

Кормановские
Чтения

7

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Удмуртский государственный университет»

Филологический факультет

К 25-летию памяти проф. Б.О.Кормана

КОРМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Выпуск 7

Статьи и материалы
Межвузовской научной конференции
(апрель, 2008)

Ижевск

2008

УДК 882
ББК 83.3 (2)
К 66

Кафедра теории литературы и истории русской литературы
Кафедра русской литературы XX века и фольклора

Редколлегия:

Т.В.Зверева, канд. филол. наук, доц.;
Г.В.Мосалева, д-р филол. наук, проф.;
Н.Г.Медведева, канд. филол. наук, доц.;
Е.А.Подшивалова, д-р филол. наук, проф.;
М.В.Серова, д-р филол. наук, проф.

Редактор-составитель

Д.И.Черашняя, канд. филол. наук, доц.

Ответственный редактор выпуска

Н.А.Ремизова, канд. филол. наук, доц.

К 66 Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвуз. науч. конф.
К 25-летию памяти проф. Б.О.Кормана (Ижевск, апрель, 2008) /
Ред.-сост. Д.И.Черашняя. Ижевск, 2008. Вып. 7. — 415 с.

Межвузовский научный сборник состоит из двух разделов: первый из них посвящен различным аспектам изучения отечественной и зарубежной художественной литературы; второй, наряду с эссе, обзором и рецензиями, включает в себя воспоминания и публикации писем, посвященные 25-летию памяти проф. Б.О.Кормана.

Адресован специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, студентам-филологам, учителям-словесникам.

УДК 882
ББК 83.3 (2)

© Д.И.Черашняя, составление, 2008
© Коллектив авторов сборника, 2008
© Удмуртский госуниверситет, 2008

СОДЕРЖАНИЕ

I

О. Н. Купцова (Москва). «Зеркала» и «Двойники» в домашней драматургии и театре конца XVIII — начала XIX вв.	6
А. А. Фаустов (Воронеж). О «ласточкином» тексте русской поэзии	16
Н. Е. Меднис (Новосибирск). Понятие «занимательность» в русской эстетике и критике первой трети XIX века	40
У. М. Дмитриева (Новосибирск). «Сей день, замеченный крылатым вдохновеньем...»: мотивы путешествующего творца в поэзии Пушкина	49
В. Ш. Кривонос (Самара). «Тамбовская казначейша» М.Ю.Лермонтова: провинциальный код и мифология места	55
Л. Н. Житкова (Екатеринбург). Становление категории «автор» и проблема повествования в русской критике 1850-х годов	67
Т. В. Иванова (Петрозаводск). Своеобразие исторической концепции А.К.Толстого (драматическая трилогия)	75
О. И. Матвеева (Стерлитамак). «Переписка Н.В.Станкевича» (1858): о превращении бытового документа в литературный факт	84
Е. К. Созина (Екатеринбург). Азия и азиаты в «русском» мире А.Н.Островского	92
Г. М. Ибатуллина (С.-Петербург—Стерлитамак). Миф — трагедия — мистерия в поэтике рассказа Н.Лескова «Тупейный художник»	108
Г. М. Ребель (Пермь). «Записки из Мертвого дома» как источник тем и образов позднего Достоевского	118
Т. И. Печерская (Новосибирск). Нарративная провокация Свидригайлова	121
Н. С. Измestьева (Ижевск). «Лучше уж ошибка в милосердии, чем в казни...»: pro и contra (Ф.М.Достоевский «Преступление и наказание»)	127
О. В. Молодкина (Стерлитамак). Традиции мистерии в романе Ф.М.Достоевского «Идиот»	135
Т. В. Зверева (Ижевск). «Сыскать сюжет для картины...»: об одной живописной линии в романе Ф.М.Достоевского «Идиот»	140
Л. Р. Галимова (Уфа). «Маленькие картинки» в «Дневнике писателя» Ф.М.Достоевского	151

