

СЕКЦИЯ «ЖУРНАЛИСТИКА»

«ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА»

Диалог культур и русские в творчестве Милорада Павича

Вдовенко Анастасия Сергеевна

студентка

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

E-mail: as.vdovenko@mail.ru

Творчество Милорада Павича необычайно популярно среди читателей во всем мире. Во множестве стран его проза издается внушительными тиражами, а роман «Хазарский словарь», прославивший писателя и ставший бестселлером, переведен на 24 языка. Таким образом, читатели с самым разным менталитетом находят в книгах сербского писателя что-то близкое себе.

Тем не менее проза М. Павича наполнена вполне конкретным культурно-этническим содержанием. Национальности героев, их верования, многоголосие и многоязычие, звучащее в книгах, отражают мультикультурализм «балканского котла». И географически действие почти всех произведений М. Павича связано именно с Балканами, где родился и всю жизнь прожил писатель. Сам М. Павич прекрасно осознает, что и творчество его основано на балканской и – чуть шире – восточноевропейской литературных традициях. Также писатель признается в том, что говорит «вещи, важные прежде всего для русских, сербов, греков», то есть для народов, объединенных православной традицией.

С русской культурой М. Павича связывают давние отношения. Выучив русский язык по сборникам стихотворений Тютчева и Фета, впоследствии он перевел на сербский «Евгения Онегина» Пушкина и стал специалистом в области русской литературы. К пушкинским произведениям, от «Сказки о рыбаке и рыбке» до «Пиковой дамы», скрытно или явно отсылают тексты самого М. Павича (например, «Принц Фердинанд читает Пушкина», «Зеркало с дыркой»). Также упоминаются и другие русские писатели (в том числе Гоголь, Толстой, Достоевский).

Нескольких своих персонажей писатель делает русскими по национальности. Один из них – главный герой романа «Пейзаж, нарисованный чаем» Афанасий Разин. Отдельная глава в книге посвящена его отцу – московскому математику Федору Разину. Именно после того, как Афанасий узнает правду об отце и своем происхождении, он решает изменить свою жизнь.

Русские у М. Павича – покорители легендарного хазарского царство, которое князь Святослав «не сходя с коня съел... словно яблоко» («Хазарский словарь»). Русские – хранители особых знаний, учителя, несущие грамотность и слово (Максим Терентьевич Суворов во «Внутренней стороне ветра»). Они голубоглазы и загадочны, как загадочен и «самый быстрый зверь во всей Восточной Европе» - русская борзая. Эта загадочность, непонятность русских подчеркивается часто и тем, что упоминание национальности вообще никак не мотивируется, например: «настоящие русские волосы». Читатель волен сам как угодно истолковать этот эпитет.

Однако не обходится М. Павич и без традиционной атрибутики в представлениях о русских. Встречаются у него и упоминания о водке и самоварах, русской шапке-ушанке, и описание русской тройки. Тем не менее все они подкреплены либо обстоятельным, в деталях, как это принято у М. Павича, объяснением-рассказом, либо,

как в случае с самоваром, выдержкой из произведений русской литературы («Евгения Онегина»).

Таким образом, в творчестве Милорада Павича по частям складывается обобщенный портрет русской нации – людей несколько непонятных, загадочных, однако кровно связанных и с сербским народом.

Литература

Павич М. Хазарский словарь. Роман-лексикон в 100 000 слов. Мужская версия. СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2007.

Павич М. Внутренняя сторона ветра. Роман о Геро и Леандре. СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2003.

Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем. СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2000.

Павич М. Ловцы снов. Собрание рассказов. СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2004.

Шарый А. Милорад Павич. Лексикон XXI века. Передача на «Радио Свобода». 1999. Март

Образ Берлина в ранних рассказах В.В. Набокова

Иниакова Наталья Александровна

студент

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: bailadora@travel.ru

В начале 1920-х годов Берлин стал одним из важнейших культурных центров русской эмиграции: сотни тысяч беженцев всего за несколько лет выпустили больше печатной продукции, чем некоторые страны – за десятилетия. Уже к 1924 году в Берлине насчитывалось 86 русских издательств и можно было говорить о самостоятельном существовании эмигрантской литературы.

В 1921 году в Берлин переехал В.Д. Набоков с семьей: город стал политическим центром зарубежной России, и появилась возможность издавать крупную ежедневную газету демократической направленности. Такой газетой стал «Руль» - именно в нем были опубликованы первые стихи, пьесы и рассказы В.В. Набокова, печатавшегося под псевдонимом В. Сиринов. За 15 лет, проведенных в Берлине, Набоков написал одни из лучших своих произведений, в том числе принесший ему известность роман «Защита Лужина», а также знаменитый «Дар», - одним словом, город не мог не стать знаковым для писателя.

Наиболее интересным представляется проследить развитие образа Берлина в ранних рассказах Набокова, опубликованных преимущественно в «Руле»: тогда формируются набоковские символы Берлина - желтые фонари, лужи, дома, окутанные туманом, кинематограф, вечная сырость. Набоков не раз утверждал, что не любил Берлина и ощущал себя в нем чужаком. Тем не менее мрачный, темный, загадочный город предстает идеальной декорацией для развития действия в рассказах, пронизанных мистицизмом и ностальгией по родине. Уже в начале творческого пути Набоков проявил себя как мастер детали: точно передавая топографию города, писатель насыщает повествование необычными образами – такими, как кукла на витрине парикмахерской, рисунок голых ветвей в окне, железные канализационные трубы, похожие на спящее чудовище.

Набоковский Берлин полон кинематографичности, да и сами берлинцы предстают как механические фигуры, движущиеся на фоне декораций. Берлинцы

сливаются в рассказах Набокова со своим городом, они не воспринимаются как живые люди – это лишь образы, заполняющие художественное пространство. Они служат контрастом тем, кто находится в центре внимания Набокова – русским эмигрантам, которые так и не сумели привыкнуть к призрачному, сумеречному, дождливому Берлину.

Ранние рассказы Набокова интересны для изучения не только благодаря ярким, необычным городским образом, в них прослеживающихся, - эти произведения представляют собой творческую лабораторию писателя, своеобразную площадку, на которой были испробованы те или иные приемы и детали, и наглядно демонстрируют, как действительность преломлялась и интерпретировалась в сознании Набокова.

Научный руководитель: Вильчек Лилия Шарифовна, профессор, доктор филологических наук

Литература

1. Бойд Брайан. Владимир Набоков: русские годы: Биография. М.: Издательство Независимая Газета; СПб.: Издательство «Симпозиум», 2001 – 695 стр.
2. Зверев А.М. Набоков – М.: Молодая гвардия, 2004 – 453 стр.
3. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. – СПб.: «Симпозиум», 1999- 832 стр.

Автобиографии литературной группы «Серрапионовы братья» – автобиографии ли?

Калачева Мария Олеговна

студентка

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

E-mail: mariyakalacheva@yandex.ru

В знаменитом докладе т. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 года были упомянуты не только М. Зощенко и А.Ахматова, но и литературная группа «Серрапионовы братья», в которой Зощенко принимал непосредственное участие. Причем Жданов останавливается не на творчестве серрапионов, а на их автобиографиях, напечатанных в №3 журнала «Литературные записки» за 1922 год. Неужели рядовые рассказы о себе рядовых участников рядовой литературной группы представляли идеологическую опасность даже через 24 года после их публикации?

И рядовые ли это рассказы о себе?

Иванов-Разумник, участник Вольной Философской организации, в своей статье «Нечто о ничем» пишет о том, что серрапионы свое рождение обставили «шумом и бумом, автобиографиями и фотографиями. Милые дети, ведь этим кончают, а не начинают!»

