

В процессе работы создается ситуация успеха: ученики стараются показать все, что знают, умеют и могут, пытаются увлечь своими идеями сверстников из других классов на параллели.

2. Создание аккаунта литературного героя

Каждый художественный образ, созданный писателем или поэтом, включает в себя портретную характеристику героя, в которой автор, как правило, акцентирует внимание на основных чертах характера своего героя. На уроках литературы мы часто составляем словесный портрет персонажа, следующий шаг – фотопортрет, затем аккаунт. Работа выполняется группами по 3 человека. Ученики находят цитаты,

содержащие информацию о герое, выявляют важнейшие стороны его личности. Работая над созданием аккаунта героев из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», ученики сосредоточили свое внимание на художественных деталях, характеризующих героев комедии, обозначили круг интересов героев, нарисовали «портрет» героя. Заключительный урок - защита творческих работ. Что удалось? Над чем стоит ещё поработать? Что новое удалось увидеть в характере героев? Каким получился герой в Интернете? Узнают ли его?

3. Фантастическая добавка

Ребята сочиняют и создают, используя текстовый редактор Microsoft Word, графический редактор Paint, Adobe PhotoShop, письмо господину, например, П.И. Чичикову от имени ученика 9 класса, весьма подкованного в вопросах экономики и литературы (работа индивидуальная), которое отражает осознанный ими итог разговора о главном персонаже «Мертвых душ». Можно написать письмо от имени героя литературного произведения, рассказав о теоретической основе деления людей на разряды «право имеющих» или иных « тварей дрожащих»

4. Я могу побыть учителем

Каждый ребенок может провести повторение в начале урока по изученной на прошлом занятии теме. Для этого нужно разработать интересные творческие задания и предложить их одноклассникам. Удержать внимание поможет четкая система оценивания и желание попробовать себя в роли учителя. Например, словарный диктант, головоломку, тест, творческую игру «Подскажи словечко», «Сочиняем текст на конкретную орфограмму» и т.д.

5. Разрабатываем задания в рамках проектной деятельности

Каждый ребенок должен видеть результат своего исследования, его практическое применение. В процессе подготовки учебно-исследовательских проектов ребята предлагали задания в формате ЕГЭ по русскому языку по текстам Э.М. Ремарка «Три товарища», В. Астафьева «Прокляты и убиты» (11 кл.), моделировали уроки внеклассного чтения по темам «Образ Демона в стихотворениях «Демон» А.С. Пушкина и «Мой Демон» М.Ю. Лермонтова» (8 кл), «Образ Волынского в романе И. Лажечникова «Ледяной дом» и в «Думах» К.Рылеева» (8 кл.), «Абсурд как средство изображения действительности в произведении В. Набокова «Приглашение на казнь» (10 кл.), планировали и проводили КВЕСТ по Скандинавской мифологии и по произведению Дж. Толкиена «Властелин колец» (10 кл.), сочиняли викторину к интеллектуальному марафону в рамках Декады науки «Зооморфные герои сказов П.Бажова» (6-7 класс).

Результаты выполненных проектов должны быть «осязаемыми»: если это теоретическая проблема - конкретное ее решение, если практическая - конкретный результат, готовый к внедрению. В основе метода проектов лежит развитие познавательных, творческих интересов учащихся, умений самостоятельно конструировать свои

знания, умений ориентироваться в информационном пространстве, развитие критического мышления. Метод проектов всегда ориентирован на самостоятельную деятельность учащихся - индивидуальную, парную, групповую, которую учащиеся выполняют в течение определенного отрезка времени. Этот метод органично сочетается с методом обучения в сотрудничестве, проблемным и исследовательским методом обучения, позволяет сформировать и развить лидерские качества у обучающихся, поддерживает интерес к предмету. В процессе такой деятельности ребята учатся представлять свой опыт ученическому сообществу, некоторые делают первые шаги в профессии учителя.

Литература

Абкаирова А.Ф. Системно-деятельностный подход - методологическая основа Стандарта второго поколения – URL: https://infourok.ru/sistemno-deyatelnostnyy_podhod_-_metodologicheskaya_osnova_standarta_vtorogo_pokoleniya-375858.htm /

Андреев В.И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности: Основы педагогики творчества. Казань, 1988. - 236 с.

Бондаревская Н.В., Бермус Г.А. Теория и практика личностно-ориентированного образования // Педагогика. 1996. - №5. - С.72-80.

Давлетова А.И. Особенности формирования лидерских качеств в юношеском возрасте / Культура и образование: проблема качества подготовки педагогических кадров. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Славянск-на-Кубани, изд. центр СГПИ, 2003.

Давлетова А.И. Лидерство как социальное явление // Сборник материалов научно-практической конференции преподавателей и студентов. Славянск-на-Кубани, изд. центр СГПИ, 2006.

Жерносеков Н.К. Процесс формирования личности в условиях обучения и воспитания. - Воронеж, 1973. - С.85-98.

Никитин Е.П., Харламенкова Н.Е. Феномен человеческого самоутверждения. - С-Пб.: Алетейя, 2000. – 224 с.

Терентьева Н.П. (Челябинск)
Школьный читательский блог
как пространство формирования читательского самосознания
(из опыта работы)

Школьный читательский блог (далее ШЧБ) является инновационной интерактивной формой организации внеклассного чтения, ориентированной на создание в школе читательской среды, формирование читательского самосознания в ситуации открытого образования. С позиций синергетического подхода чтение в блоге, участие в обсуждении книг, общение представляют собой «креативный мир с неполной информацией и изменяющимися ценностями» [Пригожин 1991:36]. Добровольность участия, свобода выбора и самовыражения делают возможным самоуправление системы, обнаруживая эффективность малых резонансных воздействий на читателя. Инициатива в диалоге, его содержательные импульсы порождаются самими читателями. Актуализация в диалоге ценностно-смысловой позиции читателей-собеседников, возможность личного выбора в безграничном смысловом пространстве литературы, активность рефлексии, оценки – свидетельство значительного смыслообразующего потенциала читательской деятельности в блоге. Отзывы читателей несут в себе приметы интерпретации, обнаруживая рождение переживания, личностных смыслов, самопознания, ценностного самоопределения [Терентьева 2010].

Своеобразие диалогической позиции читателей в блоге проявляется в том, что суждения не замыкаются на учителе, как в привычной учебной ситуации. Учитель участвует в диалоге на равных с учениками. Его авторство скрыто за псевдонимом (никнейм). Диалог становится многомерным, обретая черты полилога. Проявляется синергетическое правило: «Лучшее управление – это самоуправление».

Как показывает опыт, в школьном блоге создаются условия для формирования читательского самосознания, что стихийно проявляется в оценке литературного «качества» книг, их сюжетных коллизий, характера связи с реальной действительностью, осознании читателем степени значимости для него прочитанной книги, права на выражение своей позиции в диалоге, наконец, в советах собеседникам по блогу относительно того, что нельзя не прочитать. При обсуждении очередной книги читатели выходят в актуальный для них круг чтения, желая поделиться значимыми открытиями:

– «... А еще рекомендую Э.-М. Ремарка "Три товарища" и Я.-П. Вишневского "Одиночество в сети". Вот действительно произведения, которые заставляют тебя все переосмыслить, а душу просто выворачивают наизнанку... И поплакать нужно, это действительно полезно. Если бы любовь можно было тренировать, как тело, мышцы. Это – обязательные компоненты программы тренировки души, любви, по моему скромному мнению».

– «Того же Маркеса прочитать, гораздо большее количество мыслей в голову придет».

– «Мой любимый Э.Севела... К примеру, "Почему нет рая на земле"».

– «Предлагаю закончить споры и почитать на сайте www.lib.ru "Орфографию" Дмитрия Быкова».

Самосознание относится к междисциплинарным понятиям. По определению И.Н. Свечниковой, «читательское самосознание – это осознание и оценка человеком своего «Я» в мире литературы как читателя. Структура читательского самосознания включает следующие компоненты: осознание личностью своей читательской направленности; осознанное отношение личности к уровню своего читательского развития (квалификации читателя), уровню развития своего читательского вкуса; оценка себя как участника исторического литературного процесса в роли читателя» [Свечникова 2003: 10].

В ШЧБ различными приемами методически целенаправленно создается установка на актуализацию читательского самосознания, что в первую очередь проявляется в рефлексии – самостоятельной оценке прочитанных произведений, готовности отстаивать свое мнение в диалоге с собеседниками.

Интересным для формирования читательской мотивации, определения учениками своей читательской позиции представляется обсуждение в блоге «прав читателя», сформулированных Даниэлем Пеннаком. Даниэль Пеннак, в одном лице учитель-словесник и писатель, в книге «Как роман», ставшей современным педагогическим бестселлером, написал: «По части чтения мы, читатели, признаем за собой все права, начиная с тех, в которых отказываем юному поколению, полагая, что приобщаем его к чтению: 1. Право не читать. 2. Право перескакивать. 3. Право не дочитывать. 4. Право перечитывать. 5. Право читать что попало. 6. Право на боваризм. 7. Право читать где попало. 8. Право читать вслух. 9. Право втыкаться. 10. Право молчать о прочитанном» [Пеннак].

Обратим внимание на справедливое замечание Пеннака о том, что взрослые читатели имеют эти права, но отказывают в них детям, полагая, что знают, как «правильно» читать. Как педагогический афоризм звучит утверждение писателя: «Глагол "читать" не терпит повелительного наклонения» [Пеннак].

Посетителям блога было предложено высказать свое мнение о правах читателя по Д. Пеннаку:

- Какие права читателя показались важными для вас?
- Какими правами как читатель хотели бы обладать вы?
- Может быть, у вас есть свой кодекс (свод правил) читателя?

