

Категория ужасного в романе Ю.В. Мамлеева «Крылья ужаса»

Алымова Мария Валерьевна

Студентка Карельской государственной педагогической академии, Петрозаводск, Россия

Понятие ужаса как в научной, так и в художественной сферах во все времена интересовало и западную и восточную культуры. На западе в литературе категорию ужасного разрабатывал общепризнанный «король ужасов» Стивен Кинг; в философии яркое описание ужаса как некоего экзистенциального переживания можно обнаружить в работе М. Хайдеггера «Что такое метафизика?»; в живописи главным иллюстратором ужасного в жизни стал норвежский художник Эдвард Мунк. В России первые литературные произведения, содержащие элементы ужасного появились приблизительно в XV веке («Повесть о Дракуле»). Однако толчок к развитию жанра ужаса в отечественной словесности дал Н.В. Гоголь. Элементы поэтики ужасного обнаруживаются в творчестве А. Погорельского, А.К. Толстого, М.А. Волошина и др. Во II пол. XX в. продолжателем гоголевских традиций, разработчиком категории ужасного стал известный писатель, философ, основоположник нового литературного течения «метафизического реализма» Ю.В. Мамлеев (род. 1931 г.)

Тема ужаса является у Мамлеева доминирующей. Ужас — это главное действующее лицо всех его произведений. Меняются фигуры и декорации, сюжетные линии и жанры, литературные приемы и герои, но ужас остается. В этом плане показателен роман Мамлеева «Крылья ужаса» (опуб. В 1993 г.; первоначальное название «Вечный дом», опуб. в 1991 г.), где в наибольшей степени отражена авторская концепция ужаса.

В данном романе условно можно выделить несколько ипостасей образа ужаса.

- Первая ипостась связана со столкновением героя с самим собой, с тем как он понимает себя и как отвечает на вопрос «кто я?» Ставя вечные метафизические вопросы, решая проблемы человеческих душ в телесной плоскости, прозаик дает понять, что его интересует борьба или соотношение духа и плоти, поскольку с этим вопросом человечество сталкивается на протяжении всей своей жизни. Например, главная героиня романа Люда «тело свое ощущает не как тело, а просто как свое бытие» [Мамлеев: 515].

- Вторая ипостась ужаса – состояние шока. Главные герои сталкиваются с событиями, которые, по их мнению, не должны были произойти. Это можно проследить на примере двоюродного брата главной героини Лени, которому стоило только полюбить жизнь, испытать любовь к собственному телу, некогда его тяготившего, как врачи поставили ему диагноз запущенного рака.

- Третья ипостась ужаса – ужас перед онтологически необъяснимым. Только лишь трансцендентный ужас может привести человека к просветлению, именно он в полном праве может быть назван сакральным. Задача образа ужаса в романе Мамлеева – свести человека с ума, уничтожить его ум и рассудок, так как они являются своего рода препятствиями на пути к истинной духовной реализации. Все герои романа так или иначе сталкиваются с Иным, сакральным посредством ужаса, который и ведет их к познанию истины. Например, когда у главной героини Люды умер двоюродный брат ей «овладело глубинное чувство собственного бессмертия» [Там же: 548].

- Четвертая ипостась ужаса – смерть. Именно ее боятся все герои Мамлеева, потому что никому из них неизвестно, что лежит по ту сторону жизни. В романе «Крылья ужаса» Мамлеев показывает метафизическую бездну между смехотворной краткостью земной жизни и явным наличием в человеке некоего вечного бессмертного начала. Сознание каждого из героев Мамлеева полностью сконцентрировано на тюрьме здешней жизни, единственно для них реальной. В тексте романа место, где проживал обреченный на скорую смерть Леонид, описано как раз в этом ключе: «да и комната Леонида уже не походила на комнату, а скорее на тюрьму, летавшую по космосу» [Там же: 521].

• Пятая ипостась ужаса – страх за свою Родину. Образ России сквозной не только в романе «Крылья ужаса», но и во всем творчестве Мамлеева. В «Крыльях ужаса» автор в некоторых эпизодах Россию называет Рассей, делая тем самым читателя отсылку к своей философской доктрине о «России вечной». Россия в этом произведении четко противопоставлена миру, она существует самостоятельно и вне зависимости от него. Человек после смерти может потерять память о земном своем существовании, потерять свое телесное начало, но Россия в его душе никогда не исчезнет: «все должно исчезнуть кроме Бога, но не Россия. Только не Россия» [Там же: 546].

• Шестая ипостась ужаса – образ ада: «мир создан по программе дьявола» [Там же: 534]. Ад выступает как 1) часть всего мироздания, со своим нерушимым сводом правил и законов; 2) как средство Мирового порядка.

Воссоздавая атмосферу происходящего ужаса Мамлеев учитывает многовековой человеческий опыт, собственную писательскую интуицию и наблюдения (что в свою очередь придает правдоподобность всему изображаемому в романе). Авторские наблюдения трансформируются и вводятся в текст с помощью следующих приемов:

• метафизический саспенс. Одним из главных принципов создания саспенса является оттягивание того момента, когда произойдет ожидаемое событие, что способствует усилению страха;

• гротесковость в ситуациях, невероятность слов и поступков персонажей – все это является типичной иллюстрацией метафорического изображения ада;

• парадоксальность ужаса, которая заключается в том, что ужас изживает сам себя.

Итак, чем ближе сюжетная линия подходит к эпилогу, тем быстрее ужас отпускает читателя. Это связано с главной идеей писателя: смерть всего лишь начало существования в другом времени, в другом пространстве. Поэтому книги Мамлеева проникнуты жадой бессмертия. Это кажется парадоксальным, но мрак жизни в его романе «Крылья ужаса» преодолевает сам себя.

Литература

Мамлеев Ю.В. Крылья ужаса М., 2008.

«Детский» Бродский:

Особенности стихотворений И.А. Бродского, написанных для детей

Ащеулова Полина Васильевна

Студентка Самарского государственного университета, Самара, Россия

В стихотворениях И. А. Бродского, написанных для детей, выделяются два смысловых пласта: 1) адресованный детям и не раздражавший цензуру и 2) скрытый, тот который в «расшифрованном» виде вряд ли бы попал в печать. Эти пласты значений являются неразрывно связанными друг с другом и образуют структуру с «двухуровневой адресацией» [Клоц: 63]: внешняя простота «детской» составляющей стихотворений, при раскрытии «взрослого» семантического пласта, подчеркивает глубину того, на что поэт намекает в первом слое.

Рассмотрим на примере двух «детских» стихотворений И. А. Бродского «Баллада о маленьком буксире» и «Самсон, домашний кот» то, как в них реализуются эти особенности.

Оба стихотворения написаны специально для детей, и это отражается на их структуре. Стихотворение «Самсон...» состоит из синтаксически простых единиц – каждая строка стихотворения – это законченная мысль, включенная в стихотворную ткань:

тот -- водичку пьет из Мойки,

тот -- поужинал в помойке...

Стихотворение «Баллада о маленьком буксире» в этом смысле более сложно – простые конструкции чередуются со сложными целыми, занимающими целые строфы.

В обоих стихотворениях прямо отражены подробности жизни поэта. Причем в этой особенности также проявляется двуплановость «детских» стихотворений И. А. Бродского: детям при чтении этих строк будет интересна только судьба буксира Антея и кота Самсона, а взрослые читатели увидят здесь, кроме того, намек на биографические обстоятельства жизни поэта.

Акценты в двух «версиях» одного стихотворения «Самсон...» – детской и взрослой – расставлены принципиально по-разному: во взрослой версии сочувствие читателя оказывается на стороне Самсона, который на ассоциативном уровне оказывается своеобразным отражением поэта в тексте, в детской версии, напротив, кот Самсон воспринимается как тунеядец, и симпатии аудитории оказываются не на его стороне.

«Баллада...» – стихотворение значительно более сложное и многоплановое, чем «Самсон...», но и в нем также наблюдается двухуровневая ориентация.

В «Балладе...» поэт поднимает темы, характерные для метафизической поэзии, которая никогда не оказывалась на одной плоскости с поэзией детской, Бродский пишет метафизическое стихотворение для детей, то есть делает то, чего никто до него в литературе не делал.

Итак, главным героем стихотворения является буксир Антей. Давая ему имя античного героя, поэт включает его как в хорошо знакомый детям ряд сказочных существ-предметов, так и в ряд мифологических героев. Стоит отметить, что две эти формы – миф и сказка – неразрывно связаны в культуре, и миф является базисом, на котором возникает сказка. К тому же миф – это чрезвычайно важное понятие в культуре, «необходимое на определенной ступени развития человечества для передачи бытийного, метафизического опыта» [Фрейденоберг: 92].

Ребенок включается в ситуацию общения с олицетворенной вещью, предметом, который в тексте оживает и оказывается способным передавать метафизический опыт, причем делать это в доступной для ребенка форме.

Но буксир обращается непосредственно к читателю-ребенку, отсюда, и простота построения предложений в первых строфах стихотворения, в которых Антей рассказывает о своей жизни в порту, о внешней стороне своей жизни.

Когда же мы видим уже не внешнюю сторону деятельности Антея, а все глубже погружаемся в его внутренний мир, усложняется синтаксическая структура стихотворения – простые предложения заменяются сложными, и усложняется его семантика. В этой части стихотворения на первое место выходит «взрослый» пласт значений.

Буксир носит имя Антей, и это отсылает нас к широкому мифологическому контексту. К мифологической картине мира также отсылает дихотомия земли и неба:

Подо мною вода.

Надо мной небеса.

Также мы находим в стихотворении упоминание пограничных состояний, которые являются основным предметом мифа, и сакральных цветов, характерных для загробного мира, например, «– и тогда поплыву я/к прекрасному сну /мимо синих деревьев / в золотую страну...»

Все это наводит на мысль о том, что Антей оказывается в стихотворении героем-медиатором, находящимся между двумя мирами.

Из такого понимания героя вырастает основная тема стихотворения – тема жизни и смерти, ранее характерная исключительно для взрослой поэзии. Но поэт, помещая бытийные проблемы в сказочно-мифологический антураж, переводит эти проблемы в такие выражения, в такой понятийный план, который ясен детям.

Средоточие метафизического смысла стихотворения приходится на последнюю строфу. В ней наиболее прямо говорится о жизни и смерти, о переходе из одного мира в другой. Переход здесь осуществляется не только непосредственно – как пересечение границы двух миров, но и в плане метаморфозы самого героя, которую также можно рассматривать как смену точки зрения на него. Мощный буксир здесь превращается в

игрушечный кораблик, который ногой можно оттолкнуть от причала: «старый боцман в зюйд-вестке /мой штурвал повернет /и ногой от причала /мне корму оттолкнет...»

Итак, можно сделать вывод о специфике двух данных стихотворений. Оба они, «Баллада...» в большей степени и «Самсон...» – в меньшей, строятся по принципу семантической двуплановости. В единой структуре здесь совмещены два полноценных и равнозначных авторских посыла, и какой из них станет доминирующим, зависит, преимущественно, от читателя.

При этом «Баллада...» обладает еще одной сущностной особенностью: будучи адресованной двум группам читателей, она содержит в себе такие идеи и мысли, которые, традиционно не затрагивались в детской поэзии, и которые поэт адаптируя, но при этом не упрощая, преподносит детям.

Литература

Клоц Я. Иосиф Бродский: стихи для детей //Неприкосновенный запас. 2008, №2 (58). С. 18–33.

Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998.

И.Бунин-переводчик польских романтиков (к проблеме романтического мирозерцания И.Бунина раннего периода)

Балановский Роман Михайлович

Аспирант Московского государственного педагогического университета, Москва, Россия

Поэзия Бунина на раннем этапе (условно 1883-1900 годы) отражает влияние разных литературных школ и направлений. Это и сентиментализм (ранний В.Жуковский), парнасская школа (Ф.Коппе, Л.де Лиль), и демократическая (Н.Некрасов, И.Никитин), и неоромантическая (С.Надсон, К.Фофанов) лирика. Но наиболее значительное место в этом ряду занимает поэзия русского и зарубежного романтизма. Влияние европейской романтической лирики на Бунина еще мало изучено.

Как пишет одна из мемуаристок, со многими зарубежными романтиками Бунин был знаком по русским переводам. Антология Н.Гербеля «Английские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1875), безусловно, стала одной из причин того, что начинающий поэт обратился к собственной переводческой деятельности. Он переводил романтические произведения Д.Байрона, Т.Мура, Ф.Гименс, Ф.Шиллера, Г.Гейне, А. де Ламартина, Г.Логфелло, А.Негри. Особое внимание Бунин уделил двум польским романтикам: А.Мицкевичу и А.Асныку.

Бунинские переводы польских поэтов приходятся на 1890-е и на 1901 годы. Молодой художник вспоминал о плодотворном для него раннем полтавском этапе: «...к этому времени относится и мое увлечение... некоторыми вещами Мицкевича, особенно его „Крымскими сонетами“, балладами, страницами из „Пана Тадеуша“: ради Мицкевича я даже учился по-польски» [Бунин 2009: 261]. Все это свидетельствует о значимости для Бунина творчества одного из ведущих польских романтиков.

В стихотворении Мицкевича «Чатырдаг» Бунину становится близко характерное для романтизма «панорамное видение мира» [Сахаров: 79], открывающееся при созерцании возвышенного, или «пространственно-великого» (С.Лишаев). Величественный горный ландшафт в бунинском переводе – «бесстрастный драгоман всемирного творенья», поправший «весь дольний мир подножием своим» и внемлющий «лишь Творца предвечным веленьям!». Религиозно окрашенная лексика, используемая для сопоставления природного величия с величием небесным («И там стоишь один, у врат надзвездных стран, / Как грозный Гавриил у врат святого рая») [Бунин 1915: 102], торжественные сонетные интонации, подчеркивающие значимость «чувства возвышенного» (С.Лишаев) – все это сближает данный перевод с целым рядом оригинальных бунинских произведений начала 1900-х годов.

Открытый романтизмом хронотоп странничества как познания себя и природы «с ее вечным движением, одухотворенной красотой и великими тайнами» [Сахаров: 87]

Бунин находит в стихотворении Мицкевича «Аккерманские степи». Присутствующие в нем элегические лейтмотивы тоски по оставленному «жизнеукладу» («Так ухо звука ждет, что можно бы расслышать / И зов с Литвы...»), идиллического стремления к нему («Но в путь! Никто не позовет»), озабоченности собственным местом в мире («Жду путеводных звезд, гляжу на небосвод»), открытости природе как единственному утешителю и собеседнику («Я слышу журавлей в незримой вышине, / Внемлю, как мотылек в траве цветы колышет») [Бунин 1915: 101-102] – также неотъемлемые черты большинства бунинских стихотворений.

В вольном переводе стихотворения «Nowy Rok» («На новый год»), имеющем подзаголовок «мотив А.Мицкевича», Бунин затушевывает некоторые идеи первоисточника. Просветительский пафос, обнаруживающийся в финале оригинала («Любить мир, содействовать миру, вдали от людей»), вытеснен романтическим («Любить весь мир, всю красоту природы») – за счет мотива созерцания природы. Эксплицированы также элегические мотивы «разуверения» и прощания с былым: «На розы райские во сне я любовался, / Но лишь шипы достались мне от роз... / И больно мне, и сон мой миновался... / Нет, не хочу любви и не хочу я грез!» [Пиотровская: 224].

Стихотворение «Астры», принадлежащее другому польскому поэту, А.Асныку, по-видимому, привлекает Бунина типичным для романтизма синтезом пейзажной и любовной элегии. Сначала рисуется унылый элегический пейзаж с лейтмотивом увядания («Все поблекло...», «Под холодным, синим небом», «Так же вянут, блекнут листья»). Функционально он предваряет грусть и одиночество лирического героя. С каждой строфой пейзаж все более психологизируется, превращаясь в так называемый «пейзаж души» (А.Веселовский). Созерцаемая природа пробуждает смутные воспоминания в лирическом герое, его стенания о прошлом: «Но уж нет в душе печальной / Тех восторгов, тех волнений, / Что, как солнце, озаряли / День осенний». Лирическая эмоция конкретизируется в финале: «Помню очи... Вижу снова / Эти ласковые очи»). Медитативность, как и в начале, снова растворяется в сфере предметно-изобразительного: «Все воскресло в лунном, блеске, – / В блеске ночи!» [Бунин 1915: 65]. Этот художественный принцип также свойствен ранним стихотворениям Бунина.

Знаменательно, что в большинстве случаев бунинские переводы польских романтиков и в целом его переводы конца 1880-х – начала 1900-х годов носят характер вольных переложений. Установка на творческий диалог и романтический пафос не позволяют Бунину быть последовательным переводчиком, соблюдающим все законы точности смысла и формы. Его интересуют не столько «язык, стиль и жанры ...», но прежде всего самый строй чувств» [Динесман: 122], присутствующий в романтических произведениях. Бунин занимает позицию проницательного читателя-соавтора оригиналов, поскольку отраженные в них «субъективные “чувствования”» (В.Сахаров) часто соответствуют его романтическому мирозерцанию, преобладающему на раннем творческом этапе.

Литература

Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. Пг., 1915. Т. 1.

Бунин И.А. Собр. соч.: В 9 т. М., 2009. Т. 9.

Динесман Т.Г. По страницам ранних поэтических тетрадей Бунина // Иван Бунин: В 2 кн. М.: Наука, 1973 (Лит. наследство; Т. 84). Кн. 2.

Пиотровская А.Г. [Примечания к переводам Бунина с польского] // Иван Бунин: В 2 кн. М.: Наука, 1973. (Лит. наследство; Т. 84). Кн. 1.

Сахаров В.И. Романтизм в России: эпоха, школы, стили. Очерки. М., 2004.

**«Лаура и ее оригинал» В.В. Набокова
как итоговая контаминация творческих приемов автора**

Белеванцева Елена Николаевна

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

Последний роман Владимира Набокова «Лаура и ее оригинал» увидел свет спустя многие годы после смерти писателя. Обреченный автором на сожжение и чудом спасенный, в конце 2009-го года он, наконец, был издан в России. В романе интересно соединение как уже привычных, ставших классическими набоковских приемов, так и совершенно новые творческие открытия.

Достаточно много в тексте элементов автоцитации. Это и тематическо-сюжетные детали вроде гомосексуальных («Через три года по ее рождению Адам узнал, что юноша, которого он любил, задушил другого, ему недоступного, которого он любил еще больше» [Набоков: 11]) или педофилических мотивов («...сказал Поль де Г., старый, угрюмого вида профессор, наблюдая за мальчиками в ванне» [Набоков: 8]); это и игра с именами – начиная от героя, именуемого Губертом Г. Губертом и заканчивая родителями Флоры Адамом и Евой (намек писателя на то, что первые люди Земли породили ее природу); не стоит забывать и об одном из главных героев, Филиппе Вайльде, в котором даже самый несведущий в английском языке читатель найдет нотки дикости.

Не только на поверхностном уровне, но и на символическом узнаем мы манеру мастера. Его излюбленные «зарубки» вроде образов круга, волны и дрожи, рамки, игры света с тенью испещрили всю плоть текста. И если в более ранних произведениях они были полупрозрачными, драпирующими, тонко намекающими, то теперь они выписаны ярко и привлекают внимание. Многие из этих образов «работают» в телесном воплощении: кругом становятся, например, широко открытые глаза или груди и ягодички героини, волной – ее брови, изгиб спины, подъем стопы или гнутая линия плеч, дрожью исходят ее пальцы; свет и тень появляются при описании процесса фотографирования; рамки встречаются при изображении одежды героев, которая облекает их фигуры материальными контурами.

Формальные приемы Набокова призваны обнажить скрытую им главную мысль, являющуюся апофеозом все творчества автора. Мысль эта – не новая в творчестве писателя, но доработанная и отшлифованная до такой степени, что ею, подобно алмазу, можно резать стекло сознания. Это идея обретения вечной жизни путем физического разрушения, звучащая как в ранних рассказах, так в более позднем творчестве. Плотская жизнь – не жизнь. Это фарс, кукольное существование мертвых марионеток. Это понимают, интуитивно ощущают почти все герои Набокова, от Чорба, пытающегося реконструировать призрак жены в чужом, пышущем здоровьем теле и осознавшего, что призрак, мираж – намного живее и осязаемее, до Цинцинната, который после смерти уходит, наконец, в свой мир из мира фактического, лживого.

В «Лауре и ее оригинале» все начинается с плоти. Плотность ее неимоверно высока, описания даются подробные, детальные, полные. Это и описания самой Флоры (ее ноги, спина, груди, брови, спина, ягодички, живот), и портрет ее мужа профессора (тут особое внимание уделяется мячику живота), и изображение отца (в глаза тут же бросаются его пористый нос с заросшими ноздрями и ряд гнилых зубов), и штрихами набросанные любовники Флоры (тут и изможденные лица, и щетинистые подбородки). Съемность детализации портретов весьма высока. Но не зря столь часто можно напороться на слово промежность и все производные от него. Промежность – слово ключевое, ибо оно, сияя своей физиологичностью, одновременно с этим дает более глубокое символическое значение промежуточности, пограничности, балансирования.

На протяжении почти всего действия романа мы можем наблюдать за профессором Филиппом Вайльдом, который страница за страницей, день за днем методично рисует и стирает себя на бумаге. Сперва это дается ему непросто в силу несовершенства своего

изобразительного мастерства, однако уже тогда он получает первое «восторженное облегчение от утраты пальцев ног» [Набоков: 20], ибо с детства страдает мозолями и нарывами. Но с каждым разом все больше приходит мастерство, и вот Филипп уже с упоением кроит и перекраивает себя, стирая ластиком ненужные части тела, самоуничтожая и самоистребляя свое физическое «я» путем художественного, воображаемого саморазрушения. Таким образом физическое, тленное переходит в бессмертное, в вечное, а значит – в творческое. Созидательная сила разрушения дарует «ощущение сладости смерти» [Набоков: 22], заставляя работать фантазию, жить в иной плоскости, в другом измерении. И вот что важно: при переработке себя – карандашно-эскизного на бумаге Филипп замечает, как из его материального тела уходит боль и наступает блаженство («За неполных три последних года я умирал от низу до пупа около пятидесяти раз, и то, что я пятьдесят раз оживал, доказывает, что если выйти из транса вовремя, то органы, на которых производится опыт, не терпят никакого вреда. Вчера я принялся за туловище, и процесс самоизъятия немедленно привел меня в состояние блаженства, равного которому я еще не испытывал...») [Набоков: 39]).

«Лаура и ее оригинал» – это роман, полностью исчерпавший собой излюбленную тему Владимира Набокова – тему творчества. Творчества, взятого как инструмент для построения той реальности, которая далека от обывателя, непонятна толпе. Художник предстает здесь в палаческом одеянии – но казнит он не только серую массу, он казнит себя, впаянного в эту же массу, дабы освободить от ее давления крылья, дабы взлететь от мешанства и направиться туда, где есть существа, подобные ему.

Литература

Набоков В.В. Лаура и ее оригинал. М., 2009

«Блоковское» стилевое влияние в романе В. Набокова «Машенька»

Брусова Ксения Андреевна

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

В творческом сознании В. Набокова фигура А. Блока – одна из ключевых. Эту особенность отмечали такие исследователи, как Долинин, Струве, Шадурский, Хазан. Обращение к наследию Блока лишено характера прямых влияний, оно приобретает форму мотивно-тематических переключек, которые получают развитие в лирике В. Набокова (сборниках «Гроздь», «Горний путь», цикле «На смерть А. Блока») и постепенно перетекают в плоскость прозы. В ранних набоковских рассказах отражены приметы художественного мира Блока. Они составляют отдельный смысловой пласт первого русскоязычного романа «Машенька» (1926).

Уже в начале произведения звучит мотив великого ожидания. Знаковой воспринимается ситуация встречи главных героев – Ганина и Алферова. Они застревают в лифте, оказываясь «в остановке, в неподвижности, в темноте. И в ожиданьи.» Это особое эмигрантское ожидание, связанное с мыслями о России как о потерянном рае. Возвращение на Родину невозможно, остаются лишь воспоминания, которые и будут занимать Ганина на протяжении всего романа.

Словами Алферова вводится идея двоemiрия: «...есть нечто символическое в нашей встрече». Она раскрывается через противопоставление «терра фирма» и состояния подвешенности в пространстве. Тонкий пол лифта, а под ним – черный колодец, темнота, и такая же неопределенность. Нет оконеч – символических выходов в другую реальность. Герои заперты в лифте, заключены в определенной точке пространства. Выразительна семантика первого модального глагола в тексте – «можно», как бы впускающая в мир главного героя и Машеньку, и все воспоминания, связанные с Россией.