В. В. Архангельская (Екатеринбург). Ономастические метафоры и авторская позиция в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» ..	156
Е. Е. Завьялова (Астрахань). Любовная лирика: эволюция жанра	160
Н. В. Пращерук (Екатеринбург). Чужая цитата как «авторский знак» Бунина-художника	167
И. Д. Кристева (Екатеринбург). К специфике авторского использования цвета	176
Е. А. Яблоков (Москва). Текст и подтекст рассказа А. Грина «Корабли в Лиссе»	180
Е. В. Воскобоева (С.-Петербург—Ижевск). Семантика продукта (Н. Заболоцкий и Н. Олейников)	190
В. В. Химич (Екатеринбург). Рецепция классических сюжетов в «странной» прозе 1920-х годов	194
А. В. Игнатова (Ижевск). Образ рассказчика в романе С. Клычкова «Сахарный немец»	207
Е. А. Подшивалова (Ижевск). Взаимодействие жанров в русской прозе 1920-х годов	216
Н. П. Хрящева (Екатеринбург). Двойничество как принцип изображения персонажного ряда в «Чевенгуре» А. Платонова	222
М. Н. Капрусова (Борисоглебск). Образы врачей в прозе М. Булгакова	228
Е. А. Иваньшина (Воронеж). Дело о ревизорах: к вопросу о «соблазне классики» у М. Булгакова	234
И. Б. Корман (Азур, Израиль). Три похода в страну МиМ	244
Ю. В. Тамонцева (Калининград). О воплощении архитектурного задания на раннем этапе работы над «Поэмой без Героя»	254
П. Е. Поберезкина (Киев, Украина). «Пролог» А. Ахматовой: фрагменты комментария	262
М. В. Серова (Ижевск). Жанр и структура цикла Анны Ахматовой «Полночные стихи»	275
А. Н. Безруков (Бирск). Автор в структуре художественного мира	290
Я. И. Корман (Ижевск). Образы всемогущества власти в поэзии В. Высоцкого и А. Галича	294

В. Л. Галацкая (Днепропетровск, Украина). Форма выражения авторского сознания в кинодраматургии Ивана Драча	302
А. А. Чевтаев (С.-Петербург). Художественная аксиология стихотворения И.Бродского «Похороны Бобо»	310
Н. Г. Медведева (Ижевск). Античная традиция в поэзии Ольги Седаковой («Из цикла «Метаморфозы»»)	319
Э. В. Лариева (Петрозаводск). Толстовские мотивы «света» и «белизны» в повести Л.Улицкой «Сонечка»	329
Э. А. Тамаркина (Ижевск). Смысл одного композиционного приема волшебной сказки (освобождение от «бесовского начала»)	336
А. И. Лаврентьев (Ижевск). Американский черный юмор и концепция смерти автора	342
М. Г. Агеева (Ижевск). Психоаналитическая интерпретация детектива в зарубежной критике	347
О. Н. Голубкова (Ижевск). Культурологический смысл субъектной организации рассказа У.Фолкнера «Розы для Эмили»	351

II

Б. Ф. Егоров (С.-Петербург). Об уровнях культуры (петербургские размышления)	356
С. М. Лойтер (Петрозаводск). С Петровых не расстанусь (К 100-летию со дня рождения Марии Петровых)	362
Ю. Н. Серго (Ижевск). О некоторых аспектах творческой концепции литературного журнала «Луч»	372
Е. И. Зейферт (Караганда, Казахстан). Рецензия на книгу Евгения Касимова «Казино доктора Брауна» (Екатеринбург, 2006)	378
Е. А. Подшивалова (Ижевск). Новая книга о Пастернаке	382
В. А. Зарецкий (Стерлитамак). Из воспоминаний о Б.О.Кормане. Очерк второй. Годы 1947—1948. Взятся за гуж	384
С. И. Гиндин (Москва). Судьбой дарованные письма (из переписки с Б.О.Корманом)	391
Т. В. Иванова (Петрозаводск). Вспоминая Б.О.Кормана	405
А. Цонева (Варна, Болгария). Учитель	407