В обсуждении обозначился главный конфликтный узел, который определяется извечным противоречием между свободой и необходимостью и обнаруживает два читательских типа: *«Интересно, права читателя опровергают представления о нормальном*

отношении к книге. Разве это нормально не дочитывать, читать что попало, где и когда попало?» Итак, с одной стороны, это традиционное представление о «нормальном отношении к чтению», которое отмечено нормативностью и определенным пониманием «нормы», а также обязательностью (обязательностью чтения или чтением по обязанности). С другой стороны, представление о свободе читателя, который руководствуется своими читательскими вкусами, непосредственными реакциями, готовностью читать все, «что попадется под руку», читать одновременно три книги на разных носителях и отказываться от книги, которая не увлекла («книга в наших руках – это не учебник с обязательными параграфами, которые мы должны знать»). Для такого читателя чтение – проба себя и жизни через удовольствие, доверие книге и себе, но не через насилие и чувство долга.

Самой болезненной, драматичной в обсуждении стала дилемма, сформулированная мамой ученика, – соотношение прав читателя по Пеннаку и обязанности осваивать школьный курс литературы «с программами, двойками и насилием». В диалог вступили и ученики, и учитель с вечными вопросами: «Да, тяжелоата классика. Она не по возрасту. Она не ко времени. Это "наше все" надо переводить. Что же, получается, подождать надо, пока человек дорастет? Или культуру перекроить?». И вновь поиск того, как через обязательное, программное чтение выйти к душе читателя и помочь ему увидеть себя в зеркале классики. Этот путь осознается как редкий, идеальный, возможный при посредничестве Учителя и вместе с тем реальный.

Диалог в школьном блоге показал: ученики признают, что обладают правами, перечисленными Пеннаком (правда, не задумываясь о них как о правах). Есть сомнение в кажущейся привлекательной позиции писателя: «зачем читать что попало?». Не все принимают стилистически фривольный разговорный тон прав читателя у Пеннака, что ощутимо при их изъятии из контекста. Вместе с тем очевиден поиск читательского компромисса между свободой и необходимостью: «не дочитывать, если это не домашнее задание», «если взял книгу, нужно обязательно дочитать». Посетители блога дополняют перечень указанных прав своими: «пересказывать то, что хотелось читать дома», «право на понимание», «читать «про себя», «задавать вопросы по книге», «слушать книгу», «цитировать автора книги»; «не соглашаться с автором». Содержание и тон этих прав приближены к норме.

Неизбежен интерес к «экзотическому» праву на «боваризм». В пространстве блога его объясняет не учитель. Сами читатели ищут в книге суть понятия и находят неожиданные «компьютерные» аналогии, очевидно, более весомые для нового поколения, связывая боваризм с состоянием реальности-ирреальности: «Книга даёт такую возможность. Но если раньше человек погружался в это счастливое состояние с помощью книги, то сейчас аудиовизуальные средства

(телевидение, компьютерные игры) позволяют человеку находиться в том же состоянии боваризма. Появилась альтернатива. Поэтому чтение отходит на второй план, ведь телевизор и компьютер намного удобнее... Даниэль Пеннак, предлагая "право на боваризм", очевидно, имел в виду счастливое состояние человека от сопереживания героям, событиям книги». Читатели ждут встречи с книгой, которая подарит такое состояние. С другой стороны, предостерегают: неразличение мира реального и вымышленного далеко не всегда благо, особенно, когда компьютерные игры переносятся в мир реальный или когда виртуальный мир становится единственной реальностью. Звучит оценка телевидения в сравнении с книгой: «Телевидение в некоторых случаях – это фаст-фуд... Уже все готово, потребляешь и не фантазируешь, чего не скажешь о книге».

Свободный диалог о правах читателя в школьном блоге обнаружил заинтересованность школьников в осознании собственной читательской позиции.

С целью формирования читательской среды, сообщества читателей школы, их самосознания в школьной библиотеке была организована выставка книг учителей «Любимые книги детства». Обложки книг были воспроизведены в блоге, что дало импульс диалогу о любимых книгах разных поколений читателей:

«Смотрю на виртуальную книжную полку и думаю: "Надо же, как все сбылось!" Трогательный "Маленький принц"... В выборе – изящество, вкус и детская открытость. Это Т.П. Шееммер. "Дикая собака Динго" – все настоящее: любовь, разлука, высота и чистота помыслов, еще нравственная категоричность. И удивительное сходство. Посмотрите на обложку. Узнаете? Почему-то была уверена: "Овод" – это И.А. Иогелевич. Оказалось, все сложнее – "Конармия". Конечно, Островский и А.Е. Попов. Тут страсть, служение идее до растворения себя, до самозабвения! Что за "Повесть о суровом друге"? Но название – точное попадание в яблочко. Это С.В. Ефремцев. Надо книгу почитать и убедиться».

Раздел «Ex libris». Это приглашение через замысел экслибриса для семейной библиотеки или для ШЧБ выразить свое представление о ценности книги. Предложенные графические варианты экслибрисов передают поиск образных деталей, символов: змея, цветок, дерево, часы, спасательный круг, ступени из книг для восхождения к солнцу, разбитая колба песочных часов, из которой появляются песчинки-звезды. Текстовая составляющая экслибрисов, выражая отношение к книге, тяготеет к афористичности:

- «Питая ум, наполнить душу» (семья Путян).
- «Книга – это мир приключений, в которых мы проживаем жизнь героев и становимся мудрее» (семья Митрофановых).
- «Дом, в котором нет книги, подобен телу, лишенному души» (семья Сабировых).

– «Книга – солнце, которое дарит нам тепло и свет» (семья Петровых).

– «Книга как змея: хитра, но умна».

Некоторые экслибрисы сопровождают комментарии. Таков, например, один из вариантов экслибриса для ШЧБ лица № 31: «Идея следующая: дерево с кроной в форме круга. Круг символизирует гармонию, единство, солнце, жизнь. Дерево также является символом жизни, модели мироздания, связи земного и небесного (корни держаться за землю, ветви тянуться к небу). Корнями дерево впитывает книжные строки и питает ветви и листья. То есть чтение дает питание душе. Листья дерева изображена в форме сердец. Множество сердец символизируют всех нас. В круге центральное место занимает открытая книга. Страницы изображены в форме крыльев (символ воображения, свободы, движения, одухотворенности, полета). На странице в нижней части стоит номер...31, конечно, 31. Тут, я думаю, объяснений не требуется».

Следует отметить, что у ШЧБ на сайте физико-математического лица есть и противники, выражающие свою позицию – сомнение в целесообразности читательского блога: «Я считаю, что рубрика "Ex libris" не нужна на этом сайте. Изучать литературу очень важно, но профиль нашего лица физико-математический. Мне кажется, что не всем будет интересно заниматься нелюбимым делом. В лицее гораздо больше учеников, любящих физику и математику, чем литературу и русский язык!!! Тем более что мы этим занимаемся на уроках литературы. Как раз обсуждаем и делимся впечатлениями о прочитанном. В интернете есть подобные сайты, более глобальные, где твое мнение может услышать гораздо больше людей».

Эта позиция имеет как сторонников, так и противников, которые вступают в открытый диалог, дискуссию: «Конечно, есть предмет литература, конечно, есть более масштабные и содержательные сайты. Конечно, можно любить все что угодно: хочешь физику с математикой, хочешь прогулки при луне... Все свободны. Особенно в таком деле, как чтение. Не хочешь – не обсуждай. Нравится позиция своей ясностью и определенностью. Но как личная. Как знать, может, это дело с обсуждением книг и не заладится. Но знаете, если откровенно, хочется о хорошем с близкими поговорить: не с критиками и абстрактными читателями, а с людьми, которых знаешь, а некоторых любишь...».

Как видим, общение в блоге обретает признаки самоорганизации с нелинейным развитием ситуации, спонтанными точками бифуркации. Можно говорить о синергетических способах организации самого процесса формирования самосознания читателя.

Литература

Пеннак, Д. Как роман: Эссе [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://1001.vdv.ru/arc/1september/issue205/>.

Пригожин И.Р. Природа, наука и новая рациональность // Философия и жизнь. – 1991. – № 7. – С. 32 – 38.

Свечникова, И.Н. Развитие читательского самосознания старшеклассников в процессе изучения произведений русской литературы второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. пед. Наук – Самара, 2003. – 27 с.

Терентьева, Н.П. Внеклассное чтение в школьном блоге // Мода в книжной культуре: границы дозволенного: сб. науч. статей / науч. ред., сост. В.Я. Аскарова. – Челябинск, 2010. – С. 64–81.

Устинова Т.И. (Екатеринбург)

Мир – глазами ребёнка

(по книге Д. Бойна «Мальчик в полосатой пижаме»)

*И кто решает, кому надевать
полосатые пижамы,
а кому красивую форму?*

Книга Д. Бойна издана в 50-ти странах и уже названа маленьким шедевром и достойной преемницей таких великих романов как «Над пропастью во ржи» и «Убить пересмешника». В ней автор продолжает развивать тему, актуализированную совсем недавно, тему «Мир глазами ребёнка». Образы детей в творчестве писателей XVIII – XIX столетий и тогда показывали нам нравственно-философскую концепцию авторов, но только XX век заговорил от имени самого ребёнка. Писателям этого столетия удалось изобразить несовершенство нашего мира, пристально рассматриваемого глазами ребёнка, подростка.

Бойн делает более острым этот ракурс, используя для своего исследования экстремальную ситуацию «Мир во время войны», когда деформации подвергаются все базовые составляющие мира людей: любовь, семья, воспитание детей, успех. А, главное, проходит испытание та система ценностей, которая способна выстроить и держать этот мир в состоянии, пригодном для нормальной человеческой жизни, где не всё может быть справедливо, но всегда есть надежда на лучшее будущее, если не для тебя, то для твоих детей.

