

Западов А.В. История русской журналистики XVIII-XIX веков / А.В. Западов. – М. : Высшая школа, 1973. – 317 с.

Кузнецов Ф.Ю. Шестидесятники / Ф.Ю. Кузнецов // Шестидесятники : сб. ст. – М., 1984. – С. 5-34.

Лебедев Ю.В. Салтыков-Щедрин М.Е. – литературный критик / Ю.В. Лебедев // Салтыков-Щедрин М.Е. Литературная критика. – М., 1982. – С. 5-27.

Соболевская О.В. Публицистика / О.В. Соболевская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М., 2001. – С. 117-118.

Журналистика // Новый иллюстрированный энциклопедический словарь / под ред. Д.А. Прокопчука. – М., 2003. – С. 255.

Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. : в 12 т. / М.Е. Салтыков-Щедрин. – Т. 8. – М. : Правда, 1988. – 574 с.

Черникова Е.Г. Салтыков-Щедрин М.Е. / Е.Г. Черникова // История русской литературы XIX века : в 2 ч. – Ч. 2 : 1840-1860 годы. – М., 2005. – С. 500-522.

ЧЕРТЫ ГОТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Л.П. Коновалова

Научный руководитель: Н.Е. Тропкина,

доктор филологических наук, профессор (ВГСПУ)

«Атмосфера обостренных страхов и апокалиптических ожиданий» в революционной России начала XX века обусловила интерес к теме смерти [Тропкина 1998: 23]. Эта тема была затронута почти всеми поэтами-современниками и трактовалась по-разному. Николай Гумилев и Ирина Одоевцева в своих творческих поисках обращаются к жанру баллады и разрабатывают тему смерти в рамках готической традиции. В данной работе мы рассмотрим черты готического пространства баллад «Загробное мщение» Н. Гумилева и «Толченное стекло» И. Одоевцевой.

Обе баллады начинаются сообщением о свершившемся преступлении. Н. Гумилев не знакомит читателя с причинами этого деяния и подробностями жизни преступников и жертвы. Персонажи, время и место действия представлены максимально обобщенно:

Как-то трое изловили
На дороге одного,
И жестоко колотили
Беззащитного, его [Гумилев 1991: 195].

В готической же литературе обычно «все действие происходит на фоне более или менее точного изображения быта эпохи» [Тамарченко 2008: 8]. Данный признак заметен в балладе И. Одоевцевой «Толченное стекло». Здесь мы видим элементы исторической конкретности: упоминаются «советский чай», «коммунизм» и «чайная, ...что прежде

звали «Рай»», а также «село», где живет сам герой, «солдат» [Одоевцева 1989: 324]. Мы можем сделать вывод, что первоначальным местом действия становится русская провинция, а временем – первые послереволюционные годы. Но движущими силами в балладе являются не противоречия советской действительности, а архетипические мотивы преступления и наказания, связанные с образами смерти, поэтому пространственно-временная характеристика произведения будет меняться.

В балладе Н. Гумилева «Загробное мщение» развитие действия обусловлено мотивом проклятия. Мертвец обещает ждать «за дверью смерти» [Гумилев 1991: 195] своих мучителей. Таким образом пространство произведения получает четкое разграничение на два мира, столь свойственное для готической литературы: мир реальный и загробный, обитатели которого будут активно участвовать в развитии сюжета. Загробный мир в балладе будет обозначен также как «царство неземного сна» [Гумилев 1991: 196].

Один из основных образов баллад – образ гроба как смысловой и пространственный центр произведений.

Преступник в балладе «Толченное стекло» жил в избе, выходил торговать, посещал чайную «Рай». Но с течением времени и появлением мрачных воронов он перестает выходить из дома и вести торговые дела. Герой чувствует, что даже пародийный рай ему более недоступен:

Но вот пропел второй петух,
Солдат поднялся зол,
Был с покупателями сух
И в «Рай» он не пошел [Одоевцева 1989: 324].