Е. А. Подшивалова

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖАНРОВ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920-х ГОДОВ



Жанровое взаимодействие, как известно, свойственно художественной практике XX века. Наиболее интенсивно опыт диффузии жанров осваивает русская проза 1920-х годов. Для отдельных писателей это и опробуемый новый литературный прием, и способ сознательного разрушения изжившей себя классической поэтики в самом репрезентативном романном жанре, и демонстрация форм утверждающегося современного художественного мышления.

Процесс жанрового взаимодействия многообразен. Типологически это многообразие можно свести к двум формам: 1) *на основе какой-либо жанровой модели выстраивается целое текста*. При этом исходная, иногда даже словесно обозначенная в произведении жанровая модель начинает деформироваться и подменяться в соответствии с художественным заданием автора другой, организующей художественное целое. Примером могут послужить «Повесть непогашенной луны» Б.Пильняка, антиутопия Е.Замятина «Мы», выстроенные по типу психологического романа. Исходная и воплощаемая в тексте жанровые модели могут не отменять одна другую, а сосуществовать в целом произведении. Это подтверждает творческий опыт А.Ганина, С.Есенина, С.Клычкова, С.Федорченко, проявивших формы романного мышления в прозе на основе и в сочетании с формами мышления, свойственными сказу и сказке; 2) *текст может быть представлен как сочетание разнообразных литературных, дописьменных и нехудожественных жанров* («Голый год», «Машины и волки» Б.Пильняка, «Россия, кровью умытая» А.Веселого). Этот второй достаточно распространенный в литературе 1920-х годов опыт жанрового взаимодействия позволяет говорить не столько о диффузии жанров как таковых в рамках создаваемого текста, сколько о соединении речевых жанров (термин М.М.Бахтина), то есть жанрово определенных речей разнообразных и разнородных субъектов. В данном случае жанр и стиль оказываются в паритетных отношениях: стиль субъекта жанрово оформлен, а жанр стилистически представлен в речи субъекта. Данная особенность свидетельствует о том, что проза этого

периода решала в первую очередь проблему литературного языка. Но если мышление стилями в основном расширяло границы литературной нормы, то мышление жанрами преимущественно свидетельствовало об индивидуальных путях художественного обновления прозы в сфере оформления ее эстетической целостности. В области стиля как такового воссоздавалось социальное и культурное разноречие, которое осваивала литература в качестве своего нового языка, через взаимодействие речевых жанров, т. е. жанрово представленного слова, формировался художественный космос каждого автора.

В прозе 1920-х годов можно выделить особую повествовательную форму — субъекта жанрового мышления. Он воспроизводит в тексте память о том или ином жанре, является его проводником и хранителем. Он имперсонален и проявлен как тип воссоздаваемого культурного сознания. Для характеристики культурной миссии этого субъекта важно не столько то, память о каком жанре он транслирует через текст, сколько то, что в эпоху, когда литература утратила свои границы и дифференциал художественности*, он через жанровую оформленность речи, предполагающую создание целостной авторской картины мира, восстанавливает эти границы. При этом целое произведения может формироваться из сочетания ограниченных жанровыми нормами (жанровой памятью) возможностей социально и культурно разнородного слова. Наиболее очевидно этот процесс представлен в романе-фрагменте Артема Веселого «Россия, кровью умытая».

Работа над книгой была начата в 1926 году. Писатель не успел ее завершить. Если учитывать, что он был насильственно изъят из литературного процесса в 1937 году, работа над произведением длилась десятилетие. За этот период русский роман прошел путь жанрового оформления, одним из вариантов которого явилась его трансформация в социалистический роман. Однако текст Артема Веселого отражает не этапы формирования романной прозы ранней советской эпохи, а те тенденции, которыми отмечено развитие данного жанра в первой половине 1920-х годов. В этом тексте явно ощутимо устремление к разрушению романного канона, а не отражены усилия по его формированию.