Встреча двух мальчиков Бруно и Шмуэля, в книге Бойна напоминает встречу героев романа М. Твена «Принц и нищий» - Эдуарда и Тома. Твеновское кредо - идея равенства людей, унаследованная им от просветителей, воплощена на материале из

жизни Средневековой Англии. Не сильно заботясь об исторической достоверности, Твен рисует иерархическое общество, в котором главную роль играет не сущность человека, а то, принадлежит ли он миру господ или рабов, является ли он королём или подданным, «принцем» или «нищим». Твен считает, что люди не рождаются королями или нищими, они ими становятся в зависимости от места рождения – Дворец или Двор отбросов. Титулы, ранги, сословные приметы – это одежда и её можно поменять. Ключевой в этом смысле становится сцена переодевания, когда Эдуард, увидев в зеркале абсолютное внешнее сходство себя с Томом, произносит: «Если бы мы вышли нагишом, никто не мог бы сказать, кто из нас ты и кто принц Уэльский» [Твен 1992: 16]. Смена костюмов в данной ситуации – каприз принца, его желание испытать свободу от дворцового регламента – может оказаться пожизненной. Придворным, да и семье принца важно, что тот, кто в костюме принца и с его лицом находится на своём месте. Все нелепости поведения Тома легко объяснить временным умопомрачением. И даже, если оно станет постоянным – это не важно. Восстановлению справедливости и возвращению настоящего принца на его место во время коронации способствует благородство «принца нищеты» Тома Кенти.

«Ты управлял моим государством с царственной кротостью и милосердием» [Твен 1992: 179] – так оценит Эдуард действия Тома, оказавшегося на какое-то время во главе страны.

Сам Эдуард, став королём, часто будет пересказывать свою историю превращения в нищего, пережившего голод и унижения, приговаривая, «что частые повторения этого драгоценного урока укрепляют его в намерении извлечь из него пользу для своего народа и что, пока он жив, он будет рассказывать эту историю, оживляя в своей памяти и скорбные впечатления и укрепляя в своём сердце ростки сострадания» [Твен 1992: 179].

Два мальчика, Бруно и Шмуэль, в книге Бойна смотрят друг на друга через колючую проволоку, как в зеркало. Не внешнее сходство, но абсолютное совпадение даты рождения обоих напоминает нам христианскую мораль «Все люди – братья».

Еще до выяснения некоторых обстоятельств: странного имени каждого для другого, страны рождения (Бруно пытается пояснить Шмуэлю, что Германия лучше, чем какая-то Польша, но быстро отказывается от этой навязанной ему взрослыми идеи), семейного положения (практически равного по социальному происхождению и культурному уровню), отношения к дружбе – они приходят к выводу, что «Мы как близнецы, - сказал Бруно. Есть немного, - согласился Шмуэль» [Бойн 2014: 122].

Сын коменданта концлагеря Бруно «надевает» полосатый костюм арестанта еще до того, как Шмуэль предлагает ему его. Бруно называет Шмуэля другом, приносит ему поесть, разговаривая, пытается понять, не сильно настаивает на своём представлении о счастье, сочувствует

ему всей душой. А когда Бруно переодевается уже буквально в этот костюм, то «Шмуэль вытаращил глаза – уму непостижимо! Пусть Бруно не был таким тощим и таким бледным, как мальчики по ту сторону ограды, но отличить его от них было бы очень трудно.

Да что там, они были совершенно одинаковы! (Во всяком случае, Шмуэлю так казалось)» [Бойн 2014: 271].

Права была бабушка Бруно, которую он в очередной раз в разговоре со Шмуэлем вспоминает и цитирует: «Хороший костюм – это очень важно, наденешь его и сразу почувствуешь себя тем человеком, которого изображаешь» [Бойн 2014: 272]. Бывшая актриса, она любила наряжать сначала своего сына, а потом и внуков для спектаклей, которые придумывала сама. «Бруно наряжали то принцем, то арабским шейхом, а однажды даже римским гладиатором» [Бойн 2014: 121]. А теперь он изображал человека с той стороны ограды. «Еврея значит, - подсказал Шмуэль. Да, - подтвердил Бруно, чувствуя себя немного неуютно. – Точно» [Бойн 2014: 272].

Тема костюма как знака социальной роли несколько «театрализована» рецепцией бабушки и придаёт дополнительное значение – возможность надеть, снять, переменить костюм, т.е. поменять роль.

Когда отец Бруно, получив повышение по службе, надевает новый мундир, в котором он, по наблюдениям Бруно, вызывает еще большее уважение других военных. Мама, поцеловав отца в щеку, гладит рукой китель и хвалит тонкое сукно, из которого он сшит. Далее она скажет, как бы игнорируя спор бабушки с дедушкой о выборе их сына стать военным: «Разве вы не согласны, что Ральфу очень идёт его новая форма? Он в ней просто красавец» [Бойн 2014: 125]. Дедушка заявляет, что он «горд и счастлив, что ему (Ральфу) доверена столь высокая и ответственная должность. Не щадить сил ради своей страны, делать всё, чтобы мы смогли вернуть себе самоуважение после стольких унижений и несправедливостей» [Бойн 2014: 124]. И только бабушка смотрела на Ральфа так «будто её сын – самое серьёзное разочарование в её жизни» [Бойн 2014: 123]. «Я вот думаю, Ральф, - сказала она, - где же я допустила ошибку? Неужели всему виной те спектакли, которые я заставляла тебя играть в детстве? И вот теперь ты предпочел вырядиться марионеткой, которую дёргают за верёвочки?» [Бойн 2014: 123].

Тема марионеток будет продолжена в образах кукол, в которые сначала с упоением играет Гретель – сестра Бруно, потом взрослея, она резко отказывается от них, упаковывает в четыре большие сумки и выбрасывает.

Автор позволяет читателю приблизиться к восприятию ребёнком событий, происходящих в его семье и в мире, сняв с них «костюмы названий» - мальчик неправильно выговаривает слова. И поэтому фюрер – лидер нации – в костюме Фурора оказывается просто неказистым человеком, у которого «были чёрные волосы, коротко

стриженные и маленькие усики – настолько маленькие, что Бруно не понимал, зачем он вообще с ними возится» [Бойн 2014: 162]. Мы можем только догадываться о названии концлагеря, которое неправильно произносит мальчик «Аж-Вись». В его воображении это место приобретает образ прекрасного единения людей, где так много детей, с которыми он мог бы играть и ограждение из колючей проволоки – это всего лишь страшное препятствие, которое почему-то не пускает его в этот весёлый мир.

Бруно не понимает, почему Павел надел фартук прислуги, сняв белый халат, если он говорит, что он врач. Мальчик задумывается о том, что Мария – их прислуга – может быть совсем другой, когда она снимает форму горничной. И у неё может быть какая-то другая жизнь, когда она не выполняет обязанности прислуги. «Гретель, в отличие от Бруно, ещё не успела поразмыслить над тем, что Мария тоже человек и у неё есть чувства, как и у самой Гретель» [Бойн 2014: 88].

Костюм как символ социальной определённости человека отчуждён от Бруно. Тема костюма закольцована в романе: вся история начинается с того, что горничная с библейским именем Мария укладывает без ведома Бруно его костюмы для переезда в другой дом; и заканчивается тем, что отец Бруно сначала видит найденный солдатом костюм без мальчика, а потом он сидит на месте, где этот костюм был найден, а до этого в этом костюме на этом месте сидел мальчик, так легко снявший этот костюм.

Ребёнок в силу возраста может быть свободен от условностей, которые формирует социальная роль.

Бруно живёт в этом безумном мире, построенном при участии его отца, но живёт по законам своего мира, построенном также при участии его отца для пользования его семьи и теми, кто «не евреи». И когда он надевает «пижаму» - костюм, который олицетворяет некоторую свободу домашнего мира, отказ от условностей дневного костюма, предназначенного для выполнения социальных ролей дневной жизни, - он считает это маленьким приключением, которое позволит ему взглянуть на этот почему-то запрещённый для него мир и, кроме того, помочь новому другу найти пропавшего отца.

Реальные события мира взрослых выглядят абсурдом в восприятии ребёнка. Он ещё не знает правил игры, которая называется жизнью взрослых людей. Его сестра, упоминая в разговоре младшего брата, всегда подчёркивает, что «ему еще девять» [Бойн 2014: 163] – уже усвоила эти правила. Она долго пытается, в том числе и для себя, объяснить Бруно, что это могут быть за люди – те, живущие за проволокой. Она подбирает для них знакомые ей социальные роли, например, крестьяне. И когда их полосатые костюмы не вписываются в картину крестьянской жизни, по-видимому, спрашивает у отца. Ей достаточно названия «еврей», на вопрос брата «а кто мы?» [Бойн 2014: 242] сначала теряется, потом твёрдо отвечает: «А мы – не евреи» [Бойн

2014: 242]. И это вполне приемлемое основание для того, чтобы понять, за что ненавидеть «тех людей».

Отец на вопрос сына о «тех людях» отвечает более определённо: «Видишь ли, Бруно, они и не люди вовсе. Такого поворота Бруно никак не ожидал и совершенно не мог взять в толк, что отец имеет в виду.

- Разве? – вымолвил он.

- По крайней мере, не в нашем понимании, - продолжал отец.

- Но тебя их присутствие не должно беспокоить. К тебе они не имеют никакого отношения. И ничего общего с тобой у них нет и не может быть. Обживайся в своём новом доме и веди себя хорошо – вот всё, чего я прошу. Смирись с положением, в котором ты оказался, и тебе станет намного легче.

- Да, папа, - отозвался Бруно. Объяснения отца его не удовлетворили [Бойн 2014: 76].

Позиция отца Бруно, укреплённая разговорами о прошлых «обидах» нации, о необходимости взять реванш и вернуть былой блеск истории этой нации позволяют ему не сомневаться в правилах игры, при которой одни люди имеют историческое право мучить и убивать других. Он не пытается объяснить это сыну, полагая, что пока он мал, достаточно запретить ему интересоваться тем, что происходит за окном комнаты мальчика – и тема «не людей» будет закрыта.