Далее обстоятельства складываются таким образом, что пространство вокруг героя все более и более сжимается, напоминая собой гроб. Во-первых, в доме становится темно: «А в полночь сделалось черно/ Солдатское жилье» [Одоевцева 1989: 324]. Во-вторых, имитируется стук по стенам, крыше и полу дома, что создает ощущение замкнутого пространства:

Стучалось крыльями в окно,
Слетаясь, воронье.
По крыше скачут и кричат... [Одоевцева 1989: 324].

И:

Жена, замаливая грех,
Стучала лбом о пол [Одоевцева 1989: 324].

Позже пришедшие вороны также резко ограничивают жизненное пространство героя: «Вошли и стали по углам» [Одоевцева 1989: 325].

В-третьих, преступник, отослав родных в село, остается дома один. Уединившись, он «вдруг слышит похоронный звон» [Одоевцева 1989:

325], который окончательно заточает героя в доме-«гробе». Преступник «побелел» [Одоевцева 1989: 325], что можно трактовать не только как признак страха, но и как сближение героя с мертвецом. Кровать преступника также стала «как гроб тверда и холодна» [Одоевцева 1989: 325].

Кульминацией баллады становится сон героя и приход вороньего попа. Здесь происходит изменение пространственно-временных границ, которое начинается со строки: «И вдруг – иль это только сон?» [Одоевцева 1989: 325]. Мотив сна характерен как для самого жанра баллады (ср. «Светлана» В. Жуковского), так и для готической традиции мировой литературы в целом [Тамарченко 2008: 8].

Мифологические птицы-вестники способны переходить пространственные и временные пороги [Ханзен-Лёве 2003: 512]. С появлением «вороньего попа» [Одоевцева 1989: 325] реальность трансформируется: после того как «сгустилась сразу мгла» [Одоевцева 1989: 325], вороны кладут преступника в стеклянный гроб и переносят в царство смерти. Пространство баллады можно характеризовать как движение от реального мира к аду, описание которого соотносится с мифологической рекой Стикс:

И отнесли его туда,
Где семь кривых осин
Питают мертвая вода
Чернеющих трясин [Одоевцева 1989: 325].

Река Стикс, как известно, – символ первобытного ужаса и хаоса. Следовательно, И. Одоевцева низвергает преступника на самое дно мирового пространства – в ад. В финале баллады нет предпосылок возможного возрождения героя, он так и останется в пределах мертвого царства.

В «Загробном мщении» Н. Гумилева злодеям отказано в традиционном христианском погребении, сама природа против упокоения убийц. Сначала их, изуродованных, проклятие прибывает к низу: один из преступников «ползал по полу» [Гумилев 1991: 196], что символизирует нравственное падение и движение к подземному миру, аду. После смерти преступников их тела оказывается невозможным положить в гроб:

...и дивился поп,
Почему это покойник
Все никак не входит в гроб.
Весь изогнут, весь скорючен... [Гумилев 1991: 196].

Один из разбойников в балладе Н. Гумилева под влиянием страха перерождается и вымаливает у Бога возможность спокойно прожить оставшееся ему время, однако до конца дней его тревожат призраки

прошлого:

Так он умер, нетревожим;
И никто не смел сказать,
Что пред этим чистым ложем
Довелось ему видать [Гумилев 1991: 197].

Таким образом, не испытывавшие угрызений совести убийцы в балладе Н. Гумилева лишаются своего последнего пристанища, а наградой раскаявшемуся грешнику становятся «тихий скит» и «чистое ложе». Но, выявляя причины аскезы, становится ясно, что преступник был больше мотивирован страхом, чем раскаянием. Поэтому баллада заканчивается видом «скита пустого», где «терн поднялся и волчцы». «Волчцы» и «тернии» – библейские символы наказания и опустошения. Н. Гумилев недвусмысленно говорит о вечном проклятии тех, кто нарушает святыне основы жизни, они будут забыты и людьми («Все ... в испуге расходились/ По трущобам и горам» [Гумилев 1991: 197]), и Богом.