И действительно, серрапионы не могли не понимать, что подробности из жизни малознакомых молодых писателей вряд ли могут заинтересовать читателя. Тем более что номинальный лидер этого литературного кружка Лев Лунц именно с этого и начал свою автобиографию: «Глупо писать автобиографию, не напечатав своих произведений». Далее следует повергшаяся цензуре статья-манифест «Почему мы Серрапионовы братья», подписанная только Лунцем, но долгое время считавшаяся манифестом всей литературной группы. Уже потом, после опалы на бывших «серрапионов», начавшейся после 1946 года, бывшие единомышленники Лунца откажутся от причастности к этому манифесту. А Каверин напишет: «Должен откровенно сказать, что из «Серрапионовых братьев» эту декларацию разделял только 1 человек – я!». Принято считать, что манифест этот выбился из общего ряда

автобиографий; что все члены кружка написали о себе, а Лунц – о творческих установках кружка.

Однако я считаю, что автобиографии серапионов – это еще одна литературная игра, где каждый участник группировки постарался выразить свои взгляды. Мы встречаем основные программные установки серапионов: здесь и подчеркнутая аполитичность (*К. Федин* «Моя революция, кажется, прошла. Я вышел из партии, у меня тяжелая полка с книгами, я пишу»); и ориентация на западных романтиков (*В. Каверин* «Из русских писателей больше всего люблю Гофмана и Стивенсона»), и установка на свободу творчества (*М. Слонимский* «Решили собраться вольно, без устава и новых членов принимать, руководствуясь только интуицией. То же – и в отношении гостишек»).

Таким образом, мы видим, что автобиографии серапионов – это своего рода манифесты, репрезентирующие не каждого участника «Серапионовых братьев» в отдельности, а все братство в целом.

Исследователь Евгений Перемышлев (автор статьи о серапионах на сайте ruthenia.ru) приводит фрагмент из письма Н. Никитина, адресованного критику А.К. Воронскому: «(Вы, наверное, осуждая меня за мою пародическую автобиографию – (*пародия* сущая!) – не уловили этого, а если уловили, то оценили не так) – да, мы ходим приплеывая, как солдат на фронте. А ведь мы и до сих пор – все солдаты фронта, но это наигранная усмешка, чтобы пулю не бояться... Это не есть органическое безразличие. Дайте отойти от фронтовых привычек, дайте время – мы заговорим не так». Автор статьи считает, что данный отрывок иллюстрирует издевательский тон автобиографий, где пародия зачастую переходит в ерничество. На мой взгляд, дело обстоит несколько иначе – оттенок публичного выступления серапионов не столько издевательский, сколько филистерский, в лучших традициях Гофмана. Это доказывает и заметка о Никитине – писатель был в отъезде в то время, когда публиковались автобиографии, и Илья Груздев так написал о нем в «Литературных записках»: «<...> я даже не знаю точно, в каком году родился Никитин. Для меня он родился осенью 1920 г., когда в студии Дома искусств прочел нам свой “Кол”». Что мы здесь видим? Все ту же установку на свободное творчество; Груздев подчеркивает, что все внимание серапионов обращено к деятельности кружка, а отнюдь не к жизненным перипетиям каждого участника.

И не прав Евгений Перемышлев, когда утверждает, что публикация автобиографий была «неправильным литературным ходом», «плохим розыгрышем» кружка. Именно после выхода третьего номера «Литературных записок» в прессе одна за другой стали появляться статьи, посвященные «Серапионовым братьям».

Значит, сработало!..

Источники

1. Каверин В. Эпилог: Мемуары. – М.: Моск. рабочий, 1989
2. «Литературное наследство», Т.70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. - М., 1963
3. Современная литература. Сборник статей. Л.: Мысль, 1925
4. «Вопросы литературы». – 1995. - № 4
5. «Звезда». – 1997. - №12
6. «Литературные записки». – 1922. - №3
7. <http://www.ruthenia.ru>

Пьеса В. Гроссмана «Если верить пифагорейцам» в оценке критики 1946 г.

Клинг Дарья Олеговна

Аспирант

МГУ им. М.В. Ломоносова, ф-т журналистики

Творчество Гроссмана принято делить на довоенное и послевоенное. Однако это разделение оказывается весьма условным, если принять во внимание тот факт, что произведение, с которого начались трения между Гроссманом и официальной советской критикой, было написано в первой половине 1941 г., еще до начала Великой Отечественной войны. Речь идет о пьесе «Если верить пифагорейцам». Вышла она уже после войны, в журнале «Знамя» (1946. №7), буквально за месяц до опубликования постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград». Критика не приняла пьесу, назвав ее реакционной, идейно порочной. При этом тон статей о «Если верить пифагорейцам» в «Правде» и «Литературной газете», поражающий жесткостью обвинений, как раз вписывается в общую тональность «разоблачительной» критики, наводнившей страницы газет и журналов после опубликования упомянутого постановления, а также доклада Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград» и постановления «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению».

Война очень сильно повлияла и на мировоззрение Гроссмана: он увидел воочию не только военные действия, но и немецкие лагеря и еврейские гетто, в одном из которых погибла его мать. Именно опыт свидетеля войны между двумя тоталитарными государствами позволил Гроссману раскрыть тему тоталитаризма в романе «Жизнь и судьба». Война, безусловно, изменила Гроссмана как человека и как писателя. Но при этом сразу после ее окончания, в 1946 г. он издает довоенную пьесу, публикация которой лишь после выхода постановления «О журналах «Звезда» и «Ленинград» признается «Знаменем» ошибкой: на страницах газеты «Культура и жизнь» главный редактор «Знамени» «покаялся» за эту и другие ошибки своего издания[2]. Поэтому, говоря о делении литературы на «довоенную» и «послевоенную», говоря о критике, этот водораздел следует сместить на другой рубеж – выход постановления. В маленьком авторском предисловии Гроссман как раз рассуждает об актуальности своего довоенного произведения: «Поразмыслив, я счел, что во мне не хватит неразумного оптимизма, чтобы назвать эту пьесу целиком и полностью устаревшей, и я решился ее напечатать»[3,68]. Здесь Гроссман фактически дает оценку послевоенной действительности, и оценка эта нелестная: такой великий опыт, как война, не пошел на пользу обществу, раз мысли предвоенного времени до сих пор актуальны. Ведь мы понимаем, что время, «которое люди называют предвоенным», вспоминалось Гроссману не только как мирная жизнь, когда горе войны еще не обрушилось на страну, а как тяжелое время запретов и арестов, время становления сталинизма. Это, в том числе, и возмущало послевоенную критику, ведь Гроссман фактически утверждает, что победа не привела страну к прогрессу. А ведь эта мысль будет четко сформулирована в романе «Жизнь и судьба», где война представляется как «молчаливый спор между победившим народом и победившим государством». Действительно, в своей пьесе Гроссман изображает предвоенное общество не вполне благополучным. Оцененная после войны как «карикатура на советское общество»[1], изначально пьеса и была направлена на критику некоторых аспектов жизни общества. Опубликовав ее, Гроссман хотел дать понять, что эти проблемы не были решены за годы войны.

Увидев в пифагорействе, принципы которого исповедует главный герой пьесы Шатавской, опасную для политического строя философию, критики предложили взгляд на эту теорию как на масштабное учение. Возведя пифагорейство в ранг «вражеской» философии и не увидев у Гроссмана явного и однозначного ее опровержения, критики не смогли разобраться в частности, в нюансах противостояния теорий круговорота и прямолинейного движения истории в пьесе. У нас есть основания полагать, что Гроссман не стремился противопоставлять советскую идеологию западной. В пьесе «Если верить пифагорейцам» речь идет о внутренних проблемах советского общества, а противостояние теорий круговорота и прямолинейного движения времени и истории –

это противостояние двух тенденций в обществе: прогресса истинного, ведущего вперед, и прогресса видимого, ведущего по кругу. Гроссман действительно не отдает в этом споре однозначного преимущества представлениям о прямолинейности истории, просто потому что этот спор видится ему еще не решенным самим обществом, которому предстоит самому сделать выбор, каким путем развиваться. В нашем докладе мы попробуем разобраться в том, как в пьесе развивается противостояние идей цикличности и линейности истории безотносительно политического подтекста, который придали этому противостоянию критики.