Ожидание, о котором говорит Алферов в первой главе, содержит скрытый подтекст и переосмыляется через блоковские мотивы ожидания Прекрасной Дамы («Предчувствую тебя...»). В Марии Ганин узнает Машеньку, свою первую любовь,

неотделимую от воспоминаний о России. В первой главе романа он еще не догадывается об этом. Но автор уже вводит в текст повествования пока еще слабо очерченный образ героини. Читатель узнает только ее имя – Мария. Заканчивается первая глава словом «символ». От мотива имени автор приходит к символу. Значение образа Марии насыщается новыми смыслами. Меняется и его идейное звучание. От небесного возвышенного идеала, Прекрасной Дамы, до преображения в камерный образ Родины, носящей женские черты. Машенька – лишь имя для воспоминаний. Для Ганина она – часть той России, куда он уже не вернется.

«Мария», – произносит Алферов «в неподвижности, темноте этой...». Это знаковая для последующего текста ситуация, связанная с первым упоминанием героини. Позднее Алферов предлагает Подтягину описать «такую штуку, как женственность, прекрасная русская женственность». Мария отождествляется с блоковской Вечной Женой. Встречаются в тексте и характерные приметы лирической героини Блока. Машенька любила загородные прогулки. Встречи с воплощением Вечной Женственности всегда связаны с миром природы, со «скукой загородных дач». В характеристике Прекрасной Дамы подчеркивается ее пошлое окружение. В тексте романа – это указание на Алферова, он вызывает неприятные чувства у Ганина («поет фальшивым тенорком»).

Переосмысляются Набоковым и мотивы из «Снежной маски» Блока, связанные со встречами Ганина и Машеньки в Петербурге. Образы снега, метели, вьюги из блоковской лирики переходят в прозу Набокова.

Особой смысловой нагрузкой наделяется мотив фотографий в романе (у Блока – в стихотворении «О подвигах, о доблестях, о славе...»), тесно связанный с мотивом памяти, «оживления» воспоминаний. С эпизода, когда Ганин находит фотографию Машеньки, начинается его погружение в прошлое. «Он был богом, воссоздающим погибший мир. Он постепенно воскрешал этот мир, в угоду женщине, которую он еще не смел в него поместить, пока весь он не будет закончен». Шесть дней – это не только время действия в романе (с вечера воскресенья до утра субботы), но и возможная аналогия с шестью днями творения. За это время Ганин воссоздает образ Машеньки. Но, как и лирический герой Блока, он боится перемены.

Особого внимания заслуживает цветовая символика набоковского текста, перекликающаяся с блоковской. В описании главной героини преобладает синий цвет («В подобранных волосах синели васильки»; «в незнакомом синем пальто»; «смотрел с площадки на ее удалявшуюся синюю фигуру»).

В «Машеньке» переосмыляется и наследие символистского театра Блока. Характерное для него единство лиризма и иронии нарушается Набоковым, который уступает Блоку в силе поэтического дарования. Элементы блоковской поэзии он обращает в плоскость прозы, освобождая их от трагедийности. Для Набокова важны две лирические драмы – «Незнакомка» и «Балаганчик». «Маски» блоковских пьес условно накладываются на образы персонажей романа. Алферов – Пьеро, Ганин – Арлекин, Машенька – Коломбина. При таком прочтении внутри романа разыгрывается драма, подчиненная театральным канонам.

Несмотря на ощутимое стилевое влияние Блока на прозу Набокова, значимо между этими двумя авторами и мировоззренческое различие. Набоков противостоит символистской идее жизнестроительства. Ее отвергает и герой романа Ганин. Встреча с возлюбленной в жизни не имеет для него смысла. Столкновение мечты и реальности становится одной из центральных оппозиций произведения. Для Набокова только жизнь, преображенная в романе, искусство наделяются статусом высшей реальности.

Литература

Долинин А.А. Набоков и Блок // Тезисы докладов научн. конф. «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991. С. 36-44.

Миц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб, 1999.

Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб, 2008. Т. 2.

Язык природы и природа языка в книге Б. Л. Пастернака «Второе рождение»

Бурков Игорь Александрович

Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия

Б. Л. Пастернак совершает своеобразный «коперникианский переворот» в изображении отношений человека и природы: образы природы у него перестают быть отчужденными от общества и культуры объектами, которые традиционно «украшали» текст или иллюстрировали душевную жизнь героя, и становятся одушевленными, обладающими сознанием, волей и даже языком субъектами. При этом художественно воплощается основополагающий постулат философии Шеллинга о тождестве субъективного и объективного в природе, подразумевающий, что *природа является одновременно продуктом творческой деятельности Абсолютного духа и самостоятельной творящей («продуктивной») инстанцией.*

В соответствии с этой философской установкой, лирический герой книги «Второе рождение» (1932), с одной стороны, воспринимает в окружающей его природе некий гениальный текст, написанный первым и главным Творцом – Богом, а с другой стороны, встречается в ее же лице самостоятельного, поистине гениального поэта и художника, у которого он заимствует для собственного творчества и вдохновение, и могущество, и неисчислимое разнообразие красок и форм. Так, лес, растущий на склонах кавказских гор, представляется ему то «повестью», «описанием», то самим «повествователем»: «Но все кругом одевший лес / Бежал, как **повести развитие...**», «Он сам пленял, **как описание...**» – «Он **что-то знал и сообщал.**» // «Он **сам повествовал** о плене / Вещей, вводимых не на час...» [Пастернак, II: 53].

А в стихотворении «*Не волнуйся, не плачь, не труди...*», обращенном к уезжающей в Германию Е. В. Пастернак, «воздух широт» объявляется тем «письмом», которое может успокоить героиню, прекратить семейные раздоры. В то же время «горизонт» и «Альпы» должны стать адресатами ее собственных писем и своими ответными посланиями помочь ей преодолеть душевную смуту: «Он <воздух> таков, / что тебе, **как письмо, адресован**» – «С горизонтом **вступи в переписку** <...> **Заведи разговор** по-альпийски» [Там же: 66].

Природа как полноправный субъект творчества и речевой деятельности становится активным и заинтересованным участником множества коммуникативных актов, протекающих в универсуме. Например, цветы и деревья обсуждают ми-минорный концерт Шопена, исполняемый Г. Нейгаузом в Купеческом саду в Киеве («Пришел», – летит от вяза к вязу <...> «Пришел», – стволу лепечет ствол») [Там же: 60], а весенние птицы и ручьи непринужденным, несколько фамильярным тоном сообщают лирическому герою и его возлюбленной об окончании ливня: «И гам ворвался б: «Ливень застлан / К чертям, куда Макар телят / Не ганивал...» [Там же: 69]. Лирический герой, в свою очередь, обращается к Кавказу с просьбой помочь ему разобраться в запутавшихся семейных отношениях: «Что шепчешь ты, что мне подсказываешь, – Кавказ, Кавказ, о что мне делать!» [Там же: 79].

Субъектный статус образов природы предполагает качественно новое понимание самой сущности поэтического языка. *Из условной, принадлежащей исключительно Ното Sapiens знаковой системы, язык превращается в органическую, «почвенную», «телесную» сущность.* Показательно, что Пастернак использует лингвистическую, стиховедческую и музыкальную терминологию для описания не вторичной, художественной, а первичной, чувственно воспринимаемой реальности. Действительно, в грохоте дождя лирический герой различает латинские вокабулы («Бокалы – грохотом вокабул / Латынью ливня оглушил») [Там же: 68], рифма же связывает бескрайние российские просторы с текстами Пушкина и Лермонтова («Теперь не сверстники поэтов, / Вся ширь проселков, меж и лех / Рифмует с Лермонтовым лето / И с Пушкиным гусей и снег») [Там же: 71] или земной и небесный миры вообще («И рифма – не вторенье строк, / А гардеробный номерок, / Талон на место у колонн / В загробный гул корней и лон»). [Там же: 72].

Поэтому для лирического героя книги родной язык оказывается той первоизданной стихией, погружение в которую приобщит его к тайнам природного творчества и народного духа: «О, если б я прямой возник! / Но пусть и так, – не как бродяга / Родным войду в родной язык» [Там же: 71]. Необходимость декларировать свое родство с языком была также продиктована тем обстоятельством, что Пастернак тяготился своим еврейским происхождением, которое будто бы отчуждало его от русской языковой стихии и делало его уязвимым перед упреками в «непонятности» и грамматической неправильности. Как писал он в письме к М. Горькому, «мне, с моим местом рожденья, с обстановкою детства, с моей любовью, задатками и влечениями, не следовало рождаться евреем. <...> Ведь не только в увлекательной, срывающей с места жизни языка я сам, с роковой преднамеренностью вечно урезаю свою роль и долю. Ведь я ограничиваю себя во всем» [Пастернак, VIII: 164].

Таким образом, в художественном мире книги «Второе Рождение поэт и природа буквально говорят на одном языке и достигают полного взаимопонимания, что свидетельствует об их изначальном кровном родстве. *Создавая цивилизацию, обустроивая искусственную, рукотворную среду обитания, человек не только не отделяется от природы, но продолжает своим участием начатый ей естественный, стихийный процесс созидания гармонического Космоса, и тем самым исполняет вместе с ней единый божественный замысел.*

Литература

Пастернак Б. Л. Полн. собр. соч.: в 11 т. М., 2003–2006. Т. 2, 8.

К вопросу об интерпретации

«Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» М.И. Цветаевой как диптиха

Винокурова Алина Иосифовна

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

На сегодняшний день тенденция к рассмотрению двух созданных в 1924 году Мариной Ивановной Цветаевой (1892–1941) произведений — «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» — как своеобразного диптиха не является принципиально новой. Утверждение этой точки зрения относится еще к 1990-м годам: к более внимательному рассмотрению проблемы призвал Т. Венцлова, хотя на практике не приходится говорить о том, что этот призыв был услышан. Тем не менее очевидно, что связь между двумя поэмами многоаспектна. Помимо генетического родства (тема утраченной любви, смерти, равенства, одни и те же лирические персонажи, тесная связь с событиями жизни самого поэта), «Поэма Горы» и «Поэма Конца» обнаруживают и единство стилистическое, мифопоэтическое, смысловое. В интерпретации Венцловы основной осью последнего становится библейский смысл: «В центре Поэмы Горы – история первородного греха и изгнания из рая; в центре Поэмы Конца – история искупительной жертвы на Голгофе» [Венцлова: 212]. Признавая безусловную силу цветаевского библейского подтекста, позволим себе не согласиться с постановкой его в центр диптиха и остановиться на выделении и анализе аспектов единства «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца» как иллюстрации художественного мировоззрения Цветаевой в эмигрантские годы.

Записи в цветаевских сводных тетрадах свидетельствуют о том, что и для самого поэта два произведения образовывали некий диптих: формирование замыслов шло параллельно, а вторая поэма начата непосредственно в день окончания первой. Позже, в многочисленных письмах, Цветаева будет сравнивать поэмы с точки зрения преобладания в них мужского и женского начал по отношению к одной и той же проблеме, что также связывает их в единое целое. Герои проходят два этапа «инициации», на исходе которых обретают родство в измерении творчества, где им уже «нет пропажи».

Что касается центральных образов двух поэм, то, как замечает американская исследовательница Д.Бургин, цветаевская Гора двойится (идея горы по Платону и «та

гора», на которой находятся герои). Развивая эту точку зрения, можно увидеть, что множится и понятие Конца. Что может за этим стоять? В первой поэме гора ощущается героями непосредственно под ногами, во второй же она видна лишь издали. Однако необходимо было именно спуститься с горы для того, чтобы от «братства таборного» перейти на новый уровень родства, чтобы преодолеть «текст жизни», исчезнуть для нее, умереть («... герой, внутренне, для себя, выбирающий жизнь, несет героине смерть» [Ревзина: 101]), став «птицами безвестными» (категория безвестного очень важна для Цветаевой), достичь братства равных, уже в тексте искусства. Стоит также отметить, что если в первой поэме горюет и плачет гора, то вторая завершается ритуалом совместного плача людей, но горе горы находится по власти прошлого (памяти), людское же горе — скорее о будущем, которое уже наступило («Конец концу!»).

Единая линия прослеживается и на уровне поэтики пространства. В «Поэме Горы» пространство (равно как и лирический сюжет) размывается в обилии описаний, размышлений, инвектив лирической героини, в «Поэме Конца» же представлена упорядоченная протяженность, пространство как бы обретает космос и разум, так как от стихийности чувств любящие должны прийти через него к разрыву с одной стороны и к точке небытия, «загороду», пустому полю — с другой. В этот момент завершается преобразование героев: то «мы», которое было представлено в «Поэме Горы» и распалось на два отдельно мыслящих и говорящих «я» в первой половине «Поэмы Конца», за мостом вновь превращается в «мы» — но уже обновленное, неделимое и творчески осмысленное. Здесь мы, как это часто бывает при рассмотрении данных произведений, сталкиваемся с возможностью парадоксального толкования образов. Хаотический, дионисийский мир горы порождает статичное «мы» («стой», «ляг»), тогда как строгое пространство города, с его набережными, фонарями, мостами, преобразует его в «мы», находящееся в вечном становлении. Для этого необходимо дать слово обоим возлюбленным, необходимо две точки зрения — и два текста.

Итак, мир превращен в слово, расставание — в двойной Конец (первоначальный вариант заглавия — «Поэма Расставания»), а само слово «поэма» приобретает особый смысл. Новое видение вместе с героями втягивает в себя и само повествование о них: поэма как текст, «обещанный» в названии, становится собственным персонажем, который растет и развивается на глазах у читателя (таким образом, и «конец» может восприниматься как конец поэмы, когда лирический повествователь (а вместе с ним, можно полагать, и лирическое «ты») открывают то, что позднее было сформулировано Цветаевой в письме к Н.Гронскому: «Жажда себя, тайной. Себя, небывалой. <...> Средство к самому себе, наш слепой двигатель» [Цветаева: 204]).

Для Цветаевой «жизнь» и вещи в ней имеют истинное значение лишь тогда, когда обретаются в искусстве. Ее лирическое «я» эволюционирует от носителя литературно ориентированного сознания в более ранний период до активного преобразователя вещей, чье мировоззрение имеет по сути символистские корни. Эмигрантские произведения крупных форм в этом отношении наиболее наглядны. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» являются единой точкой отсчета в долгом пути испытывания возможностей такого искусства в творческой лаборатории Цветаевой и вместе намечают линию, которая затем продолжится в «Крысолове», «С Морья», «Поэме Воздуха» и многих других произведениях.

Литература

Венцлова Т. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» Марины Цветаевой как Ветхий и Новый Завет // Собеседники на пиру. Вильнюс, 1997. С. 212–224.

Ревзина О.Г. Безмерная Цветаева. М., 2009.

Цветаева М.И. Собр. Соч.: в 7 т. М., 1998. Т. 7.

**Внутренняя форма концепта «Асан»
в одноименном романе В.С. Маканина: интертекстуальная парадигма**

Волкова Виктория Борисовна

*Ст. преподаватель Магнитогорского государственного технического университета
им. Г.И. Носова, Магнитогорск, Россия*

Внутренняя форма концепта «Асан» в одноименном романе В.С. Маканина является той «основой, на которой возникли и держатся остальные слои значений» [Степанов: 48]. По справедливому замечанию С.Г. Воркачева, «эксплицитно либо имплицитно концепт – всегда объект сопоставительного анализа, подразумевающего сравнение» [Воркачев: 8]. Из сравнения в различных художественных дискурсах (пушкинском, толстовском, маканинском) являет себя внутренняя форма концепта, ее ценностная составляющая. В «Асане» выстраивается своеобразная историко-литературная парадигма, ядром которой выступает имя героя – А.С. Жилин, и анализ внутренней формы выявляет диалогическую природу концепта.

При очевидном релятивизме историко-литературных параллелей следует, однако, выделить контрапункты полемики. Во-первых, Маканин создает героя другого времени, сам тип которого обусловлен социально-историческим контекстом. Без пушкинского и толстовского текста главный герой Маканина не раскрывается. Автор дает читателю возможность выявить аддитивные связи героя с предшественниками, чем и детерминирован синкретизм имени. Маканин со свойственной ему дерзостью дает имя Пушкина своему Жилину, устраняя безымянность кавказского пленника (ни Пушкин, ни Толстой не дают героям имен). Но этот прием необходим для решения художественной задачи: маканинский Александр Сергеевич Жилин группирует многочисленные литературные мотивы и нанизывает их на единую цепь повествования. Прием узнавания персонажа является его характеристика, «простейшим элементом» которой «является название героя собственным именем» [Томашевский: 131-132]. Однако именно этот «простейший элемент» служит ключом к авторской идее.

Во-вторых, иначе Маканиным осмысливается конфликт. Если в классической традиции сталкиваются «свои» и «чужие», то у Маканина подобного противостояния нет. Маканин не стремится систематизировать в рамках художественного произведения все то, что не подчиняется логике современного времени. Большая часть составляющих фабулу сцен алогична и немотивированна, но не в силу отсутствия художественной концепции, а именно потому, что эти противоречия – часть жизни, ею непримиримые.

В-третьих, Маканин пишет о Кавказе в рамках большой жанровой формы. Пушкин выбрал поэму, что соответствовало романтическому замыслу; Толстой создал быль (повесть), если опираться на типологию Г.Н. Пospelова. Маканин, своеобразно интерпретируя классиков, создает роман, основными чертами которого являются изображение человека в его жизненном процессе, многолинейность сюжета, многоголосие. В самом факте отказа от малой жанровой формы содержится попытка Маканина вывести на литературную арену нового героя, мотивировать его существование, вписать в исторический контекст.

Развернутый интертекстуальный анализ текстов Пушкина, Толстого и Маканина позволяет выявить приемы моделирования концепта «Асан». В интертекстуальной парадигме концепт «Асан» непосредственно связывается с образом главного героя, благодаря чему формируется ядро концептуального пространства.

Рассмотрим отдельно интертекстуальные связи романа Маканина с поэмой Пушкина, образующие тот диалог, в котором структурируется концепт.

Пушкинский пленник едет на Кавказ в поисках свободы, а становится несвободным даже физически. В финале поэмы он освобождается от плена, но цена этого – смерть черкешенки. Маканин постулирует мифичность свободы как таковой, поэтому его Жилин – заложник обстоятельств, он остался на Кавказе помимо своей воли, но приспособился, как приспособляются пленники (Ср. Жилина Толстого), даже извлек выгоду, однако

оказался в еще большем плену.

Герой пушкинской поэмы в плену открывает красоту дикой природы. Не случайно романтические пейзажи «Кавказского пленника» считаются непревзойденными. Но эта красота не спасает героиню, столь любимую самим Пушкиным. Поэт обрывает повествование, но его герой так и не обрел ни свободы (в широком смысле), ни счастья. Маканинский герой, плененный Кавказом, оказывается убит.

Пушкинский хронотоп также переосмысливается Маканиным. Пленник, пасущий стада, свободу видит в бескрайних долинах, т.е. он ориентирован на простор, и все окружающее его пространство противопоставлено ограниченному кандалами пространству плена. У Маканина Жилин отчуждает от себя открытое пространство площадей, дорог, долин, где всегда есть опасность, отгораживаясь и защищаясь лунной полянкой.

В интертексте пушкинской поэмы маканинский герой являет разные грани своего характера, важнейшая из них – отношение к женщине, что, в свою очередь, является ценностной составляющей концепта «Асан». Находясь в ядерной зоне концептосферы интертекста, концепт «Асан» связывается с другими базовыми концептами и активизирует их в сознании читателя.

Если определять ведущий принцип изображения главного героя романа Маканина, то следует сказать о принципе собирательной объективации. Маканин, давая имя своему герою, тем самым определяет наличие нескольких прототипов, среди которых нет и не может быть главного, потому что образ собирательный, герой своего времени, новый литературный тип. Герой Маканина обусловлен и исторически (социально-историческая мотивировка характера), и литературно (интертекстуальная природа персонажа). Сложно структурированный герой закономерно определяет интерес к тексту романа, для которого характерно пересечение разных текстовых плоскостей, монтаж разнообразных интертекстуальных элементов.

Литература

Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2004.

Воркачев С.Г. Концепт как «зонтиковый термин» // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 24. М., 2003. С. 5–12.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

Синтетические жанры в лирике А.И. Цветаевой

Головей Мария Геннадьевна

Аспирантка Тверского государственного университета, Тверь, Россия

Одной из значимых тенденций в литературе XX века является взаимодействие литературы и других видов искусства, например, музыки, что часто обусловлено поиском новых форм и усложнением миропонимания.

Изучение и осмысление синтеза искусств отвечает современным тенденциям развития науки о литературе, которая стремится создать наиболее полную и целостную картину литературного процесса. «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура... неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия... Вместе они и образуют единый мощный поток...» [Блок: 175-176]

Наша цель – показать взаимосвязь литературных и музыкальных жанров в лирике А.И. Цветаевой.

Исследователи отмечают, что «категория жанра неразрывно связана с мыслью о литературной традиции» [Редькин: 3]. Действительно, большинство литературных жанров опирается на богатую традицию: например, элегии, поэмы или баллады. Так же не ново утверждение о том, что все виды искусства активно взаимодействуют и заимствуют друг у друга специфические черты и особенности. Как пишет И.И. Иоффе, «...нет литературных стилей и жанров, которые не имели бы соответствующих стилей и жанров в... музыке...» [Иоффе: 517].

Для А.И. Цветаевой, как и для большинства художников первой половины XX века, характерно понимание культуры как единого целого. Ее творчеству присуща тесная взаимосвязь литературы с музыкой (сюиты), живописью (натюрморты, портреты), искусством в целом.

Как наиболее явный пример синтетического жанра, можно рассмотреть лирические сюиты Цветаевой, цикл «Феб».

С.А. Айдинян отмечает, что «цикл [«Феб»] состоит из сюит... наблюдается формально-поэтическое влияние М.Б. Зубакина. В его сборнике «Медведь на бульваре»... после оглавления следует примечание: «Первые сюиты с прозаическим рефреном автор начал вводить с 1914 года...». [Цветаева: 156] У А.И. Цветаевой нет прозаических рефренов, но она использует музыкальный жанр сюиты, т.е. циклической художественной формы.

«Сюита – циклическая музыкальная форма, состоящая из нескольких контрастных частей... В XVI–XVIII вв. сложилась форма так называемой старинной сюиты, состоящей из 4 танцев... В XIX–XX вв. получили развитие сюиты нового типа с ярко выраженной контрастностью...» [Краткий музыкальный словарь: 378]. Для сюиты характерна картинная изобразительность, образность.

Цикл «Феб» А.И. Цветаевой состоит из четырех контрастных частей (4 сюиты), то есть гипотетически его можно рассматривать как сюиту (Suite = A + C + S + G):

1. Allemande (умеренный темп) – «Сюита оконная» (пятистопный ямб):
*...Как странно начинать писать стихи,
Которым, может, век не прозвучать...*
2. Courante (более быстрый темп) – «Сюита тюремная» (четырёхстопный ямб):
*Убоги милости тюрьмы
Искусственного чая кружка...*
3. Sarabande (медленный темп) – «Сюита призрачная» (шестистопный ямб):
*Доволенное до своего предела
Граничит с призрачным, как Дантов ад...*
4. Gigue (быстрый темп (хотя допускается и умеренный темп)) – «Сюита ночная» (разностопный ямб):
*И снова ночь! Прохладой летейской
Как сходен с кладбищем тюремный этот храм...*

Авторское название «сюита» не является случайным. Цикл «Феб» А.И. Цветаевой написан в форме сюиты, состоящей из четырех частей, объединенных общностью темы и заглавия, общей тональностью.

При этом возникает вопрос – подчиняются ли части сюиты музыкальным канонам или же обозначение жанра является поэтической манерой?

Для примера возьмем первое стихотворение – «Сюита оконная». Если следовать авторской логике и замыслу, то эта сюита (как и три других) является самостоятельным произведением, относящимся к соответствующему жанру.

Стихотворение состоит из шести строф – три строфы по 4 стиха и три строфы по 8 стихов. Таким образом, стихотворение не вписывается в форму классической четырехчастной сюиты. Однако известно, что в XIX–XX вв. жанр претерпел множество изменений и сюитами стали называть циклы пьес (например, сюита «Картинки с выставки» М.П. Мусоргского, «Пер Гюнт» Э. Грига и др.). «Сюита оконная» имеет кольцевую структуру – стихотворение начинается и кончается одной и той же строфой.

Если же посмотреть на «Сюиту оконную» как на цикл пьес, то получается следующая картина: в первой (и последней) строфе провозглашается тема творчества в условиях неволи; вторая строфа раскрывает смысл заглавия («...В окно стремясь, в окно летя...», «В нераскрывающееся окно...»); третья строфа отсылает читателя к романтической поэме Д. Байрона «Шильонский узник» («Я рвусь еще туда, где

Бонивар...»); в четвертой строфе изображена тюремная проекция Дантова ада; пятая строфа содержит библейские образы – плач Рахили и Книга Царств.