Для понимания внутреннего мира мальчика важен образ Дома. Берлинский, уютный, где было столько радости, праздников – исследован почти весь (остались кое-какие закутки, метафорически рисующие будущие радости возможной жизни).

Новый дом, в котором сначала отмечаются различия со старым – не ухожен, давно не отремонтирован, с плохой мебелью – не предназначен для проживания. Наличие роскошного кабинета для коменданта лагеря объясняет основную функцию дома – служба, связанная с великой миссией. Комната старшей сестры, заселённая многочисленными куклами – с нейтральным видом из окна – словно символ компромисса, на котором строится взрослая жизнь. Кукол можно выбросить и наполнить комнату географическими картами, на которых флажками можно отмечать разрастание территорий, захваченных нацией, чьим величием озабочены взрослые.

А окно в комнате мальчика выходит в новый и непонятный ему мир. Этот вид из окна как бы приращивает смысл новому дому. Дом человечества, в котором всё «неправильно» построено, поэтому жить в нём по законам «правильного» мира значит стать жертвой либо в костюме коменданта, либо в полосатом костюме арестанта.

Но необъяснимое неизвестное продолжает дорисовываться детским воображением в соответствии с тем образом уютного радостного мира, который ему знаком. И поэтому мальчик, обнаруженный Бруно за колючей проволокой просто почему-то очень худ и не радостен. Зато одет в полосатую пижаму – знак некой свободы. В мире ребёнка система ценностей органична: потребность в

игре реализуется в «экспедициях» вначале по берлинскому дому, затем вне нового дома; желание помочь новому другу в поисках потерянного отца вполне искренне. Надо только на время переодеться в чужую одежду, да еще придётся идти босым по грязи, но это тоже приключение. Идти без зонта под дождём – приключение, острое желание вернуться домой к ужину (говядина и нельзя опаздывать) – меркнет в новых ощущениях, где избавление от дождя в темном помещении (газовой камеры) – благо, рука друга в твоей руке – настоящее счастье, которое стоит маленьких неудобств.

Может показаться, что ребёнок не совершает нравственного выбора, который воспринимается во взрослом мире как героический поступок, подвиг – настолько бывает огромен разрыв между тем, что есть и тем, что должно быть, если руководствоваться нравственными критериями. Если кто-то решает, кому какой костюм надеть, то может ли при этом сам человек этот костюм сменить? Или выбор невелик: если ты не принц, значит – нищий; если не еврей, значит должен ненавидеть евреев как можно сильнее. Уклоняться нельзя – отца лейтенанта Котлера могут обвинить в предательстве за то, что, не будучи больным или старым, уехал в Швейцарию. Это может сказаться на карьере сына, сделавшего свой выбор, потому что если сильно ненавидеть «нищих», то можно стать «принцем».

Взрослый человек в состоянии осмыслить происходящее и либо поверить в пропаганду «великой миссии», либо стать пассивным исполнителем чужой воли. Еще можно вступить в борьбу против осуществления идеи, которую считаешь преступной. Это всё из мира взрослых.

Мы считаем, что автор данного романа не может не вступить в полемику с У. Голдингом, чьи маленькие герои из романа «Повелитель мух», едва попав на необитаемый остров, не будучи при этом одиночками, как-то быстро и массово теряют все навыки цивилизации под натиском природной животной агрессии. Концепция природы человека, оказавшегося способным на жестокость в таком нежном возрасте, имеет как сторонников, так и противников.

Книга Бойна в этом отношении много оптимистичней. Его Бруно тоже оказывается на необитаемом острове под названием Неведение. И он на нём одинок. Что же сохраняет в нём человечность? Ведь можно просто остаться безучастным к другому человеку. А он проявляет интерес. И если смена костюма и «экспедиция» на запретную территорию для него лишь игра, то искреннее сочувствие и желание помочь другому – настоящие.

Бруно легко надевает, казалось бы, «чужой» костюм. И в этом костюме погибает. Другие варианты его гибели – продолжение дела отца или огромное чувство вины за это дело отца.

И, наконец, кто сказал, что костюм чужой и гибель мальчика случайна – гибель в газовой камере, которую включают по приказу его отца. Так же, как образ дома символически вырастает до масштабов

общего Дома для всего человечества, так и образ ребёнка, убитого по приказу отца, становится символом гибели будущего, которое человечество создаёт, по правилам своей жестокой игры, в которой есть люди, которые «не люди вовсе». И здесь даже не надо меняться костюмами, потому что те, которые в красивых мундирах и есть нелюди, убивающие людей.

Но если маленький сын преступника отца способен на сочувствие другому человеку, потому что он такой же человек, как и ты, то может быть не всё так безнадежно плохо в нашем мире.

В своей книге о двух мальчиках Бойн не совершает больших открытий: риторика текста наполнена многочисленными аллюзиями к уже известным книгам, но вполне читается и без них; тема стала традицией; истины, о которых говорит автор, давно известны и вечны как мир: все люди – братья, дети – наше будущее, поэтому не бывает чужих детей, как не может быть отдельного будущего, Земля – наш общий большой Дом.

Но знание простых истин, по-прежнему, не обеспечивает их воплощение. И, может быть, именно поэтому наивный и пыливый взгляд ребёнка, постигающего эту жизнь, способен напомнить взрослым такие простые истины.

Литература

Бойн Д. Мальчик в полосатой пижаме. Пер. с англ. Елены Полецкой. – М.: «Фантом Пресс», 2014. – 288 с.

Голдинг У.Д. Повелитель мух. Пер. с англ. Е. А. Суриц. – М., Русская книга, 1994. – 248 с.

Твен М. Избранные произведения: Принц и нищий. Рассказы. Пер. с англ. К. И. Чуковский и Н. К. Чуковский. – М., Водолей, 1992. – 366 с.

Сведения об авторах

Алексеева Мария Александровна - кандидат филологических наук, заведующая кафедрой филологии специализированного учебно-научного центра (СУНЦ) Уральского федерального университета им. первого президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Багдасарян Ольга Юрьевна - кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Балабанов Сергей Юрьевич - учитель русского языка и литературы первой квалификационной категории МАОУ лицей № 180 «Полифорум» (Екатеринбург)

Бушмина Инна Викторовна - руководитель отдела общеобразовательной подготовки ГПОУ «Кемеровский аграрный техникум» им. Г.П.Левина (Кемерово)

Волынская Оксана Геннадьевна - учитель русского языка и литературы МАОУ СОШ № 21 (Екатеринбург)

Гончаренко Галина Борисовна - учитель русского языка и литературы МАОУ СОШ № 200 (Екатеринбург)

Даниленко Юлия Юрьевна - кандидат филологических наук, доцент кафедры новейшей русской литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь)

Джаббаров Егана Яшар кзы – магистрант 2 курса Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета им. первого президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Доценко Елена Георгиевна - доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Дубровских Татьяна Сергеевна - аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

Кадочникова Ирина Сергеевна - кандидат филологических наук, заведующая кафедрой общегуманитарных и естественнонаучных дисциплин частного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Восточно-Европейский институт» (Ижевск)

Кудреватых Анастасия Николаевна - кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Ловцова Ольга Валерьевна – аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Макарова Людмила Юрьевна – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Маркин Алексей Вячеславович – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Овчинникова Марина Николаевна – кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы МАОУ «СОШ № 22 с УИОП» (Верхняя Пышма)

Петров Илья Вадимович – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Подлубнова Юлия Сергеевна – кандидат филологических наук, научный сотрудник ИИИА УрО РАН, зав. музеем «Литературная жизнь Урала XX века» (Екатеринбург)

Потапова Зоя Сергеевна – аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

Рыжкова Ксения Андреевна – магистрант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Селютина Елена Александровна - кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и русского языка Челябинского государственного института культуры (Челябинск)

Семухина Ирина Александровна - кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Смышляев Евгений Александрович - аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

Старова Елена Александровна - кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры журналистики Самарского государственного социально-педагогического университета (Самара)

Терентьева Нина Павловна – доктор педагогических наук, профессор кафедры литературы Челябинского государственного педагогического университета (Челябинск)

Устинова Татьяна Ивановна - учитель филологии специализированного учебно-научного центра (СУНЦ) Уральского федерального университета им. первого президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)

Федерякин Александр Юрьевич - аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

Федорова Екатерина Викторовна - аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

Юркина Алла Николаевна – аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Аннотации

Алексеева М.А. Мастерские на уроках литературы: возможности и риски

Технологии мастерских являются одной из актуальных форм работы в рамках системно-деятельностного подхода к преподаванию литературы. В статье представлен анализ технологии, выявлены трудности, с которыми может столкнуться педагог при подготовке к уроку в жанре мастерской.

Ключевые слова: технология, мастерские, методика, личностное развитие, диалог.

Багдасарян О.Ю. Перифраз как рефлексивная художественная практика в творчестве Клима (В. Клименко)

Статья посвящена творчеству драматурга и режиссера В. Клименко (Клима). Анализируется авторская практика создания драматургических перифразов на основе русской и зарубежной классики. Подчеркивается, что Климу свойственны рефлексивная стратегия и мифологическое прочтение «первоисточников», настаивающее на том, что все тексты культуры вписаны в логику бесконечной повторительности и восходят к общему пра-тексту.

Ключевые слова: современная драматургия, Клим, драматургический перифраз, перечтение, рефлексия.