Критики определили, что главный конфликт пьесы – конфликт между двумя теориями движения времени. Но они не обратили внимания на то, что строится этот конфликт на более частном противопоставлении, которое, однако, очень четко прописано в пьесе. Это – противопоставление двух типов человеческого отношения к жизни: равнодушия и смирения с одной стороны, и целеустремленности, заинтересованности и любознательности – с другой. Основными свойствами отрицательных персонажей пьесы (супругов Монаховых) является равнодушие (равнодушие Монаховой к сыну и равнодушие Монахова к своему делу), именно оно, по мысли автора, мешает прогрессу (Монахов заморозил строительство завода, руководствуясь формальными предписаниями, и не хотел вникнуть в детали этого дела и найти способ продолжить строительство). Не помогает прогрессу и смирение, которое демонстрирует главный герой пьесы Шатавской: он смирился с тем, что его изобретение (новый вид оружия) никогда не воплотится в жизнь (а ведь все-таки воплотившись, оно пополнило вооружение армии в преддверие надвигающейся войны). Равнодушию и смирению противостоят целеустремленность Варнавицкого и любознательность старика Семенова, ведущие как к техническому, так и к духовному прогрессу. Не отдавая явного преимущества идее прогресса, прямолинейного движения, Гроссман не стремился пропагандировать взгляды пифагорейцев. Исходя из концепции «жизненной квашни», которая будет сформулирована в романе «За правое дело», но зарождается именно в пьесе «Если верить пифагорейцам», можно говорить о том, что, по Гроссману, оба типа отношения к жизни находятся в равном соотношении, и когда на поверхность поднимается второй тип, общество начинает идти по пути прогресса; когда же второй тип уходит на дно, а на поверхность поднимается первый – время вновь закольцовывается, а прогресс отстывает. Автор критикует не идею круговорота, а общество, которое перестает прогрессировать, общество, в котором равнодушие побеждает целеустремленность, т.е. круговорот побеждает прогресс. Критиков возмущало, что пьеса завершается фразой Варнавицкого, главного оппонента Шатавского и его пифагорейства, в которой он выражает сомнение в своей правоте: «...как горько, что они (пифагорейцы – Д.К.) не правы, - пусть будут правы, пусть повторится, пусть повторится...»[3,107] Сомнения Варнавицкого – это сомнения автора, не берущегося рассудить, кто же победит – прогресс или регресс. Эти сомнения не покинули Гроссмана и после войны, поэтому он посчитал пьесу «Если верить пифагорейцам» не устаревшей и напечатал ее в 1946 г. И эти сомнения шли вразрез с официальной идеологией, утверждавшей, что общество, победившее фашизм, априори является идеальным. Гроссман же, в романе «Жизнь и судьба» утверждавший, что фашизм был побежден не благодаря системе, а вопреки ей, еще до войны не был склонен к идеализации советской действительности.

Научный руководитель – Скарлыгина Елена Юрьевна, к.ф.н., доцент

Литература

1. И. Альтман. Если верить автору... // Литературная газета. 1946. 3 сент. С. 3.
2. Вс. Вишневский. В редколлегии журнала «Знамя»//Культура и жизнь.1946.10 окт. С. 4.
3. В. Гроссман. Если верить пифагорейцам // Знамя. 1946. №7. С. 68-107.

4. Доклад А. Жданова «О журналах «Звезда» и «Ленинград» // http://www.sovlit.ru/articles/doklad_zhdanova1946.html
5. В. Ермилов. Вредная пьеса // Правда. 1946. 4 сент. С.3.

Опыт историко-литературного комментария к одному стихотворению А.Еременко

Колодина Мария Григорьевна

студент

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

E-mail: mkolodina@yandex.ru

Исследование представляет собой историко-литературный комментарий к стихотворению поэта Александра Еременко (р. 1950) «Я заметил, что, сколько ни пью...», впервые опубликованного в журнале «Урал» (№7, 1988 г.) и представляющего собой отклик на смерть Владимира Высоцкого (1938–1980). Стихотворение являет собой пример так называемой «центонной» поэзии (от лат. cento, «лоскутное одеяло»), широко использующей строки разных авторов. В данном случае Еременко обращается непосредственно к стихотворениям Владимира Высоцкого («Он не вернулся из боя», «Кони привередливые»), а также к поэтическим текстам Андрея Вознесенского («Хоронила Москва Шукшина...», «Месса-04»).

Если традиционно «центонные» стихи носят пародийно-комический характер, то в данном стихотворении Еременко обильное цитирование создает трагико-романтический эффект. По признанию самого автора, стихотворение было написано после того, как ему рассказали о телефонном звонке Василия Аксенова Белле Ахмадулиной. Тот, выдворенный из Союза, звонил из Парижа: «Привет, Белочка! Как погода в Москве?» Она ему в ответ: «Высоцкий умер». Он помолчал и сказал: «На два дня вас невозможно оставить!». Эти последние слова и вошли в стихотворение Еременко: «Можно даже надставить струну, / но уже невозможно надставить / пустоту, если эту страну / на два дня невозможно оставить».

Эта пустота звучит и из цитируемых в первой строфе стихов Высоцкого: «То, что пусто теперь – не про то разговор, / Вдруг заметил я – нас было двое. / Для меня будто ветром задело костер, / Когда он не вернулся из боя». Еременко применяет к самому себе известные строки, вступая с Высоцким в своеобразный диалог: «Я заметил, что, сколько ни пью, / все равно выхожу из запоя, / Я заметил, что нас было двое. / Я еще постою на краю». Последняя строка – также центон (ср. «Я коней напою, / Я куплет допою, – / Хоть немного еще постою на краю» из стихотворения «Кони привередливые»), отсылающий, помимо Высоцкого, к пушкинскому «Пиру во время чумы» («Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю, / И в разъяренном океане...»).

Еременко, подобно многим людям, воспринял смерть Высоцкого как личную трагедию. Его стихи аскетичны, он не стремится к эффектным метафорам. Именно поэтому ему чужды слишком «красивые», торжественно-пафосные стихи Вознесенского, написанные на смерть Василия Шукшина: «Занавесить бы черным Байкал, / словно зеркало в доме покойника» («Хоронила Москва Шукшина...»). В них он видит неуместное эстетское любование чужой смертью: «Занавесить бы черным Байкал! / Придушить всю поэзию разом. / Человек, отравившийся газом, / над тобою стихов не читал».

«Я не знаю стоящего стихотворения на его [Высоцкого] смерть. Или слюни, или пафос, ложный пафос», – заявил позже в одном из интервью Александр Еременко. «Можно бант завязать – на звезде. / И стихи напечатать любые. / Отражается небо в лесу, как в воде, / и деревья стоят голубые». В финале Еременко отстраняется от разговора об

уместности тех или иных «откликов на смерть» и дает слово самому Высоцкому, тем самым демонстрируя, что слово Высоцкого живо.

Литература

1. Бирюков С.Е. Поэтический мастеркласс. Урок шестой, центонический.
<http://www.topos.ru/article/2085/printed>
2. Квятковский А.П. Центон // Квятковский А.П. Школьный поэтический словарь. М., 1998. С.389-390.
3. Новиков Вл. Заскок. М., 1997.
4. Новиков Вл. Еременко А.В. // Энциклопедия «Кругосвет».
<http://slovari.yandex.ru/dict/krugosvet/article/krugosvet/5/1006835.htm>
5. Новиков Вл. Однажды в студеную зимнюю пору... // Лит. газета. 30 мая 1990.
6. Семенов Б.В. Еременко А.В. // Русские писатели XX века. Биографический словарь. М., 2000. С. 258-260.
7. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. – М., 2005.