Таким образом, мы видим постепенную градацию от светлой радости («Я мухою люблюсь на стекле...») до мрачного предчувствия Страшного суда, вечных мук и темноты ада («...Ведь это Книга Царств торжественно раскрыта, / А к солнцу нет пути, как через мрак...»). И эта сложная, многообразная смена тем в тексте заключена в рамки рефрена: «...Как странно начинать писать стихи...».

Как известно, мать сестер Цветаевых, М.А. Мейн, была талантливой пианисткой, ученицей А.Г. Рубинштейна, и старалась привить своим дочерям любовь к музыке, развить их исполнительские таланты. Отец же, И.В. Цветаев, был известным ученым-историком, филологом и искусствоведом, создателем Музея изящных искусств. Влияние музыки, как и иных видов искусства, на лирику А.И. Цветаевой велико и не случайно.

Таким образом, жанр поэтической сюиты, каждой из частей цикла «Феб» соответствует музыкальному жанру сюиты XX века, и А.И. Цветаева сознательно использует в своей поэзии архитектуру музыкального произведения.

Литература

Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6.

Иоффе И.И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. М., 2010

Краткий музыкальный словарь // Под ред. Булучевского Ю., Фомина В. – М., 1998.

Редькин В.А. Русская поэма 1950-1980-х годов: Жанр, поэтика, традиции. Тверь, 2000.

Цветаева А.И. Мой единственный сборник. Елабуга, 2009.

Эпистолярные маски И.В.Чиннова

Дворецкая Инна Андреевна

Соискатель, Даугавпилсский университет, Даугавпилс, Латвия

*Тезисы подготовлены в рамках проекта ЕСФ
«Поддержка реализации докторской программы
Даугавпилсского университета»
(№ 009/0140/IDP/1.1.2.1.2/09/IPIA/VIAA/015)*

Эпистолярный – та сфера эго-словесного творчества поэта Русского Зарубежья И.В.Чиннова, где игровое начало, активно заявленное в зрелой лирике, реализовано наиболее полно. В других случаях этому сопротивлялась природа жанра. Наиболее яркий пример – случай с брошенными мемуарами. Там Чиннов попробовал играть с мемуарной структурой, но подчеркивание всеобщей условности настолько противоречило магистральным установкам мемуарного жанра на поиск прочного, незыблемого основания для соединения настоящего и пошлого, что в игровом ключе продолжать мемуарный текст оказалось невозможно.

В эпистолярном же тексте, в силу ярко выраженного ролевого характера взаимоотношений участников общения, изначально заложена потенция игры. В письме эксплицированы сформулированные Й.Хейзингой необходимые условия игровой ситуации – «замкнутость, ограниченность» особого игрового пространства и условные правила игры, «которыми определяется, что именно должно иметь силу в выделенном игровом временном мире» [Хейзинга 1997: 29, 30].

Главным знаком той или иной коммуникативной стратегии являются стабильные элементы эпистолярной структуры: обращение и подпись. В первую очередь они указывают на статус собеседников. Собственно, это наиболее устойчивые и потому часто наиболее формализованные элементы, со своей устойчивой функционально-стилистической градацией. Поэтому особенно показательно появление индивидуальных наименований, ситуативных или постоянных прозвищ, что означает создание определенной эпистолярной маски. Это свидетельствует об усилении авторского творческого начала, не о простом следовании уже готовым матрицам, а об осознанном конструировании своих правил.

Чиннов актуализировал, использовал заложенные в природе эпистолярного текста игровые возможности. Он обнажает игровой механизм, создает множество разнообразных и подчеркнута условных эпистолярных масок, что выдвигает ряд исследовательских задач, одна из которых – установление степени проявленности эпистолярной маски, степени полноты реализованности предложенного ролевого сюжета.

Минимальная степень проявленности эпистолярной маски – игра на уровне номинаций, что встречается в большинстве случаев. Скажем, в письмах к Т.Пахмусс, восхищавшейся талантом Чиннова, постоянны ироничная подпись «Гений» / «Ваш Гений» и обращение «Пахмуся» / «Пахмусенька». Во всех подобных случаях игра номинациями в самом тексте письма поддержана отдельными ключевыми стилистическими акцентами, но в целом лексика остается нейтральной.

Более высокая степень реализации эпистолярной маски – выстраивание устойчивой эпистолярной роли. В данном случае моделируется сама ситуация, поведенческая модель. Например, в письмах Р.Б. Гулю используется и обыгрывается модель челобитной, обращение холопа к царю. Подчиненность положения всячески подчеркивается в подписях: «Смиренный Игорь, прилежный Ваш молитвенник и предстатель на Страшном Судище Христовом»; «Истерзанный Гулем, исстрадавшийся Чиннов» [Чиннов 2002: 175, 196]. Соответственно, образ всемогущего повелителя моделируется обращениями: «Дорогой жестоковыйный и гранитосердный Роман Борисович!» [Там же: 195]. Выбранная модель поддержана и соответствующей лексикой в тексте письма.

Однако при этом Чиннов обнажает игровой механизм такого послания, его условность и искусственность. Во-первых, это происходит благодаря утрированности стиля, переизбыточности средств: подчеркивается предельная узнаваемость использованных стилистических формул. Во-вторых, замкнутость стилистической системы, ее относительность и условность показывают намеренные стилистические нарушения, резкие стилистические перебивы. Чиннов в рамках создаваемой эпистолярной роли подчеркнута играет разными стилями, демонстративно использует их как игровой прием.

В данном случае ролевая игра, подчеркнутая, обнаженная, все же выстраивается и выдерживается достаточно последовательно. Обыгрывается сама ситуация определенных ролевых отношений. Характерно, что роли-маски появляются обычно при неравных положениях участников общения. Чиннов подчеркивает условный характер и пародийно усиливает неравенство ролей, таким образом переводя ситуацию в сферу игры, преодолевая их обязательность. Игра становилась способом сохранить свободу в ситуации зависимости.

Наконец, самый сложный случай использования эпистолярной маски – абсолютная игровая свобода, свободная игра разнообразными ситуативными масками с разной степенью их реализованности в тексте. Данный вариант возникает при равном положении собеседников. Ситуация дружеского общения предполагает абсолютную свободу: свободу эмоций, суждений и их языкового выражения, множество ситуативных словесных игр, каламбуров. Вариативность проявляется в многообразии номинаций. Обычно исходное обращение (прозвище или имя) служит основой для создания всевозможных по стилю и характеру производных от него вариантов. Таким образом, в зависимости от настроения, момента, конкретной эмоции избирается то или иное обращение, которое и становится определяющим сигналом для всего сообщения или его части. Например, в обращении к А.В. Бахраху исходное «Александр Васильевич» представлено в разнообразных вариациях, в зависимости от конкретной эпистолярной ситуации: «Александр Базильевич»; «Монтень Вольтерович»; «Ох ты ж свет ты наш, Александр батюшка, за жестокость лютую Васильевичем нареченный!» [Архив...: оп.2.1, ед.хр.6].

Таким образом, игровое начало в письмах Чиннова проявляется особенно ярко в создании множества разнообразных эпистолярных масок с большей или меньшей степенью завершенности и реализованности в тексте.

Литература

Архив И.В.Чиннова (Отдел рукописей ИМЛИ РАН, фонд 614).

Хейзинга Й. Homo ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997.

Чиннов И. Сочинения: В 2-х т. М., 2002. Т.2.

«Сквозная линия» Людмилы Улицкой:**ложь как стратегия выживания и творческая реализация женской личности**

Долматова Дарья Николаевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

О русской женской прозе начинают говорить в конце 80-х-начале 90-х XX в., тогда же в литературу приходит Людмила Евгеньевна Улицкая, именно для ее прозы характерен углубленный психологизм, так, например, женская ложь стала одной из центральных тем сборника "Сквозная линия" [Пушкарева: 120]. Рецензируя сборник «Сквозная линия», немецкий критик К.Обермуллер отметил преемственность творчества писательницы с классикой русской литературы: «Истории, которые рассказывает Л.Улицкая, едва ли возможно осмыслить вне русской литературы. Автор, изображая абсурдность постсоветских будней, представляет это не только виртуозно – она блестяще импровизирует литературными традициями» [Улицкая: 320]. Женскую ложь исследовал такой ученый, как Вейнингер, он считал, что существует онтологическая ложь, которая свойственна только женщинам. Согласно его исследованиям, онтологическая ложь имеет такие мотивы, как произведение впечатления на других людей; самооправдание, иллюзия, создание идеальной модели жизни; ложь в форме умолчания. Фрейд полагал, что у нормальных женщин их СуперЭго слабо развито (или же, говоря попросту, женщины менее совестливы, чем мужчины) [Бендас: 55-58]. "Маскулинный комплекс" является еще одной формой проявления женской лжи, которая начинает формироваться в детстве. Женская ложь в сборнике "Сквозная линия" Улицкой произносится не для выгоды, а секретируется без предварительного намерения, здесь представлены следующие типы и мотивы лжи персонажей:

а) Ложь для создания впечатления – повесть "Диана" (автор сравнивает поколения, их мечты, жизненные ориентиры, способы лгать; здесь женская ложь проявляется в форме антисекрета; ложь в этом рассказе имеет форму преобразования прошлого – одинаковые структурные сцены (ребенок, мужчины в жизни Айрин) с добавлением героев (муж, которого не было у Айрин, дочь);

б) Ложь как способ самооправдания, иллюзия идеальной модели жизни – рассказ «Счастливый случай» (создание иллюзии идеальной модели жизни имеет форму самооправдания девушек, они хотят верить в то, что они не виноваты в своих проблемах и бедах);

в) Ложь как прием привлечения внимания окружающих – "Брат Юрочка", "Конец сюжета" (используется для точного изображения характера юных героинь, особенностей их невинной, но лживой сущности);

г) Ложь в форме умолчания, внутренние комплексы женщины – "Орловы-Соколовы" (герои утверждают себя в качестве единственных в своем роде субъектов).

В сборнике повестей и рассказов «Сквозная линия» Людмилы Евгеньевны Улицкой мы выделили следующие типы лжи героинь: «онтологическая ложь» – создание иллюзии; ложь как метафора – привлечь внимание окружающих; молчание.

В центре сборника Л.Е. Улицкой является женская ложь – как процесс в рассказах и повестях. Сюжет сборника – это, то почему лгут героини и что явилось причиной лжи.

Литература

Бендас Т.В. Гендерная психология. Спб., 2006.

Пушкарева Н.Л. Русская женщина: история и современность. Два века изучения «женской темы» русской и зарубежной наукой. М., 2002.

Улицкая Л. Сквозная линия. М., 2008.

Герои гомеровского эпоса в лирике Н. Гумилева

Дубовцев Алексей Николаевич

Студент Удмуртского государственного университета, Ижевск, Россия

Исключительный интерес Н. Гумилева к гомеровскому эпосу обусловил переосмысление поэтом эпических категорий в контексте собственной поэтической системы. Это переосмысление мы можем обозначить как преодоление ключевых особенностей эпоса Гомера: эпической дистанции и эпического спокойствия.

1. Преодоление эпической дистанции представлено в стихотворении «Современность», где данная категория нейтрализуется уже на уровне названия: «Я закрыл Илиаду и сел у окна, / На губах трепетало последнее слово». В первых двух строчках преодоление происходит благодаря диалогу лирического героя с текстом «Илиады», происходящему здесь и сейчас. «Последнее слово», принадлежащее Гомеру, становится атрибутом уже не эпического певца, а лирического героя, так поэтический диалог приобретает динамический характер и получает возможность продолжения за пределами текста поэмы: «И так много встречал отвечающих взоров, / Одиссеев во мгле пароходных контор, / Агамемнонов между трактирных маркеров».

Введение в современную лирическому герою реальность образов античных героев также способствует нейтрализации эпической дистанции. Отметим, что среди героев гомеровского эпоса Гумилев останавливает свой выбор на Одиссее и Агамемноне, которые, в отличие от других героев Гомера, в большей степени реализуют себя не только как воины, но и как путешественники (поход на Трои, возглавленный Агамемноном, скитания Одиссея). Необъятность пространства, доступная античным героям, входит в трагическое противоречие с пространственно замкнутым положением лирического героя.

Трагизм усиливается с появлением в тексте образов Дафниса и Хлои, что связано с попыткой «лирического я» осуществить свою судьбу согласно иной, негероической модели поведения. Так, в пределах данного стихотворения проявляется неспособность лирического героя однозначно определить принципы поведения, согласующиеся с законами того или иного жанра античной литературы (героического эпоса и античного романа).

2. Преодоление эпического спокойствия характерно для первого в творчестве поэта обращения к «Илиаде» в стихотворении «Ахилл и Одиссей». По мысли А. Лосева «Мудро то спокойствие, которое создалось у человека после больших несчастий и горя, после великих бурь и катастроф, после гибели того, что он считал для себя родным, близким, ценным, необходимым. Вот такое-то спокойствие характерно для эпического художника» [Лосев: 165]. В стихотворении эпическое спокойствие присуще Одиссею, как уже пережившему катастрофу. Ахилл лишен его, и мучения героя обусловлены не уже произошедшим, а тем, что произойдет. Лишая своего героя эпического спокойствия, Гумилев трансформирует эпический текст Гомера в текст лиро-драматический, сообщая ему то, что Лосев называет «лирическим волнением» и «драматической дееспособностью» [там же: 164]. Но драматическая дееспособность носит не внешний, а внутренний характер, что вновь трансформирует гомеровские принципы изображения: «Настоящий эпический стиль не только мотивирует извне всякий человеческий поступок, но и вообще всякое человеческое переживание мыслит вложенным в человека богами или демонами» [там же: 146].

Стихотворение «Ахилл и Одиссей» было послано В. Брюсову в 1907 г. [Гумилев: 549], а в письме этого же года Гумилев выражает свое восхищение стихотворением Брюсова «Ахиллес у алтаря» [<http://www.gumilev.ru>]. Следовательно, в выборе Ахилла героем стихотворения можно увидеть попытку превзойти Брюсова в поэтическом мастерстве. Этим же обусловлен выбор данного эпизода «Илиады», так как разговору Ахилла и Одиссея в поэме предшествуют строки: «Лирой он дух услаждал, воспевая славу героев» [Гомер: 143]. Слова Одиссея отвлекают Ахилла от игры на лире, то есть от поэтического творчества. Муки творчества Ахилла ставятся Гумилевым гораздо выше

плотских мучений Одиссея. Отсюда противопоставление цвета крови героев: красная кровь Одиссея символизирует плотские мучения, а черная кровь Ахилла (по цвету совпадающая с чернилами) – муки творчества. Эпическое спокойствие, присутствующее как в поэме Гомера, так и в стихотворении Брюсова, сознательно не принимается лирическим героем Гумилева.

Нарушение эпического спокойствия присутствует в другом стихотворении Н. Гумилева «Воин Агамемнона»: «Можно ли жить, если умер Атрид, / Умер на ложе из роз? / Все отражалось, как в чистой воде, / В этих спокойных очах». Обратимся к работе И. В. Шталь: «Герой – это «каждый» человек племени, по количеству общих эпических качеств поднявшийся в уровень со всем племенем, воплотивший племя в себя, олицетворивший племя и в то же время не отделившийся от племени, не выпавший из племенного множества, но продолжающий быть частью этого племени, этого множества, крупницей его» [Шталь: 77]. Становится ясен трагизм положения лирического героя: лишившись царя, он утратил то связующее звено с миром, которым был Агамемнон. Мироздание отказывается неспособным принять героя: «Манит прозрачность глубоких озер, / Смотрит с укором заря». Неспособность мироздания вместить в себя воина Агамемнона оправдана на уровне слова. Со смертью Атрида в мире не осталось слова, которым герой стихотворения мог бы назвать себя. Отсутствие имени ведет его к полному отождествлению себя с неодушевленными предметами: «Что я? Обломок старинных обид / Дротик, упавший в траву».

Отсутствие героического начала в мире становится равносильно отсутствию начала словесного, поэтического, что неизбежно влечет за собой нарушение гармонии. Следовательно, функция античного героя в поэтическом мире Гумилева оказывается созвучна акмеистической концепции творчества, и близкой к функции первого человека, Адама, который давал вещам имена, преобразуя хаос космос.

Литература

Гомер Илиада. М., 1984.

Гумилев Н. Сочинения.: В 3 т. М., 1991. Т. 1.

Лосев А. Ф. Гомер. М., 1960.

Шталь И. В. Художественный мир гомеровского эпоса. М., 1983.

<http://www.gumilev.ru/>

Молодой герой в современной литературе о войне (на примере творчества Сергея Бабкина)

Елтышев Сергей Александрович

Студент Пермского государственного университета, Пермь, Россия

В конце 1990-х гг. в отечественной литературе возрастает интерес к теме войны. Батальная тематика в основном представлена в прозе и связана с такими именами, как Герман Садулаев, Захар Прилепин, Сергей Шаргунов и др. Как правило, тексты молодых авторов – попытка переосмысления событий, связанных с Чеченской военной кампанией.

Если для русской литературной традиции война «оставалась человеческой трагедией от своего первого и до своего последнего дня, <...> противоестественным состоянием для каждого человека, не потерявшего людской облик» [Лазарев; 13], то в современной молодой прозе доминирует совершенно иная позиция. Война выступает, с одной стороны, как «первобытное состояние человечества», ведущее к «обвалу в черное, пустое, проклятое небытие» [Прилепин; 8], с другой – как воплощение абсурдной ситуации, в которой неясно, с кем ты и против кого, потому что цель боевых действий неясна. Отсутствует романтика мужества, «святой ярости наступления» (К.Симонов), поэтому главный герой отнюдь не бесстрашный воин, который первым ринется в атаку. Напротив, он зачастую слаб и нерешителен, и Чеченская война становится доказательством не доблести героя, а его беспомощности перед лицом смерти.

Молодая военная литература часто мемуарно-автобиографична, как правило, основана на реальных событиях, центром произведения является сюжет о военных и мирных воспоминаниях героя. Это так называемая «литература реабилитационного характера» [Рудалев; 1]. Как отмечает поэт, прозаик и редактор журнала «Искусство войны» Илья Плеханов, «военная тема становится последним оплотом честности <...> в нашем мире» [там же; 1], попыткой «выплеснуть из себя войну», оправдаться в собственных глазах.

Для современной прозы о войне также характерно «игровое» начало в описании боевых действий и гибели солдат, например: «*Мы были одной командой на бескрайнем футбольном поле*» («Дикополь» Е.Даниленко). Как считают некоторые исследователи, ирония и игровое начало несут в себе гуманистический смысл и созидательную мотивацию, обозначая предложенный автором выход для сознания, попавшего в лабиринт разрушающих ценностей и обреченного на самораспад на войне.

Выделенные нами особенности, как было уже сказано, более характерны для прозы. Но не менее интересный аспект темы проявляется и в поэзии, в частности, в творчестве Сергея Бабкина, музыканта, автора-исполнителя.

В 2002 году Сергей Бабкин совместно с Андреем Запорожцем основал группу «Пятница», которая просуществовала до 2007 года. Группа ориентировалась на традиции рок-поэзии, выпустила два альбома (2003 г. – «Пятница», 2005 г. – «05»). Сергей Бабкин, выступая в составе «Пятницы» как бэк-вокалист, выпускал и сольные альбомы: 2004 г. – «Ура!», 2005 г. – «Бис» и др.

Материалом для нашего исследования послужили песни первых двух альбомов Сергея Бабкина – «Ура!» и «Бис», в которых ведущим жанром становится авторская песня.

Степень изученности авторской песни достаточно велика: творчество Ю. Визбора, Б. Окуджавы, М. Щербакова не раз освещалось в научных статьях. Насколько нам известно, аналитических работ, посвященных изучению лирики Бабкина, нет. В сознании слушателей автор продолжает оставаться участником группы «Пятница» (творчество данной группы также никем не исследовано).

К военной теме Бабкин обращается в двух своих ранних альбомах: «Ура!» (2004) и «Бис» (2005).

Следуя традициям авторской песни, Бабкин обращается к жанру песни-монолога (песни-роли). Примером тому служит композиция «Разведчик» (альбом «Ура!»). Использование ролевого героя придает песне исповедальный и драматический характер, но вместе с тем и подчеркивает ее условность, театральность: автор «играет» в войну. Используя по-детски жалобную, иногда даже слезливую интонацию при исполнении, – «разведчик» обижен на то, что его не берут «играть» («Ну почему, почему таких, как я, не берут на войну?») – Бабкин создает образ не «маскулинного» героя, крепкого и сильного защитника Отечества, а скорее ребенка, воюющего против так называемых «немцев». Причем герой в этой борьбе терпит поражение и это для него равносильно позору («Теперь я враг народа, дезертир и предатель»). Если раньше война была «роковой схваткой двух миров» [Лазарев; 23], а победа «наших» обязательно сопровождалась крахом «немцев», то теперь даже в «игре» в войну герой оказывается побежденным.

В основном война в изображении Бабкина имеет условный характер и выступает не как конкретное историческое событие, а скорее как культурный фон, на котором ведется разговор со слушателем о несправедливости, равнодушии, жестокости окружающего мира. В этом плане показательной является песня «Героям» (альбом «Бис»). Образ «героя» здесь предельно обобщен: при описании портрета используются лишь внешние атрибуты настоящего героя – боевое ранение и знак воинского отличия («У них почетный орден на груди, царапины и трещины на коже»). «Герой» предстает как объект всеобщего уважения и славы, однако по существу мир в поствоенное время остается равнодушным к нему: «герои» уже никому не нужны («Герои от людей стоят в сторонке»).

В песне «Солдатики» (альбом «Ура!») образ войны не мыслится как катастрофа, разрушительная стихия и потому намеренно снижается. Достигается это за счет обращения автора к героям («солдатики, солдатики»), сравнения их с хрупкими предметами, насекомыми («елочные шарики», «ночные мотыльки»), использования уменьшительно-ласкательных суффиксов при описании «войны» («войнушки-ладушки», «самолетики, танчики», «хлопушки, автоматки»).

На фоне этой «игры в войну» возникает манипулятивный образ героя – «игрушки» в руках государственной политики («войнушки-ладушки для родины-матушки/Господа-батюшки»). Ср. «Лопаты вместо автоматов – Отчизна может спать спокойно» («Хорошо!», альбом «Бис»). С этой позиции песни Бабкина о войне можно рассматривать как протест против жестокой политики власти. Таким образом, протестное начало, характерное для русской рок- и бард-поэзии находит продолжение в творчестве Сергея Бабкина.

Литература

Лазарев Л.И. Константин Симонов: Очерк жизни и творчества. М., 1985.

Прилепин З. Война: рассказы / Сост. Захар Прилепин. М., 2009.

Рудалев А. Страстные тексты (интервью с И. Плехановым для независимой газеты EX LIBRIS) / http://exlibris.ng.ru/person/2010-07-01/2_plekhanov.html

Мотив чуда в свете персонажной структуры романа

Л.М. Леонова «Пирамида»

Задорина Алена Олеговна

Аспирантка Сибирского федерального университета, Красноярск, Россия

В Священном Писании чудо рассматривается как функция Бога, что делает категорию чудесного ключевой для христианского сознания. В русской литературе мотив чуда был достаточно популярен уже с древних времен, реализуясь в житийных текстах и повестях, определяя собой динамику сюжета.

В статье «Событие и чудо» Ю.В. Шатин говорит об эволюции категории чудесного в русской культуре. Если древней литературе славян присуще характерное двоемирие, в условиях которого чудесная реальность и событийная действительность никогда не смешиваются, то «литература нового времени допускает изображение чуда как события и события как чуда (или его значимого отсутствия)» [Шатин 1996: 9]

В современной прозе интерпретация чуда эклектична, в структуре мотива присутствуют черты разных традиций. Особенности воплощения мотива чуда в романе Л.М. Леонова «Пирамида» (1994) неоднократно становились предметом анализа критики (работы А.А. Дырдина, Л.П. Якимовой, Т.М. Вахитовой), но телеология мотива до конца не прояснена. Очевидна его сюжетообразующая функция. Мотив чуда функционирует в тексте как особая – космологическая – форма коммуникации. Рассуждения ключевых героев – отца Матвея и старика Дюрсо – о сущности чуда соответствуют «диалогу» полярных чудесных стихий, представителями которых они являются, церкви и цирка. Персонажей объединяет понимание чуда как своеобразного пароля [Леонов 1994 1: 212]. Две реальности, мистическая и эмпирическая, вступают в сообщение благодаря сему паролю. В представлении о чуде как механизме связи Бога и человека коренится взаимодействие мотивов избранничества: чуда и отчаяния, чуда и дара.

Как балансир вселенной, чудо в романе является онтологически значимым феноменом, эстетические особенности реализации мотива в тексте обусловлены взглядами писателя на современную ему жизнь (оценка политической ситуации, нравственного уровня, прогнозы).

Неспособность увидеть подлинное чудо (как характерная черта современной цивилизации) определяет трансцендентальную беспомощность человека: он не знает своего места в мире, цели существования (образы Вадима Лоскутова, Юлии Бамбалски), лишен духовной опоры. Чудо изгоняется новым режимом даже из лексикона: произнесение самого слова чревато лишением и социальной свободы. В то же время

надежда на Чудо является своеобразной авторской компенсацией тягостному ощущению близости конца света.