Балабанов С.Ю. Урок внеклассного чтения по литературе в 10 классе по пьесе А. Жвалевского и Е. Пастернак «Образ Чацкого скачать бесплатно»

В статье представлена разработка урока внеклассного чтения. Учителем для урока выбрана современная пьеса, так как драматические произведения мало изучаются в школьной программе; на современную драму обычно не хватает времени; проблемы, которые затрагивают в своём произведении драматурги, волнуют нынешних подростков. В ходе урока учащиеся совместно с преподавателем делают сопоставительный анализ сюжета пьес Грибоедова и Жвалевского и Пастернак, анализируют речь персонажей и т.д. Урок заканчивается рефлексией - написанием небольших сочинений по произведению, в которых школьники размышляют над тем, кого можно назвать положительным героем современной пьесы и почему финал пьесы является открытым.

Ключевые слова: современная драматургия, литература для детей и подростков, урок внеклассного чтения

**Бушмина И.В. Событие воскрешение в малой прозе
Л.Н.Андреева**

В статье рассматривается одна из ключевых тем в малой прозе Л.Н.Андреева – воскрешение. В рассказе «Прекрасна жизнь для воскресших» (1900г.) поднимается тема смерти через умирание важнейших ценностей: любви, веры, таланта, надежд. Эти понятия становятся ключевыми в жизни, а их воскрешение является основой как духовной жизни, так и всей жизни в целом. В основе же рассказа «Елеазар» (1906г.) - притча о воскрешении Лазара. Главный герой возвращается к жизни после смерти, но оказывается вычеркнутым из привычного миропорядка, а в его глазах царит всепоглощающая пустота, с которой не в силах справиться никто из живущих и которая отражает трагедию вычеркнутости из мира живых, и из мира мертвых.

В рассказах «Три ночи» и «Воскрешение всех мертвых» (1914г.) темы смерти, погребения и известия о гибели главного героя перекликаются с воскрешением, началом новой жизни, которое желанно для всех: для мертвых, для живых и даже для неодушевленных предметов. Событие воскрешения является великим торжеством, затрагивающим все аспекты жизни. Так, событие воскрешение в прозе Л.Н.Андреева тесно связано с проблемой поиска смысла жизни и поиск ответов на вечные философские вопросы, связанные с миропорядком в целом.

Ключевые слова: Л. Андреев, воскрешение, событие, смысл жизни, мироустройство.

**Волынская О.Г. Групповая форма организации учебной
работы и проектная деятельность на уроках литературы
(опыт проведения нестандартных уроков)**

Образование, как и любая другая система, неуклонно развивается, актуальным стало «постоянное обновление технологий, ускоренное освоение инноваций, быстрая адаптация к запросам и требованиям динамично меняющегося мира». Для обеспечения реализации образовательных целей, повышения уровня качества образования, вовлечения обучающихся в процесс постижения нравственных истин на уроках литературы, раскрытия и развития их духовного потенциала необходимо применение новых технологий, таких как метод проектов, технология групповой деятельности. Автор статьи разрабатывает и проводит нестандартные уроки литературы: урок-защита проектов, урок-литературный суд, урок-устный журнал, предлагает методику проведения их уроков».

Ключевые слова: нестандартный урок, творческая работа, групповая форма, учебный проект, сочинение, ЕГЭ, работа в команде, межличностное общение, самоопределение.

**Гончаренко Г.Б. Конструирование практических заданий в
процессе участия в проектной деятельности
как первые шаги к профессии учителя**

В статье представлен опыт организации проектной деятельности учащихся. Проектная деятельность развивает лидерские качества, столь необходимые в работе учителя. Проект имеет ценность благодаря результативности использования материалов исследования, поэтому ребенок разрабатывает и проводит уроки внеклассного чтения, игры, викторины по теме проекта с одноклассниками.

Ключевые слова: образовательный стандарт, системно-деятельный подход к обучению, проектная деятельность, практическая направленность результатов исследования.

**Даниленко Ю.Ю. Обретение собственного языка через
преодоление власти**

В статье анализируется рассказ Т.Толстой «Ночь» через призму философской концепции «матрицида» Ю.Кристевой, предложенной в работе «Силы ужаса».

Ключевые слова: гендерный анализ, «матрицид», субъектность, властный дискурс.

**Джаббарова Е.Я. Проза Марины Цветаевой:
жанр и способы самоидентификации**

В статье прослеживаются способы самоидентификации Марины Цветаевой в прозе. Рассматривается множественность жанровых форм (в частности, такие формы как филологический трактат, эссе и художественная проза), анализируются местоимения и имена собственные, а также их значения. Подчеркивается пограничный характер прозы поэта и ее специфика. Выстраиваются особые местоименные парадигмы, описываются отдельные функциональные значения личных местоимений, характерные для каждого из жанров в прозе поэта. Раскрываются механизмы авторского мировосприятия через такие концепты как память и разлука – смыслообразующие в мире Цветаевой. Формируется особый вид поэтического диалога – диалог сквозь смерть.

Ключевые слова: Марина Цветаева, проза поэта, жанр, поэты серебряного века, местоименная игра, имя собственное, местоимение.

Доценко Е.Г. «Цимбелин»: рефлексия и авторефлексия в поздних пьесах Шекспира

В статье рассматривается трагикомедия «Цимбелин» как одна из поздних пьес Шекспира, обнаруживающая целый ряд аллюзий и «повторов» по отношению к более раннему творчеству великого драматурга. Помимо «Цимбелина» в статье анализируются пьесы «Отелло», «Зимняя сказка», «Много шума из ничего».

Ключевые слова: Шекспир, «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Отелло», рефлексия, аллюзия.

Дубровских Т.С. Реализация стратегии художественного синтеза в травелоге Н. Асеева «Разгримированная красавица»

В настоящей статье рассматриваются проявления эстетики синтеза, представляющей характерную примету литературного процесса переходного времени, на материале книги путевых заметок Николая Асеева «Разгримированная красавица». Аккумулируя изданные по отдельности дорожные очерки, писатель создает полиморфное художественное единство, основанное на интеграции прозаического и стихового начал. Чередование типов коммуникации, изобразительных моделей, ракурсов повествования дает автору травелога возможность передать комплекс впечатлений от заграничной поездки в его сложной целостности.

Ключевые слова: Николай Асеев, художественный синтез, травелог, литература путешествий, футуризм.

Кадочникова И.С. Проблема личностного и творческого самоопределения в книге А. Корамыслова «Песни мудехара»

Статья посвящена творчеству русскоязычного поэта Удмуртии А. Корамыслова, в частности, его книге «Песни мудехара» (2014). Цель работы – рассмотреть символические автопроекции лирического героя, представленные в книге, и в итоге определить авторскую концепцию человека, культуры и времени, репрезентированную поэтом. Опираясь на филологические исследования, в фокусе которых – понятие «лирический герой» (В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман) и применяя системно-субъектный, мифопоэтический и культурологический подходы к изучению художественного текста, автор статьи выявляет различные метафоры, через которые репрезентирован герой, и приходит к выводу, что в центре книги – проблема личностного и творческого самоопределения героя-поэта в обстоятельствах современности. Остаться собой, сказать о непреходящем и подлинном и есть жизненный выбор автора, противостоящего социальной мимикрии.

Ключевые слова: региональная литература, книга стихов, лирический герой, архетип, интертекстуальность.

**Кудреватых А.Н. Рефлексирующий герой в «Моей исповеди»
Н.М. Карамзина**

В статье анализируется «Моя исповедь» Н.М. Карамзина как пример попытки исповеди. Герой произведения рассматривается как рефлексирующий человек.

Ключевые слова: Н.М. Карамзин, «Моя исповедь», рефлексирующий герой, странный человек, эпатаж, письмо.

**Ловцова О. В. Тема молодежного нонконформизма в новой
британской драме**

В статье анализируются стратегии молодежного нонконформизма в пьесах «Сумка» М. Рэвенхилла и «Преследуемый ребенок» Д. Пенхолла. Автор фокусирует внимание на творческой рефлексии современных британских драматургов по поводу проблем юношества.

Ключевые слова: Э. Бонд, Д. Пенхолл, М. Рэвенхилл, современная британская драма, театр жестокости, «новая волна», проблемы молодежи.

**Макарова Л.Ю. Своеобразие хронотопа в новелле
С.Беккета «Желтое»**

В статье рассматриваются особенности хронотопа и сюжетостроения в новелле С. Беккета «Желтое» (роман «Больше замахов, чем ударов», 1934). Временная организация новеллы отличается сложным взаимодействием планов прошлого, настоящего, будущего. Два временных потока развиваются в новеллистическом сюжете: время линейное и время памяти героя, Белакувы Шуа. Аллюзии, цветовые мотивы, временные сигналы раскрывают сложный и неоднозначный образ героя Белакувы Шуа, а также структурируют новеллу и подчеркивают ее единство как «малой формы».

Ключевые слова: С. Беккет, Данте Алигьери, модернизм, новелла, роман, литературные аллюзии, хронотоп, сюжет.

**Маркин А.В. Зарубежная литература в круге чтения
молодого поэта: Свердловск, 1973 – 1976**

Книга Андрея Танцырева «Интонация скорби и пение», опубликованная в 2015 году, представляет собой уникальное издание, точно воспроизводящее текст, созданный поэтом в 1973 – 1976 годах. Стихотворения книги насыщены цитатами, аллюзиями, упоминаниями отечественных и зарубежных авторов и произведений. Автор не рассчитывал на официальную публикацию, поэтому анализ книги позволяет уточнить представление о круге чтения молодых представителей интеллигентного провинциального среднего класса в

позднесоветский период. Вероятно, в отборе упоминаемых произведений и имен индивидуальные предпочтения играют меньшую роль, чем групповые. Элиот, Незвал, Бодлер, Превьер превращаются в кодовые слова, позволяющие вести игру тождеств и различий, отделять чужих от своих. Эстетические и поэтические свойства культовых текстов зачастую несовместимы, но это не имело значения. Вероятно, знакомство с ними было в основном опосредованным или даже заочным. О них судили по упоминаниям в критической литературе, фрагментам, часто дефектным переводам. Оригинальный текст в этих условиях не столько замещается переводом, сколько реконструируется или придумывается. Можно предположить, что в отечественной традиции такая стратегия использовалась довольно широко.