Особенности формирования российской субкультуры «fandom» вокруг «Гарри Поттера» как многоуровневого явления массовой культуры

Ксенофонтова Екатерина Александровна

студент

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

E-mail: e.ksenofontova@gmail.com

Книга рекордов Гиннеса назвала Дж. Роулинг самым успешным детским писателем в истории, журнал Advertising Age оценил стоимость брэнда «Гарри Поттер» в \$15 млрд., а для России тираж последней книги Поттерианы стал рекордным, составив 2 млн. экземпляров. Такой коммерческий успех, равно как зрительский и читательский, беспрецедентен, и заслуживает анализа как культурный феномен.

Поттериана окончена, и масскультовый принцип серийности, поддерживающий ажиотаж, исчерпан, но определить ее место в мировой литературе – масслит или классика – пока невозможно. Реализованные Роулинг элементы постмодернистского письма, фольклора, классической литературы и мифологии дают возможность говорить об интертекстуальности, двойном кодировании текста с установкой на массового и искушенного читателя одновременно. При этом «Гарри Поттера» уже можно называть «культовой» книгой - как единичное произведение массовой литературы, существование которого не ограничивается печатным листом или киноэкраном, а развивается в среде порожденной им же субкультуры, постоянно подвергаясь в творчестве этого сообщества разноуровневой интерпретации.

Сказка за семь лет превратилась в драматическую эпопею, выросла вместе с героями, проходящими этапы самоопределения. Роман воспитания в рамках христианской морали провел через жизненные испытания и этапы инициации детей в необычных условиях «иномирия», задавая модели поведения и снабжая читателя намеками-отсылками к мировой мифологии (кельтской, скандинавской и др.) и литературе (британской детской и классической, и др.). Книги о Гарри Поттере получали премии как лучшие детские издания в разных странах Европы, и приобретали недоброжелателей. Большая часть нападок на сагу происходила на религиозной почве; в России волна подражаний (Порри Гаттер и др.) возникла в стремлении ухватить "кусочек пирога" у, казалось бы, незаслуженно коммерчески успешного произведения. Скептическое отношение к ГП в нашей стране во многом связано с издательской политикой экономии: на бумаге, иллюстрациях и на переводчиках. В 2000 г. желание

читать «Поттера» своим детям на русском языке "без ляпов" привело к тому, что М. Спивак стала автором одного из самых популярных альтернативных переводов ГП. Стали появляться разные любительские переводы, шли обсуждения книг и фильмов, началось активное общение в сети – зародилась субкультура. К ее особенностям следует отнести виртуальность, игровую направленность и фольклоризированный характер; в целом же это особый тип коммуникации в рамках общего интереса - *фанатство* - метод, которым потребитель массовой культуры взаимодействует с медиа: собирая информацию, интерпретируя и домысливая, обыгрывая заданные события, и, таким образом, персонализируя объект увлечения, обретая над ним определенный контроль.

Среди сетевых *фандомов* (фанатских сообществ) «книжного» происхождения ГП лидирует с 2001 г. Сферы деятельности фанатов: рисунки и иллюстрации (*фан-арт*), рассказы по мотивам (*фанфикшен*), песни, игры, ролевые игры - последние в России по популярности сместили толкиенистов. Отметим, что если в США играют в квиддич (на практике за основу магического спорта берется гандбол), у нас предпочтение отдается военным действиям (в рамках классической РИ) с психологическими деталями. Представителей *фандома* ГП можно делить по кругу интересов: активная коммуникация и попытки переработать материал возникают с 13-16 лет. Далее фанат либо перерастает увлечение, либо переходит на более серьезный уровень. ГП интересуется большей частью женский пол. В перечисленном Россия не отличается от других стран, однако территориально фандом зависим от распространенности интернета, поэтому можно выделить главные центры субкультуры: Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург.

Явление массовой культуры апеллирует к архаическим механизмам мышления, приобретая все большее значение в объеме коммуникативных контактов отдельного человека. Игра, как особенность современной культуры в целом, становится формой изменения действительности для участника субкультуры, помогая в реализации потребностей самовыражения или эскапизма. В процессе ухода от диктатуры автора произведения-основы *фандома*, читатель стремится быть интерпретатором и, наконец, соавтором – так рождается литературная игра. *Фанфикшен* (от англ. fan + fiction) дополняет, переинтерпретирует текст *канона*, создает альтернативную реальность и т.д. в зависимости от строгих рамок заданного жанра и задач, поставленных читателем-соавтором. Подобное творчество разнообразно и неоднозначно, и зачастую *фанфикшен* выходит за рамки вторичного текста, соответствуя всем параметрам серьезной литературы. В данное время творчество *фанфикшен* в рамках субкультуры *фандом* представляет актуальный интерес и изучается рядом исследователей в различных аспектах.

Литература

1. Библер Вл. Рождение автора - тема искусства XX века (к статье Ролана Барта "Смерть автора") // Вопросы искусствознания. # 2-3. 1993. С. 9.
2. Горалик Л. Как размножаются Малфои: Жанр «фанфик»: потребитель массовой культуры в диалоге с медиа-контентом // Новый Мир. - 2003. - №12. - С. 131-146.
3. Идлис Ю. О "Гарри Поттере" и сопутствующих товарах, О "Гарри Поттере" и религиозно-научной шумихе, Гарри Поттер и его фанаты, <http://www.polit.ru> // Проект Фонда научных исследований «Прагматика культуры», 2005.
4. Омельченко Е.Л. "Молодежные культуры и субкультуры" - М., ИС, 2000.
5. Prassolova K. 'Oh, Those Russians!': The (Not So) Mysterious Ways of Russian-language Harry Potter Fandom // The MIT Comparative Media Studies, Massachusetts Institute of Technology, 2007.
6. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича - М.: Прогресс - Традиция, 1997.

Образ В. С. Высоцкого в болгарской художественной литературе
Раевская Мария Александровна

Аспирант

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

E-mail: ramar@front.ru

«Высоцкий – конкретный и в то же время многозначный символ <...> Знак, при помощи которого опознают своих <...>, – пишет биограф и исследователь творчества поэта Владимир Новиков. – Семантическое поле символа «Высоцкий» – это все песни и стихи, все персонажи, все роли, сыгранные в кино и в театре, все факты житейской биографии».

Поэт стал символом не только для русской, но и для близкой ей болгарской культуры – это подтверждают два рассказа современных болгарских прозаиков, в которых Высоцкий упоминается в заглавии и является одним из центральных образов (а в одном случае – еще и действующим лицом).

В заглавие рассказа Деяна Энева вынесена фамилия русского поэта в ее традиционном болгарском написании – «Висоцки». Рассказчик пытается принять участие в судьбе соседского паренька, сына пьющей уборщицы. Отец юноши «три года назад умер в республике Коми» (болгары ездили туда на заработки – на лесозаготовки). Паренек просит рассказчика помочь ему избежать армии. Рассказчик отправляется к знакомому генералу, но тот отказывается помочь, заявляя, что парень не заслуживает того, чтобы за него заступались.

Накануне ухода в армию юноша является в гости к рассказчику и отдает ему свою гитару, несколько аудиокассет и листки с напечатанными стихотворениями на русском языке.

«– Это кассеты с песнями Высоцкого. Три года назад лесорубы, работавшие с папой, переслали нам его багаж, и я нашел их там. Я все лето расшифровывал и записывал эти песни. Хорошо, что я все-таки успел перепечатать их на машинке. Я хочу оставить их у тебя...».

Вскоре рассказчик узнает, что безответный паренек в армии погиб. Он опрокидывает залпом полстакана водки, достает кассеты и гитару, которые сосед отдал ему на хранение. Включает кассету, играет на гитаре и поет «вместе с Володей». Вдруг в дверь звонит тот самый генерал. «Мы молча обнялись, я провел его в комнату, налил ему водки и снова взял гитару. «У меня гитара есть – расступитесь, стены, – орали мы втроем. – Только не порвите серебряные струны»».