Интерпретация чуда на уровне персонажей позволяет выявить специфику, функциональную значимость каждого. Так, отцу Матвею чудо представляется небезопасным, поскольку любое нарушение законов природы, в том числе чудесное, приводит к непредсказуемым последствиям. В понимании батюшки, необходимость в новых чудесах подразумевает несовершенство Божьего Творения, но образ Матвея Лоскутова неоднозначен, потребность в чудесах у батюшки так же сильна, как и у остальных. Многогранность образа героя в призме его отношения к чуду подчеркивается приемами иронии, лирическими отступлениями, откровениями, где чудо становится единственно реальным. Таким образом, в леоновской интерпретации мотива чудо – это не сверхъестественный феномен, а часть реальной действительности. Постигание чуда связано с открытием Бога в себе, эти процессы взаимообусловлены. Раскрывая жизненные ценности героев-прагматиков таких, как Юлия Бамбалски, режиссер Сорокин, Сталин и иже с ним, автор подчеркивает процесс профанации чуда, оно рассматривается персонажами только как средство получения внеземных благ. Для проникновенных героев (Дуня, отец Матвей) чудо составляет само содержание грядущего рая, что определяется рассказчиком как черта русской ментальности.

Характер реализации мотива чуда обусловлен в романе его символическим потенциалом. Своеобразной метафорой чуда в «Пирамиде» оказывается хлеб, что неизбежно наталкивает на евангельский контекст. Чудо нужно людям как хлеб и воздух, они чахнут без чуда, порой оно нужнее хлеба [Леонов 1994 2: 212]. Хлеб, символизируя тело Божье, становится оплотом веры, так же и чудо подтверждает божественность происхождения Мессии. Развитие мотива у Леонова снимает традиционное противопоставление хлеба насущного и хлеба духовного. Чудо человеку нужно как хлеб, но «творцами чудес» названы те, кто в черном поту трудится над возделыванием поля. Мотив чуда связан и с ключевым символом романа – пирамидой.

Определяющими компонентами авторской вариации мотива чуда становятся гармония, хрупкость, необходимость, прозрачность. Такие же семы категории чуда, как случайность, неповторимость, божественное происхождение, в романе не верифицируются. Фальсификация чудесного в «Пирамиде» связана главным образом с ангелом Дымковым, чудеса которого носят серийный характер. Все сверхнатуральные способности Дымкова обусловлены тем, что бытие для него просвечивается насквозь, словно в мире нет материальных объектов: «Я просто тяну рукой в пустоту, где таится все, и беру оттуда любую вещь, какая мне подумалась» (Леонов 1994 1: 579). Ангел не создает нового, а переносит уже имеющееся. Таким образом, мотив чуда фиксирует трансцендентное перемещение по хронотопу и может быть отнесен к ряду мотивов динамических. Свершаемое Дымковым чудесно лишь для человека, для мистических существ и время, и пространство – фикция.

Мотив чуда в романе Л.М. Леонова «Пирамида» – один из самых семантически насыщенных и поливалентных. Он функционирует на всех уровнях текста: система персонажей, где становится принципом распределения героев по группам; сюжет (перипетии в судьбах героев); композиция (появление нового типа чудес свидетельствует о переходе к следующему текстовому фрагменту). В тексте понятие чуда связан не только с мотивом дара (дар чудотворения), но также с мотивами труда и воли (чудеса человеческие и божественные).

Литература

Шатин Ю.В. Событие и чудо // Дискурс. 1996. № 2. С.9.

Леонов Л.М. Пирамида: В 2 т. М., 1994. т.1.

Леонов Л.М. Пирамида: В 2 т. – М., 1994. т.2.

**Две «Лаодамии» символистского театра
(способы осмысления архетипической женственности И. Анненским и Ф. Сологубом)**

Зубарская Оксана Сергеевна

Аспирантка Воронежского государственного университета, Россия, Воронеж

«Смысл любого мифа состоит в том, чтобы дать нам в качестве отправной точки элемент известного и тем самым оградить нас от той пустоты, которую образует абсолютная новизна» [Бентли: 50], – к такому выводу в своих размышлениях о значении мифа в искусстве драматургии приходит Эрик Бентли, неустанный борец за признание вечного в том, что кажется временным. Миф об Электре со времен создания трагедии Эсхила «Хозфоры» испытал десятки иных драматургических модификаций. И нет сомнений в том, что сам характер персонажа из мифологии от пьесы к пьесе претерпевал существенные изменения. Подобные «метаморфозы» постигли не только образ Электры, но и, к примеру, Антигоны, Пенелопы, а также Лаодамии, героини яркой древнегреческой трагедии, которая была транспонирована русскими символистами. Этому благоволила канва жанра античной трагедии.

Разводя по разным сторонам полноценного явления драмы ее древнейшие жанровые разновидности, трагедию и комедию, следует, прежде всего, понимать, что они традиционно осваивали действительность несхожими способами. Если в комедии при подвижном сюжете характеры оставались постоянными, то в трагедии они могли с каждой пьесой меняться. Нельзя, конечно, утверждать, что персонаж в трагедии с мифологическим сюжетом не является архетипическим. Он наделен таким началом уже по факту своего существования, но суть его – в способности к изменению. В большинстве древнегреческих трагедий свободные действия индивида и необходимый ход вещей предстают несовместимыми явлениями. Но вместе с тем нежелание героя покорствоваться року не только признается, но и наделяется особым смыслом, дающим почву для дальнейшей рецепции.

Жанр античной трагедии был с легкостью вписан в творчество русских символистов с их поэтизацией смерти и ориентацией на ирреальные, мистические корреляты. Именно возможностью поставить характер в центр драматического действия объясняется особое внимание теургов к данному жанру. Героиня, истории которой посвятили свои пьесы Иннокентий Анненский и Федор Сологуб, античная «Ленора», Лаодамия, пыталась проникнуть за завесу умопостигаемого, бросив трагический вызов данности. Сюжет мифа о Протесилае и Лаодамии служил основой дошедшей до нас частично трагедии Еврипида «Протесилай».

Символистам было свойственно мистифицировать образы великих античных трагиков, приписывая им идеальные черты. Б. С. Бугров указывал на то, что «из всех древних трагиков Анненскому в особенности был близок Еврипид, почитавшийся им как великий символист античной драмы, – близок своим ощущением кризисного состояния мира, умением ставить коренные этические проблемы (личности и рока, свободы и необходимости), тяготением к недостижимому идеальному началу» [Бугров: 31]. Драма Анненского не представляет собой внешнюю реконструкцию античной трагедии, хотя в достаточной степени соответствует ей идейно, ведь она увенчана пониманием трагического как борьбы с роком, а не подчинения ему. Очеловечение мифа было особенностью оригинальных драм Анненского.

Трагедия Анненского «Лаодамия» централизует характер, который не находится в прямом соотношении с состоянием мира, тогда как трагедия Сологуба «Дар мудрых пчел» акцентирует свое внимание на той фатальной неотвратимости событий, которые продиктованы логикой мифа. Не случайно действие трагедии разворачивается в двух мирах: на земле и в загробном мире. Для сологубовского сюжета это крайне важно. Как пишет Д. Меррилл, «сосуществование в драме обоих миров позволяет Сологубу развить важные параллели, отсутствующие в других версиях мифа. Например, в его версии много общего между Персефоной и Лаодамией» [Меррилл: 51].

Лаодамия Анненского, в отличие от сологубовской, ценна своими индивидуальными, психологическими особенностями. Ее действия для любящей женщины закономерны. Героиня еще до развертывания основного конфликта была избранной героиней, которую не удовлетворяла «животная», нерелективная жизнь, она пыталась творчески подойти к миру, наполнить его собой, своим внутренним смыслом. Будучи наделенной созерцательным началом, Лаодамия избавилась от пут материальной реальности и приобрела независимость от нее, уходя в вымышленный мир любви, обладающий для нее непомерной ценностью. В ее знаковых действиях нашла воплощение архетипическая модель возрождения любовью. Именно она представляется организующим звеном для драмы Анненского.

В попытке мифотворчества поэтов-драматургов рождаются две Лаодамии, являющие собой два варианта осмысления архетипической женственности. Именно такой подход к константам, зафиксированным в культуре, позволяет увидеть их вечную незавершенность.

Литература

Бентли Э. Жизнь драмы. М., 1978.

Бугров Б.С. Драматургия русского символизма. М., 1993.

Меррилл Д. «Дар мудрых пчел» Сологуба – диалог с Анненским? // Русская литература. 2010. № 2. С. 48–54.

Отражение личности автора в произведениях о Степане Разине 1920-х годов (М.Горький и В.Каменский)

Зубова Ольга Владимировна

*Аспирантка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,
Москва, Россия*

На культурную ситуацию в России в 1920-е годы значительное влияние оказали недавние политические события. Писатели, обратившиеся в эти годы к исторической тематике, исследуют в основном массовые народные движения. Особой популярностью в эти годы пользуется фигура Степана Разина. Среди произведений о Разине выделяются сценарий М.Горького, романы В.Каменского и А.Чапыгина, носящие почти одинаковое название, – «Степан Разин» (роман А.Чапыгина «Разин Степан» по причине его значительной изученности в критике и литературоведении здесь рассматриваться не будет).

М.Горький и В.Каменский – писатели, на первый взгляд практически несравнимые друг с другом. Творчество М.Горького соотносится с романтизмом и реализмом, а В.Каменский – один из основателей русского футуризма, однако оба писателя проявляют интерес к личности Степана Разина, создавая сценарий (М.Горький) и «привольный роман» (В.Каменский). Явное сходство этих произведений наблюдается лишь в значительных отклонениях от истории, что, однако, открывает огромное пространство для проявления личности авторов. Наиболее ярко это отражается в системе персонажей произведений.

В сценарии М.Горького центральным является образ Степана Разина, однако с ним неразрывно связаны образы его матери и песенника Бориса. Они в какой-то мере воплощают две стороны характера Степана. Мать Разина предстает зачинщицей бунта. Она выступает, с одной стороны, как провозвестник истины, с другой – как предвестие смерти, которую напоминает всем своим обликом: «...мрачная старуха в черном, с падогом в руках» [Горький: 247].

Как известно, образ матери, поддерживающей своих детей в социальной борьбе и даже принимающей в ней участие, занимает значительное место в творческом мировоззрении Горького. В этом смысле сценарий «Степан Разин» предвосхищает широко известный роман «Мать». Степан, как и его мать, обладает жестким и целеустремленным характером, хотя его жесткость порой переходит в жестокость.

С другой стороны, огромное влияние на характер Разина оказывает образ песенника Бориса. Под его влиянием жесткий атаман несколько смягчается, обнаруживая наличие таких качеств, как человечность, искренняя любовь к людям, даже бессознательная тяга к богопослушничеству.

Указанные ключевые образы в сценарии – Разин, его мать и песенник Борис – фигуры символические, воплощающие черты, в некоторой степени присущие самому Горькому, а Степан Разин прямо высказывает мысль писателя о сопутствующем революции хаосу и кровопролитию и невозможности этого избежать (размышлению над этим посвящены также «Несвоевременные мысли»).

В романе В.Каменского положительные персонажи выражают, с одной стороны, романтико-революционные настроения, а с другой – общее мировоззрение писателя, навеянное футуризмом и увлечением фольклором. Образ Разина сильно опозитизирован. Его характерные качества – порывистость, страстность, неумное стремление к свободе и воле, счастью всего народа. Однако Разин, при всей его футуристической безудержности, в большей степени обладает чертами фольклорного героя. Он играет на гусях, поет стилизованные под народные песни, в его речах слышны фольклорные интонации. Его ближайший сподвижник Василий Ус противопоставлен Разину (фольклорному герою) как персонаж, обладающий футуристическими чертами. Все песни, которые исполняет Васька, написаны в футуристической манере, речь его не долгая и плавная, как у Степана, а резкая и обрывочная, пересыпанная звукоподражаниями.

Исследуемые произведения не менее интересны в стилистическом плане, где также выражается личность автора. Стиль сценария М.Горького во многом обусловлен его жанром: четкость в описании внешнего вида и действий людей, отсутствие нарочитой художественности и яркости описаний и сцен. К этим характеристикам прибавляются также черты стиля самого Горького. В результате язык сценария становится еще более резким, даже несколько отрывочным, однако схватывающим и обнажающим самую суть высказывания.

Стиль «привольного романа» Каменского обусловлен увлечением писателя ранее упоминавшимися тенденциями: фольклором и футуризмом. Фольклорное влияние выражается в использовании сказочной атрибутики (пророческие сны Степана, его встреча с ведьмой в дупле), нагнетающих деталей, гиперболизации (ребята из ватаги Разина развлекаются тем, что выворачивают пни и едят зайцев вместе со шкурой), огромного арсенала фольклорных выразительных средств, таких как постоянные эпитеты, прием нанизывания эпитетов и многие другие.

Влияние футуризма проявляется в использовании сложных окказиональных эпитетов, реплик персонажей, напоминающих выкрики, незаконченных фраз, звукоподражаний. С помощью введения в произведение характерных для футуризма художественных элементов Каменский проводит мысль о связи истории и современности.

Таким образом, написанные примерно в одно и то же время сценарий М.Горького «Степан Разин» и роман В.Каменского «Степан Разин» значительно различаются в плане идейного и художественного содержания. Однако и Горький, и Каменский рисуют не исторический образ Разина, а образ-символ, воплощающий как черты современной писателям эпохи, причем эпохи такой, какой ее видел каждый из них (жестокой и кровавой у Горького, буйной и свободной у Каменского), так и душевные переживания самих авторов.

Литература

Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1949-1955. Т.18.

**Динамика эйдетического образа и духовная эволюция лирического героя
в цикле А. Тарковского «Как сорок лет тому назад...»**

Кадочникова Ирина Сергеевна

Аспирантка Удмуртского государственного университета, Ижевск, Россия

Позднее творчество А. Тарковского представляет интерес с точки зрения жанровой специфики. В его центре – «мнемонические» тексты, отсылающие к самым ранним воспоминаниям героя. Они возникают в его сознании в виде визуальных картин, которые представляют собой зеркальные удвоения образов прошлого, что позволяет говорить об их эйдетической, или фотографической, природе: «Три окошка, три ступени, / Темный дикий виноград» [Тарковский: 369], «..дом с окошком в сад, / Свеча и близорукий взгляд» [Там же: 320]. Кроме того, визуальный код соотнесен в стихотворениях-воспоминаниях Тарковского со слуховым, обонятельным и вкусовым кодами: «А за воротами шаркают пильщики» [Там же: 288], «У матери пахло спиртовкой, фиалкою» [Там же: 290]. Этим обеспечивается та многомерность эйдетического образа, которая позволяет рассматривать его фактуру как синестезийную.

Эйдетические образы отражают психологический опыт лирического героя. Причем в процессе обретения им нового духовного опыта образ переживает эволюцию. Покажем эту эволюцию, а соответственно, проследим внутреннюю динамику героя в цикле Тарковского «Как сорок лет тому назад...» (1969).

Стихотворения цикла обращены к одному из центральных витков биографии героя – обретению им чувства любви. Цикл посвящен первой возлюбленной поэта – М. Фальц, трагически погибшей в 1932 г.

Тексты, входящие в цикл, отличает не только наличие рефрена, но и четкого событийного вектора. Первое стихотворение воссоздает картину встречи, второе – разлуки, а третье, заключительное, раскрывает авторское понимание творчества как памяти.

Начальный текст цикла, «Как сорок лет тому назад / Сердцебиение при звуке...», отражает опыт счастливого обретения любви, постижения героем духовного содержания любовного чувства. Этот опыт фиксируется посредством ряда эйдетических образов, обладающих визуально-слуховой природой (звук шагов, «свеча и близорукий взгляд», колокольный звон) и разворачивающих в душе героя последовательность фотографических картин, которые в совокупности воссоздают события первых свиданий с возлюбленной (образ ее дома, портрет героини, звуки фортепиано). Свет любви наполняет жизнь героя смыслом, придает личности героя внутреннюю цельность и одухотворенность. При этом опыт любви пропускается сквозь призму более позднего опыта, связанного с утратой возлюбленной. Отсюда – семантическая неоднозначность эйдетических картин – в частности, картины дождливого утра, сопровождающегося колокольным звоном.

В центре второго стихотворения – пространство елисаветградского вокзала, на котором происходит прощание. Отчетливая визуальная картина уступает место неясным образам. Лица и слова не запоминаются, не осознаются, что свидетельствует о глубоком смятении героя и о его предельной сосредоточенности на главном – переживании конца любви.

Но расставание с возлюбленной одновременно стало для героя и расставанием с матерью (стихотворение «Отрывок»). В этой логике образ вокзала, предстающий на мысленном экране говорящего, не может не пробудить ассоциацию с образом матери, оплакивающей отъезд сына. Но в данном случае мать и возлюбленная связаны не только на уровне «эйдетического» подтекста. Мария – имя и любимой, и матери, что обеспечивает соотнесенность данных образов. Именно воплощением материнской любви могла стать для поэта любовь Фальц (Мария была на 9 лет старше Тарковского). Связь образов возлюбленной и матери обнаруживается, кроме того, на мифопоэтическом уровне. Обе героини восходят к образу Богоматери. Так, мать героя предстает в лирике

Тарковского как воплощение спасения, всепрощения и страдания, а фигуру героини сопровождает очевидно религиозная образность и стилистика.

Кроме того, разлука с любимой женщиной – это еще и разлука с родиной. Вокзал для лирического героя – метонимия города детства. А поскольку родина для героя там, где стоит дом возлюбленной, то прощание с любимой равнозначно прощанию с родным городом. Так обнаруживается динамика образа героини: она не только отождествляется с матерью и Богоматерью, но и становится символом родины (ср. характерную для русской лирики взаимосвязь образов родины и возлюбленной).

Финал текста («И чья-то юность, у вокзала / От провожающих отстав, Домой по лужам как попало / Плетется, прикусив рукав» [Тарковский: 321]) имеет метафорическое значение. Смысл финала определяется окончанием целого этапа жизни героя – юности, обернувшейся для него глубоким разочарованием. Образность финала соотносится с образностью стихотворения А. Блока «На железной дороге», в центре которого – мотив бесплодных желаний.

Заключительное стихотворение цикла «Как сорок лет тому назад...» звучит как хвала памяти, которая для Тарковского является основой творчества. Слово-память призвано сохранить образ возлюбленной нетленным. Драматизм любовной коллизии, к которому отсылают первый и второй тексты цикла, в финале уступает место идее памяти как благодарности любимой за свет любви: «А я перед ней в неоплатном долгу» [Тарковский: 214].

Так герой цикла Тарковского «Как сорок лет тому назад...» не только вспоминает счастливые моменты взаимной любви и словно заново переживает боль ее утраты, но и подвергает философскому осмыслению события юности, зафиксированные в памяти рядом фотографических образов, обладающих синестезийной фактурой. Это философское осмысление обретается посредством творческого опыта. При этом эйдетические образы, привязанные к конкретным виткам биографии конкретного человека, стремятся к расширению заложенных в них смыслов – вплоть до универсального содержания. В частности, образ героини обнаруживает библейский подтекст. Это обстоятельство свидетельствует о духовной эволюции лирического героя. Ему открывается архетипическая сущность явлений человеческой жизни.

Литература

Тарковский А.А. Собр. соч. В 3 т. Т.1. М., 1991.

Пространство дома в творчестве И.Бродского и К.Кавафиса

Коломкина Вероника Владимировна

*Студентка Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова,
Москва, Россия*

Проблема сравнительного анализа Бродского и Кавафиса изучена пока поверхностно, но, очевидно, что Кавафис был одним из поэтов, имеющих для Бродского большое значение. Бродский помогает делать переводы Г.Шмакову, пишет эссе «На стороне Кавафиса», включает его в свой университетский курс наряду с У.Оденом, Р.Фростом, Ч.Милошем.

О точках сближения двух поэтов пишет Т.В. Цивьян в статье «Бродский и Кавафис» и С.Б.Ильинская в статье «К истории Кавафианы Бродского». Сходство поэтов обнаруживается при трактовке темы памяти, темы греческого мира и судьбы человека. Отмечается также философичность их поэзии, экзистенциальность взгляда на мир, внутренний стоицизм.

В нашей работе мы обращаемся к мотиву дома, наблюдение за которым позволит выявить общие черты мироощущения лирического героя Бродского и Кавафиса. «Ядром» при анализе для нас были тексты Бродского 60-х гг., сборник «Часть речи» и ранние стихи Кавафиса, написанные до 1900 года.

Образ дома у обоих поэтов создается как эксплицитно (номинация «дом», «комната», «спальня»), так и метонимически (стены, окно, стол, шторы, дверь).

Важнейшей характеристикой дома для обоих поэтов является ограниченность. Для Кавафиса и Бродского характерна двойственность видения замкнутого пространства дома: это возможность уединения, сопровождаемая разрывом с внешней жизнью и тоской по ней.

Одна из основных «деталей дома», выделяемая поэтами, □ стена, которая является не только способом оградиться от внешнего мира, но и символ памяти. Стена наделяется характеристикой «долговечности», в то время как век человека краток. Также образ стены связан с поиском основ жизни и истинных ценностей, который стимулируется ощущением краткости человеческого бытия. (Кавафис «Стены», «Четыре стены моей комнаты»; Бродский «Сумев отгородиться от людей...», «Письма к стене»)

Еще одной деталью, характеризующей пространство дома, является окно □ образ, который также прочитывается двояко. Закрытое окно □ это очередная граница между миром и лирическим героем, и именно такая трактовка образа у поэтов наиболее частотна. Гораздо реже встречается образ открытого окна, но он очень значим, т.к. отражает тяготение лирического героя как Бродского, так и Кавафиса к миру, их стремление преодолеть разомкнутость, уловить каждое «дуновение» внешней жизни (Кавафис «Окна», «Сижу я у открытого окна»; Бродский «В темноте у окна», «Около океана...»)

Особое значение для Кавафиса и Бродского имеет мотив поиска света в «темной комнате»: за окном лирический герой часто наблюдает ночь-тьму или дождь, который «застилает» окно (Кавафис «Дождь»; Бродский «Окна»).

Мотив темноты носит экзистенциальный характер. Спасением в темноте для героев Бродского и Кавафиса становится пространство творчества и воспоминаний. Сила, порождающая их, – это «остатки света» в комнате. Именно поэтому для обоих поэтов большую роль играет образ свечи, который связан не только с традиционными мотивами творчества и воспоминаний, но и с идеей осмысления времени, темой старения (Кавафис «Ждать, что появятся», «Свечи»; Бродский «1 января 1965 года», «Подсвечник»). Оппозиция «тьма – свет» раскрывает идею вечной борьбы двух начал в мире и позволяет выявить трагическое мировосприятие обоих поэтов. Категория трагического станет определяющей в их творчестве более поздних периодов, в частности при трактовке проблемы истории.

Образ дома у Бродского и у Кавафиса связан с мотив одиночества. При отсутствии реальных людей, дом населен тенями-призраками, которые являются игрой воображения-памяти. Это могут быть двойники героев либо образы утраченных возлюбленных (Кавафис «Январь 1904 года», Бродский «Новые стансы к Августе»).

Для лирических героев обоих поэтов характерно стремление взглянуть на себя со стороны: на свою тень на стене, на отражение в зеркале. Это дает возможность противостоять старению и чувству «обезличенности», собственного исчезновения (Бродский: «Да здесь как будто вправду нет меня»).

Помимо воспоминаний, выходом из замкнутого дома для Бродского и Кавафиса является пространство творчества. Например, для Кавафиса чернильница в одноименном стихотворении «таит во тьме исток иного мира». У Бродского мотив творчества как преодоления пространства замкнутого дома звучит в цикле «Часть речи».

Примечательно, что как Бродский, так и Кавафис моделируют идеальное альтернативное пространство – дом-мечту, в котором они будут спасены от одиночества (Кавафис «Дом с садом»; Бродский «Пророчество»).

У обоих поэтов дом, как правило, связан не с образами благополучия, семейного счастья, а с категорией страха. Как у Бродского, так и у Кавафиса лирический герой находится в доме статично: он не убегает из дома, не стремится к нему (нет ни «центробежной», ни «центростремительной» силы движения, которую выделял, например, Л.Г.Кихней в творчестве Ахматовой). Дом неотделим от лирического героя и

подобен раковине улитки (не случайно у Бродского так частотен образ моллюска). Это возможность как спрятаться от мира окружающего, так в то же время зафиксировать и сфокусировать свою «точку зрения», анализируя внешний мир.

У Бродского и Кавафиса нет традиционной романтической оппозиции «дом» – «бездомье». Для них дом — константа. В связи с этим для поэтов становятся важны иные оппозиции: «один» – «не-один» (в доме), «свет» – «тьма», «разговор» – «молчание». Для Бродского также значима оппозиция «свое» – «чужое».