Ключевые слова: Андрей Танцырев, интертекстуальность, советская цивилизация, «воображаемый Запад», лирика, литература Урала

Овчинникова М.Н. Рецепция молитвы в творчестве поэтов серебряного века

В статье анализируется рецепция сакрального жанра молитвы в творчестве поэтов серебряного века: А. Блока, М. Цветаевой, Е. Гуро, Е. Кузьминой-Караваевой. В схожей жизненной ситуации – потеря ребёнка – поэты рефлексируют по-разному: М. Цветаева, Е. Гуро восходят к молитве-прошению, исповеди и покаянию, Е. Кузьмина-Караваева воспринимает потерю как очередное испытание на жизненном пути, смиряя своё сердце, в то время как в стихотворении А. Блока читатель увидит обращение к чуждым молитве богоборческим мотивам.

Ключевые слова: рецепция, молитва, жанр, канон, трансформация

Петров И.В. «Пацанство» как прием (к вопросу о герое современной прозы)

В статье рассматривается возникновение особого типа героя в эстетике нового реализма, показана его связь с литературой советского прошлого, осмысляются стилевые черты произведений

Ключевые слова: новый реализм, особый тип героя, связь с традицией

Потапова З.С. Герои и персонажи в циклах М. Веллера

В статье рассматривается проблема деления М. Веллером действующих лиц циклов на персонажей и героев. Материалом для исследования послужили циклы «Легенды Невского проспекта», «Фантазии Невского проспекта», «Легенды Арбата», «Укуситель и укусомый».

Значительное внимание уделено специфике выбора героев в каждом художественном единстве как одному из характерных факторов

циклообразования в творчестве писателя. Работа посвящена детальному анализу персонажей и героев циклических единств М. Веллера, дается их сравнительная характеристика. В статье автор прослеживает процесс становления образа героя в циклах М. Веллера. Статья раскрывает основной феномен образной системы циклов автора: выделяются и описываются характерные особенности повествователя и рассказчика как одного из персонажей произведения.

Статья подводит некоторые итоги изучения образов персонажей циклического творчества М. Веллера. В заключение раскрываются основные черты действующих лиц произведений: принадлежность к профессии, социальный статус, место проживания, принадлежность к группе литературоведов и литераторов, национальность, языковые особенности. Значительное внимание уделяется повествователю каждого рассказа и новеллы из циклов и его характеристике, соответствие его образа критериям отбора и характеристике персонажей. Исследование будет интересно специалистам в области литературоведения, лингвистики, истории.

Ключевые слова: цикл, циклизация, герой, персонаж, тип, новелла, рассказ, очерк.

Рыжкова К.А. Социальная рефлексия в книге В.Славкина «Памятник неизвестному стилиаге»

Статья представляет исследование рефлексии В. Славкина по поводу феномена стилиаг. В ходе работы выявляются художественные особенности книги «Памятник неизвестному стилиаге».

Ключевые слова: проблема человека и времени, книги «монтажного типа», собирательные образы, лейтмотивы, атмосфера эпохи

Селютина Е.А. Проблема обоснования жанровой модели в новой драматургии: В. Забалуев, А. Зензинов «Красавицы. Verbatim»

Жанровые поиски в современной драматургии ведутся в направлении максимальной индивидуализации авторских стратегий. Восприятие текста произведения в новейшей литературе зависит от многих нелитературных факторов, в том числе и от сознательного продвижения текста в масс-медиа, литературно-художественных журналах. Вербатим как понятие, определяющееся в критике и теории литературы неоднозначно, в середине «нулевых» годов нуждалось в верификации как явление эстетическое. В. Забалуев и А. Зензинов разрабатывают особую стратегию для определения собственного новаторского вклада в драматурию в пьесе «Красавицы. Verbatim».

Ключевые слова: современная драматургия, жанровые трансформации, вербатим, В. Забалуев, А. Зензинов, «Красавицы. Verbatim»

**Семухина И.А. «Физиология Петербурга»:
существование «ни на земле, ни под землею»**

В статье рассматривается вклад писателей «натуральной школы» в становление Петербургского текста русской литературы. В альманахе «Физиология Петербурга» обнаруживается ряд «климатически-метеорологических» и «ландшафтных» константных параметров, пространственных образов и мотивов, характерных для Петербургского текста.

Ключевые слова: история литературы, свертхтекст, Петербургский текст, пространство, мотив.

**Смышляев Е.А. Интертекстуальность как форма
авторефлексии в поэзии современных челябинских авторов**

Современные челябинские поэты активно используют в своих текстах интертекстуальные приёмы (цитаты, аллюзии, реминисценции и т.д.). Наиболее ярко интертекстуальность проявляется в посвящениях современных челябинских поэтов друг другу и авторам региона (Пермь, Екатеринбург). Интертекстуальность в текстах посвящений выступает как форма авторефлексии: челябинские авторы осмысливают своё поэтическое мироощущение сквозь призму поэтического мироощущения другого автора, как правило, близкого по духу, мировоззрению. В текстах это выражается в цитации ритма, рифмы, в заимствовании характерных для определённого автора образов, подражанием стилю. Подобного рода диалогичность авторов обусловлена локальностью современной челябинской поэзии и тесному взаимодействию поэтов друг с другом.

Интертекстуальность современной челябинской поэзии проявляется не только в перекрёстных посвящениях поэтов одного локуса, но и в цитации знаковых фигур и течений извне. Используя в своих текстах узнаваемые образы, ритмику, стиль именитого автора современные челябинские поэты демонстрирует с одной стороны приверженность его поэтической традиции, с другой стороны расширяют семантическое поле своего текста за счёт осмысления и ассимиляции «чужого» слова.

Ключевые слова: интертекст, интертекстуальное пространство, семантическое пространство, аллюзия, реминисценция, диалогичность, локальность, авторефлексия

Старова Е.А. Рецепция жизни в драматургии Николая Коляды

В статье рассматриваются способы освоения действительности в драматургии Николая Коляды. Наибольшее внимание уделяется пространственной и речевой организации пьес. При рассмотрении категории пространства в качестве ключевой выделяется категория

провинциального текста современной драматургии. Оба названных уровня пьес анализируются в тесной связи с категорией «моегомира», являющейся концептуальной для драматурга.

Ключевые слова: пространство, моймир, речевая организация пьес, рецептивные стратегии, провинциальный текст.

**Терентьева Н.П. Школьный читательский блог
как пространство формирования читательского самосознания
(из опыта работы)**

В статье представлен опыт создания школьного читательского блога. Предложены способы формирования читательского самосознания.

Ключевые слова: школьный читательский блог, читательское самосознание, диалог, рефлексия, оценка.

**Устинова Т.И. Мир – глазами ребенка
(по книге Д. Бойна «Мальчик в полосатой пижаме»)**

Анализ текста книги Д. Бойна, продолжающей развивать тему, актуализированную в западной литературе в XX веке: Мир – глазами ребенка. Автор исследует экстремальную ситуацию «мир во время войны», когда деформации подвергаются все базовые составляющие мира людей: любовь, семья, воспитание детей, успех. А главное, проходит испытание та система ценностей, которая способна выстроить и держать этот мир в состоянии, пригодном для человеческой жизни.

Ключевые слова: ребенок, семья, дом, война.

**Федорова Е.В. Стратегия авторефлексии в
автобиографической прозе А. Белого**

В период работы над автобиографической прозой в творчестве и в философии А. Белого зарождаются и развиваются ос-новные идеи, прошедшие через всё творчество писателя, разрабаты-ваются сквозные образы и лейтмотивы. «Котик Летаев» (1922 г.), «Крещёный китаец» (1927 г.), «Записки чудака» (1922 г.) – это не просто автобиографические произведения, но история внутреннего самопознания, в которой поднимается важная тема зарождения и становления настоящего зрелого «Я». Обращение к теме так называемой «прапамяти» и подсознательному играло большую роль для А. Белого, пытающегося осмыслить и художественно реализовать проблему самоопределения личности и осознания места человека в мире и истории. Рассуждения о тайнах своего сознания А. Белый стремится передать непосредственно через неклассическое визуальное оформление текста: именно на этот период творчества

приходятся основные эксперименты с визуальной организацией текста, использование визуально-выразительных средств отличается особой массивностью и комплексностью и происходит окончательное становление визуальной модели писателя. Таким образом, в автобиографической прозе авторская рефлексия выражена яркими необычными визуальными формами.

Ключевые слова: авторефлексия, визуальный облик текста, пространство страницы, графический эквивалент текста, ритм прозы, шрифтовая акциденция.

Федерякин А.Ю. Особенности циклов малой прозы Ильи Эренбурга в контексте прозаического творчества 20-х годов XX века

В статье представлен обзор циклов малой прозы И.Г. Эренбурга 20-х годов в непосредственной взаимосвязи с рядом направлений европейского модернизма и советским конструктивизмом. Эти произведения могут быть восприняты и интерпретированы как поле стилистического и жанрового эксперимента, связанного с поисками адекватных ритму эпохи художественных интенций. Достижения и особенности, обнаруженные в прозаических циклах Эренбурга, впоследствии находили свое бытование в крупных формах, а также в публицистике. Актуальность работы – в недостаточной изученности этой части литературного наследия Эренбурга.

Ключевые слова: Эренбург, циклы малой прозы, циклизация, конструктивизм, нарратив.