Когда-то давно соседский юноша спросил рассказчика, что тот думает про Высоцкого. «Я ответил, что есть поэты и получше». Но сейчас рассказчик забывает свое пренебрежительное отношение к «текстам» этого поэта, так же, как и генерал забывает свое презрение к пареньку. В момент трагедии им становится необходим голос Высоцкого, в унисон с которым можно петь и выкрикивать свою боль.

«Со дня смерти парня прошло десять лет, – заканчивает свой рассказ Деян Энев. – Как говорится, жизнь продолжается. Но человеческая память – вещь несовершенная. На днях я поймал себя на том, что уже не помню его имени. Осталась только гитара, гитара с серебряными струнами».

Заглавие рассказа Эммануила Павлова «По следам Высоцкого» («В преследване на Висоцки») дало название всей его книге, а иллюстрация на обложке представляет собой главную «мизансцену» произведения. Герой, болгарский моряк Киро, отправляется на автобусе в Одессу – судя по всему, в первый раз. Его преследуют тяжелые мысли о семейных неурядицах, изматывает дальняя дорога с унижительным обыском на румынско-молдавской границе (Киро везет губную помаду и спортивные костюмы, которыми будет с успехом «фарцевать» в Советском Союзе), возмущает убогий советский быт. Но ничто не может затмить ему предвкушения главной радости.

В Одессе Киро отправляется в знаменитую пивную «Гамбринус». «Я объясняю..., что я иностранец и пришел сюда ради Володи».

Официантка понимает его с полуслова и указывает на отдельный кабинетик в глубине зала: «Его место – вон там <...> Когда он бывал здесь, это было нечто... Я не могу это описать. Народу, народу – артисты, певцы, репортеры, поклонники... Воздуху не хватало!». Однажды Высоцкого из этой пивной якобы увезли во Владивосток, и целую неделю его разыскивали, в «Гамбринус» названивали из «Таганки» и Парижа. Киро собирался просто посидеть в «святом месте» за кружкой пива. Но к болгарину неожиданно подсаживается седовласый ветеран. Рассказывает, что в свое время он считал, будто Высоцкий – тоже фронтовик. «Сегодня исполняется восемь лет со дня его смерти <...>, – говорит старик. – Если тебе повезет, ты можешь его увидеть. На то он и легенда, чтобы всегда быть живым!».

И вдруг после всего одного глотка пива моряку является Высоцкий. «Он сидел за столом напротив меня и смотрел на меня. У меня волосы стали дыбом. Боже, мне это, наверно, снится?!

– Нет, тебе это не снится. Старик прав, я иногда прихожу сюда к людям, которые по-настоящему любят меня, и им дано меня увидеть. Маленькое чудо, каких много бывает в этом мире...

Боже ты мой, я – наедине с Высоцким!

– Я видел тебя на концерте в Софии. Ты стоял в переполненном зале у самой двери и все время мне подпевал. Потом тебя ты рвался к сцене за автографом и тебя чуть не арестовал милиционер.

– Как же ты меня заметил, Володя, там же было столько народу?!

– Заметил вот. Я не только это заметил».

Удивительным образом Высоцкий оказывается посвященным в семейные проблемы Киро. Поэт умеет «читать в сердцах»:

«Правильно говорит твоя мать: будешь и дальше ходить в плавания, потеряешь семью. <...> Ведь ты же копишь деньги, чтобы и ты, и твои домашние могли хорошо жить. А иначе какой от них толк?

Я почти в обмороке:

– Ты и про это знаешь?!

– Я – повсюду. Я живее, чем когда-либо. Ты сам в этом убедишься...».

Призрак исчезает. Киро говорит себе, что это ему почудилось. Но ему предстоит убедиться в том, что призрак знал, о чем говорит. На обратном пути моряк получает тяжелую травму. А его товарищ Станко, заявлявший, что после этого рейса бросит морское дело и женится, – явно смертельную. Получают неожиданное воплощение и цитаты из песни Высоцкого, вынесенные в эпиграф рассказа: «Возвращаются все, кроме лучших друзей... Возвращаются все, кроме тех, кто нужней!».

Литература

1. Енев Д. Всички на носа на гемията: 61 избрани разказа. 2 изд. Велико Търново: Faber, 2007.
2. Новиков В. Высоцкий. 4 изд., доп. М.: Молодая гвардия, 2008. (Жизнь замечательных людей)
3. Павлов Е. В преследване на Висоцки: Разкази. Бургас: Либра Скорп, 2005.

Истоки стиля: статьи А. Д. Синявского 1950-1965 годов

Раткина Татьяна Эдуардовна

аспирант

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

E-mail: ratt@rbcmail.ru

Так уж получилось, что, говоря о творчестве А.Д. Синявского, как правило, имеют в виду произведения Абрама Терца. Лукавый воришка без труда отвлек всеобщее

внимание от солидного ученого. Лишь изредка критики и литературоведы вспоминают об исследовании творчества В.В. Розанова или о статьях в «Синтаксисе», подписанных Андреем Донатовичем собственной фамилией. В общем, о поздних эмигрантских произведениях Синявского, на которых (возможно, даже вопреки воле их автора) лежит тень Абрама Терца – его стиля, его темперамента, его мироощущения.

Но все же Синявский был раньше Терца. В то время как последний только вступал в мир искусства, первый успел стать известным критиком и успешным литературоведом. Впоследствии статьи Синявского в «Новом мире», «Вопросах литературы», «Книжном обозрении», словарях и энциклопедиях, книги о Пикассо и поэзии первых лет революции сыграли с ним злую шутку. Во время процесса 1966 года они стали неоспоримым доказательством лицемерия, моральной ущербности автора, неплохо устроившегося в советской системе, пользовавшегося всеми ее благами и при этом очернявшего ее светлый облик в глазах западной общественности. Дальше обвинительных филиппик дело у советских «исследователей» творчества Синявского, естественно, не пошло. Серьезного анализа его ранних статей в сопоставлении с произведениями эмигрантского периода и терцевской частью творчества, к сожалению, не произведено до сих пор. А без этого очень трудно составить полное и верное представление о Синявском–писателе.

Обращаясь к статьям Синявского 1950-65 годов, конечно, проще всего сделать акцент на их политической составляющей, на высказываниях будущего диссидента и эмигранта о коммунистической власти и советских идеологемах. Впрочем, искать в ранних произведениях Синявского политическую крамолу бессмысленно. Он, как и положено советскому критику, цитирует классиков марксизма-ленинизма, рассуждает о советском обществе и советском человеке, реакционной идеалистической философии и достоинствах социалистической культуры. В начале 50-х годов, когда были опубликованы первые статьи молодого автора, без этого едва ли можно было обойтись. Но со временем подобных «отступлений» в статьях Синявского становится все меньше. Абстрактно-патетическим тирадам о достоинствах советской действительности и принципах советского искусства Синявский предпочитает размышления о том, почему те или иные произведения трудно отнести к высшим достижениям последнего.

Надо отметить, что критические статьи раннего Синявского отличаются взвешенностью, обоснованностью, обстоятельностью – качествами, которых в терцевских произведениях не могло быть по определению. В рамках одной статьи Синявский, как правило, анализирует широкий круг произведений и прибегает к обобщениям, демонстрируя при этом глубокое знание рассматриваемого вопроса. В критике и полемике он предельно корректен. Наряду с недостатками анализируемого произведения отмечает его достоинства, ищет причины допущенного писателем промаха, не впадая в характерный для советской печати прокурорский тон, избегает перехода на личности и призывает к «более конкретному, более квалифицированному разговору».