Для обоих поэтов характерен принцип амбивалентности трактовки тем и образов. Вслед за Бродским (статья «Песнь маятника») назовем его принципом маятника. Можно говорить о двойственности трактовки мотива замкнутости дома, восприятия отношений с внешним миром, отдельных образов (например, образа стены, окна).

Различие же в разработке образа дома Кавафисом и Бродским заключается в том, у Кавафиса дом — это категория символическая, а у Бродского же – предельно конкретная и детально проработанная, особенно в стихотворениях периода ссылки в Норенскую.

Метафору «дом души», появляющуюся у Кавафиса («В доме души»), можно распространить на обоих поэтов. Дом – это пространство души, сознания □ точка, из которой ведется наблюдение за окружающим миром и в то же время в которой отражается экзистенциальное и трагическое мироощущение лирического героя как Кавафиса, так и Бродского.

Мотив самоубийства в поэзии И.Игнатьева и В.Маяковского

Латыпова Лейсан Тагировна

Студентка Казанского государственного университета имени Ульянова-Ленина, Казань, Россия

Первые попытки осознания человеком феномена смерти. Становления мировой суицидологии. Акцент на античности, раннем христианстве, эпохе просвещения.

Во второй половине XIX века суицид впервые стал центральной проблемой философии и литературы. Концепт Бога как основополагающий в решении бытийных вопросов: М.Штернер, Ф.Ницше, Ф.Достоевский.

Серебряный век – принципиально новый этап в становлении «науки о суициде» [Паперно: 17]. Синтез античного, средневекового наследия с западной философией конца XIX века. Разрушение прежних ценностей. Попытка создания новой реальности. Самоубийство как великий эксперимент, попытка разгадать тайну смерти.

От символизма к футуризму: что есть смерть и по каким она играет правилам. Танатологические мотивы и образы в творчестве поэтов серебряного века.

Мотив самоубийства в поэзии И.Игнатьева и В.Маяковского.

1. «И на путь меж звезд морозных полечу я не с молитвой» [Поэзия русского футуризма:364]. Миф об И. Игнатьеве как основополагающий в поэзии русского футуризма:

а) «Почему Я мое Вечный Гид. Вечный гид без лица» [Поэзия русского футуризма:357]. О специфике лирического героя.

б) «Улыбнется Ведьма Элегическая шакалом проспектных снов» [Поэзия русского футуризма:359]. Представление об окружающем мире как о смертельной ловушке.

в) «Я все сорву твои оковы – я так хочу!» [Поэзия русского футуризма:359]. Свобода воли – определяющий фактор человеческого существования. Предвосхищение идей Дж. Сартра.

г) «Заглянуть в вентилятор бесконечности» [Поэзия русского футуризма:361]. Самоубийство как попытка вырваться за пределы жизни. Игнатьев и Шопенгауэр.

д) «И Раи забудутся от несущих стен» [Поэзия русского футуризма:362]. Стремление разрушить основы бытия и создать новый мир, свободный ото лжи. Космос как образец идеального мира.

е) «Она скажет: «Перестань, не печалься». Но и с нею вместе я буду один» [Поэзия русского футуризма:360]. Любовь становится последней попыткой примириться с окружающим миром.

ж) «И тогда я увижу всю Звучь и услышу весь Спектр» [Поэзия русского футуризма:362]. Смерть как способ познания самой жизни

з) «Хочу неестественности трагической» [Поэзия русского футуризма:359]. Суицид – всего лишь шутка, театральное представление. Игра лирического героя с жизнью, смертью, сознанием.

и) Сквозные образы курка, мигающего пламени, лестницы. Переосмысление библейских образов. Иисус Христос как первый самоубийца.

2. «Сегодня погиб поэт» [Паперно: 156]. О трагической гибели Маяковского:

а) «И гигант постоит секунду и рухнет» [Маяковский:43]. Физическая мощь и душевная слабость лирического героя.

б) Противоречивый образ окружающего мира. Земной шар как:

- отражение внутреннего мира героя: «слезы из глаз, из опущенных глаз водосточных труб» [Маяковский:32].

- смертельная клетка: «меня Москва душила в объятьях» [Маяковский:57].

в) «Возьму сейчас и грохнусь навзничь и голову вымозжу каменным невиским» [Маяковский:83]. Угроза самоубийства – последняя попытка обратить на себя внимание.

г) Превращение мыслей о самоубийстве в манию, бред: «В бессвязный бред о демоне растет моя тоска» [Маяковский:142].

д) «Любимая, и ты? За что, за что же?» [Маяковский:131]. Любовь – единственная надежда на спасение.

е) «Я одинок как последний глаз, у идущего к слепым человека». [Маяковский:187]. Признание в предельном одиночестве – последняя исповедь Героя

ж) «По каждой капле слезовой течи, распял себя на кресте» [Маяковский:124]. Мотив избранничества, святого подвижничества.

з) Концепт Бога как определяющий в раскрытии темы самоубийства:

- «врывается к Богу, боится, что опоздал, целует ему жилистую руку...» [Маяковский:39] Бог – последняя надежда лирического героя на спасение:

- «видишь, опять голгофнику оплеванному предпочитают Варраву» [Маяковский:93]. Обида на божественное равнодушие;

- «ты не бог, ты крохотный божище». Богохульство как попытка увериться в истинности Бога [Маяковский:141]. Маяковский и Достоевский.

и) «Дохлая рыбка плывет по реке, висят плавнички как подбитые крылышки» [Маяковский:112]. Размышления о быстротечности жизни, бренности человеческого существования.

к) Старость – предвестник смерти: «В сутулую спину хохочут и ржут канделябры» [Маяковский:165].

л) «Все равно сгнию я, умерший под забором» [Маяковский:138]. Смерть как итог человеческого существования.

м) Сквозные образы солнечного зайчика, сердца, Арлекина в поэзии В.Маяковского. Значение библейских реминисценций.

Вывод: смерть как обратная сторона жизни. Специфика осмысления концепта смерти и самоубийства в поэзии русского футуризма. Игнатъев и Маяковский: от первооткрывателя к замыкающему звену. Значение «базовых концептов» в творчестве обоих поэтов. Маяковский и Игнатъев в контексте идейно-философских исканий начала 20 века. Игнатъев и западные философы. Маяковский и Достоевский. Взаимосвязь жизни и творчества.

Литература

Поэзия русского футуризма. СПб., Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.

Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т.М., 1955, Т. 2.

Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Москва, 1999.

Модель Курляндии XIX века в прозе А.В. Задонского

Макашина Наталия Леонидовна

Докторантка Даугавпилсского университета, Даугавпилс, Латвия

Имя русского писателя, поэта, публициста Андрея Васильевича Задонского (1897-1941), литературная деятельность которого связана с Латвией 20-30-ых годов XX века, малоизвестно не только широкой аудитории, но и профессионалам. Задонский активно публиковался во многих латвийских русско- и немецкоязычных газетах и журналах. В Риге вышли три его книги: роман «Ступени» (1928, 1931), роман «Ми и ее танцор» (1931) и сборник рассказов «Зоин роман» (1930).

Произведения А.В.Задонского условно можно разделить на две большие группы. Центром внимания одной из них становится южнорусская провинция начала прошлого века, другой – современная автору историческая область Латвии Курземе. Курземские тексты – наиболее интересный сегмент творчества писателя. Именно они становятся его своеобразной визитной карточкой и позволяют занять достойное место в истории русской культуры Латвии.

Курземе в произведениях Задонского существует в двух вариантах. Первый – это Курляндия XIX века, в то время часть Курляндской губернии Российской империи, второй – Курземе XX века, мир новой, проходящей стадию становления культуры, обусловленной, с одной стороны, общемировыми культурными процессами, с другой, ценностями недавно образовавшегося независимого латвийского государства.

Не вызывает сомнения факт, что модель Курляндии Задонского ориентирована на систему представлений, выдвинутую немецкой романтической культурой. Если быть более точным, в ее основе – соединение идеологии национального романтизма и религиозно-философского и этического мировоззрения Шлейермахера – «одной из крупнейших фигур того немецкого духовного движения конца XVIII и начала XIX века, которое зовется «романтической школой» [Шлейермахер 1994: 7].

Мир Курляндии сохраняет весь набор характерных для Гейдельберга идей: сельский мир, как идеальное пространство, формирующее ощущение принадлежности отдельного индивида к общим жизненным процессам; семья, как основа бытия, как хранительница родовой традиции, являющаяся «микрообразом нации», государства [Федоров 1988: 206-210]; определенный образ жизни, главным принципом которого является требование непрерывного личного саморазвития и труд, как универсальное средство для достижения поставленной цели, дающие человеку ощущение свободы, независимости от внешнего мира, внешних обстоятельств. Но он полностью лишен какой бы то ни было пространственной вертикали. То, что в романтизме носит символический характер, существует в рамках оппозиции реальность/сверхреальность, конечное/бесконечное здесь становится своеобразными нравственно-этическими установками и приобретает характер жизненных принципов.

В авторской интерпретации, Курляндия представляет собой преимущественно немецкий родовой мир. Так, к примеру, большая часть персонажей являются членами одной саксонской семьи, переселившейся сюда из Мейсена в начале XVIII века. Ее представители создали династии гольдингенских врачей и цабельнских пасторов. Это достаточно замкнутое, лишенное противоречий, гармоничное пространство наслаждения духовными и материальными ценностями, мир идеального социального мироустройства, «курляндского братства», в котором балтийские немцы, представляющие собой культурную и политическую элиту, и местное латышское, в большинстве своем крестьянское и малообразованное население на высшем духовном уровне ощущали себя единой семьей в едином для всех, родном пространстве старой «Готтесландхен». Это мир неограниченных человеческих возможностей, обусловленных силой духа и характера.

Так, самосовершенствование и целеустремленность помогают сыну брауншвейгского бочара, самостоятельно зарабатывавшему деньги на обучение в университете, затем трудившемуся домашним учителем в богатой курляндской семье, получить место пастора в баронском имении, стать лучшим другом его хозяина и одновременно духовным наставником и учителем местного крестьянского населения.

Оторванность Курляндии от большого мира, замкнутость, тихая неторопливость жизни создавали атмосферу семейственности и формировали совершенно особый тип человеческого восприятия, располагающий к глубокому размышлению о мироустройстве, о человеке. Поэтому все персонажи-немцы независимо от социального статуса – люди образованные, увлекающиеся литературой, искусством, философией. Их жизненное кредо: «*Наука, семья, природа*» [От Лифляндии – к Латвии 1999: 72].

Предлагаемая автором модель Курляндии слишком идеальна, чтобы не вызывать сомнений, обоснованность которых подтверждается некоторыми научными культурологическими и историческими источниками [20.gadsimta Latvijas vēsture 2000: 135-137; Draviņš 2000: 429]. Взгляд Задонского – это взгляд человека, имеющего непосредственное отношение к немецкой культуре: мать писателя была балтийской немкой. В дальнейшем планируется ввести «курземские тексты» в контекст латышской литературы и сравнить модели.

Литература

- От Лифляндии – к Латвии: Прибалтика русскими глазами. Рига: Insight Ltd. Т. II. 1999.
Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
Шлейермахер Ф. Речи о религии к образованным людям ее презирующим: Монологи. СПб., 1994.
20.gadsimta Latvijas vēsture: Latvija no gadsimta sākuma līdz neatkarības pasludināšanai, 1900-1918. Rīga, 2000.
Draviņš K. Kurzemē aizgājušos laikos: atmiņas, nostāsti, vērojumi. Rīga: Jumava, 2000.

Своеобразие воплощения темы любви в прозе Л. С. Петрушевской

Махсудова Феруза Баходир кизи

*Студентка Узбекского государственного университета мировых языков, Ташкент,
Узбекистан*

Основная тема большей части рассказов и повестей Петрушевской – женская любовь, нашедшая различные формы воплощения. Центральное положение у Петрушевской чаще всего занимают взаимоотношения Матери и Дитя. Другая архетипическая пара: Он и Она. Причем мужчина и женщина интересуют ее опять-таки в сугубо родовом, извечном и мучительно неизбывном значении. По сути, Петрушевскую все время занимает лишь одно – перипетии изначальных природных зависимостей сегодняшней жизни людей. И в ее прозе вполне нормально звучат мотивировки, допустим, такого рода: «*Собственно говоря, это была у Лены и Иванова та самая бессмертная любовь, которая, будучи неуголенной, на самом деле является просто неуголенным, несбывшимся желанием продолжения рода...*» [Петрушевская: 58] И то, что повествование у Петрушевской всегда идет от лица женщины воплощение постоянного в такой поэтике отчета от природы в сугубо мифологическом понимании этой категории.

Изображение жизни семьи и диктует писателю обращение к жанру семейного рассказа или семейной повести, однако под пером Петрушевской эти жанры чуть ли не соединяются с жанром готического романа. И не удивительно, ведь в семье она чаще всего видит распад: неверность одного или обоих супругов, ад ссор и склок, обжигающие потоки ненависти, борьбу за жилплощадь, вытеснение кого-то из членов семьи с этой жилплощади, приводящее его к нравственной деградации, как в повести "Маленькая Грозная". Либо мешающее герою обрести место в социуме – повесть "Время ночь".

Так героини одного из вышеупомянутых произведений сотрудница библиотеки Оля и жена высокопоставленного партийного деятеля, и впоследствии преподаватель научного коммунизма в вузе, держат круговую оборону своих больших квартир от родственников и сыновей. «- Сколько можно! Эта его девушка, я имею в виду сына, опять она его подсылает разменять квартиру! Настропалалила сына подавать в суд! Ему же говорят языком: она получит квартиру, которую мы тебе дадим, сами останемся на бобах с психически больным отцом, и она тебя погонит. Отдай сыну квартиру, не будет ни сына, ни квартиры!» [Петрушевская: 69]. Неизвестно, удастся ли все же Оле противостоять натиску ее мужа и сына, желающих разменять квартиру, чтобы освободиться от Олиной тирании, так как героиня показана в самый разгар борьбы за "неразменность" своих хором. Финал рассказа оставлен открытым. Главное здесь не развязка сюжета, а обрисовка контрастных женских характеров – агрессивной и деспотичной жены и кроткой, мягкой возлюбленной. Впрочем, дальнейшее развитие судьбы Оли показано на примере судьбы героини «Маленькой Грозной». Ей удастся отстоять неприкосновенность стопятидесятиметрового жилища, но сама она умирает в психбольнице на руках отнюдь не своей любимицы-дочери, а ненавидимого сына.

Как видим, тема любви в рассказах Петрушевской неотделима от бытописаний. Персонажи прозы Петрушевской, за редким исключением, не живут, а выживают. Естественно, что подобный взгляд на человеческое существование потребовал плотного бытописания, подчас натуралистического. Вещные, бытовые детали отобраны точно и наполнены психологическим содержанием. Правда, иногда Петрушевская рисует сцены счастливой любви («Как ангел», «Элегия»), но и такая любовь все же с червоточинкой, что типично для художественного мира писательницы. Любовно-семейное общение двоих тяжело само по себе либо становится таковым в силу неблагоприятных условий. Поэтому оно все-таки несет беду. «Я не могу понять одного: почему он бросил Надю, ведь он знал, что ее это доконает, и она действительно умерла через год после его смерти», [Петрушевская: 189] – таково начало рассказа «Сережа».

В изображении любви Петрушевская сродни иногда романтику Тютчеву. Но только любовь к ребенку («Еврейка Верочка», «Свой круг», «Время ночь») открывает лучшее в человеке, и это чувство Петрушевская живописует как никто иной. Она достигает истинной поэтичности и лиризма в повести «Время ночь» и в сказке «Две сестры», рассказывая в повести о привязанности своей героини к внуку и любясь в обоих произведениях прелестью детей. Таким образом, любовь в произведениях Петрушевской – это сложное, многоуровневое явление, неизбежно несущее в себе трагический оттенок.

Литература

Петрушевская Л.С. Сборник рассказов "По дороге бога Эроса". – М., 1993.

Суггестивное воздействие поэтического текста (на примере стихотворения И. Бродского «Проплывают облака»)

Натарова Наталия Ильинична

Преподаватель Воронежского государственного университета, Воронеж, Россия

Поэтический текст, предполагающий у читателя возможность появления образных, ритмических, звуковых ассоциаций, обладает суггестивностью, внушающим воздействием на читателя [Черепанова 2007: 154]. Именно через особую ритмическую организацию, специфическое взаимодействие грамматических средств, через парадигматическое и синтагматическое единство поэтического произведения осуществляется суггестивное воздействие поэзии.

Мы обратились к творчеству И. Бродского, произведения которого со специфической строфикой, ритмом, внешней формой стиха совершенно особенно воспринимаются любым читателем, рожают необычные впечатления, массу ассоциаций [Крепс 1984: 87]. Афористичный язык, игра слов, сложный синтаксис стихотворений И. Бродского, несомненно, обладают огромным суггестивным потенциалом. В качестве

образца поэтического текста, обладающего значительным суггестивным потенциалом, возьмем стихотворение «Проплывают облака», написанное в 1961 году. Уже на фонетическом уровне (определяющим для поэтического текста) обнаруживается явная суггестия. При детальном рассмотрении нами были выявлены доминирующие звукобуквы, которые совершенно особенно «окрашивают» весь текст. О свойствах звукобукв рассуждает А. Журавлев, который в своих работах выдвигает гипотезу о том, что существует непосредственная связь между окраской стихотворения на лексическом уровне и выбором определенных фонетико-графических средств, ассоциативно окрашенных для большинства воспринимающих в определенные цвета [Журавлев 1991: 20]. В первых строфах стихотворения среди гласных преобладает звукобуква *e* (в первой строфе – 25 звукобукв, во второй строфе – 19, в третьей строфе – 14), окрашивающая текст в зеленый цвет. Такой цвет не случаен, ведь основными образами этих строф оказываются образы сумеречных деревьев, травы, мокрой листвы, шумящих ветвей. Но в зеленый цвет «примешиваются» мрачные, темные оттенки. Из согласных доминантой ряда оказываются «темные» шипящие, причем такого рода преобладание обнаруживается и без специального подсчета, визуальное: *Слышишь ли, слышишь ли ты в роще детское пение, / над сумеречными деревьями звенящие, звенящие голоса, в сумеречном воздухе пропадающие, затихающие постепенно, в сумеречном воздухе исчезающие небеса?* На слоговом уровне в первых строфах наблюдаются чередования мягких и твердых слогов: *лы / ли, лы / ли, ты / ро/ ще /де, не / ни*. Такого рода противоречия зеленого и темного цветов, твердых и мягких слогов опосредованы содержанием стихотворения, в котором поэт размышляет о смысле жизни, о неотвратимости смерти, поскольку «*смерть мы в себе несем*», о вселенной. Контрастна и лексика: в тексте стихотворения появляется большое количество антонимов, особенно контекстуальных: *проплывают облака / гаснут, блестящие / угасающие, плакать / петь, звенящие / затихающие*. Нагнетаются глаголы и глагольные формы с семантикой «отсутствия»: *...голоса, ...пропадающие, затихающие постепенно; ...в сумеречном воздухе исчезающие небеса?; «...проплывают облака... и гаснут...»; проплывают облака, это жизнь проплывает, проходит... Поэт размышляет о быстротечности, о быстром беге жизни, о невозможности остановиться, задержаться, повернуть время вспять. Непонимание мира как бесконечной смены жизни и смерти способствует появлению неопределенных местоимений и местоименных наречий *где-то, что-то*: *Где-то льется вода, только плакать и петь, ...; Что-то выше нас. Что-то выше нас проплывает и гаснет, ...* Тем не менее напряжение стихотворения постепенно ослабляется. Стихотворение начинает «светлеть»: с четвертой строфы доминантой оказывается звукобуква *o*, имеющая светлый, белый цвет. Желание идти к свету, к надежде, к жизни оказывается основным настроением последних строф: *...и смотреть все вверх, быть ребенком ночью, / и смотреть все вверх, только плакать и петь, и не знать утрат; только плакать и петь, только плакать и петь, только жить*.*

Суггестивным воздействием на читателя обладает и синтаксический уровень анализируемого стихотворения. Примечательной особенностью синтаксиса данного текста является наличие синтаксических повторов, полных или частичных, которые способствуют восприятию стихотворения как раздумья, с перебивами самого себя, остановками и дальнейшего размышления. Порой предложения строятся как ряд ассоциаций (звуковых, цветовых). Особо значимым оказывается неоднократное повторение обращения *слышишь ли, слышишь ли ты*. Появление обращений – это попытка обратиться к чувствам человека, который должен слышать голос жизни и голос смерти. Это попытка найти соратника, не остаться одному в антиномии жизни и смерти.

Как видим, стихотворение И. Бродского «Проплывают облака» обладает мощным суггестивным потенциалом. Разворачивающееся противостояние жизни и смерти как двух форм существования прежде всего подтверждается средствами всех языковых уровней: фонетического уровня (контрастные цвета доминирующих звукобукв (зеленый, темный, светлый), твердые, мягкие слоги), лексического уровня (большое количество антонимов),

морфологического уровня (глаголы с семантикой «отсутствия», также наличие неопределенных местоимений и местоименных наречий), синтаксического уровня (синтаксические повторы, обращения).

Литература

Черепанова И. С. Дом колдуньи. М., 2007.

Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. М., 1984.

Журавлев А. П. Звук и смысл. М., 1991.

К проблеме взаимодействия литературы и кино 20-х годов XX века (Исаак Бабель и Сергей Эйзенштейн)

Нижник Анна Валерьевна

Студентка *Московского государственного университета им. Ломоносова*, Москва, Россия

В начале 20-х годов XX века у писателей-авангардистов особенно ярко проявляется интерес к сюжетике. В этот период наиболее проницаемыми оказываются рамки различных искусств, и общие изобразительные тенденции можно наблюдать как в литературе, так и в искусстве кино. Благодаря художественным открытиям Серебряного века и иностранному влиянию, которому поддаются многие авторы (Серрапионовы братья, Грин, Бабель) в литературу проникает действие как самостоятельный художественный факт, не нуждающийся в психологическом истолковании и представляющий отдельную эстетическую ценность.

Ориентация на сюжет и действие приводит к тому, что на первый план среди возможных видов искусства, на которые следует ориентироваться литературе, выходит кино.

Кино первоначально было искусством, максимально удаленным от принципа жизнеподобия. «Бедность кино – на самом деле его конструктивный принцип» – говорит Тынянов в работе "Об основах кино". (Как утверждает Михаил Ромм, первоначально искусство немого кино было ближе к пантомиме – актеры формировали лишь силуэт или одну сильную эмоцию, именно поэтому в кино чаще привлекались артисты балета, а не артисты театра.) Необходимо помнить эту «примитивную» природу кино, когда мы говорим именно о литературном авангарде, для которого примитивизм был одной из художественных доминант. Именно поэтому многие авторы XX годов предпочитают работать «общими кадрами»: все чаще авторы оперируют короткими законченными сюжетами.

В этой атмосфере проницаемости и общих принципов для разных искусств разрабатывал свою теорию монтажа С. Эйзенштейн. Разнородные по смыслу кадры составляют «монтажный рисунок», и его семантика может меняться в зависимости от порядка этих кадров – она составляется не из «суммы», а из внутрикадрового конфликта, противопоставления разнородных кадров (под кадром понимается определенный смысловой момент фильма).

Для Эйзенштейна одна деталь может быть основой для целой цепи сюжетных построений, а в зависимости от других деталей, ее окружающих, она читается по-разному (аналогичным приемом в лирике может служить принцип «тесноты стихового ряда»). Эйзенштейн пишет в рабочих тетрадях: «ассоциация в третьей (например) части идет от перца, которым она перчит. Перец. Каенна. Чертов остров. Дрейфус. Французский шовинизм». По сути Эйзенштейн тут проводит цепь метонимических переносов, т.е. идет от смысла языкового знака. Перец для него не визуальный образ, перец у него непременно должен связаться с выражением «кайенский перец». Сходство принципов мотивного построения образов кино и прозы свидетельствует одновременно о том, что кино пока не может отойти от «языковой» составляющей, а проза начинает ориентироваться на сюжетное движение, подкрепленное ассоциациями. Сходную «бытовую» деталь использует для цепи сюжетных построений Бабель – только речь идет о соли.

Фразой из рассказа «Конкин» «Обида солью вошла мне в рану» подготавливается

рассказ «Соль». «Соль» является не только лейтмотивом, но и знаком, связанным с определенным сюжетом: в первом случае персонаж-красноармеец убивает старого поляка, во втором рассказе «Соль», вынесенная в заглавие, становится сигналом: «один из персонажей будет убит, один персонаж совершит «суд» над другим». Бабелевская поэтика часто строится на вариативном повторении одних и тех же идей, причем «вариативность» может основываться на разных элементах поэтики: в одном случае повторяется тип персонажа, в другом может повторяться сюжетный рисунок. Сюжетное развертывание, в котором детали и остальные элементы поэтики намекают на развязку, служит частью герменевтического кода, который необходим для расшифровки авторского замысла.