* Процесс размывания границ, происходящий в современной литературе, ее интерес не только к литературному дискурсу осмыслял и А.Блок: «Откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия, будь то страница из Гоголя, Лермонтова, Толстого, Тургенева, страница Чернышевского и Добролюбова, страница циркуляра министра народного просвещения эпохи “цензурного террора” пятидесятых годов, страница письма одного министра другому <...> и все вам покажется интересным, насущным, животрепещущим» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 5. С. 334—335).

Подтверждением данной мысли служат оценки Артема Веселого критиками-современниками. Они воспринимают его, как и Пильняка, деструктивным писателем, «докатившимся до границ литературы». А.Лежнев отмечает, что «человек, изображаемый Артемом Веселым, — это не человек-личность, а частица массы, атом стихии»*.

В статье, посвященной «Разгрому» А.Фадеева, исходя из логики рассуждений о формирующихся чертах советской литературы, критик резюмирует: «За Артемом Веселым некому и некуда идти»**». В 1961 году, осмысляя проделанную писателем работу по реконструкции прозы, Н.Асеев напишет: «В Артеме Веселом запропал, по моему мнению, один из лучших писателей советского времени <...> Артем Веселый <...> осуществил роман без героя, вернее с массовым героем, в котором соединилась такая множественность черт народов, образовавших население бывшей Российской империи»***. Асеев подчеркнул, что писатель «открыл дорогу всему языку, всем чувствам народа», и посетовал, что еще нет исследований о «необычайном стиле» его книг, «о языке и композиции произведений этого богатырского эпоса».

Отмечая справедливость этого высказывания, обратим внимание на то, что «необычайный стиль» в романе «Россия, кровью умытая», в отличие от сказовых форм Вс. Иванова, Л.Сейфуллиной, Л.Леонова, И.Бабеля, нацелен не только на художественное воспроизведение социального и национального разноречия. Важна здесь другая функция этого разноречия. У Артема Веселого нет главного, что есть в сказовой прозе о войне и революции, — отражения процесса самосознания человека в высказываемом слове. Стиль А.Веселого — это изображение языковой стихии, которая в свою очередь является отражением социальной стихии и разрушенного войной мира. Слово, таким образом, оказывается двойником мира, калькой с него. Отсюда и распад слова (смысла) как результат распада мира. Социальное разноречие, являющееся стилем книги, отражает отсутствие познающей и словом преобразующей мир личности, которую не замещает в этой функции «массовый герой».

Формально в тексте выделяются два героя, которым отводится повествовательная функция — Максим Кужель и Николай Кулагин (главы «Слово рядовому солдату Максиму Кужелю» и «Черный погон»). Эти два субъекта речи (сказовой и традиционно-литературной) выражают крестьянское дописменное и дворянское книжное сознания, представ-

* Печать и революция. 1927. № 2.

** Новый мир. 1927. № 8.

*** Веселый А. Россия, кровью умытая. М., 1990. С. 394—395. Далее текст романа цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

ленные в жанровых формах устного рассказа и личного документа — письма. И если устный рассказ в исполнении сказовых рассказчиков И.Бабеля отражает различную степень проявленности личного сознания в используемом ими имперсональном фольклорном или политизированном языке (первый им с рождения дан, второй — социально-исторически придан), если сказовое слово С.Федорченко функционально замещает литературное, то сказовое слово Кужеля механически отражает процесс взаимодействия лексических форм, употребляемых крестьянином и красноармейцем, оно так и остается личностно необеспеченным, в нем не отражена динамика становящегося сознания субъекта речи. И духовно, и словесно Кужель статичен, но не столько как объект описания, сколько как субъект речи и сознания. Отсюда, возможно, и грамматическая форма, употребленная в начале главы («слово рядовому»), свидетельствующая о том, что герой выступает на авансцену текста не по своей, а по авторской инициативе.