Лишь изредка в статьях начинающего критика появляется едкая ирония – напоминание о будущем «разухабистом» стиле Абрашки Терца. Как, например, в посвященной роману Ивана Шевцова «Тля» статье «Памфлет или пасквиль?». Рецензируя направленное против представителей авангарда и сторонников «чистого искусства» творение Шевцова, Синявский прибегает к лукавому приему: критикует идеологизированный роман за очернение советской действительности. Критик обстоятельно доказывает, что, возмущаясь господством в мире искусства «вздорных слухов, сплетен и глупых инсинуаций», негодующий автор клеветает на социалистическое общество, в котором подобной ситуации, конечно, сложиться не могло. Откровенно ернический тон рецензии «Памфлет или пасквиль?», рассуждения о так называемом «реализме фантастики» в статье «Без скидок» или «главной книге»

писателя в исследовании поэзии Ольги Берггольц, безусловно, отсылают к произведениям Абрама Терца.

Но главное, что объединяет разные ипостаси Синявского и разные периоды его творчества – преклонение перед искусством, осознание высокой ответственности художника, смешанное со страхом отвращение к серости, холодности, однообразию. Борьбе со стандартом во всех его проявлениях посвящено большинство терцевских произведений, а молодой Синявский делает главной темой своих критических выступлений гибель таланта и вдохновения под влиянием штампа. Избежать обращения к последнему порой бывает очень непросто. К введению в произведение «общих мест» художника подталкивают советские идеологемы, творческий кризис, элементарная лень. Причины и поводы, впрочем, не имеют значения... Там, где появляется штамп, исчезает искусство. И единственно верный способ избежать этой катастрофы – неравнодушие. Именно поэтому Синявский так страстно, так убежденно выступает против творческого покоя, уравновешенности, снисходительно назидательного тона, против пресности – за горечь, сомнения, отчаяние и смятение, несдержанность и пристрастность. За индивидуальность, за чувство, которые для большинства героев статей Синявского оказались недостижимыми вершинами. Тем значимее для критика те немногие произведения, в которых теплится жизнь.

Точнее, не для критика – для художника. Исследования творчества Р. Фроста, О. Берггольц, Б. Пастернака далеко выходят за рамки рецензии или публицистического очерка. Это скорее философско - литературоведческие эссе, отрывки из той «главной книги», создать которую мечтает любой писатель. Иными словами, это произведения искусства. И существуют они не по законам логики, а по законам вдохновения, позволяющим молодому Синявскому быть свободным в жестких рамках советской печати. Как впоследствии Абрам Терц стал свободным за лагерными стенами.

Литература

1. Меньшутин А.Н., Синявский А.Д. Давайте говорить профессионально (к дискуссии в журнале «Новый мир») // Новый мир, 1961, № 8.
2. Синявский А.Д. Без скидок (О современном научно-фантастическом романе) // Вопросы литературы, 1960, № 1.
3. Синявский А.Д. Основные принципы эстетики В.В. Маяковского // Знамя, 1950, № 2.
4. Синявский А.Д. Памфлет или пасквиль? // Новый мир, 1964, № 12.
5. Синявский А.Д. Пойдем со мной (о сборнике стихов Р. Фроста) // Новый мир, 1964, № 1.
6. Синявский А.Д. Поэзия и проза Ольги Берггольц // Новый мир, 1960, № 5.
7. Синявский А.Д. Поэзия Пастернака // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. Серия «Библиотека поэта», М.-Л.: Советский писатель, 1965.

Очерки творчества режиссеров в современной кинокритике (на примере журнала "Искусство кино" 2000 - 2008 гг.)

Самылкина Екатерина Александровна

Студент

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

eiemariabraun@gmail.com

Очерки творчества режиссеров - распространенная форма рефлексии о кино, которая позволяет делать достаточно широкие обобщения о состоянии кинематографа в определенный период времени.

Информационным поводом для появления очерка творчества режиссера может служить:

- вручение режиссеру награды престижного кинофестиваля,
- появление новой трактовки творчества "культурного героя" прошедшего десятилетия,
- недавно прошедшая ретроспектива классика.

Как и в советском очерке, в сегодняшних примерах этого жанра часто можно увидеть подробное описание сюжетов картин (насколько подобное описание возможно) из-за все той же малой доступности большинству зрителей/читателей фильмов зарубежного производства, вызвавших культурный резонанс (теперь - из-за неразвитости артхаусного проката в России).

Но вместе с тем, закономерно более широкое применение сегодня теорий, возникших в XX веке, однако часто игнорируемых в XX веке советской критикой (популярны отсылки, необязательно прямые, к Соссюру, Фрейдю, Лакану).

Обычное средство анализа - выделение бинарных оппозиций, как то: объект - фон (герой - среда, замкнутое пространство культурной местности - остальной мир и т.п.), виртуальное - реальное, чувственное - рациональное.

В суждениях о кино как об искусстве традиционны отсылки к Аристотелю. Его концепция искусства не механически прилагается к современным произведениям, но служит поводом для их осмысления. Так, отмечается принципиальная некатарсичность фильмов, создающих что-то новое в киноязыке сегодня. Это указывает на характерную черту очерков творчества режиссеров последних лет: изменения в киноязыке часто фиксируются путем анализа не непосредственно фильмов, а их восприятия зрителем.

Помимо задачи фиксировать новые тенденции кинематографа жанр очерка творческой биографии режиссера служит и созданию "житийности" культурного деятеля, формирует его авторитет у зрителя.

«Литературное приложение» к берлинской эмигрантской газете «Накануне»

Слапня Анна Андрисовна

студентка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,

факультет журналистики, Москва, Россия

E-mail: anaslap@mail.ru

Газеты «Накануне» выходила в Берлине с 26 марта 1922 года по 15 июня 1924 года. Первыми ее редакторами были Ю.В. Ключников и Г.Л. Кирдецов. Издание сменовеховское, имевшее тесные связи с метрополией. Единственная германская газета, открывшая 1 июня 1922 года собственное представительство в Москве. Выходила по новой орфографии, что свидетельствовало о принятии советского курса. До этого по новой орфографии выходил только пробольшевистский «Новый мир». Через «Накануне» производилась политика возвращения. Многие авторы в середине двадцатых годов вернулись в СССР.

Специальное воскресное «Литературное приложение», посвященное вопросам литературы и культуры и выделенное в отдельную тетрадь, впервые появилось 30 апреля 1922 года как добавление к №29. Редактор приложения – Алексей Толстой. Летом 1923 года он вернулся на родину. На это повлиял приезд в Берлин Бориса Пильняка, активно пропагандирующего советский образ жизни. Даже после отъезда Толстой формально оставался редактором «Литературного приложения». Фактическим редактором стал Роман Гуль. С 29 июля 1923 года «Литературное приложение» было переименовано в «Литературную неделю».

Формат приложения – в половину формата самой «Накануне». Объем – от 8 до 16 полос. Версталось в две колонки. В начале печатались стихи, затем проза, в конце – критические статьи. Две постоянные рубрики – «Библиография» (о новых книгах) и «Литературная хроника» (о событиях в мире культуры). Также появлялись научные статьи. Иногда бывали номера одного автора. Номер от 13 августа 1922 года был посвящен памяти Блока. Часто печатались статьи, присланные из СССР. Иллюстраций практически не было. Последнюю полосу занимала реклама.

В «Накануне» публиковались многие поэты, прозаики и критики. Например, Осип Мандельштам, Максимилиан Волошин, Роман Гуль, Валентин Катаев и другие. С газеты «Накануне» началась литературная слава Михаила Булгакова, который опубликовал в ней свои «Записки на манжетах». Также публиковались воспоминания Максима Горького, отрывки из романа Алексея Толстого «Аэлита» и многие другие произведения.

«Литературное приложение», к тому времени переименованное в «Литературную неделю», прекратило свое существование вместе с газетой «Накануне». Многие авторы газеты и приложения вернулись на родину.

Научный руководитель: проф. Вильчек Лилия Шарифовна

Литература

1. Гуль Р. Я унес Россию: апология эмиграции. Т.1. Россия в Германии. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001.
2. Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918 – 1940. Периодика и литературные центры. Гл. ред. – Николукин А. М.: РОССПЭН, 2000. Статья Быстровой О. (стр. 239-242).
3. Литературные записки. 1922. № 3.
4. Лысенко А. Голос изгнания: становление газет русского Берлина и их эволюция в 1919 – 1922 гг. М.: Русская книга, 2000.
5. Миндлин Э. Необыкновенные собеседники: литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1979.
6. Осипов В. Возникновение сменовеховства и создание газеты «Накануне». М.: АН СССР ИНИОН, 1988.