Вариативность сюжетов просматривается во всем творчестве писателя: так, один и тот же библейский сюжет – «сыновья убивают отца» – реализован Бабелем в трагическом варианте (рассказ «Письмо») и в комическом (рассказ «Закат»).

Аналогичное упражнение предлагал своим актерам Эйзенштейн: один и тот же сюжет необходимо было решить (в актерской мастерской) в трагическом, драматическом и комедийном ключе. Таким образом, становится ясно, что в искусстве, ориентированном на крупные, грубые формы (таком, каким является искусство авангарда) ключевую роль играет структура, сюжет, а внутреннее содержание может варьироваться в зависимости от авторской установки художника.

В лоне авангардистского искусства Бабель также использует приемы цветового оформления, сходные с приемами кино той эпохи. В цикле «Конармия» оказываются «залиты» нарочито ярким цветом лишь некоторые детали, остальной же пейзаж часто остается бесцветным. В киноповести «Беня Крик», выполненной вообще без упоминания цветов, оказываются «закрашены» только красные цветовые детали: рубин на кольце, «малиновый пот», хотя кино должно быть черно-белым.

Аналогичный прием использовал С. Эйзенштейн, раскрасив красным флаг в картине «Броненосец Потемкин».

Таким образом, изучение творческих установок художников, работавших в разных видах искусства, позволяет обнаружить те структурные элементы, которые свойственны эпохе в целом. В литературе мы обнаруживаем те решения, которые свойственны киноискусству: вариативность сюжетов и кадров, выключенный звук (например, в рассказе Бабеля «Костел в Новограде»), цветовая гамма, состоящая лишь из нескольких цветов (например, черный, белый и красный).

Примитивизм, работа с цветом, поэтика сюжетной структуры, которая поддерживает лейтмотивный рисунок цикла или фильма – эти приемы художественной изобразительности распространяются на разные виды искусств, обнажают общую авангардную ориентацию советских художников XX века.

Литература

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Эйзенштейн С. М. Из рабочих тетрадей 1927–1928 гг. // Искусство кино, 1973, №1.

Основные особенности современной женской русской и персидской прозы 1990-х годов XX века

Норузи Махназ

*Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва,
Россия*

Интенсивную дискуссию по вопросу о роли женщины в культуре, искусстве и литературе в Иране и России начали вести в конце XIX – начале XX века. Нельзя не отметить, что появление «женской» прозы в мировой литературе было предопределено социальными явлениями. Главным из них считают образование феминистского движения, которое стремится отстаивать право женщин на работу, на равные с мужчинами условия труда [Колядич: 164]. Демократизация и плюрализация общественных подходов к различным явлениям, произошедшим в 70–90-е годы во многих странах мира, а также

такие драматические явления как Исламская революция в Иране и восьмилетняя война с Ираком, создали условия для преодоления односторонности в изучении понятия феминизм и связанных с ним вопросов, теорий и проблем.

В последние 30 лет категории «женская проза», «женская поэзия», «женская литература» активно начинают использоваться в критических текстах и в Иране, и в России. В России женскую прозу как литературное явление стали выделять лишь в 1980-е годы. Этому предшествовал долгий период, когда в русской литературе советского времени предпочитали не поднимать «гендерную» тему, концентрируя внимание, в основном, на социальных, идейно-политических аспектах литературы. Хотя в до-советский период женская проза уже существовала и процветала. Как свидетельствуют историки литературы, женская проза «начала складываться примерно в начале XIX в. После отечественной войны 1812 г., когда возникает потребность в трансформации государственного устройства, усиливается роль женщины в обществе» [Там же: 165]. В Иране в дореволюционные годы, уже с 30-х г. XX века, вышли в свет рассказы, написанные женщинами, часто в виде мемуаров и воспоминаний.

Рассматривая феномен «женской прозы» в Иране и России, мы видим, что в 90-е годы женщины-прозаики стали больше уделять внимание литературной деятельности, и появились разнообразные произведения по темам, содержаниям, и даже жанрам. В этом отношении, с учетом существующих различий в культуре и общественной жизни России и Ирана, были рассмотрены актуальные темы и сюжеты, отражавшиеся в русской и персидской женской прозе.

В России «постепенно под понятие «женская проза» попадает творчество всех женщин-прозаиков, известных с начала 1990-х, поэтому часто в одном ряду рассматриваются Т. Толстая, Л. Петрушевская, В. Токарева, Н. Садур, Л. Улицкая, Г. Щербакова и, конечно, те писательницы, которые заявили о себе в нашумевших сборниках (В. Нарбикова, Л. Ванеева, С. Василенко, М. Палей и др.)» [Абашева: 73]. Говоря о персидской женской прозе 90-х годов, обычно выделяют произведения Симин Данешвар, Махшид Амиршахи, Голи Тарагги, Шахрнуш Парсипур, Зои Пирзад, Газале Ализаде, Мониру Раванипур, Шивы Арастуи, Фархонде Агаи и другие.

В литературную деятельность персидских писательниц 90-х годов вошло новое течение – неореализм. В неореалистических произведениях автор описывает самую простую жизнь и пишет о том, что наблюдает и чувствует в различные моменты своей жизни, о своем собственном опыте. Особое значение приобретает создание женской прозы как способа самовыражения. Женщина говорящая становится не только объектом, но и субъектом речи, носителем своего голоса в мире, рассказчицей своей беды и своей судьбы, выдумщицей своей истории. Большинство произведений в современной персидской женской прозе соотносятся с темами, отраженными в произведениях Л. Улицкой, В. Токаревой, Л. Петрушевской, Т. Толстой.

Темы, получившие отражение в женской прозе, прямо связывают со страхами и взглядами разных общественных групп относительно нового быта женщин в новой ситуации, а иногда с проблемами в жизни личной и общественной. В произведениях женской русской и персидской прозы актуальные темы непосредственно связаны с женской душой: любовь, женственность, материнство, судьба бедной и несчастной женщины, ее попытка сохранить семью, роль женщины в обществе, жизнь женщины, не желающей мириться со своей судьбой, ностальгия и одиночество.

Можно сказать, что мир женщины в женской прозе – это жизнь «в ограниченном пространстве семьи, в большом городе и маленькой квартире, в глубоком одиночестве. Особенных событий не происходит, и вообще, событием считается повседневная жизнь без страсти и волнения» [Мирабедина: 66]. По словам Л. Улицкой, «в женском мире большое значение приобретают вопросы, связанные с любовью, с семьей, с детьми. Для женщины менее важны мужские проблемы: борьба за место под солнцем, карьерные проблемы, иерархические» [Улицкая: 223].

Обычно жизнь женщин, принадлежащих к среднему и высшему городскому классу, составляет сюжетную основу произведений 90-х годов. В произведениях женщин-авторов часто повествование ведется от третьего лица. Главными героями женских историй обычно являются женщины. Несмотря на распространенное мнение, писательницы пишут не только о своих личных проблемах. Их интересуют, кроме того, и определенные общественные вопросы, среди которых можно отметить все, что относится к семье, например, воспитание детей, заботу о здоровье семьи и, в широком смысле, вопросы, относящиеся к общественной морали и социальной совести, например, к миру, войне, правам человека и даже ядерному разоружению. Таким образом, писательницы пишут не только о повседневной жизни и проблемах женщин, но и о детях, о мужчинах, и, естественно, оценивают все это с женской точки зрения.

Литература

Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков. Пермь. 2007.

Колядич Т.М. Русская проза конца XX века. М., 2005.

Мирабедина Х. Пройденные пути и достижения: рассказы женщин-прозаиков // Женщины. № 117. Тегеран, 1994. С.60–66.

Улицкая Л. Принимаю все, что дается: [Беседа с писательницей Л. Улицкой / Записала Анастасия Гостева] // Вопросы литературы. 2000. № 1. С. 215–237.

**«Бесперывность человеческого существования»
в «новых формах» Саши Соколова 2000-х годов**

Огорельцева Елизавета Николаевна

*Аспирантка Уральского государственного университета им. А.М. Горького,
Екатеринбург, Россия*

Начиная с 2004 года «русский Сэлинджер» Саша Соколов, наконец, прервал двадцатилетнее молчание и с завидным постоянством начал выпускать один за другим новые (а возможно, уже давно готовые, но ожидавшиеся своего часа) тексты, участвовать в литературных фестивалях в России и за рубежом, давать интервью. С 2006 года в израильском журнале «Зеркало» вышли: графическое стихотворение «Дуэнде», эссе «О другой встрече», верлибры (свободные стихи, изысканные поэмы, «рубленая» проза – жанровые определения различны) «Рассуждение» (2007), «Газибо» (2009), и последний текст «Филорнит» (2010). В 2007 году он даже снялся в художественном документальном фильме Максима Гуреева «А пейзаж безупречен...» (2007), в котором прочитал свое «Рассуждение», не похожее ни на один из его предыдущих текстов. Неизменным осталось то, что, как и после выхода «Школы для дураков» (1976), «Между собакой и волком» (1980) и «Палисандрии» (1985), формальное воплощение «Рассуждения» многих привело в замешательство и породило целый ряд вопросов, начиная от жанровой характеристики и заканчивая поиском литературных заимствований и реминисценций.

На фоне очевидного стилистического радикализма (отсутствие заглавных букв; выделения прямой речи, из-за чего порой невозможно определить, кому именно принадлежит реплика, и слова всех участников беседы сливаются в полифонический хор; точек в конце предложения и знаков препинания внутри, благодаря чему все произведение можно рассматривать как одно предложение или даже фразу, сказанную на одном дыхании; большое количество иностранных слов и транслитераций), от чего Соколова еще удалось удержать Карлу Профферу при публикации «Палисандрии», оказывается, что эпатажная авангардная форма «Рассуждения» скрывает вполне традиционное содержание. Более того, этот текст в некотором смысле развивает заявленные в «раннем» творчестве идеи Соколова.

«Рассуждение» во многом перекликается с романом «Между собакой и волком». Этот роман – «о бесперывности человеческого существования, о его замкнутости. О нескольких, если угодно, инкарнациях одной личности» [Соколов, Ерофеев: 198]. Новый

текст также говорит о цикличности, повторяемости («... все непременно поправится, склеится, // свяжется вновь, возвратится на карусели свои...» [Соколов: 18]); «... на свете все уже было, бывало...» [Соколов: 25]), завершенности («... то, что должно было сбыться, // уже сбылось и творением завершилось, // и если складывается впечатление, будто // что-то еще происходит, творится, // то это именно впечатление, // то есть не более, чем...» [Соколов: 38]), и неразрывной связи в этом мире всего со всем («... неправда, // что существуют события и вещи, // явления и существа, которые с остальными // явлениями и существами никак не связаны, // это не правда, а ложь, // ибо связано все на свете: // что ни возьми, то и связано» [Соколов: 46]).

Эта экзистенциальная связь проявляется в «Рассуждении» на многих уровнях. В тексте встречаются следующие варианты жанров: беседа, пьеса, человеческий документ, список подробностей, перечень, реестр, список особенностей, список причин и вещей... И все они так или иначе характеризуют не только текст Соколова, но и саму жизнь. Ни то, ни другое нельзя отнести к какому-то одному жанру, все они связаны и только так создают полную картину.

Связаны не только все жанры, но и различные виды искусства: литература (беседа, пьеса), музыка (хор, piano), «вся эта музыка, то есть беседа» [Соколов: 6], живопись («а пейзаж безупречен...» [Соколов: 33]); языки (присутствуют или упомянуты в тексте: русский, итальянский (*amabile*), испанский (*mas o menos, impromptu, absolutamente, señor, hablo*), эллинский и латынь, «халдейский и арамейский, шумерский и финикийский» [Соколов: 17]); голоса в диалоге превращаются в хор (исключительно важна каждая реплика, и одновременно все реплики связаны и могут принадлежать любому из говорящих) и начинают звучать, как музыкальные инструменты («гитары, когда не кифары, или ситара, допустим» [Соколов: 13]) – т.е. связаны вообще любые звуки. Наконец, прошлое, настоящее и будущее объединено понятием время и делится на «до» и «после» лишь вследствие наших предрассудков («ибо все это было однажды в будущем, но, // побыв, миновало, кануло, обернулось былым // и бытует лишь в качестве заблуждений, иллюзий, // а что касается настоящего, то поскольку оно // без зазрения ускользает, постольку // пребыть в нем ничто не в силах» [Соколов: 39]). Таким образом, в мире связаны все явления, события, мельчайшие детали жизни, истории и человеческой судьбы; «... позвольте только заметить, что связано // столь взаимно и мастерски, что перехватывает // дыхание...» [Соколов: 47].

Можно сказать, «Рассуждение» отражает взгляд Соколова на «идеальное» содержание художественного произведения, центральную идею всего его творчества, которая может быть сформулирована, как идея о неразрывной связи всего со всем. При эклектичной, насыщенной множеством приемов и литературных переключек форме, Соколов высказывает идеи, уже не раз звучавшие в его текстах, а их намеренная внешняя сложность отпугивает лишь тех, кто не желает заглядывать за «формальные» препятствия.

За последние три года вышли построенные по схожим принципам тексты Саши Соколова «Рассуждение», «Газибо» и «Филорнит». Факт их внешнего и внутреннего сходства дает повод рассматривать все три текста, как единое целое, а также позволяет говорить о появлении новой актуальной для Соколова формы, которая заслуживает особого внимания исследователей и, без сомнения, вызовет еще немало споров.

Литература

Соколов Саша, Ерофеев В. «Время для частных бесед...» // Октябрь. 1989. № 8. С. 195–202.

Соколов Саша. Рассуждение // <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2007/29/ss2.html>

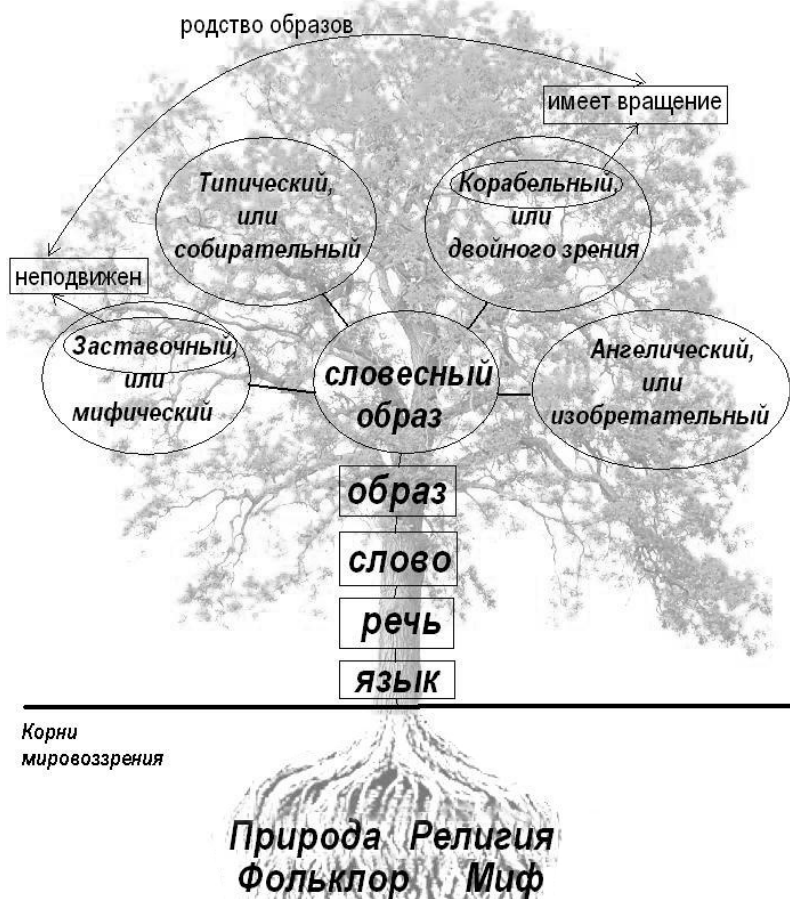
Теория органического образа в метапоэтике С.А. Есенина

Позднякова Евгения Сергеевна

Магистрант Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Метапоэтика — это поэтика по данным метаязыка и метатекста, поэтика самоинтерпретации автором своего или другого текста.

В метапоэтике Есенина особенно важна теория органического образа, в которой Есенин обосновывает индивидуальное творческое мышление и связь своей теории с народным и мифологическим знанием. Теория может быть представлена следующей схемой:



Художественный текст С.А. Есенина, как идеологический потенциал, заложенный в метапоэтических высказываниях, органично входит в систему филологического знания эпохи и коррелирует с идеями своего времени. Внимание поэта к мифу и фольклору устанавливает связи с мифологической школой и трудами Ф.И. Буслаева, А.Н. Афанасьева, В.В. Стасова; важен интерес Есенина к русским загадкам и «Словарю живого великорусского языка» В.И. Даля. Несомненно влияние на Есенина имажинизма, в русле которого он находился некоторое время. В это время поэт создает свою теорию органического образа, которая коррелирует с теорией образа А.А. Потебни и теорией символизма, с которой Есенина познакомил Андрей Белый.

«Ключи Марии» (1918) и «Быт и искусство» (1920) – статьи С.А. Есенина, в которых ярко представлены его метапоэтические установки и обоснована теория образа, где поэт развил свою идею и «соотнес накопленный им к этому времени опыт с собственным пониманием национальной поэтической традиции» [Юшин: 364].

В метапоэтических высказываниях поэт отмечает, что на его поэзию оказали значительное влияние устное народное творчество, рассказы странников, мифологизм, язычество, христианство, которое отчетливо отразилось на его ранних произведениях – это *корни мировоззрения* поэта.

В метапоэтических высказываниях оперирует понятиями «язык», «слово», «образ», «знак», «символ», «дух», «древо» и многими другими.

Из оказавших влияние на Есенина фольклора, мифических преданий, религиозных верований родился его **уникальный язык**, отражающий мышление подлинно русского человека, усвоившего традиции народа и его верования. Что касается *речи*, то Есенин говорит о поэтической речи, а из языка и развивается поэтическая речь. Поэт употребляет выражение «*машина речи*» по отношению к зашифрованному в избе крестьянина философском коде, который мы можем «разобрать почти до мельчайших винтиков».

Слова и образы, которые вырастают из *речи*, у Есенина идут «рука об руку»: «**Слова — это образы** всей предметности и всех явлений вокруг человека; ими он защищается, ими же и наступает» [Есенин: 216]. Имажинистам Есенин указывает на их неправоту в вопросе о «порядке и согласованности в сочетаниях слов и образов»: «Жизнь образа огромна и разливчата. У него есть свои возрасты, которые отмечаются эпохами» [Есенин: 216].

Есенин, изучив теорию А.А. Потебни, усвоив взгляды А.Белого, идет дальше и создает собственную **теорию образа**.

Потебня выделяет в слове два содержания: объективное (этимологическое значение), включающее один признак, и субъективное, которое может содержать множество признаков. Первое – это знак, заменяющий для нас второе. И соответственно выделяется в слове его внешняя форма (звук) и форма внутренняя (этимологическое значение и собственно значение). И Есенин, утверждая, что «слова – образы всей предметности и всех явлений вокруг человека», продолжает в своей метапоэтике идеи Потебни, но выделяет пять различных образов.

«Существо творчества в образах, – пишет Есенин, – разделяется так же, как и существо человека, на три вида – душа плоть и разум» [Есенин: 205] В «Ключах Марии» поэт выделяет образ плоти – *заставочный*, образ от духа – *корабельный*, и третий образ от разума – *ангельский*, в названии которых опирается на народную орнаментику.

«Струение» образа – очень важное для Есенина понятие, его образы переходят из стихотворения в стихотворение, постепенно обрастая подробностями: удачно найденный образ растет и ветвится как дерево. О.Э. Мандельштам назвал это свойство «обрацаемостью или обратимостью» «поэтической материи» и считал принадлежностью «всякой истинной поэзии».

Над своей теорией Есенин продолжил размышлять в статье «Быт и искусство», где углубляет теорию, добавив 2 поэтических образа, *словесный и типический*, и развивает уже описанные: «Сначала был образ *словесный*, который давал имена предметам, за ним идет образ *заставочный, мифический*, после мифического идет образ *типический, или собирательный*, за типическим идет образ *корабельный, или образ двойного зрения*, и, наконец, *ангельский, или изобретательный*» [Есенин: 218].

То, что Потебня называет внутренней формой (образом, указывающим на содержание), по Есенину есть словесный образ, «образ слова», выражающий «действие, которое определяется звуком» («бу»). Называя свои образы, Есенин перечисляет их («сначала был», «после идет») и не указывает на возможное происхождение одного из другого. Но, исходя из положения о «струении» образа и определения словесного образа, мы можем утверждать, что остальные четыре образа, выделяемые Есениным, это скорее разновидности словесного образа, «поймавшего действие», это образы, соотносящиеся между собой, даже имеющие «родство», это образы, где одно слово **символизирует собой другое, уподобляется ему, на основе схожести**.

В метапоэтике Есенина «теория органического образа» занимает одно из главных мест, ибо та значность и символичность, которую несут слова поэта, заключенные в поэтические строки, заставляют переживать читателя и видеть в творчестве скрытые образы. Все образы поэта взаимосвязаны, «струятся», Есенин даже, углубив свою теорию,

дает двойные названия четырем из пяти образов, а значит, их трудно обозначить и одно слово не может передать всей глубины поэтического образа.

Литература

Базанов В. Г. «Сергей Есенин и крестьянская Россия». Л., «Советский писатель», 1982.

Есенин С. А. Академическое полное собрание сочинений: В 7 т. Т.5. М., 1995–2002.

Марченко А.М. «Поэтический мир Есенина», М., 1989.

Юшин П.Ф. Сергей Есенин. Поэзия. М., 1968.

Мифологема Вечной Женственности в романе Т. Толстой «Кысь»

Рудкина Татьяна Валерьевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Тема женственности считается традиционной для славянской культуры: женское начало представляется как священное, идеализированное, как Вечная Женственность, представленная в совокупности трех ипостасей как трех смыслонесущих сил единения: невесты, жены, матери. Мифологема Вечной Женственности своим появлением обязана эпохе Серебряного века, прежде всего, творчеству Владимира Соловьева с его «интимно-романтическим» аспектом Софии [Гулюк: 23].

Современная литература интертекстуальна, кроме того, для нее характерна трансформация традиционных образов и стереотипных представлений, вследствие чего они обретают новые смыслы [Лейдерман, Липовецкий: 71]. В романе современного писателя Т. Толстой «Кысь», пронизанном интертекстуальными связями и мифологическими мотивами, представлена оригинальная художественная интерпретация мифологемы Вечной Женственности.

На основе женских образов романа Т. Толстая не строит феминистскую мифологию типа «женщина спасет мир» [Мелешко: 14]. Образы героинь (матушки и тещи Бенедикта, Варвары Лукинишны) предстают в свете иронии и гротеска, их представление сопровождается введением нелепости и абсурда (выжившая после Взрыва мать Бенедикта умирает, отравившись огнецами; зооантропоморфный образ Варвары Лукинишны; баба необъятной толщины – теща Бенедикта Феврония, принадлежность которой к «роду стариннейшему, из французов» проявляется только в ее пристрастии к гастрономическим изыскам). Примечательно, что в романе кроме образов конкретных есть отвлеченные мысли о женщинах, «бабах». В тексте появляются сомнения в духовной природе женщины, в ее способности мыслить и чувствовать. Более того, также присутствует указание на обманчивость представления о женщине, на то, что она может быть и не женщина вовсе.

Птица Паулин представлена в романе как идеал Вечной Женственности. Она невероятно красива, кроме того, ее образ характеризуется антропоморфными признаками: лицо у нее человеческое, а туловище – птичье. Птица Паулин – символ духовной чистоты, невинности, любви и гармонии.

Наиболее сложным женским образом в романе является Оленька, образ которой в произведении дан через призму видений Бенедикта. Важной особенностью является идеализация возлюбленной и осознание героем несоответствия образа действительности. Идеализированный образ главной героини, в котором реализована мифологема, развенчивается по мере развития сюжета и воплощения ее в трех ипостасях Вечной женственности согласно русской традиции: невесты, жены, матери. Воплощение мифологемы достигается использованием приемов иронии, парадокса, гротеска. Процесс развенчания образа Оленьки начинается с момента сватовства (Бенедикт обнаруживает, что у Оленьки есть когти и что она испускает свет), продолжается в ее ипостаси как жены (после свадьбы Оленька окружается атрибутами бытовыми, мерцание ее после свадьбы оборачивается страшным видом от сметаны, всячески подчеркивается реалистичность, жизненность образа Оленьки с помощью капризов и болей). Образ героини окончательно снижен в ее материнстве в страшных образах детей, рожденных в самое темное время

года. Развенчание проявляется и на языковом уровне: сначала идеализированный образ представал в мыслях Бенедикта в сентиментальном духе, после свадьбы описания героини прозаизируются, строятся с помощью слов просторечных, разговорных, с отрицательной коннотацией. Так, образ Оленьки выступает как профанация идеала Вечной Женственности.

