

Покотыло Михаил Валерьевич

М. А. БУЛГАКОВ И В. В. МАЯКОВСКИЙ: ПРОТИВОСТОЯНИЕ ИЛИ ВЛИЯНИЕ?

В статье предпринята попытка рассмотрения творчества двух великих русских мастеров слова второй половины XX века с позиции установления взаимодействия и взаимовлияния. Автор статьи полагает, что, несмотря на различие политических, общественных и эстетических взглядов, Булгаков и Маяковский находились в конструктивном диалоге, прежде всего, в сатирических произведениях. Интегральным признаком произведений данных авторов является глубокая рефлексия, которая всегда сопутствует карнавальным формам в художественном мире, в то же время их различное отношение к идее революции квалифицируется как дифференциальный признак.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/1-2/44.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 156-161. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/1-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

Условия, зависящие от самого студента, включают место занятий, его позу во время чтения и своевременное проведение перерывов в работе.

Создав для обучаемого такие внешние и внутренние обстоятельства, которые «вынудят» его употребить понятую, извлеченную из текста информацию, а следовательно, совершить ответные внешние и внутренние действия на ее основе, мы обеспечим ситуацию, когда он сам определит и цель-результат чтения. А если это происходит, значит у студента присутствует такая же заинтересованность в результате самостоятельной работы, как и у преподавателя при ее организации. Самостоятельное определение цели в какой-либо деятельности – высший уровень самостоятельности.

Рассмотренные связи являются одним из важных условий создания сильной структуры мотивации самостоятельной работы при обучении иноязычному чтению.

Список литературы

1. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Наука, 1977. 251 с.
2. Перлова И. В. Дидактическое содержание и организация самостоятельной работы при обучении иноязычному информативному чтению: дисс. ... канд. пед. наук. М., 1997. 244 с.
3. Серова Т. С. Психологические и лингводидактические аспекты обучения профессионально-ориентированному иноязычному чтению в вузе. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1988. 232 с.
4. Фоломкина С. К. Обучение чтению на иностранном языке в неязыковом вузе. М.: Высшая школа, 1987. 207 с.
5. Шадриков В. Д. Психологический анализ деятельности как системы // Психологический журнал. 1980. Т. 1. № 3. С. 33-46.

MOTIVATION OF SELF-GUIDED WORK WHEN READING IN FOREIGN LANGUAGE

Perlova Irina Veniaminovna, Ph. D. in Pedagogy, Associate Professor
Perm National Research Polytechnic University
perl_telecom@mail.ru

The article is devoted to the motivation problem of students' self-guided work when reading in a foreign language. The components of the motivational-stimulating stage of self-guided work when teaching reading in a foreign language are considered. The steps, which make up really self-guided reading in a foreign language, and the factors, which stimulate students to realize them freely are described.

Key words and phrases: motivation; self-guided work; reading in foreign language; aims; needs; motives; interest; stimuli; informational possibilities; purpose.

УДК 82-313.2

Филологические науки

В статье предпринята попытка рассмотрения творчества двух великих русских мастеров слова второй половины XX века с позиции установления взаимодействия и взаимовлияния. Автор статьи полагает, что, несмотря на различие политических, общественных и эстетических взглядов, Булгаков и Маяковский находились в конструктивном диалоге, прежде всего, в сатирических произведениях. Интегральным признаком произведений данных авторов является глубокая рефлексия, которая всегда сопутствует карнавальным формам в художественном мире, в то же время их различное отношение к идее революции квалифицируется как дифференциальный признак.

Ключевые слова и фразы: гротеск; жанровая контаминация; карнавализация; комизм; сатира; смеховая культура.

Покотыло Михаил Валерьевич, к. филол. н.
Ростовский государственный университет путей сообщения
mihail.pokotylo@yandex.ru

М. А. БУЛГАКОВ И В. В. МАЯКОВСКИЙ: ПРОТИВОСТОЯНИЕ ИЛИ ВЛИЯНИЕ?©

Изучение творчества М. А. Булгакова и В. В. Маяковского с позиций сопоставления различных аспектов их эстетических взглядов, мировоззрения, специфики художественного мира не является новой для литературоведения. Впервые такая попытка была предпринята в середине 1960-х годов, когда началось возвращение М. А. Булгакова в литературу. По словам известного булгаковеда Л. Яновской, эта тема «сложная, противоречивая и также пронизанная печалью, вставшая прежде других... почти сразу была заявлена с болезненной остротой» [12, с. 142]. Цель статьи – установление корреляций художественных миров М. А. Булгакова и В. В. Маяковского, – определяет комплекс задач: установление отличительных черт, присущих их

художественным картинам мира, выявление доминанты художественного мира, позволяющей уточнить интегральные признаки произведений писателей, что в конечном счете позволяет квалифицировать театрализацию и карнавализацию как синтезирующие основы эстетических поисков начала XX в.

По справедливому замечанию исследователя, на постановку проблемы взаимоотношений М. Булгакова и В. Маяковского в советском, а позднее российском литературоведении, оказали влияние две гипотезы: одна была высказана в 1960-е годы в переписке К. М. Симонова, председателя комиссии по литературному наследию М. А. Булгакова, другая – в 1980-е годы в статье видного филолога Б. М. Гаспарова.

