

диалог строится по системе *qui pro quo*, выработанной ещё в античной комедии. Стилистический и лексический контраст реплик создаёт комический эффект. Так стихотворения сближаются с античным жанром мима, или, скорее, с его зачатками в буколической поэзии Феокрита. Остальные стихотворения в этом цикле построены по той же системе диалога, но комического эффекта не вызывают, а значит, утрачивается главный критерий их соотношения с данным жанром. Вероятно, далее процесс пошёл по пути соединения миметических черт с чертами философской диатрибы. Их формальная близость велика, поэтому очевидно, что стихотворения этого цикла коррелируют сразу с несколькими античными жанрами.

Общей функцией всех проявлений интертекстуальности в книге С. Завьялова «Мелика» является создание диалога не только между различными текстами, но и между автором и читателем. Элементы интертекстуальности, отражающие рецепцию античности в «Мелике», призваны пробудить интеллектуальное сотворчество читателя-знатока, что гарантирует ему особое удовольствие от прочтения. Рассмотренный пласт интертекстуальных связей не единственный в книге. «Мелика» насыщена именами, цитатами из литературы самых разных эпох. Но, на наш взгляд, полноценное восприятие новаторства С. Завьялова невозможно без анализа преломления в его творчестве античных традиций.

### Литература

Завьялов С.А. Мелика М. : Новое лит. обозрение, 2003. –166 с.

Орлицкий Б.Ю. Три кита Сергея Завьялова // Новое лит. обозрение – 2008. – № 94. С. 155 – 173.

Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности М. : КомКнига, 2007. –282 с.

Mathiesen, T. Apollo's lyre. Greek music and music theory in Antiquity and the Middle Ages / T Mathiesen. – Lincoln : Univerity of Nebraska Press, 1999, 807 p.

Pollux, J. Onomasticon / W. Dindorf. – Leipzig : In Libraria Kuehniana, 1924 – 525 p.

### **Kuznetsova M.V. Models of intertextuality in the book “Melica” of S. Zavyalov 2003: reception of antiquity**

*The article considers the models of intertextuality in a 2003 book “Melica” of contemporary poet and philologist S. Zavyalov: intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality. It describes the means of their expression and features of functioning. The main attention is paid to the perception of antiquity reflected in intertextual elements.*

*Keywords: intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, reception of antiquity.*

**Ю. Ю. Злобина,**  
Сибирский федеральный университет,  
Красноярск, Россия,  
научный руководитель Васильев В. К.

### **Роль литературного героя в структуре драматического произведения (на материале пьесы «Изображая жертву» бр. Пресняковых)**

**Аннотация:** В статье концептуальное понятие «литературный герой» рассмотрено в качестве сюжетообразующего элемента в границах драматического / повествовательного произведения. Уточняются термин «литературный герой» и специфика драмы как отдельного литературного рода. Анализ пьесы «Изображая жертву» позволяет увидеть, какое значение имеет образ «литературного героя» в структуре произведения драмы. Выделены составляющие образа героя, функционирующие в сюжетообразовании

**Ключевые слова:** литературный герой, Новая драма, бр. Пресняковы

В теории литературы понятие «литературный герой» распадается на ряд синонимичных: персонаж, образ, характер, личность, портрет, протагонист, субъект и др. В Литературной энциклопедии терминов и понятий «литературный герой» – это, в первую очередь, «действующее лицо» [Энциклопедия, 2001: 176]. Данное определение представляется наиболее точным, так как оно указывает на основную функцию героя в структуре литературного произведения. Суть «действия» – изменение. А изменение подразумевает переход какой-либо границы (пространственной, временной, психологической, этической, познавательной) [Шмид, 2003: 11], то есть конец одного события и начало другого. Переход границ, составляющий основу событий, осуществляется, прежде всего, действующим лицом / героем. Таким образом, герой является основным двигателем сюжета.

Следующее значимое определение литературного героя: «носитель точки зрения – на действительность, на себя, на других персонажей» [Энциклопедия, 2001: 177]. Важно замечание и о том, что термин «герой» охватывает далеко не всех персонажей произведения. Он относится только к главным лицам, которые занимают осевое положение в системе происходящих событий, верховенствуют в иерархии образов, выделяются полнотой и индивидуальной обособленностью характера.

Пьеса Пресняковых традиционно входит в число репрезентативных произведений «новой драмы», которые характеризуются такими свойствами изображения художественного мира, как маргинализация, гипернатурализм, использование приема «театр в театре».