В романе Т. Толстой «Кысь» представлена оригинальная художественная интерпретация мифологемы Вечной Женственности, заключающаяся в ее пародийном воплощении.

Литература

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990е гг.: Учеб. пособие в 2 т., Т 2: 1968–1990е гг. М., 2003.

Мелешко Т.А. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте: Автореф. дис. канд. филол. наук. Вологда, 2001. <http://www.a-z.ru/>

Гулюк Л. А. Мифологема женственности в культуре Серебряного века: Дисс... канд. филос. наук. Белгород, 2007. <http://lib.ua-ru.net/>

Концепция трансцендентного как центр художественного миромоделирования в лирике Леонида Губанова

Рухлов Александр Владимирович

Аспирант Курганского государственного университета, Курган, Россия

При изучении лирики Леонида Губанова (1946 – 1983) – представителя поэзии московского андеграунда 60-80х годов XX века, основателя поэтического общества СМОГ – следует учитывать тесную связь творчества автора с биографическим контекстом. Двойственное положение автора в обществе и литературной парадигме (с одной стороны – маргинальность и изолированность от широкого читательского круга, с другой – вера в силу собственного поэтического гения и его будущее признание) привело к амбивалентному (двойственному) преломлению мира в художественном сознании поэта, что нашло свое отражение в поэтическом творчестве Губанова.

Именно амбивалентность является основополагающей характеристикой авторского мировосприятия и миромоделирования, в центре которого находится своеобразная концепция сакрального и вообще трансцендентного.

Сложные взаимоотношения с миром привели биографического автора к крушению аксиологической составляющей бытия и, следовательно, к пересмотру старых и поиску новых ценностных ориентиров. Таким образом, произошло смещение в сознании поэта границ сакрального, и в связи с этим образы Бога и Дьявола, Рая и Ада, светлого и темного настолько тесно переплетаются, что образуют неделимый амбивалентный образ Трансцендентного, валентные стороны которого при этом противопоставлены и даже взаимно исключают друг друга. Также характерной чертой поэтики Губанова является смешение с сакральным началом сниженных, сугубо «земных», бытовых и даже грубых, вульгарных образов. Амбивалентность образа Трансцендентного проявляется на всех трех уровнях, традиционно выделяемых исследователями: интеллектуальном, эмоциональном и волевым. Амбивалентность влияет на аспекты самономинии и самоидентификации поэта и заключается в следующем:

1) на интеллектуальном уровне – в наслоении друг на друга образов божественного и дьявольского, небесного и земного и создании сложных амбивалентных образных конструкций: «станет ангел чертом, / черт – ангелом» [Губанов: 206]; «...До встречи в небесах / на том же самом месте, / где Дьявол написал / сто сорок Библий лести» [Губанов: 331].

Константная установка на враждебность мира и укоренившаяся в сознании поэта мировоззренческая позиция неприятия большинства общепринятых идеалов приводят к тому, что Губанов предлагает собственные варианты разрешения тотального онтологического конфликта, пытается вывести бытие и собственное сознание из

состояния раздвоенности. Стремление к десакрализации божественного и, напротив, сакрализации дьявольского является попыткой поэта снизить степень противопоставленности двух полюсов антиномии и, таким образом, гармонизировать духовную сущность бытия, а вместе с ней и собственное сознание.

По такому же принципу и по тем же причинам происходит слияние небесного с земным: «Козырных моих икон / Над лампадочкою ругань» [Губанов: 93].

Нивелирование сакральности священных предметов, которые являются символами, земными воплощениями трансцендентных сущностей; снижение их статуса и приближение этого статуса к реалиям маргинального сегмента объективной реальности, в котором Губанов находил координаты самоидентификации и платформу для своей нравственно-эстетической позиции, упрощает для лирического героя процесс самоидентификации через трансцендентное.

2) на эмоциональном уровне отношение поэта к сакральному также отражается в амбивалентности восприятия поэтом темного и светлого начал и в двойственности соотношения себя с полюсами антиномии: от богоискательского рефрена «Ну а Бог? Ну а Бог? Ну а Бог?» [Губанов: 86] в стихотворении «Серый конь» Губанов может прийти к восприятию сакральных ценностей как угнетающего, довлеющего начала (в стихотворении «Рубиновый орел»).

3) на волевом уровне амбивалентность трансцендентной составляющей бытия варьируется в лирике Губанова от богоискательства: «Я не трону трона, не обогну храма, / Зайду помолиться в тиши Господу» [Губанов: 638], – до позиции на грани богохульства: «Я поцелую сам Иуду / И сам Евангелие пропью» [Губанов: 126].

Таким образом, невозможность самоидентификации в реальности порождает поиски координат самоопределения в надмирном, трансцендентном. Однако общая установка сознания поэта на амбивалентность и постоянный поиск способов гармонизации собственного «Я» приводили к тому, что Губанов порой не находил этих координат и в сакральном. Именно поэтому лирический герой Губанова зачастую стремится отказаться от общепринятых сакральных идеалов и заменить их теми, которые считает священными для себя.

Чаще всего в качестве такого сакрального абсолюта в лирике Губанова выступает творчество. Самоидентификация себя как демиурга собственной творческой реальности приводит к тому, что именно творческая реальность занимает в сознании поэта большее по объему и более высокое по статусу место, нежели реальность объективная. Поэт пытается закрепить значимость сотворенной им самим и приемлемой для него реальности и противопоставить свою реальность реальности чужой. В этом случае Губанов сначала отказывается от общепринятых представлений о сакральном и трансцендентном: «...ни Аду, ни Раю / не выдам свирель...» [Губанов: 473], – а затем ниспровергает общепринятые сакральные идеалы и проецирует традиционные категории сакрального на реалии собственного творчества: «Распятие – словно рукопись, рукопись – как распятие...» [Губанов: 229]. Так происходит самоидентификационный процесс сакрализации собственного творчества и самоутверждения в бытии через замещение в лирическом мире поэта общепринятых сакральных категорий категориями творческими.

Губановская концепция трансцендентного, основанная на амбивалентности художественного сознания поэта, служит одним из основных инструментов авторской самоидентификации и является концептуальным центром миромоделирования в лирике Леонида Губанова.

Литература

Губанов Л.Г. «Я сослан к Музе на галеры...». М., 2003.

Художественные особенности монопьес Е. Гришковца

Савоськина Евгения Владимировна

Студентка Курганского государственного университета, Курган, Россия

Одной из «находок» нового театра стало творчество Евгения Гришковца, который возродил к жизни монодраму и дал ей качественно иное звучание. Две первые пьесы Гришковца «Как я съел собаку» и «ОдноврЕмЕнно», исполняемые со сцены исключительно самим автором, стали его визитной карточкой. Именно в них сложились, окончательно определились метод и стиль драматурга. Но в чем же заключается феномен монопьес Евгения Гришковца?

Целью исследовательской работы стало изучение особенностей монопьес Е. Гришковца, на примере «Как я съел собаку» и «ОдноврЕмЕнно».

Евгений Гришковец – драматург, актер и режиссер. Представитель поколения 90х г.г., новой экспериментальной драмы, которая не понята большими государственными театрами, которая идет поперек движения, отстаивает одну только правду, ничего кроме правды. Одной из отличительных черт такого театра стало обращение к монологу, который постепенно становится целым самостоятельным спектаклем – моноспектаклем.

Монодрама — это особый род драматического произведения, в котором происходит развертывание сценических событий, словно проецируемых через сознание главного героя или одного из действующих лиц. Подразумевает драматическое представление, которое преподносит окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим лицом «в любой момент его сценического бытия», и заставляет каждого из зрителей стать в положение этого лица, «зажить его жизнью» [Н.Н.Евреинов; 15].

В таких пьесах на первый план выходит психология личности. «Объективная драма уступает место субъективной, ее личины становятся масками ее творца, ее предметом служит его личность, его душевная судьба» [Вяч. Иванов; 284].

Как можно заметить, возникает целый ряд ассоциаций в этих суждениях начала XXв. с тем, что делает сейчас драматург и исполнитель своих текстов Евгений Гришковец. Например, в одной из статей о его творчестве было замечено, что он «из собственной судьбы делает пьесу, из себя самого – персонажа». И еще одну особенность монодрамы как ее понимали теоретики и практики начала XXв., можно наблюдать в текстах Е. Гришковца: автор совершает «рейд во внутреннюю речь человека». Сбивчивое и прерывистое повествование в его пьесах часто называют «потокосознанием» и «внутренними монологами».

Пьесы Гришковца обладают неповторимой, легко узнаваемой интонацией, полонил зритель и герой, «универсальный человек», близкий и понятный многим, отдельный от автора пьесы, он идентичен реальной личности. Как правило, он статичен, поскольку драматург дает ему возможность только высказаться. Документализм, заложенный в структуре пьесы-вербатим, позволяет автору изображать человека натуралистически: он без грима внутреннего и внешнего, кажется предельно искренним или псевдоискренним. Герой одинок, он ищет себя, пытается переосмыслить жизнь. Его рассуждения и воспоминания порой обрывочны, в них, как правило, дана констатация жизненных эпизодов, иногда – самооценка на суд зрителя выносятся не только социальные проблемы, но и личные. И в то же время в этих пьесах поднимаются важные проблемы социума, которые решаются порой в оригинальной форме.

Так, в пьесе «Как я съел собаку» герой рассказывает о своей службе во флоте, это становится сюжетной канвой пьесы, которая держит текст единым целым. Он вспоминает различные моменты из той жизни, смешные и грустные, нелепые и непонятные, делится своими переживаниями со зрителем. В основу композиции положен ассоциативный принцип повествования. Эпизоды из жизни на острове Русском постоянно перемежаются воспоминаниями из детства и юности, которые как будто бы сами складываются в отдельный сюжет, но совсем не случайны. Возникая в памяти героя, они помогают ему донести главное, во имя чего произносится монолог.

Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него... Мне даже стыдно за него становится, хотя я отчетливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, – это был я.

Монодрама «ОдноврЕмЕнно» более сложная по замыслу, онтологическая: об ощущении человека частичкой, составляющей субстанции огромного мироздания. Пьеса показывает героя в момент, когда он озадачился вдруг мыслью о явлении «одновременности» и пробует почувствовать, ощутить: что может происходить в микро- и макрокосмосе в каждую секунду, параллельно и одновременно, осознать все течение жизни, «в одном мгновении увидеть вечность». Не случайно два заглавных «Е» в названии: автор предлагает два варианта ударения и, соответственно, разные смысловые нюансы слова. В пьесе нет сюжета, какой-то истории, цементирующей текст. Все пространство здесь заполнено удивлением, рефлексиями, часто похожими на «самокопание». Герой пробует разобраться, как можно, например, забыв портфель, мгновенно представить и вспомнить все места, где сегодня был, где мог его оставить, или как вообще в мире в данный момент *«тыщи самолетов летят... А в морях тыщи кораблей, сотни подводных лодок... Поезда едут, железнодорожники на своих локомотивах туда, обратно... сотни пожарных сейчас тушат пожары, прямо сейчас... и еще прямо сейчас... прямо сейчас, где-то идет война»*.

Мысли героя-рассказчика находятся в постоянном движении, активизирующем его воспоминания. Автор дает зрителю возможность почувствовать онтологическую одновременность разнородных факторов бытия, осознать реальную сложность человеческой психики.

По принципу «потока сознания» автор трансформирует драматическое действие в изложении рассказов о жизни, придавая при этом особое значение частностям («Как я съел собаку»). Действие в таких пьесах, как правило, «размыто», им движет не поступок, а слово.

Я ел, ел, понимал, понимал, что внутри меня, в желудке, уже находится кусок этого доверчивого и беззащитного существа, которое, наверное, перевернулось на спину, когда Коля поднимал его, и виляло хвостом

Из всего вышесказанного можно сделать следующий вывод – Евгений Гришковец имеет ни с кем несравнимый талант «человека-театра». Особенности его монодрам является то, что Гришковец увидел и показал типичнейшего человека нашего времени, уловил его язык, его интересы и проблемы, его тяжелую жизнь, проносящуюся мимо. А воплотить свои мысли и наблюдения ему помогает такой род драмы, как монодрама, потому что благодаря ее интимности и максимальной приближенности к зрителю/читателю можно донести все это и затронуть струны души каждого. Его моноспектакли действительно являются феноменальными.

Литература

Гришковец Е. Собр. соч. Как я съел собаку. М., 2004.

Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. СПб., 1909.

Иванов Вяч. Борозды и межи. СПб., 1916.

Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX- н. XXI века. Учебное пособие. М., 2006.

Человек и вещь в романе А. Беляева «Голова профессора Доуэля»

Самарина Анна Эдуардовна

Студентка Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

Понятие «вещь» получает новое смысловое наполнение в искусстве и культуре после эпохи романтизма, выступая как оппозиционное художественное явление по отношению к «личности»: «эпоха романтизма вполне осознала два ценностных полюса

человеческой жизни – “личность” и “вещь”» [Фуксон: 23]. В фантастике XX века, и, в частности, у А. Беляева, многие романтические оппозиции и образы обретают новую жизнь, а противопоставление человека и вещи получает специфические способы художественного выражения.

В предлагаемой работе прослеживается, как соотносятся *человек* и *вещи* в кругозорах *героев* романа «Голова профессора Доуэля», а также выявляется специфика *авторского* отношения к данной оппозиции, реализованная в структуре художественного мира и сюжете.

В романе обнаруживается несколько вариантов отношения героев к проблеме границы человеческого и вещественного.

Так, во взглядах Мари Лоран и самого профессора Доуэля мы находим неприятие насильственного отождествления человека и вещи, так как в этом случае утрачивается естественная гармония и полнота человеческого образа. Вещь является для этих героев чем-то подчиненным по отношению к личности. Профессор Доуэль придерживается того взгляда, что окружающие человека вещи дают почувствовать жизнь во всей ее полноте («Утратив тело, я утратил мир – весь необъятный, прекрасный мир вещей, которых я не замечал»), их функция – в служении человеку как субъекту созидающему, творящему. Человеческое же тело для него не более чем инструмент, всецело подчиняющийся разуму. Теряя тело, Доуэль хотя и переживает трагедию раздробленности, в полной мере осознавая неполноту своего существования, все же продолжает жить, так как именно наличие внутреннего личностного начала является для него залогом существования. «Я мыслю, следовательно, я существую», – это высказывание лежит в основе позиции Доуэля.

Качественно иную позицию по отношению к человеку и вещи занимает профессор Керн. К человеку он относится исключительно как к предмету манипуляции. Ставя незаконные опыты по расчленению людей и проводя операции оживления человеческих голов, Керн стремится овеществить человека, подчинив себе, сделав своим рабом, «экспонатом» («Керн боялся потерять ценный экспонат»; «Не думая о спасении тела Брике, Керн решил отвоевать у смерти хотя бы часть экспоната»).

Для Тома и Брике, так называемых «пленников науки», тело выступает как средство удовлетворения простых человеческих потребностей и желаний. Потеря же тела для этих героев приравнена к смерти, так как *личностное* начало в них неразвито, они жертвы, и их пассивность может быть расценена как *овеществленность*, поскольку пассивность – качество, свойственное неживым предметам.

Однако оппозиция «человек – вещь» явлена в романе «Голова профессора Доуэля» не только в кругозорах отдельных *персонажей*, но и в *авторской* художественной установке, реализующейся в самом мире произведения и структуре сюжета. Авторское отношение к проблеме связей человеческого и вещного, его эстетическая оценка проявляется прежде всего в том, как автор изображает героев.

Изображение автором внешнего облика Керна говорит о нем как о человеке-механизме, человеке-вещи. Таким образом, Керн предстает перед читателем как некое продолжение комнаты, в его образе преобладают четкие грубые линии, свойственные в большей степени неживому предмету. Глаза его сравниваются с маятником, очки – с циферблатами часов. Следовательно, Керн не только овеществляет мир в своем кругозоре, но и сам овеществляется автором. Наиболее четко в романе А. Беляева обозначена мысль об уподоблении человека и вещи не словами Керна, а в высказывании его двойника, Равино, названного повествователем «современным Мефистофелем». Это высказывание является ключевым для понимания проблемы человека как механизма: «Испортить человеческую душонку для меня не труднее, чем повредить механизм карманных часов. Все винтики этой несложной машины я знаю наперечет».

В самом сюжете романа реализуется авторская художественная установка, суть которой сводится к утверждению внутреннего, принципиально *не* вещественного начала

(«внутреннее ядро, которое нельзя поглотить» [Бахтин: 7]) в человеке как высшей ценности. Керн, пытаясь пересмотреть и изменить естественные границы существования, оживить нечто мертвое, производит попытку оживления человеческой головы, однако по сути происходит обратный процесс – живой человек в ходе эксперимента становится вещью, лишаясь человеческой целостности. Таким образом, герой не только сам овеществляется, но и посредством своего конструкторского ума овеществляет мир, руша природную гармонию бытия своими уничтожающими действиями. Доуэль и Керн умирают, но у них разная смерть – Керн терпит поражение, разоблачается не только как преступник, но и как человек. Доуэль же, будучи фактически «недочеловеком», наделяется автором неким высшим знанием, внутренней остротой зрения. Позиция Доуэля, равно как и Мари Лоран, максимально близка авторской.

Итак, границы *человеческого* и *вещественного* представлены в романе «Голова профессора Доуэля» смещенными и размытыми. В романе встречаются образы получеловека-полувещи (профессор Доуэль, Тома, Брике), овеществленного человека (Керн), человека с чужим телом (Брике – Анжелика Гай). Эксперимент Керна представлен в романе как противоестественное вторжение вещественного на территорию человеческого, превращение человека в пассивное орудие. Через изображение овеществления человека как отклонения от нормы в романе художественно утверждается ценность внутреннего, *неовеществляемого* «ядра» в человеке (личности).

Литература

Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 тт. Т. 5. М.: Русские словари, 1996.

Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение. Кемерово, 1993.

В.В. Набоков об особенностях поэтики Д.Д. Сэлинджера

Сергиенко Ирина Владимировна

Аспирантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

В телеинтервью американскому журналисту Роберту Хьюзу, среди наиболее талантливых писателей середины столетия Владимир Набоков называл автора «Девяти рассказов» и романа «Над пропастью во ржи» Д.Д. Сэлинджера. Мало кто из современных писателей, как русских, так и зарубежных, удостоивался столь высокой похвалы со стороны мэтра, поэтому особый интерес должны вызвать причины, обусловившие столь высокую оценку.

Причиной столь явного выделения именно Сэлинджера из огромного количества современных Набокову писателей, явился тот факт, что Сэлинджер, несмотря на всю его неоднозначность и необычные сюжеты, которые порой лишены всякого логического объяснения и граничат с абсурдностью, является одним из наиболее ярких писателей того времени. Набоков, детально изучая современную ему литературу, пришел к выводу, что: «Эротичный, лживый бестселлер; полный насилия, вульгарный роман; беллетризованная обработка социальных или политических проблем; и, в целом, романы, состоящие в основном из диалогов или публицистических комментариев – всему этому абсолютно отказано в месте на моем прикроватном столике» [Мельников: 222]. При абсолютно разных стилях и взглядах на построение сюжетных линий своих романов, Набоков давал высокую оценку Сэлинджеру, как «писателю-реалисту, способному в одиночку заменить десятки тех, кто создает популярную смесь порнографии и идеалистической прециозности» [там же], указывая на новаторство и рождение новой поэтики.

Именно Набоков впервые указал на Сэлинджера, как на одного из «самых тонко пишущих в последние годы художников» [Мельников: 221-222]. По определению Набокова, художника, писателя, можно оценивать с позиции трех граней творчества: как рассказчика, как учителя, как волшебника.

В лекции «О хороших читателях и хороших писателях» [Набоков: 30], Набоков говорил, что у каждого искусства есть два смысла: скрытый и явный. Это проявленный и

непроявленный смыслы, где можно вывести определенные деления. В произведении «Хорошо ловится рыбка-бананка» как раз оба они просматриваются довольно отчетливо.

К писателю-учителю, по мнению Набокова, можно обратиться не только за поучением, но и за извлечением некоторых новых сведений, знаний. Сэлинджер, в данном случае, выступает как некий основатель собственной философии [Руднев: 1]. Его новелла пропитана духом дзэн-мышления, ибо, в конечном счете, поучительная функция его рассказа отходит немного в сторону, уступая место следующей, третьей и самой глобальной, по мнению Набокова ипостаси – «великого волшебника» [Набоков: 45].

Особо Набоковым был отмечен рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка». Эта новелла представляет собой загадку, как в плане ее построения, так и в плане содержания, смысла. Новелла Сэлинджера плохо вмещается в рамки модернизма – в ней нет неомифологической подсветки, стиль ее традиционный, а сюжет, с одной стороны, прост, а с другой – абсурден.

К рассказчику читатель обращается за необходимостью ненадолго погрузиться в прошлое или настоящее, в некий удивительный мир, поблуждать по лабиринтам времени и пространства. Сэлинджер, несмотря на некую загадку сюжета в новелле «Хорошо ловится рыбка-бананка», прибегает к разговорной лексике и выбирает диалог движущей силой развития сюжета.

Наблюдая за его стилем, образностью, структурой его романов и рассказов, можно говорить о слиянии в целостное ощущение единого и единственного. По мнению Набокова, данная «магия искусства» может пронизывать весь рассказ, жить в самой сердцевине мысли.

Тем не менее, Набоков, сравнивая себя и Сэлинджера, при ответе на вопрос о сходстве «Лолиты» и «Рыбки-бананки», отвечает, что, как писатель, он сам предельно литературен, а Сэлинджер в своих произведениях абсолютно ломает литературные каноны. Поэтику Сэлинджера, по определению Набокова, «нельзя назвать никак иначе, как только лишь американской. Он не прописывает панорамные моменты в своих рассказах, то есть, читатель не всегда понимает, что, в конечном счете, происходит. Читатель «достраивает» сюжет на свой лад, хотя сюжетная структура не всегда очевидна» [Аствацатуров: 1]. Действительно, у Сэлинджера даже по сюжету такие моменты не на виду, они словно скрыты. Характеризуя американскую литературу, Набоков замечает, что: «Читатель должен замечать подробности и любоваться ими. Он не должен следовать автору, он должен сам предаваться фантазиям вместе с ним. Раз художник использовал свое воображение при создании книги, то и ее читатель должен пустить в ход свое – так будет и правильно, и честно» [Набоков: 36].

Сэлинджер «по-американски абсолютно фрагментарен, он все время заставляет читателя достраивать, доделывать, он его все время приглашает в соавторы» [Аствацатуров: 1]. Возможно, Набоков считал, что в данном случае Сэлинджер идет по пути фрагментарного сюжетостроения в американской литературе, но при этом, данное обстоятельство и его принципиальное отличие от него, Набокова, ничуть не умаляло значения мастерства Сэлинджера.

Сэлинджер является интереснейшим и одним из загадочных писателей середины 20 века. Неудивительно, что Набоков, избирательный в предпочтениях литературы, хвалил его, как одного из самых «тонко пишущих» художников, обозначая его творчество так: «Читая такие романы, с наслаждением, одновременно и чувственным и интеллектуальным, мы будем смотреть, как художник строит карточный домик, и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали» [Набоков: 41].

Литература

Аствацатуров А.А. Ловец во ржи: <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/1944442.html>

Мельников Н. Владимир Набоков. Интервью 1932-1977. М., 2002.

Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1980.

Руднев В.П. Несколько слов о рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» // http://www.student.km.ru/ref_show_frame.

**Концепция тоталитаризма в творчестве В.Г. Сорокина
(на примере антиутопии «День опричника»)**

Собиянек Катажина

Аспирантка *Института русистики Лодзинского университета*, Лодзь, Польша

Владимир Георгиевич Сорокин, представитель русского постмодернизма, изначально связанный с кругом московских концептуалистов, продолжает творческий путь, вырабатывая свой художественный язык и легко узнаваемую творческую манеру. Одновременно он остается «верным» некоторым вопросам, стоявшим в центре внимания советского андерграунда 70-х годов XX века. Одним из них является советская идеология, ее символы и механизмы воздействия на человека. В своих произведениях Сорокин представляет тоталитарное общество, воспитанное во лжи, лицемерии, страхе и под постоянным нажимом, и в то же время в глубоком ощущении правильности системы. Этот процесс способствует извращению языка, подавленного идеологией, который не в состоянии защититься, подвергается контролю и становится орудием манипуляции. Извращение языка является лакмусовой бумажкой степени извращения человека. Ключевым понятием в этом процессе является насилие и жестокость. Их можно рассматривать на нескольких уровнях.