Герой же Одоевцевой, раскаявшись, прощения не получает. Это связано, прежде всего, с организующим началом в балладах – идеей кары за совершенное преступление. У Н. Гумилева высшим судом выступает христианский Бог, поэтому хронотоп приводит оступившегося героя в скит. Мечь у И. Одоевцевой осуществляют более роковые и беспощадные силы – языческие вороны. Включение в структуру произведения мифологического подтекста расширяет хронотоп произведения. От исторического И. Одоевцева переходит к общечеловеческому, напоминая о вечных ценностях, попрание которых не может быть оправдано новой идеологией. На пространственном уровне это отражается в переходе от семейного жилища к дому-«гробу» и низвержении героя в мифологический ад через пространство сна.

Таким образом, были выявлены основные особенности готического пространства в балладах Н. Гумилева «Загробное мщение» и И. Одоевцевой «Толченное стекло». Пространственная характеристика данных произведений обуславливается идеей неминуемого наказания и характеризуется движением от реального мира к аду через основополагающий образ гроба.

Список литературы

Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М. : РГГУ, 2008. – 349 с.

Гумилев Н. Собр. соч. : в 4 т. / Николай Гумилев. – Т. 2 : Стихи 1916-1921 гг. и стихи разных лет / под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. – М. : ТЕРРА-TERRA, 1991. – 362 с.

Одоевцева И.В. На берегах Невы: Литературные мемуары / И.В. Одоевцева. – М. : Худож. лит., 1989. – 334 с.

Тропкина Н.Е. Образный строй русской поэзии 1917-1921 гг. : монография / Н.Е. Тропкина. – Волгоград : Перемена, 1998. – 222 с.

Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. М.Ю. Некрасова. – СПб. : Академический проект, 2003. – 816 с.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ И АВТОРСКАЯ ПОЗИЦИЯ В РАССКАЗЕ В.П. АСТАФЬЕВА «ПРОЛЕТНЫЙ ГУСЬ»

О.А. Михайлушкина

*Научный руководитель: С.В. Перевалова,
доктор филологических наук, профессор (ВГСПУ)*

В.П. Астафьев, писатель-фронтовик, по справедливому замечанию А.Ю. Большаковой, «классик завершившегося столетия» [Большакова 2005: 22], душой и сердцем болевший за рядового солдата-освободителя, на страницах своих повестей и рассказов на первый план неизменно выводит человека простого, сильного и честного. Конечно, его герой не идеален, но он живой, остро чувствующий неустроенность жизни тех, кто так или иначе отказывается становиться в один ряд с бюрократами и прихлебателями. Как солдат, прошедший Великую Отечественную войну, не мог он не заговорить в своих произведениях и о том, как люди «уходят на войну и сражаются – вместе. <...> Возвращаются с войны и тем паче оплачивают ее счета – поодиночке» [Немзер 2000: 200]. Астафьев никогда не забывает уточнить: да, уходили вместе, но воевали – по-разному: кто-то на передовой, не жалея себя, а кто-то в тылу, не задумываясь о других. Он и в 1990–2000-х годах вновь обращает внимание современников на проблему нравственного выбора, проблему совести и бессовестности, храбрости и трусости, но уже в послевоенное время. Показывая, как в этот период набираются сил и утверждают свою власть тыловики-бюрократы за счет ущемления тех немногих, которые смогли вернуться с полей сражений, автор с болью говорит об остроте нравственных конфликтов в послевоенном обществе.

Наиболее отчетливо это проявляется в рассказе «Пролетный гусь» (2000) – произведении, ставшем своего рода завещанием художника, а содержание завещания помогает прочитать изучение системы персонажей этой «лебединой песни» русского писателя. Перед читателями предстает ряд героев, «каждый из которых по-своему выражает авторское представление о человеке» [Тамарченко 1997: 36]. В центре рассказа Астафьева – две контрастно противопоставленные пары молодоженов, в послевоенные месяцы начинающие выстраивать свою мирную жизнь в провинциальном городке Чуфырино. Симпатии автора, как и читателей,