Главный герой исследуемой пьесы Валентин – молодой человек поколения 2000-х. Он первым появляется в тексте, остается в нем до конца, все события, разворачивающиеся в пьесе, напрямую связаны с его действиями. Пьеса начинается с появления призрака отца главного героя. Явление мертвеца ночью говорит о стирании обычного ритма жизни, ведь аллегорически ночь понимается как хаос, безвременное пространство. В этом пространстве происходит встреча прошлого и настоящего – убитого отца и самого героя. Мертвец – не только знак прошлого, но и провидец: он обитатель потустороннего мира, смотрящий с позиции знатока на мир действительный – посюсторонний. Он говорит, что пришел оттуда, где смысла нет. О мире реальном Призрак рассуждает как о заколдованном круге «глупой жизни». «Глупая жизнь» – это повседневная жестокость между людьми. М.Н. Липовецкий определяет ее как язык насилия: в работе «Перформансы насилия» автор утверждает, что «новая драма» «представляет собой практически уникальный феномен осознания и художественного анализа коммуникативного насилия» [Липовецкий, 2012: 298].

Жизнь предстает в пьесе как бесконечный карнавал насилия. Этот карнавал, спектакль убийств, стирает границу между жизнью – нежизнью, делая существование героев механистичным. По сюжету Валя изображает потерпевших в следственных экспериментах, по сути, актерствует. Необычная профессия – изображать тех, кого нет – позволяет герою быть на границе понятий жизни и смерти, герой становится остранным по отношению к окружающему миру, он начинает смотреть на мир по-новому. Прием остранения, как известно, нарушает привычный автоматизм действия, позволяет приподняться над действительностью и видеть ее новый смысл [Шкловский, 1983: 12]. Смысл в бессмыслице и открывается Вале сначала через отца-призрака, затем через будничные, рабочий карнавал.

Необычная работа позволяет вскрыть круг проблем, в котором замкнут современный, превратившийся в абсолютного эгоиста, человек. Этот круг непонимания, нелюбви и в конечном итоге «терроризма» замыкает в себя и человека, и семью, и общество в целом. Первый следственный эксперимент, представленный в пьесе, – дело Сысоева, в котором в результате бытовой ссоры погибает супруга подозреваемого. Дело означено номером 31294. Номер указывает на масштабность «терроризма», на бесконечное число жертв и палачей театра насилия.

Чтобы прекратить бесконечную историю ненависти Валя из актера и жертвы превращается в режиссера-судью, он ставит убийство своей семьи. М.Н. Липовецкий утверждает, что это убийство не является преступлением. Сама жизнь, то есть непрекращающийся спектакль насилия есть преступление. И чтобы выйти из этого спектакля, из этого заколдованно-

го круга нелюбви и насилия, Валя идет тем же путем – отравляет свою семью. В символическом смысле Валя совершает жертвоприношение, за которым логично должно последовать воскресение. Такое вторжение мистериально-мифических мотивов в текст произведения Новой драмы (остро-социальной и исторически контекстуальной по своей форме) необходимо как попытка экстатического выхода. Поскольку сюжет пьесы построен по кумулятивному принципу, развязкой конфликта становится беспрецедентное, в контексте данной истории, событие. Хроникальные сюжеты преступлений в пьесе противопоставляются главному действию героя – убийству собственной семьи. Закономерен вопрос, в чем состоит противопоставленность, ведь все представленные убийства в следственных экспериментах были итогом семейного недопонимания, насилия, «терроризма». Отличие убийства, совершенного главным героем, заключается в отсутствии банальной прагматичной мотивировки. Главным толчком к преступлению у героя является желание выйти из круговращения представленной жизни. Герой говорит после совершения убийства: *«А что дальше... В принципе, я точно не знал, отравятся они или нет... а раз так всё получилось, я просто наблюдал, запоминал, чтобы потом изобразить <...> всё это очень, очень напоминает какой-то один долгий следственный эксперимент... настоящее преступление – заводить, рожать человека, кидать его во всю эту жизнь, объяснять, что скоро ничего не будет... и никто никому не сможет помочь... Теперь у меня определённо нет никаких привязанностей, теперь я точно понял, что меня – нет, значит, и конца не будет,.. раз меня нет?»* [Бр. Пресняковы: 24]. Убийство семьи становится искупительной жертвой для героя: убивая семью, герой освобождает и спасает себя.

Герой пьесы принимает решение нарушить устоявшийся порядок окружающего мира, выйти за его пределы. Но воскресение Вали происходит только в ипостаси социального маргинала – убийцы, врага, чужака.

С одной стороны, насилие в пьесе десакрализуется, тем самым и возникает модель глупой бессмысленной жизни. Но с другой стороны, действиями главного героя происходит попытка сакрализации через насилие: «Они (бр. Пресняковы) одновременно десакрализируют насилие, демонстрируя его рутинно-бессмысленную и халтурно-медийную природу <...>, и пытаются – усилиями своего героя – вернуть сакральное значение хотя бы насилию» [Липовецкий, 2012: 321].