Сорокин воспроизводит насилие, в частности, на стилистическом уровне, описывая очень внушительно, выразительно и детально сцены изнасилования, людоедства, убийства, копрофилии, садомасохизма, перверсивной эротики, дефекации и других проявлений ненормативной человеческой деятельности. Основная цель этих описаний не состоит, однако, в желании шокировать читателя, хотя, бесспорно, они могут вызывать отвращение и чувство негодования, особенно у впечатлительных читателей, эстетов и сторонников более традиционной прозаической образности. Она заключается в том, чтобы с помощью выразительных и потрясающих средств описания фрагментов тоталитарной действительности показать несоответствие языка. Вышеупомянутые сцены обрывают линейный нарратив. Текст неожиданно распадается на пугающие и возмущающие отрывки, наделенные обценной лексикой, бредом, насильственным абсурдом. В результате получается сильный, шокирующий гротеск.

Следует при этом заметить, что герои ведут себя совершенно одинаково до и после внутритекстового распада. Погруженные в абсурдную обстановку, которая становится нормой (ключевое понятие в сорокинской поэтике), будто не замечают ужаса, жестоких пыток, перверсивных актов, в которых непосредственно принимают участие. Буквальное понимание этих фантазмагорий лишено смысла. Проблема ритуализации жизни и в результате языка (люди механически, без участия сознания и воли пользуются устойчивыми формулами, ритуализированными выражениями), вопрос автоматизации человеческого сознания и роль контроля в их формировании составляют некоторую помощь в интерпретации произведения, в частности, «неприличных» действий. Стилистическое несоответствие является ответом на ситуацию хаоса, в которой оказались герои сорокинских произведений. Наделенный моралью, точностью и светлым порядком язык советской эпохи, который полностью и, добавим, превосходно имитирует писатель, не в состоянии выдержать нагрузку беспорядочности, отчуждения и катастрофизма. Он иллюзорный, искусственный, поэтому подвергается причудливой деформации. К тому же, писатель пытается обратить внимание читателя на факт, что ритуалы обладают властью над человеком и управляют его жизнью. Это утверждение можно отнести также к сфере литературы и к процессу чтения литературных произведений. Следовательно, согласно Сорокину, читатель, заключенный в тюрьму литературных конвенций, воспринимает его тексты как порнографические, как святотатство и «чернуху». По словам самого прозаика, «существует единственный тип свободы – свобода выбрать разные языки, которыми

можно пользоваться, и остаться аутсайдером, вне процесса (...) на уровне эстетики (в противовес этике – замечание К.С.) мы можем остаться аутсайдерами» [Laird: 149].

Присутствие коллапса основного дискурса характеризует все произведения писателя, в том числе антиутопию «День опричника», написанную и изданную в 2006 году. В нашем реферате мы попытаемся проанализировать фрагменты микроромана, которые иллюстрируют вышеупомянутый «коллапс», объяснить их функцию и вписать их в авторскую концепцию тоталитаризма, которая касается не только языковой, идейной, но также телесной сферы. Как оказывается, автор «Нормы» не уважает человеческого тела, кажущегося ему гротескной и комической тюрьмой, из которой пытается освободиться душа [Laird: 155]. Такая позиция помогает понять некоторые авторские решения и выбор литературных приемов. В центре нашего внимания поставим также рассмотрение модели тоталитарного государства, которая построена внутри текста – признак антиутопии как литературного жанра, с учетом явления опричнины и утопического мышления.

Следовательно, в нашем реферате мы проанализируем следующие вопросы:

- основные тезисы концепции тоталитаризма В.Г. Сорокина
- применение концепции тоталитаризма и ее значимость в антиутопии «День опричника», учитывая идейно-художественный уровень
- примеры нарушения основного дискурса с помощью «ненормативной» образности и их функция в рассматриваемом тексте.

На наш взгляд, предложенная нами тема является не достаточно разработанной в научном дискурсе и представляет собой вопрос, достойный более подробного и, надеемся, плодотворного анализа.

Литература

Laird S. Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Writers. London, 1999.

Литературное творчество и проблема коммуникации в рассказе И.А. Бунина «Неизвестный друг»

Степанова Марина Ильинична

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

На первый взгляд, сюжет рассказа И. Бунина «Неизвестный друг» можно свести к следующему: уже не молодая женщина под впечатлением прочитанной книги пишет полные нежности, но, увы, безответные письма ее автору, которого никогда не встречала.

Но если рассмотреть произведение под другим углом, на поверхность выходят иные смыслы: а именно, проблема «письма», литературного творчества как общения, соотношение и взаимодействие адресанта и адресата в коммуникативном акте такого рода.

Адресуя письмо лично незнакомому автору, героиня, как будто чувствуя некоторую неловкость, оправдывается: «Так зачем же мне молчать? Вы первый *вступили в общение со мной*, выпустив в свет, то есть и для меня, свою книгу...» (здесь и далее курсив мой. М.С.). Литературное творчество понимается здесь как коммуникативный акт, в котором автор общается с читателем посредством своего произведения. Но каковы цели этого общения? Этим вопросом задается и героиня: «Что побуждает писать Вас? Желание *рассказать что-нибудь* или *высказать себя?*» И сама же отвечает на него: «Конечно второе. Девять десятых писателей... только рассказчики, то есть... не имеют ничего общего с тем, что может достойно называться искусством». Творчество предстает не как направленное на внешний объект (рассказать), но как всецело сосредоточенное на субъекте (высказать); через письмо автор посредством художественного слова и образа (то есть «кода», если говорить языком коммуникативной лингвистики) находит эквивалент собственного внутреннего мира. В центре оказывается «музыка человеческой души», а внешний мир

есть лишь средство для ее «перекодировки», «иносказания» того, что передать напрямую нельзя.

Интересно то, что, рассуждая о причинах, побуждающих писателя к литературному творчеству, героиня обнаруживает, что те же причины движут и ею («Я написала Вам в силу потребности разделить», «Разве не понятен мой порыв написать Вам, что-то высказать, что-то разделить с Вами...»), что и она может быть полностью уравнена с писателем («Разве Ваши произведения не то же самое, что мои письма к Вам?»). В этот кульминационный момент, когда «писание» автором книги, по сути, сравнивается с «писанием» писем некоему адресату, письма самой героини предстают в совершенном другом свете. Происходит своеобразная рокировка: они оказываются не столько откликом читателя на посланный другим импульс, сколько размышлением полноправного автора о природе творческого акта. По логике этого сравнения, получается, что, создавая книгу, автор отправляет «письмо», «сообщение» некоторому адресату в надежде получить отклик («Ведь и Вы жалуетесь, ... потому что ... мольба о *сочувствии*, наиболее неразлучна с человеком...»). Письма героини можно истолковать как универсальный лирический монолог писателя, вопрошающего о сочувствии, и эмоциональная амплитуда этого вопрошания колеблется между безразличием («Вы ведь можете и не читать моих писем»), страстью («Письма нет. Какое мучение!») и полным то ли смирением, то ли отчаянием («Я уже ничего не жду»).

Ожидание влюбленной героиней ответа как сочувствия и понимания оказывается в центре этой коммуникативной драмы, проецируясь на любой творческий акт вообще и литературный в частности. И все-таки кто же тот загадочный собеседник, адресат, так настойчиво игнорирующий авторское послание («Ведь и Вы, что-то и кому-то высказываете, посылаете свои строки кому-то неведомому...»)? Здесь возникает неожиданный поворот: сначала выясняется, что это лишь плод воображения самого пишущего («Вы, которого я *выдумала*», «Благодарю и Вас за то, что Вы дали мне возможность *выдумать* Вас»), а затем, что это и вовсе сам отправитель («Так кому же я пишу? *Самой себе?*... *Ведь и я – Вы*»). Общение, с пусть и воображаемым собеседником, превращается в *автокоммуникацию*, творчество становится родом диалога с самим собой, собственной глубинной сущностью, подлинным «я». Воображаемый адресат творческого акта становится лишь посредником на пути автора к себе, позволяя чувствовать себя раскованней, уверенней, а, следовательно, и честнее, говоря с самим собой: «Благодарю Вас, что Вы не отозвались. Было бы хуже, если бы было иначе. Что бы Вы могли сказать мне? И что бы я нашла сказать Вам еще, кроме сказанного?». Вопрошание и жажда ответного письма приобретает метафизический смысл: необходимо вовсе не письмо, но ответ на мучающий вопрос о смысле или хотя бы осмысленности собственной жизни. Желанию прорваться за рамки обманчивого повседневного опыта как будто вторит созданный героиней образ: открытые в сад окна и, за ветвями голых черных деревьев, тонкая, голубая, «неимоверно прекрасная» дымка вдаль. Но «несостоявшийся диалог» парадоксальным образом состоялся, необходимость в воображаемом собеседнике отпала: создавая свои откровенные письма, героиня открыла и пережила не столько чувство к неведомому писателю, сколько несостоятельность и внешнюю иллюзорность собственной жизни, где ей приходится выходить «как на сцену», «говорить все то, что полагается», ощущая при этом «страшное одиночество и страшную пустоту мира». Переписка окончилась, и героиня снова возвращается «к своему дневнику, странную надобность которого знает только Бог» – теперь ей важен будет не адресат, как некая ширма, но сам творческий процесс, акт письма, самовыражения и, главное, самопостижения. Творческая коммуникация, являясь альтернативой неподлинности жизни, возвращает автора к самому себе, ведь (если перефразировать известные слова М. Павича) «всякое *писание* – это попытка узнать, кто ты есть на самом деле».

Литература

Бунин И.А. Митина любовь: Повести, рассказы. СПб., 2009.

Символика животных в произведениях С. Есенина

У Дандань

*Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия*

Семантика образов животных в литературе характеризуется устойчивостью и универсальностью. Зоологическая образность отражает как мифологическое, так и реалистическое сознание, как родовую культуру, так и интимный мир писателя. В литературе новокрестьянского направления 1900 – 1930-х годов, вобравшей и почвенные, и космические установки поэтов, животное – образ не столько бытовой, сколько символический, в ряде текстов отвечающий психологическим интенциям. Повторяющаяся коннотация в поэзии новокрестьян, прежде всего С. Есенина, – родственность души лирического героя и зверя.

В текстах Есенина очевидна частотность значимых в произведениях фольклора образов коровы, лошади, собаки, кошки, но очевидна бóльшая по сравнению с фольклором функциональность этих образов, их подчиненность индивидуальным поэтическим принципам. О специфике зоологической образности удобно судить по многомерности и эволюции образа коня. С одной стороны, концепт коня заключает в себе скифскую идеологию Есенина, что роднит его тексты, в том числе поэму «Пантократор» (1919), с содержательными, цветовыми акцентами полотен «скифа» К. Петрова-Водкина, служит для развития темы стихийных и органичных движений истории; с другой – в нем повторяется традиционная мифология (священное животное, атрибут богов, хтоническое существо, связанное с плодородием и смертью, проводник на «тот свет»).

В художественном сознании Есенина конь символизирует утеkanie жизни («Голубень», 1917); в связи с революционными событиями актуализирован символ украденной судьбы («Отвори мне, страж заоблачный...», 1918); в «Не жалею, не зову, не плачу...» (1921) – элегический образ невозвратной жизни; тема невозвратности прожитого и в то же время бешеного ритма – в «Эх вы, сани! А кони, кони!...» (1924). Следует отметить близость есенинского символа мандельштамовскому. В стихотворении принципиального «не скифа» О. Мандельштама «Нашедший подкову» (1923) этот образ также передает течение жизни, ее энергетику и увядание. Если в «Пантократоре» через символ коня романтизируется катаклизм, то в «Сорокоусте» (1920) передана лирическая грусть, в «Кобыльях кораблях» (1919) раскрывается тема русского апокалипсиса, утопии большевизма. Кроме того, в этом образе отражен крестьянский быт.

Следует признать, что поэт отдает предпочтение мифологическому звучанию образа животного/зверя, антропоморфным и зооморфным смыслам. По мнению Н.М. Солнцевой [Солнцева 2007: 153 – 158], его метафоры близки романтической традиции, согласно которой, по В.В. Жирмунскому, «метафора – не поэтический вымысел, не произвольная игра художника, но подлинное прозрение в таинственную сущность вещей, в мистическую жизнь природы как живого, одушевленного, Божественного целого» [Жирмунский 2001: 165 – 166]. На наш взгляд, этой точке зрения не противоречит замечание Е.А. Самоделовой: «Есенин с детства владел локальной устно-поэтической традицией» [Самоделова 2011: 242] и получал информацию из книжных источников этнографического характера. В личной библиотеке поэта хранились книги «Народные русские легенды» (1914) А.Н. Афанасьева, «Былины» (1911). Рисуя или упоминая животных в бытовом и природном пространстве, Есенин не являлся анималистом, не прибегал к натуралистической изобразительности.

Анимальный мир поэзии Есенина широк, но един в следующем: а) тема зверья в его творчестве эволюционировала; б) в его текстах отразилось многоуровневое мышление; в) анимальные образы представлены и как символы, и как прозаизмы.

Литература

Жирмунский В.В. Метафора в поэтике русских символистов // Жирмунский В.В. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001.

Самоделова Е.А. Есенин как фольклорист // Проблемы научной биографии С.А. Есенина. М. Константиново – Рязань, 2011.

Солнцева Н.М. Метафора Есенина // Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Перспективы. М. Константиново – Рязань, 2007.

Мотивы легенды о Саломее в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь»

Шаталова Екатерина Владимировна

Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, Россия, Нижний Новгород

Христианские мотивы в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь» были отмечены исследователями уже давно. Неоднократно говорилось о жизни главного героя, Цинцинната, как о парафразе жизни Иисуса Христа. В данной работе представлен анализ мотивов, связывающих роман с евангельским сюжетом об усекновении главы Иоанна Предтечи. В основу исследования положен метод мотивного анализа, разработанный Б.М. Гаспаровым.

В.В. Набоков, человек необычайно широкой эрудиции, был знаком и с традицией изображения святых, в частности Иоанна Предтечи. Подтверждение тому мы находим в биографии «Владимир Набоков. Американские годы», написанной Брайаном Бойдом: «Набоков...перечислил пятьдесят пять канонизированных Иоаннов...В маленькой часовне было два окна, а самых известных Св. Иоаннов тоже. Один из них, естественно, Св. Иоанн Креститель, а другой – Св. Иоанн Богослов. Набоков знал все атрибуты и символы, связанные с обоими святыми» [Бойд: 350].

Можно выделить несколько мотивов, связывающих Цинцинната с Иоанном Предтечей: само заглавие романа (в английском переводе – *Invitation to a Beheading*), время действия (август), своеобразный пост Цинцинната, запрет на еду всего круглого и использование режущих предметов (который «враги» Цинцинната умышленно нарушают).

Почему же автор выбрал Иоанна Предтечу? Во-первых, такая ассоциация явно нагнетает трагическую обстановку романа. Во-вторых, она сбивает с толку читателя, уверенного в том, что Цинциннату «наденут красный цилиндр» [Набоков: 23]. Наконец, позволяет читателю не просто сравнивать главного героя с пророком, а говорить о нем как о поэте-пророке. С античных времен поэт предстает пророком, посланником Божьим. В более близкие нам времена эта связь проявилась в отождествлении в поэзии образов Иоанна Предтечи и Орфея, особенно полюбившегося символистам и их последователям.

В творчестве В.В. Набокова мотивы рассматриваемого евангельского сюжета встречаются, как минимум, еще три раза: 1) в пародийном ключе в рассказе «Весна в Фиальте»; 2) в стихотворении *On Translating «Eugene Onegin»*, в котором как раз и отождествляются образы поэта и пророка; 3) даже в «Лолите» прослеживается этот мотив (см. [Sharigo: 326–327]).

Если мы соотносим Цинцинната с Иоанном Предтечей, очевидно, что роль Саломеи отведена Эммочке, дочери директора тюрьмы Родрига Ивановича (он же в роли тюремщика Родион и адвоката Роман Виссарионович). Даже имя ее представляет собой частичную анаграмму от Саломеи, а имена Родриг/ Родион – частичные анаграммы от Ирода.

Помимо этого, одним из мотивов, вызывающих ассоциации с Саломеей, является мотив танца. С первых же страниц автор акцентирует наше внимание на том, что Эммочка «дитя, но с мраморными икрами маленьких танцовщиц» [Набоков: 34]. Это подчеркивается на протяжении всего романа: «сверкнув балеринными икрами, бросилась к двери» [Там же: 37], «остановилась с очаровательной танцевальной точностью» [Там же:

38], «Она соскочила с постели и побежала вокруг камеры, как бегают танцовщицы» [Там же: 97].

Хотя евангелисты говорят о Саломее только как об исполнительнице воли своей матери, ее имя даже не упоминается в тексте Священного Писания (имя «Саломея» мы встречаем в книге историка Иосифа Флавия «Иудейские древности», книга XVIII, главы 4 и 5), в контексте христианской этической традиции сам по себе танец уже есть грех. Святитель Иоанн Златоуст восклицает в беседе 48-ой «Толкования на Евангелие от Матфея»: «О, дьявольское пиршество! О, сатанинское позорище! О, незаконная пляска! <...> Подлинно, где пляска, там и дьявол» [Златоуст]. Пляшущая женщина щедро награждалась следующими нелестными эпитетами: «невеста сатанина, любодейца дьявола, супруга бесова».

Можно сказать, что в романе Набокова сравнение танцующей девушки с женой дьявола имплицитно выражено одним из снимков альбома-фотогороскопа, составленным м-сье Пьером: «на снимке, изображавшем ее уже в венчальной дымке, стоял рядом с ней жених, стройный и высокий, но с кругленькой физиономией м-сье Пьера» [Набоков: 110–111]. В том, что м-сье Пьер играет роль дьявола, сомневаться не приходится. Ранее после неудачного выступления м-сье Пьер посылает Цинциннату записку – «подпись как танец с покрывалами» [Набоков: 79] (в английском переводе – *signature like a seven-veil dance*). Мотив танца снова косвенно свидетельствует о связи между м-сье Пьером и маленькой танцовщицей.

Образ Саломеи становится крайне популярным в художественной культуре рубежа XIX–XX веков. Поэты и художники преобразовали библейский сюжет, наполнив его вымышленными эпизодами: Саломею наделили любовью к пророку, тем самым сделав ее главной героиней (например, пьеса О.Уайльда «Саломея»). Не исключено, что Набоков был знаком с пьесой Уайльда, поскольку в библиотеке его отца эта книга числилась (см. «Систематический каталог библиотеки В.Д. Набокова»). Как и Саломея, Эмочка содействует «гибели» героя: пообещав спасти, коварно приводит его на трапезу к отцу, своеобразной версии пира Ирода. Уайльдовская трактовка сюжета проступает в мотиве ревности к «толстой, старой» жене [Набоков: 97], отчасти объясняющей беззаботное коварство девочки: декадентская Саломея мстит Иоанну Крестителю за неразделенную любовь.

«Приглашение на казнь» известно в литературной критике разнообразием интерпретаций. Предлагаемое прочтение дополняет многочисленные трактовки, разворачивая художественное и смысловое богатство романа.

Литература

Бойд Б. Владимир Набоков. Американские годы. СПб., 2010.

Набоков В.В. Приглашение на казнь. Лолита. М., 1994.

Иоанн Златоуст Толкование на Евангелие от Матфея. Беседа 48 // <http://www.mystudies-parod.ru/library/i/in-zlat/07/48.html>

Shapiro G. Lolita Class List // Cahiers du Monde russe. 1996. № 37(3). P. 317 – 335.

Осмысление темы войны в сборниках С.Городецкого «Четырнадцатый год» и «Ангел Армении»

Щербакова Татьяна Валерьевна

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

Участие России в Первой мировой войне достаточно ярко отразилось в поэзии второго десятилетия XX века. Критики отмечали, что в это время стерлись различия и противоречия, существовавшие между литературными направлениями – и многие поэты «отдались» одной теме. В числе поэтов, восторженно принявших свершающиеся события, был и С.М.Городецкий, в 1915 г. выпустивший сборник «Четырнадцатый год». Однако

критика подвергла книгу настоящему разгрому, обвинив поэта в ложном пафосе и упадке таланта.

Уже в первых поэтических сборниках автора («Дикая воля» (1907), «Русь» (1910), «Ива» (1912)) лейтмотивом проходила мысль о светлом будущем, о скором свершении чего-то важного, преображающего, необходимого для России. И Первую мировую войну Городецкий воспринял как великую очистительную бурю, из которой Россия должна выйти, по его убеждению, нравственно оздоровленной, избавленной от внешних врагов и, став во главе народов, пойти далее по пути прогресса и цивилизации. Используемые в стихотворениях художественные средства характерны для всего творчества Городецкого: фольклорные сравнения и образы используются и для создания облика войны. Обращаясь к современности, поэт чувствует себя все тем же древнерусским сказителем, а сама война воспринимается как сказка, в которой непременно восторжествует добро. Через весь сборник лейтмотивом проходит мысль о христианском смысле войны. Патриотический пафос приводит к тому, что в стихотворении «Сретение царя» поэт проводит параллель между православным праздником Сретения Господня и выходом царя к народу с вестью о войне.

Последнее стихотворение «Россия» становится обобщением мыслей и чувств, высказанных автором ранее: «Какая радость жить в России...» Звучат здесь и строки, отсылающие к акмеистическим константам: «Ведь если быть Адама раю, // В России надо быть ему». Таким образом, вера в освободительную силу, в наступление Царства Божьего на земле отсылает читателя не только к ранним стихам, но и к акмеизму в целом.

Иллюзии Городецкого относительно сущности войны объясняются тем, что он писал о ней, не видя трагизма боев, не соприкасаясь с матерями, потерявших детей. Но многое меняется, когда он воочию убеждается в происходивших ужасах и бедствиях. В разгар войны как корреспондент газеты «Русское слово» поэт оказывается на Кавказе, в почти уничтоженной турецким геноцидом Западной Армении. И там его взгляды претерпевают существенные изменения. В городе Ван Городецкий знакомится с известным армянским поэтом Ованесом Туманяном, которому и посвящает сборник «Ангел Армении» (вышел в свет в 1918).

И если «Четырнадцатый год» проникнут верой в светлое будущее, что и определяет его оптимистический пафос, то «Ангел Армении» преисполнен грусти по поводу совершающегося насилия, мыслями о невозможности приятия такой жестокости. Открывает сборник стихотворение «Армения». Используя метонимию, поэт определяет качества, которые определяют отныне для него дух истерзанной страны: «страна-кремень, страна-алмаз, страна-мечта». Но в ней больше нет живых людей – только «узники», тени. Да и сама страна превратилась в призрак, в тень самой себя. Образ «тени» становится едва ли не сквозным в этом сборнике.

Тема несовместимости красоты и войны возникает в стихотворении «Сад». Для армянской средневековой лирики был традиционен образ цветущего сада как символа наивысшего проявления красоты. Городецкий же показывает, что прежний прекрасный, полный жизни сад теперь пуст. Вполне возможно, что данное стихотворение восходит к стихотворению Григориса Ахтамарци (конец XV – XVI вв.) «Песнь о саде». Однако в отличие от печальной картины, нарисованной армянским поэтом, у которого в саду не цветут больше розы и не поют соловьи, у Городецкого с наступлением весны сад все так же возрождается – и тем больнее поэту осознавать его опустошенность, ведь в нем нет людей, которые могли бы насладиться его красотой. Таким образом, ликование природы резко контрастирует с ужасом войны, усиливая ощущение трагизма. Образ сада присутствует и в стихотворении «Цветение смерти», уже одно название которого представляет собой оксюморон и останавливает внимание.

Тема смерти, характерная для ранней лирики поэта, возникает и в данной книге, но теперь уже вполне объяснимо и обосновано. Из разряда «вечной» темы она перешла в область «конкретики». Поэт осознает, что во время войны жизнь перестает иметь прежнее

значение. В прекрасном саду он видит то, что осталось от закопанной в землю девушки: «Сияют руки в цветенье белом». Картины войны обретают наглядную конкретность, даже физиологичность: дорога поработителей в прямом смысле усеяна костями людей.

Гимном мужеству армян стало стихотворение «Ангел Армении», завершающее сборник. Оно быстро стало очень популярно, его сразу перевели на армянский язык под названием «Айастан». Городецкий создал новый яркий и своеобразный символ Армении. Огромный и могучий ангел, одно крыло которого парит над Масисом (важно, что Городецкий использует мифологическое название горы Арарат), другое – над Сипаном, показан на фоне разоренной страны. В изображении ангела доминирует красный цвет: «алые ризы», «сердце, алее роз». Это как напоминание о море крови, пролитой армянским народом. Ангел взывает страну возродиться к новой жизни, и символом ее становится радуга, которую он держит в руках.

Таким образом, сопоставление сборников «Четырнадцатый год» и «Ангел Армении» показывает эволюцию, которую претерпели взгляды Городецкого на войну. Если вначале поэт был полон иллюзий относительно очистительной силы войны, то, увидев ужасы бойни своими глазами, полностью избавился от прежних заблуждений и создал глубокую и трагичную по содержанию книгу стихов.