Проблема рассказчика в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Филюхина Светлана Владимировна

студентка

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

E-mail: ssvet11@yandex.ru

Кто ведет повествование – это проблема, которая остается одной из самых важных и увлекательных для исследователей литературы. Роман «Мастер и Маргарита» построен таким образом, что вопрос, кто его рассказывает, оказывается настолько же очевидным, насколько и трудным. Его осложняет и необычная структура книги (переплетение московских и ершалаимских глав, присутствие «текста в тексте»), и постоянные, резкие перемены стиля повествования. При всем этом поражает та цельность, с которой авторский замысел проводится на всех уровнях текста.

Г.Лесскис высказывает два замечания: о том, что форма повествования в московских главах актуализует недостоверное, а в ершалаимских главах – достоверное, и о том, что о судьбе Иешуа читатель узнает из трех источников. По сути, эти замечания как раз и касаются стиля и структуры романа.

Если говорить о стиле или манере повествования, то очевидно, что в московских и ершалаимских главах они принципиально различаются: в первом случае –

субъективное повествование (Icherzählung), во втором – повествование от третьего лица (Erform). Но очевидно и то, что и в московских главах подход рассказчика к описанию событий постоянно меняется: он то иронизирует и ерничит, то сочувствует героям, то все знает наперед и читает мысли персонажей, то прикидывается, что ничего ему не известно, приговаривая: «чего не знаем, за то не ручаемся», то становится вдруг совершенно незаметен в тексте. В московских главах все как будто построено на игре рассказчика с читателем, и рассказчик словно не только играет свою роль, но и обыгрывает ее, не уместаясь в ее рамках. То, что И.Белобровцева и С.Кульюс называют игровым пространством между автором и повествователем, становится сценой, где происходят события московских глав, чертовщина и мистификация.

Ничего подобного нет в ершалаимских главах. Г.Лесскис пишет, что повествователь ершалаимских событий относится к предмету повествования как к историческому факту, непреложной истине, и потому «не создает, не творит, не вымышляет, не сочиняет художественный текст, а воссоздает историю такой, буквально такой, какой она была на самом деле».

Но возникает вопрос, кто рассказывает ершалаимские главы, имеем ли мы дело с другим субъектом речи (или даже несколькими субъектами) или перед нами по-прежнему «московский» рассказчик.

Фактически читатель узнает о ершалаимских событиях из трех источников – из рассказа Воланда – очевидца, из сна Ивана, который одержим судьбой Иешуа, и из романа Мастера о Понтии Пилате. Это подчеркивает истинность ершалаимских событий, ведь все три рассказа абсолютно совпадают. «О, как я угадал!» - восклицает Мастер, услышав от Ивана рассказ Воланда о Пилате. (Возможно, именно потому не горит рукопись Мастера, что он угадал истину). Важно отметить, что роман самого Булгакова заканчивается теми же словами, что и рукопись Мастера, угадавшего истину.

При этом текст романа строится таким образом, что почти о всех событиях этой сюжетной линии читатель узнает не в пересказе московского рассказчика, а непосредственно «из первых уст». Вся Глава 2 «Понтий Пилат» - это исключительно прямая речь Воланда, Глава 25 «Как прокуратор пытался спасти Иуду из Кириафа» и Глава 26 «Погребение» - это текст романа, который написал Мастер. И только сон Ивана в Главе 16 «Казнь» показан опосредованно – через описание рассказчика. Того самого московского рассказчика, который в предыдущей главе пересказывал сон Никанора Ивановича. (Наверняка эти два сна идут подряд не случайно, разница, с которой они описываются, очевидна). О казни, которую видел во сне Иван Бездомный, повествуется в той же стилистике, что и об остальных ершалаимских событиях. Московский рассказчик как бы самоустраивается, но все же сон о казни – это именно его рассказ. Таким образом, и он оказывается приобщен к той истине, которую угадал Мастер.

Итак, можно предположить, что в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» мы имеем дело с рассказчиком, который то играет роль «московского сплетника», сатирика и «правдивого повествователя», то сопереживает своим героям и говорит о них очень деликатно, а то и вовсе скрывает свое присутствие, когда речь идет о судьбе Иешуа. Образ рассказчика шире каждой из этих ролей и вбирает их в себя. Он ловко жонглирует этими ролями, и все его повествование похоже на гениальную игру.

Литература

1. Белобровцева И., Кульюс С. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Комментарий. М. 2007
2. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М. 1971
3. Лесскис Г.А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Серия лит. и языка. 1979. Т. 38. № 1.
4. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении. Уч. пособие. М. 2006

Искусствовед Екатерина Дёготь: путь в журналистику

Шпилько Анастасия Сергеевна

студент

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

E-mail: frmasyawitlov@mail.ru

Введение

В современном московском художественном сообществе за последние десятилетия сложилась непростая ситуация: оно большей частью представлено галеристами, коллекционерами и даже меценатами, но сфера художественной критики испытывает очевидный кадровый голод. Некоторые специалисты склонны оправдывать это вымиранием собственно предмета критики – искусства; другие видят причину в несовершенстве системы образования на искусствоведческих факультетах. Однако бесспорно, что объективно и профессионально оценивать художественный процесс в России нашего времени и искусство XX века, как его платформу, способны единицы.

Одним из таких критиков является Екатерина Юрьевна Дёготь – выпускница исторического факультета МГУ (отделение истории и теории искусства), искусствовед, автор книг «Террористический натурализм», «Русское искусство XX века», «Московский концептуализм», куратор таких крупных выставок, как «Москва-Берлин/Берлин-Москва. 1950-2000» (2003-2004 гг.), «Советский идеализм. Живопись и кино. 1925-1939» (2005-2006 гг.), «Мыслящий реализм» (2007 г.), создатель более трехсот статей об искусстве XX века и современном русском искусстве, гостевой профессор многих университетов и учебных заведений в России, США и Европе.

История творчества Екатерины Дёготь – это история постепенного перехода от художественной критики к журналистике, и в своём докладе я исследую причины такой трансформации. Думается, что основным мотивом стала та стена отчужденности, недемократичности, которая окружает сегодня художественную, представленную чаще всего авангардом, среду. Предполагается, что широко мыслящему и интересующемуся не только живыми тенденциями современного искусства, но и проблемами влияния культуры на общественно-политическую ситуацию, критику Е. Дёготь стало тесно в рамках узконаправленной литературы и специализированных изданий, аудитория которых мала и зачастую косна в своих суждениях. Это привело к успешной пробе пера в многотиражной прессе и продолжению журналистской деятельности в уже более разнообразной тематике.

Итак, в качестве объекта изучения были избраны материалы Е. Дёготь в области арт-критики и журналистики, а в качестве задачи исследования – установление предпосылок перехода Е. Дёготь к новому виду литературного творчества. Теоретическая новизна данной работы заключается в попытке показать необходимость интегрирования опыта художественной критики в современную журналистику.

Методы

На основе публикаций Е. Дёготь с 1999 по 2007 гг. в изданиях «Коммерсант», «Художественный журнал», «Большой город», «Ведомости» был произведён анализ трансформации её творчества. Кроме журналистских материалов, были также рассмотрены монографии Е. Дёготь об искусстве XX века. Собственное же мнение о современном художественном процессе и его отражении в СМИ Екатерина Юрьевна озвучила в интервью.