Вопрос о правомерности такого поступка адекватен вне пьесы, но некорректен в пространстве самого произведения, логика текста ведет к тому, чтобы отталкиваясь от поступка, искать причины этого поступка. В соответствии со своей актерской природой Валя подвергает окружающий мир – в частности, свою семью процессу карнавализации, суть которого – обновление через умерщвление [Бахтин, 1990: 4]. Но происходит ли это обновление, воскресение – уже открытый вопрос. Призрак говорит: «Вот ты боишься... Не того ты боишься, потому что... страшнее всего, страшнее всего, если это все не кончится никогда!»

Так, главный герой в пьесе бр. Пресняковых является и жертвой, и палачом, и своим, и чужим: трикстером, актером, инициатором собственного экспериментального спектакля. Главный герой значим не только как сюжетообразующий элемент текста, двигатель действия, но и носитель своей, отличимой от остальных персонажей, точки зрения. Будучи трикстером, чужаком по своей природе, герой смотрит на окружающий мир иным взглядом.

В более общем смысле вопрос о существовании главного героя как центра произведения решает задачу человека о нахождении своего «я» в мире. Фундаментальные вопросы о смысле человеческого пребывания в мире чаще всего адресованы именно к человеку – к каждому в отдельности, а не к человечеству в целом.

### Литература

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. С. 4.

Братья Пресняковы. The best: пьесы. М.: Эксмо. 2008 – 352 с.

Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979. – 223 с.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: "Новая драма" и границы литературоведения. Новое литературное обозрение, 2012. С. 309.

Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. Николюкин А.Н. М.: Интелвак. 2001. С. 176.

Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Художественная литература, 1983. С. 12.

Шмид В. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 11.

**Zlobina Y.Y. The role of the literary character in the structure of the dramatic work (on the material of the play "Playing the Victim" by br. Presnyakovs)**

*The article examines the conceptual notion of "literary character" as a plot-forming element within the boundaries of a dramatic work. Besides, it refines the term "literary character" and the specificity of drama as a separate literary kind. Analysis of the play "Playing the victim" allows us to see what is the meaning of the image of the "literary character" in the structure of the drama work. The article highlights the components of the image of the protagonist which function in the plot.*

*Kewwords: literary character, New drama, The Presnyakov Brothers.*

**М.Д. Брызгалова,**  
Российский государственный  
институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия,  
научный руководитель Т.А. Снигирева

**Интеллектуальная игра в прозе Татьяны Толстой 2010-х годов**

**Аннотация:** В статье проанализированы следующие приемы интеллектуальной игры Татьяны Толстой 2010-х годов: установка на документальность и автобиографичность, оставляющая за собой право на художественность, постепенное превращение бытовых реалий текста в фантастические, внезапное перемещение между пространствами и резкая смена действующих лиц, игра с цитатами. Показано, что структура и композиция тетралогии, изданной в 2010-е годы, также представляет собой поле для интеллектуальной игры. Делается вывод, что новая проза постоянно провокативно ломает горизонты ожидания читателя.

**Ключевые слова:** Татьяна Толстая, эго-текст, горизонт ожиданий, интеллектуальная игра, автобиографическая героиня

Татьяна Толстая – автор, любящий, по словам Александра Гениса, повелительное наклонение больше всех остальных, распоряжаясь текстом, персонажами и читателем так, как ей захочется. Это справедливо не только для ранней прозы, но и для творчества 2010-х годов, в которых Т. Толстая начинает писать от первого лица, заменяя выдуманных персонажей автобиографической героиней, но по-прежнему свободно распоряжаясь / играя и текстом, и читателем.

Согласно феноменологической теории искусства, произведение – не только написанный текст, главным становится его взаимодействие с читателем. Текст обретает жизнь через читательскую рецепцию, которая всегда индивидуальна: «Чтение становится наслаждением только тогда, когда оно активно и носит творческий характер» [Изер 2004: 203]. Автор посредством написанного текста вступает в прямое взаимодействие с читателем, даже если он не ставил перед собой такой задачи.

Татьяна Толстая изначально придерживается этой стратегии – она провокативна и любит играть с горизонтом читательских ожиданий, что особенно заметно в новой прозе. На первый взгляд, текст получает установку на открытость и достоверность – автор делится с читателями собственными воспоминаниями и реалиями текущей жизни. Несмотря на то, что новая проза изначально является эго-текстом и, соответственно, ориентирована на