Николай Кулагин в письме к сестре выражает эмоционально-аналитическую оценку происходящего, но это слово, как и слово Кужеля, не в силах объять мир и пересоздать его своей энергией. Этот герой тоже субъектно несостоятелен: слово его звучит как последнее, констатирующее всеобщее катастрофическое состояние мира: «Все, чем жив человек, растоптано и заплевано» (108). Оно неспособно предложить миру какой-либо новый смысл, наоборот, мир наполнил его своей апокалиптической семантикой: «Повторяю, никто ничего не понимает» (108).

Третий субъект речи (назовем его вслед за автором метафорически: «пирующие победители») окончательно завершает процесс разрушения слова. Речь этого субъекта культурно беспамятна, понятийно обесмыслена, она являет собою механическое звукоподражание стихии войны. Распад языка происходит не только на уровне смысла, но и на уровне его оформленности. Политические слоганы вместо высказываемых мыслей облачены в незавершенные синтаксические и лексические конструкции:

- Долой погоны! Рви кадетов!
- Поездили, попили...
- Крой, товарищи, капиталу нет пощады!
- Доло-о-ой! (133);

И начался тут митинг со слезами, с музыкой.

Гра

Бра

Вра

Дра

Зра (145).

Все это свидетельствует о том, что в романе Артема Веселого стиль перестает быть характеристикой человека. Не столько герой превращается в атом стихии, сколько человек на уровне своей субъектной невоплощенности является продолжением сдвинутого со своей оси социального и материально-природного мира, калькой с него. Не только личностная, но и национальная характеристика человека утрачена в стиле. В тексте романа воспроизводятся латышский, тюркский, китайский варианты высказываний на русском языке. Они отличаются друг от друга не способом национального мышления, а характером интонирования, фонологической окраской речи. Эта речь тоже представляет собой только раздражающий звук ставшего агрессивным и взорванного войной мира. Социальное, национальное, культурное разноречие, таким образом, не выполняет функции многомерной всесторонней характеристики окружающего. Оно сводится к оформлению картины жизни как дурной многопредметной вневременной бесконечности. Отсюда авторское жанровое определение текста — фрагмент. Оно связано не столько с тем, что главы произведения прерываются вкрапленными в него миниатюрами, названными «Этюдами», сколько с тем, что на уровне стиля обрывается, изживается всякое представление о целостности, стиль обнаруживает беспомощность говорящего создать завершённую картину мира или вписать себя в таковую.

Одновременно с жанровым определением «фрагмент» автор употребляет другое, антиномичное первому, — «роман». Как же и за счет чего оформляется в произведении романное мышление и является ли оно по существу романным? Над субъектами речи, слово которых обесмыслено, Артем Веселый надстраивает еще одного — носителя речи и сознания. Но это не традиционный романский повествователь. Тот, которому доверено Слово в «России, кровью умытой», обладает универсальной жанровой памятью и воспроизводит ее в тексте, через жанровую память возвращая миру ценностную шкалу и гуманистический смысл. Прежде всего, этот носитель речи и сознания пространственно отделен от остальных говорящих. Он всеведущ. И благодаря этому, благодаря своей пространственной удаленности от происходящего, он может изобразить мир со всевозможных точек зрения, он видит его — распавшийся — целиком, смотрит на него отвесным внеисторическим зрением. В единое описание он стягивает то, что разбросано в социально-исторической реальности: «От Балтики до Черного моря и от Трапезунда до Багдада не умолкая бухали молоты войны. Воды Рейна и Марны, Дуная и Немана были мутны от крови воюющих народов. Бельгия, Сербия и Румыния, Галиция, Буковина и турецкая Армения были

объяты пламенем горящих деревень и городов» (3—4). Этот повествователь видит происходящее с точки зрения всех, втянутых в войну народов, с точки зрения тыловиков и фронтовиков, солдата и офицера генштаба, оставленной крестьянской жены и пехотинца.