Результаты

По результатам исследования был сделан вывод, что основным мотивом перехода от художественной критики к журналистике для Екатерины Дёготь стало не желание обратиться с проблемами современного искусства к более широкой публике, а возможность высказать свою гражданскую позицию. Кроме того, судя по мнению самой

Е. Дёготь, арт-критика и журналистика не столь уж различны, чтобы кардинально разграничивать эти понятия. Задача здесь одна – нахождение истины. Разница между ними – в составе и объеме аудитории. И поэтому преимущество в возможности эффективно влиять на общество остается за журналистскими материалами. Тем не менее, и арт-критики в состоянии играть существенную роль в художественной жизни страны – обращать внимание читателей как на интересные и достойные события в арт-мире, так и на проблемы современного искусства – коммерциализацию, иногда безнравственность. Но если, как считается, в сфере журналистики есть уже диагностированные болезни – коррумпированность СМИ, цензура, часто некомпетентность корреспондентов, – то с большинством из них можно столкнуться и в сфере арт-критики. Именно поэтому так немного в России исследований о современном искусстве, так немного профессионалов, способных адекватно оценивать изменения в этой области. И неудивительно, что те критики, которые, как Е. Дёготь, в состоянии это делать, умеют соответствующе отражать и общую социальную ситуацию в стране. Ведь значимость интегрирования опыта арт-критика в журналистику и состоит в том, чтобы, смотря на мир, как на что-то, сделанное человеческими руками и исходя из определенной стратегии, изучать эти стратегии, их цели и возможные последствия на примере искусства.

Литература

1. Е. Дёготь. Террористический натурализм – М.: Ad marginem, 1998;
 2. Е. Дёготь. Русское искусство XX века – М.: Трилистник, 2000;
 3. Е. Дёготь, В. Захаров. Московский концептуализм – М.: WAM. Москва, 2005;
- Периодические издания:
4. Большой город № 2 (128), 6 (132), 13 (139), 17 (143), 2005 г.
 5. Ведомости [№ 10 \(47\)](#), [32 \(69\)](#), [36 \(73\)](#), [45 \(82\)](#), 2007 г.
 6. Коммерсант № 102 (1746), 112 (1756), 155 (1799), 1999 г.
 7. Художественный журнал, № 34-35, 2001 г.

Молодая литература русской эмиграции в газетной критике

Владислава Ходасевича

Яковлева Ксения Викторовна

аспирантка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, факультет

журналистики, Москва, Россия

k_jakovleva@inbox.ru

Скептическое отношение В.Ф. Ходасевича к современной ему эмигрантской литературе, и, в особенности, к творчеству молодых, сформировавшихся уже за рубежом авторов, общеизвестно. Оно находило отражение как в его рецензиях на книжные новинки русского зарубежья, так и в программных статьях. Названия некоторых из них – «Кризис поэзии», «Литература в изгнании» (переработана из доклада «Отчего мы погибаем?»), «Ниже нуля» и др. – говорят сами за себя.

В своем собственном определении молодого поколения эмигрантской литературы как авторов, чье литературное бытие «возникло лишь в эмиграции, кто не привез из России ни первых опытов, ни познаний, ни даже какой-либо связи с ее былой литературной жизнью» [1], Ходасевич видел и залог успеха, и – одновременно – трагедию «молодых». С одной стороны, находясь в эмиграции, они могли бы создавать произведения, совершенно новые по тематике, стилистике и проблематике, но с другой – оторвались от традиционной почвы и оказались недостаточно «осведомленными» в русской культуре. Все это, по мнению критика, «подрезало крылья» молодой

эмигрантской словесности, «ограничивая проблемы, которые она перед собою ставит, суживая и (в русском смысле) снижая тематику ее писаний» [2].

Говоря о молодых авторах, Ходасевич почти всегда объединяет их по принципу сверстничества (иногда довольно условного), а отнюдь не по принципу принадлежности к одному течению. Причина этого в том, что такого течения или даже направления, по мысли критика, не существует: есть лишь отдельные талантливые авторы, чье творчество развивается вне каких-либо условных рамок, остальные же в своих писаниях слепо подражают «старшим».

Между тем, Ходасевич, будучи тонким литературным политиком, остро ощущал необходимость формирования сильной эмигрантской литературы, которую диаспора могла бы противопоставить литературной гегемонии метрополии. И «старшему», и «младшему» поколениям писателей русского зарубежья он ставил в вину то, что за годы изгнания они так и не смогли создать *подлинно* эмигрантскую словесность. Потенциальную возможность для ее возникновения и развития, реализовать которую должны были «младшие», он видел именно в меньшинственном характере эмигрантской литературы. Однако залог появления такой литературы виделся Ходасевичу в осознании литературной молодежью своей героической миссии и отказа от «не ею выработанных и выстраданных литературных течений, форм, навыков»: «Для того чтобы писания наших молодых поэтов получили, наконец, внутреннюю полноту и вескость, которых мы вправе от них требовать, которые способны из разрозненных поэтических “выступлений” образовать, наконец, нечто цельное, иначе говоря – образовать эмигрантскую поэзию, как новый этап русской поэзии, – наша молодежь должна в себе преодолеть тяготение к старым литературным навыкам», – писал он в статье «Якорь» [3].

На деле преодолеть разрыв между должным (высокой миссией нового поколения эмигрантских писателей) и существующей реальностью (низким в общей своей массе художественным и стилистическим уровнем творчества молодых), по мнению Ходасевича, удавалось лишь единицам. Среди них – участники поэтической группы «Перекресток», деятельность которой Ходасевич активно поддерживал, В. Набоков, Н. Берберова, Ю. Фельзен, Л. Зуров и некоторые другие.

Однако критик был далек от того, чтобы винить в сложившейся ситуации только молодежь. Размышляя над причинами такого плачевного положения молодой эмигрантской словесности, он указывал и на «беженскую обывательщину», закрывающую пути к серьезному литературному труду, и на тяжелые бытовые условия жизни «молодых», и, главное, на отсутствие реального центра (журнала или литературной группы), который объединил бы их искания и усилия.

Но даже в современном ему положении эмигрантской литературной молодежи Ходасевич видел неоспоримые преимущества перед положением ее сверстников в Советской России. В процитированной выше статье «Якорь» критик писал: «Наша молодежь превосходит советскую не только в таких элементарных вещах, как простая литературная грамотность, которою советские поэты далеко не всегда могут похвастаться, но и в гораздо более сложных: в умении “вертеть стихом”, в чувстве стиля и слова (хотя и не в богатстве словаря). Есть у наших и то важнейшее свойство, о котором советская литературная молодежь, кажется, просто не имеет понятия: стремление жить и работать на основе собственного духовного опыта, а не на основе готового, извне декретированного миропонимания и мироощущения. Конечно, в ряду других причин, это способствует возникновению тех тягостных, порой мучительных настроений, которыми слишком нередко отмечены писания наших молодых поэтов, – но тут же заключен для них и залог подлинного, живого творчества» [3].

Общее количество статей, которое Ходасевич посвятил молодой эмигрантской литературе в разные годы, красноречиво свидетельствует о постепенном росте его интереса к этому явлению. Вместе с тем, и в середине 1920-х годов, и в конце жизни

претензии, которые критик предъявлял к «молодым» фактически не претерпели существенных изменений, точно так же, как и короткий список авторов, определявших, по его мнению, состояние эмигрантской литературы. Данное исследование представляет собой попытку, во-первых, очертить круг молодых авторов, чье творчество встречало сочувственный отклик критика, а во-вторых, воссоздать на основе таких откликов своего рода «положительную модель» эмигрантской литературы в представлении В.Ф. Ходасевича, причем сделать это в основном на материале его не републикованных до настоящего времени статей.

Литература

1. Ходасевич В.Ф. Книги и люди. «Закат» // Возрождение. 1932. 7 января. С. 3.
2. Ходасевич В.Ф. О задачах молодой литературы // Возрождение. 1935. 19 декабря. С. 3.
3. Ходасевич В.Ф. Книги и люди. «Якорь» // Возрождение. 1935. 12 декабря. С. 3.
4. Статьи и рецензии В.Ф. Ходасевича разных лет, опубликованные в газете «Возрождение» в 1927-1939 гг.