Юркина А.С. Банальность как тема и как художественная стратегия в творчестве писательниц-эмигранток

В статье предпринята попытка аналитического рассмотрения банальности как предмета и способа изображения. Сопоставляются два произведения писательниц-эмигранток первой и последней трети XX века: рассказ М. Аврукиной «Зеленая цикада» (1997) и рассказ И. Одоевцевой «Эпилог» (1926). Обе писательницы сочувствуют своим героиням, погнавшимся за богатством и потерявшим истинное счастье, но и осуждают их, утверждая традиционные нравственные ценности. Образы героинь и сюжеты достаточно банальны. Но при раскрытии художественного мира писательницы используют авангардные для соответствующего времени приемы (например, «кинематографичность» или постмодернистскую цитатность), доводя их до расхожего шаблона. Следование литературной моде отвергается как банальность, пошлость, вторичность – и в характерах героинь, и в приемах авторского письма.

Ключевые слова: беллетристика, женская проза, литература эмиграции, М. Аврукина, И. Одоевцева.

Summary

Alekseeva M. The workshop technology in literature lessons: opportunities and threats

The Workshop Technology is very popular now. The systemic-activity approach to the teaching of literature is implemented in it. The article reveals opportunities and difficulties experienced by the teacher while preparing the lesson.

Keywords: technology, workshops, personal development, dialogue.

Bagdasaryan O. A paraphrase as a reflective artistic practice in Klim's (Klimenko) works

The article is devoted to the works of playwright and stage director Vladimir Klimenko (Klim) and analyzes his practice of text recycling. It is emphasized that Klim uses the reflective strategy and mythological interpretations of classics. The artist insists on the idea of endless repetition of culture.

Keywords: modern drama, Klim, text recycling, repetition

Balabanov S. Lesson of the extracurricular reading in the 10th grade based on the play by A. Zhvarevsky and E. Pasternak

«The Chatskiy's Character to get free»

The article provides the analysis of the modern literature for the 10th grade. The author of the article chose the modern drama issue for the lesson because dramatic works are not learnt much at school. Moreover, in the 11th grade there is no enough time to study it thoroughly. In addition, this play is going to be learnt straight after «Woe of Wit» by Griboedov has been learnt and the skills of analysis have been revised. During the lesson, the students and the teacher come to the following: there are common features in the modern plays and the classical ones; the contemporaneity and the actuality are in the name of the play; the speech characteristic of play's protagonists; the difficulties of the technique performance.

In conclusion, during the extracurricular reading lesson the teenagers showed more interest to the dramatics and the problems given by the authors. There was feedback at the end of the lesson when the students wrote the short essays who the positive characters are and why there is no ending of the play.

Keywords: modern drama, children's literature, extracurricular reading

Bushmina I. The resurrection event in the prose of L.N. Andreeva

The article discusses one of the key themes in the prose of L.N. Andreev – resurrection. The story «Beautiful life for the resurrected» (1900) rises the theme of death through the dying core values: love, faith, talent, hope. These become key life values, and their resurrection is the basis of inner life and life in general.

The core of the story «Eleazar» (1906) is about the resurrection of Lazar. The main character returns to life after death, but cannot find his place in the world he used to. Absolute emptiness reigns in his eyes, and no one living is able to cope with it. This emptiness reflects the tragedy of being out of place in the world of the living and of the dead.

In the stories «Three nights» and «The resurrection of all the dead» (1914) themes of death, burial, and the news of the death of the protagonist resonate with the resurrection, the beginning of a new life, which is desirable for all: for the dead, for the living and even for inanimate objects. The event of the resurrection is the greatest triumph that affects all aspects of life.

Therefore, the event of the resurrection in the prose of L. N. Andreev is closely connected with the problem of search of meaning of life and search of answers to eternal philosophical questions related to the world order.

Keywords: Leonid Andreev, death, resurrection, event, meaning of life, world order.

Volynskaya O. A group form of organization of educational work and project activities at the lessons of literature (experience of conducting nonstandard lessons)

Education, like any other system, is steadily growing and it became urgent "constant updating of technologies, the accelerated development of innovation, rapid adaptation to the demands and needs of a rapidly changing world." To ensure the realization of educational goals, improve the quality of education, to involve students in the process of understanding moral truths on the literature, disclosure and development of their spiritual potential requires the use of new technologies, such as project method, the technology group activity. The author develops and conducts custom literature lessons: lesson-protection project, lesson-literary court, lesson-oral magazine offers methods to conduct their lessons.

Keywords: non-standard lesson, creative work, group form, training project, essay, exam, teamwork, interpersonal communication, self-determination

Goncharenko G. Pupil's educational and exploratory activity as first steps to the career of literature teacher

In the article is presented the experience of pupil's project activity. Project activity develops leadership skills, which are needed to be a teacher. Project has a value due to the effectiveness of using the materials of the research, that's why child develops and conducts lessons of extracurricular

reading, games and quizzes connected with the topic of the project.

Keywords: educational standard, systemically active approach to the education, practical directionality of the results of research.

Danilenko Y. Finding the own language through the overcoming of power of discourse

The article analyzes the T. Tolstoy story «Night» through the prism of «matricide» philosophical concept Yu.Kristevoy, proposed in Ref «The forces of terror».

Keywords: gender analysis, «matricide», subjectivity, discourse of power

Djabbarova E. Prose of Marina Tsvetaeva: the genre and ways of self-identification

The article traces ways of self-identity in the Marina Tsvetaeva's prose. We consider the multiplicity of genre forms (in particular, such forms as a philological treatise, an essay and art prose), analyzes the pronouns and proper names and their meanings. Emphasizes the border nature of the poet's prose and its specificity. Special pronominal paradigms arranges, separate functional values that are typical for each of the genres of prose poet, of personal pronouns are described. The author's perception of the world reveals through mechanisms such as the concepts of memory and separation – the most meaningful in the world of Tsvetaeva. It formed a special kind of poetic dialogue – a dialogue through death.

Keywords: Marina Tsvetaeva, poet's prose, genre, poets of the Silver Age, the pronoun game, a proper noun, a pronoun.

Dotsenko E. «Cymbeline»: reflection and self-reflection in Shakespeare's late plays

The article is concerned with the play «Cymbeline» as one of the late Shakespeare's tragicomedies. There are revealed lots of allusions to earlier dramas by Shakespeare in «Cymbeline». The plays «The Winter's Tale», «Othello», «Much Ado About Nothing» are also considered in the article.

Keywords: Shakespeare, «Cymbeline», «The Winter's Tale», «Othello», reflection, allusion.

Dubrovskikh T. The realization of aesthetic synthesis strategy in the travelogue «The Exposed Beauty» by Nikolai Aseev

In the article the realization of aesthetic synthesis within Nikolai Aseev's travelogue «The Exposed Beauty» is discussed. The author accumulates travel notes published separately and creates a polymorphic artistic unity based on the integration of prose and verse. The alternation of

different types of communication, narrative models, points of view give the opportunity to convey the whole complex of foreign impressions.

Keywords: Nikolai Aseev, aesthetic synthesis, travelogue, travel literature, Futurism.

Kadochnikova I. The problem of personal and artistic self-determination in the book by A. Koramyslov «Songs of a mudehar»

The article is devoted to the works of the Russian-speaking poet from Udmurtia A.Koramyslov, in particular, to his book «Songs of a mudehar» (2014). The purpose of this book is to consider the symbolic autoprojection of the lyrical character presented in the book, and eventually to determine the author's concept of a man, culture and time. Based on the research, the focus of which is the concept of «lyrical hero» (V.I. Tupa, S.N. Broitman), the author identifies various metaphors through which the hero is represented («mudehar», «Shtirlits», «argus», «Olofern») and comes to the conclusion that the problem of personal self-determination of the hero-poet in the circumstances of modernity is in the centre of the book. To be yourself, to say about lasting and genuine in the age of «word-fighting» is the life of the author, opposing social mimicry.

Keywords: regional literature, a book of poems, lyrical hero, archetype, intertextuality.

**Kudrevatykh A. The reflexing hero in «My confession»
by N. M. Karamzin**

In article «My confession» by N. M. Karamzin is analyzed as an example of attempt of a confession. The hero of work is considered as the reflexing person.

Keywords: N. M. Karamzin, «My confession», the reflexing hero, the strange person, shocking, the letter.

**Lovtsova O. The Theme of Youth Non-Conformism
in New British Drama**

The article analyzes the strategies of youth non-conformism in the plays «Handbag» by M. Ravenhill and «Haunted Child» by J. Penhall. The author focuses on the creative reflection of contemporary British playwrights about youth problems.

Keywords: E. Bond, J. Penhall, M. Ravenhill, contemporary British drama, theatre of cruelty, «new wave», the problems of youth.

Makarova L. The peculiarity of the chronotope in Samuel Beckett's «Yellow»

The article considers the features of chronotope and plot in Samuel Beckett's short story «Yellow» (the novel «More Pricks than Kicks», 1934). The temporal organization of the novella is characterized by the intricate interaction of the plans of the past, present, future. Two temporary flows develop in novella's plot: the linear time and the time of memory by the protagonist of Belaqua Shuah. Allusions, color motifs, temporal signals reveal the complex and ambiguous image of the hero of Belaqua Shua and structure the novella and emphasize the unity of short story as a "small form".

Keywords: Samuel Beckett, Dante Alighieri, modernism, novella, novel, literary allusions, chronotope, plot.

Markin A. Foreign literature among reading preferences of a young poet: Sverdlovsk, 1973-1976

Andrey Tantsyrev's book «Sorrowful intonations and singing» published in 2015 is a unique issue which authentically represents the author's text written in 1973-1976. The poems of the collection are full of quotations, allusions and references to Russian and foreign authors and books. The author did not expect his book to be published officially that is why it is easy to analyze reading preferences of provincial middle-class youth with artistic interests in the late Soviet Union. Probably individual preferences are less important than that of a group in the choice. The names of Eliot, Nezval, Baudelaire, Prevert become code words which play a game of similarities and differences, distinguish friend from foe. Aesthetic and poetic characteristics of cult texts are often incompatible but it was not of crucial importance. Probably the acquaintance with them was indirect. They were known due to references in fragments, distorted translations, works of critics. The original text in these conditions is not substituted by a translation but is reconstructed or reinvented. In the Russian tradition this strategy was widely used.