Универсальность видения позволяет ему не только объять словом мир, она влечет за собою культурно-стилистическую традицию в передаче целостной картины мира. Повествователь оперирует архетипическим образом войны, формируемым за счет устойчивых, содержащихся еще в мифе и фольклоре метафор: «Серп войны пожирал жизни колосья» (4), «Война пожирала людей, хлеб, скот» (5), «Над миром стлалась погребальная песнь» (10). Образ, оформленный словом, хранящим культурную память, утрачивает конкретно-историческое содержание. Частный или социально-типичный взгляд на войну, сформированный непосредственным опытом человека, через слово повествователя преобразуется в мифологический, имперсональный, но культурно определенный, введенный в духовно выстраданный и выстроенный человеческим рядом. Читатель тем самым обретает укорененность в мире как в культуре мышления.

Именно таким словом организован текст произведения. Но оно в строгом смысле не романное, если опираться на понимание романного слова М.М.Бахтиным. Это слово монологично, но принадлежит субъекту не с индивидуальным, а с культурно-типологическим сознанием. Универсальный инвариантный мифологический взгляд дополнен в нем вариантами культурных сознаний — взглядом хроникера и летописца, взглядом эпического, драматического и лирического повествователя, взглядом рассказчика, являющим себя в части «Эпизоды», что и отражает воспроизводимую в тексте память о разных прозаических жанрах. Типы слова, свойственные этим жанрам, постоянно обнаруживают себя в тексте. Так память о книжных жанрах оказывается включенной в универсальную мифологическую память повествователя.

В книге Артема Веселого используются лишь некоторые черты «романности», прежде всего, формальные, например, элементы романной композиции. Этим он тоже выделяется из ряда собратьев по перу, формировавших по модели романной структуры художественное целое (И.Бабель, С.Федорченко). «Россия, кровью умытая» начинается с предисловия, как и роман в его каноническом варианте. Особая смысловая роль предисловия проявляется в его названии «Смертию смерть поправ», которое содержит семантически важную часть тропаря в честь праздника Пасхи и тем включает содержание всей книги в евангельский контекст, формируя взгляд на описанное как на искупительную жер-

тву. Субъект сознания, организующий первую главу, воспроизводит архаическую жанровую память. Субъект сознания, организующий текст глав и «Этюдов», актуализирует архаическую и культурно-типологическую жанровую память. Название предисловия вводит в произведение евангельский миф и освящает словом этого мифа весь жанрово разнородный текст. Таким образом, в книге по сути образуется семантическое поле, в котором взаимодействуют не социально разнородные стили, а в разнообразные, сформированные в культуре, речевые жанры и это взаимодействие не механическое. Жанровая память сохраняет иерархическое отношение к слову. Слово перестает быть стилем, обретает принадлежность к культурной традиции и типологии и транслирует энергию ими выработанных смыслов.

Н. П. Хрящева

ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ПРИНЦИП ИЗОБРАЖЕНИЯ ПЕРСОНАЖНОГО РЯДА В «ЧЕВЕНГУРЕ» А. ПЛАТОНОВА



Изображение персонажей в «Чевенгуре» определяется платоновским, глубоко оригинальным видением мира. Основные очертания художественной вселенной Платонова изъяснены в ряде трудов современных ученых. Так, в работе М.А.Дмитровской, посвященной исследованию поэтического языка Платонова, обосновывается мысль о единой авторской позиции, создающей особую «метафизическую» картину Мироздания¹. Отталкиваясь от данного положения, К.А.Баршт рисует модель платоновской картины Мира², справедливо отмечая, что «художественно-онтологический и поэтико-языковой аспекты оказываются двумя сторонами одной и той же медали — платоновского художественного текста»³. Одним из оснований для своей концепции ученый делает отношение писателя к «веществу». «...По логике поэтического