Keywords: Andrey Tantsyrev, intertextuality, soviet civilization, «imaginary West», lyric, Ural literature.

Ovchinnikova M. Reception of the prayer in the creation of the poets of the silver century

In the article the sacral genre's reception of the prayer in the creation of the poets of the silver century: A. Block, M. Tsvetaeva, E. Guro, E. Kuzmina-Karavaeva - is analysed. In the same life's situation - a waste of child –the poets reflex different. M.Tsvetaeva, E. Guro rise to the prayer-petition, to the confession and to the repentance, E. Kuzmina-Karavaeva perceives the waste as an usual test on the life's way, she restrains her heart, and in the A.

Block's poem the reader can see address to the God-fighting motives, that are alien to the prayer.

Keywords: reception, prayer, genre, canon, transformation.

Petrov I. «Patsanstvo» as a technique (the question of the hero in modern prose)

The article discusses the emergence of a special type of hero in the aesthetics of the new realism, shows its connection with the literature of the Soviet past, are understood stylistic features of works

Keywords: new realism, a special type of hero, the relationship with tradition

Podlubnova J. From «The Ural hunter» (1924–1933) to «The Ural pathfinder» (1935): nature and natural resources in cultural representation of 1920-30s

The article is devoted to journals «The Ural hunter» (1924–1933) and «The Ural pathfinder» (1935). Magazines were largely similar in the regional cultural space of 1920–1930`s: both were about the Urals, its nature and resources, its specificity of economic activities, but both were trying to attract the attention of readers outside the region; both had pay much attention to applied science, worked with different kinds of scientists and generally declare a scientific approach to the material; both published fiction, but the preferred genre of articles and essays as a more practically oriented. Both magazines were filled with descriptions of nature and showed a conceptual attitude related to industrial environmental management logic. The dominance of this representations did not change other cultural traditions from pantheistic to romantic-heroic indirectly involved in the natural discourses and revealed in nonfiction and literary texts. Nevertheless «resource» logic determined the sorts of asking about nature, affected to concepts of magazines. This logic justified right of the magazines to produce meanings and cultural representations in the 1920-1930-ies.

Keywords: 1920–1930-ies, Ural press, «The Ural hunter», «The Ural pathfinder», nature and natural resources

Potapova Z. Characters and heroes in M. Weller's cycles

The article considers the problem of dividing M. Weller actors cycles on characters and heroes. The material for the study is based on cycles of «Legends of Nevsky Prospect», «Fantasy Nevsky Prospek»t, «Legends of the Arbat», «Ukusitel and ukusomy».

Considerable attention is paid to the specifics of the heroes of choice in every artistic unity as one of the typical cycle formation factors in the work of the writer. The paper is devoted to a detailed analysis of the characters and heroes cyclic unities M. Weller, given their comparative characteristics. The author traces the process of formation of the image of the hero in cycles

M. Weller. The article reveals the basic phenomenon shaped the author's system of cycles: stand and describe the characteristics of the narrator and the narrator as one of the characters of the work.

The article sums up the results of the study of creativity cyclic character images M. Weller. In conclusion reveals the basic features of the existing works of persons: belonging to a profession, social status, place of residence, belonging to a group of literary critics and writers, nationality, language features. Considerable attention is paid to every story and the narrator of the short story cycle and its characteristics, its compliance with the image criteria for the selection and characterization of the characters. The study will be interesting to specialists in the field of literature, linguistics, history.

Keywords: cycle, cyclization, hero, character, type, novel, short story, essay.

Ryzhkova K. Social reflection by V. Slavkin in book mounting type «Memorial to an Unknown Stilyaga»

The article is a research of V. Slavkin's reflection on phenomenon of «stilyaga». In the course of the work the characteristics of the book «Memorial to an Unknown Stilyaga» are identified.

Keywords: the problem of man and time, book mounting type, collective images, motif, atmosphere of the epoch

Seliutina E. The problem of genre in modern drama: V. Zabaluev, A. Zenzinov «Krasavitsy (Beauty).Verbatim»

Genre research in modern drama underway in the direction of maximum individualization copyright policies. The perception of a work of text in modern literature depends on many non-literary factors, including the conscious promotion text in the mass media, literary and art magazines. Verbatim as a phenomenon defined in criticism and literary theory is ambiguous, in the middle of the «zero» years needed to verify how the aesthetic phenomenon. V. Zabaluev and A. Zenzinov one of the most active representatives of the «new drama» developing a specific strategy to determine their own innovative contribution to modern drama in the play «Beauty. Verbatim».

Keywords: contemporary plays, transformation of genre, V. Zabaluev, A. Zenzinov «Krasavitsy (Beauty).Verbatim», verbatim

Semoukhina I. «Physiology of Petersburg»: the existence neither «on earth no under the earth»

The article discusses the contributions of «natural school» writers to the establishment of «Petersburg text» of Russian literature. In the almanac

the «Physiology of Petersburg» there is a number of «climate-weather» and «landscape» characteristics, spatial patterns and motifs of the Petersburg text.

Keywords: history of literature, super-text, Petersburg text, space, motive.

Smyshlyaev E. Intertextuality as a form of self-reflection in poetry of contemporary Chelyabinsk's authors

Chelyabinsk Contemporary poets are actively using intertextual techniques (quotations, allusions, reminiscences, etc.) in their texts. Intertextuality is shown in dedication of contemporary Chelyabinsk's poets to each other and some regional authors. Intertextuality acts as a form of self-reflection in the texts of dedication: Chelyabinsk authors comprehend his poetic attitude through the prism of the poetic attitude of another author, as a rule, is similar in spirit, outlook. The texts of this is expressed in the citation of rhythm, rhyme, borrowing characteristic of a particular author's imagery imitation style. Such dialogical authors due to local Chelyabinsk modern poetry and poets close interaction with each other.

Intertextuality modern poetry of Chelyabinsk manifests itself not only in the cross dedicated to the poet of the same locus, but in the initiations of symbolic figures and movements from the outside (initiation and sending creativity oberiutov, allusions to texts J. Brodsky, Daniil Kharms, Marina Tsvetaeva, etc.). Chelyabinsk modern poets demonstrates the commitment of eminent author poetic tradition taking advantage of the texts recognizable images, rhythm, style his texts and expands the semantic field of his text at the expense of understanding and assimilation of «anothers» words.

Keywords: intertext, intertextual space, semantic space, allusion, reminiscence, quoting, a local text, self-reflection

Starova E. Comprehension of reality of the plays by Nikolay Kolyada

The article is devoted to the ways of comprehension of reality in the plays by Nikolay Kolyada. In the center of the research are spatial and speech levels of his plays' structure. The category of provincial text in the «new new drama» («the very modern drama») is considered as a key category for the study of the spatial organization of the plays. Both mentioned structural levels are analyzed in close connection with the category of «myworld» which is conceptual for the dramatist.

Keywords: Space organization, «myworld», speech level, receptive strategy, provincial text.

Terentjeva N. School blog for readers as a space of formation of self-consciousness of reader (from experience)

The experience of creating school blog for readers is presented in the article. The author offers methods of formation of self-consciousness of reader.

Keywords: School blog for readers, self-consciousness of reader, dialogue, reflection, assessment.

**Ustinova T. The world - the child's eyes
(according to John Boyne's book «The Boy in striped Pyjamas»)**

The analysis of the text of the book that continues to develop the theme «The world - the child's eyes» an updated by the western literature in 20th century. The author investigates an extreme situation «the world during war», when all basic components such as love, family, child's education, success are deformed. Above all, the value system which can build and keep this world suitable for human life is passed the test.

Keywords: child, family, home, war.

Federyakin A. Features of short story cycles by Ilya Ehrenburg in context of prose legacy of 20's

Review of short story cycles of 20's by I.G. Ehrenburg in relation with Modernism and Soviet Constructivism. Those cycles can be interpreted as a field of stylistic and genre experiments related with search of comparable to historical moment narrative intensions. Achievements and features in short story cycles subsequently presented in long forms and publicism of author. Relevance of this study – in insufficient knowledge of this part of Ehrenburg's literary legacy.

Keywords: Ehrenburg, short story cycles, cyclisation, constructivism, narrative.

**Fedorova E. Strategy of an autoreflection
in autobiographical prose of A. Bely**

During work on autobiographical prose in creativity and the main ideas which have passed through all works of the writer arise and develop in A. Bely's philosophies, through images and keynotes are developed. «Kotik Letaev» (1922), «Kreshhjonyj kitaec» (1927), «Zapiski chudaka» (1922) – these are not just autobiographical works, but history of internal self-knowledge in which the important subject of origin and formation of the present mature «I» rises. The appeal to a subject of so-called «old-memory» and subconscious played a large role for A. Bely trying to comprehend and to artly realize a problem of self-determination of the personality and understanding of the place of the person in the world and history. A. Bely

seeks to transmit reasonings on secrets of the consciousness directly through nonclassical visual registration of the text: the main experiments with the visual organization of the text fall on this period of creativity, use of visual means of expression differs in special massiveness and complexity and there is a final formation of visual model of the writer. Thus, in autobiographical prose the author's reflection is expressed by bright unusual visual forms.

Keywords: autoreflection, visual shape of the text, page space, graphic equivalent of the text, prose rhythm, font accident.

**Литература как форма социальной
и индивидуальной рефлексии:**
материалы научно-практической конференции словесников
Екатеринбург, 1-2 апреля 2016 г.

Редактор-составитель: О.Ю. Багдасарян

Подписано в печать 01.07.2016 г. Формат 60х90/16 .
Бумага для множ. ап. Печать на ризографе.
Усл. печ. л. 10. Тираж 100. Заказ____ .
Уральский государственный педагогический университет,
620017, Екатеринбург, просп. Космонавтов, 26.
leid_chteniya@gmail.com