Л. Яновская считает, что в подборке литературных писем К. М. Симонова, опубликованной в 1968 году, впервые была заявлена формула: «Был или не был Маяковский на «Днях Турбиных», более или менее дружелюбно разговаривали они с Булгаковым в личных встречах – все это не меняет сущности дела. *Маяковский, исходя из своих тогдашних литературно-политических позиций не мог не быть решительным литературным противником Булгакова (здесь и далее курсив автора – М. П.)* – это было бы противоестественно, и все это нет никакой нужды смягчать» [Там же, с. 143]. Данная «формула-окрик» была подхвачена советскими литературоведами и критиками и начала циркулировать в филологическом дискурсе, переходя из одной статьи в другую. Причем, по замечанию Н. Степанова, «общим местом в работах исследователей было и остается мнение, согласно которому позиция Маяковского явно предпочтительней. Для А. Метченко очевидно превосходство Маяковского как основоположника социалистического реализма в поэзии. В. Новикову позиция Маяковского представляется более социально активной, Е. Яблокову более определенной» [8, с. 205], между тем «оценки подобного рода, объяснимые в 60-70-е годы, теперь вызывают недоумение» [Там же] и не учитывают кидушую переоценку творчества поэта, в том числе и его сатиры» [Там же]. Правда, в конце 1980-х годов повторный «булгаковский бум» привел к тому, что «литературоведческие работы о Маяковском стали элегантно уклоняться от рассмотрения конфликта Маяковский – Булгаков, а когда уклонение невозможно – в комментариях, например, к резким антибулгаковским выпадам поэта – прибегать к застенчиво-компромиссным формулировкам» [7, с. 30].

Вторая гипотеза, изложенная Б. М. Гаспаровым в работе «Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»» (в СССР была опубликована в рижском журнале «Даугава» в конце 1989 года), была основана на тезисе о том, что «*Булгаков якобы презирал Маяковского и даже сатирически его вывел в романе «Мастер и Маргарита»... в фигуре Рюхина*» [12, с. 170-171]. Несостоятельность данной гипотезы убедительно оспорила в своей монографии Л. Яновская [Там же, с. 171-182].

Однако в ряде критических работ, опубликованных за последние двадцать лет, концепция Б. М. Гаспарова обрела свое продолжение и развитие. Например, в своей статье «Они сошлись (Михаил Булгаков и Владимир Маяковский)» Е. Яблоков не только соглашается с версией Б. Гаспарова, но и находит ««присутствие» Маяковского в романе «Мастер и Маргарита» и в образе другого поэта, Ивана Бездомного» [11]. Яблоков считает, что «аллюзии на Маяковского в последнем булгаковском романе оценочно двойственны: отблески судьбы поэта окрашивают как халтурщика-конформиста, так и талантливого невежду, осознавшего собственное невежество» [Там же]. А историк-архивист М. Черкашина в своей монографии «Параллели судеб» [10] высказывает предположение, что Булгаков изложил в своем знаменитом романе свою версию гибели *Маяковского, который «в глазах Булгакова мог быть только Иудой*. Прежде всего, потому, что, как и Иуда, отрекся от Христа, от веры родителей и предков, в угоду и пользу власть предержащих... предал свой «атакующий класс», став новым пролетарским буржуа: заграничные поездки, большие гонорары, валютные подарки любовнице – все это мало вязалось с образом пламенного «агитатора, горлана-главаря»... Маяковский предал и своих собратьев по литературному объединению. Как только ЛЕФ¹ ослабел и оказался негоден Вождю, Маяковский покинул «левый фронт» и прибежал в стан бывших своих противников. Иудин грех был и в его отношениях с Горьким. Присоединившись к компании против Горького, организованной сверху, он в «Нисьме писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» в вызывающей манере осудил пролетарского писателя как эмигранта» [Там же]. Данная позиция основана, прежде всего, на осмыслении отзывов современников о поэте и демифологизации, которая характерна для отечественного литературоведения середины 1980-х – начала 1990-х годов. Однако при таком подходе не учитывается личностный аспект. Маяковский был человеком и, как всякий человек, мог совершать ошибки, менять свое мнение не только по отношению к тем или иным людям, но и событиям. Поэт, как и многие его современники, был уверен в необходимости революционных перемен. Максимализм диктовал необходимость переделать весь мир «до последней пуговицы в одежде», поэтому поэт искренне считал, что как поэт должен оказывать посильную помощь властям Страны Советов в строительстве нового государственного строя, для чего шёл зачастую против самого себя, сопротивляясь собственной эстетической позиции, когда разъяснял важнейшие постановления правительства. Из ЛЕФа он ушёл не потому, что данная литературная группа не была поддержана властью и лично Сталиным, а потому, что видел необходимость объединения всех литературных сил на основе конструктивного диалога. Маяковский конца 1920-х годов иначе смотрел на окружающую действительность – «патетику сменила сатира... Романтическим мечтам прихотил конец, но это не было еще полным разочарованием» [11].

Безусловно, правы исследователи, отмечавшие разницу общественно-политических и эстетических позиций двух писателей. По-другому и быть не могло у современников, живших и творивших в сложную трагическую эпоху – эпоху революции, гражданской войны, в годы острейшей литературной борьбы. Данная эпоха разделила не только социальные страты, но и семьи на «красных» и «белых», на своих и чужих. Маяковский принял

¹ Левый фронт искусств.

революцию (как здесь не вспомнить слова из автобиографии – «моя революция»), не по «службе, а по душе» сотрудничал с советской властью (работал в «Окнах РОСТА» и советских изданиях, в своем творчестве разъяснял важнейшие идеологические и правительственные документы), пытался строить новое искусство, которое порой противоречило классическому наследию. Булгаков был сторонником не революции, а «Великой эволюции», видел в революции гибель страны, поэтому «буквально с первых своих публикаций 20-х годов становится в конфронтацию с властью, с презрением относясь к тем литераторам, которые служили ей» [8, с. 204], отсюда и «ироническое восприятие к деятельности Маяковского» [Там же], проявившееся в ряде произведений М. А. Булгакова. Не мог принять писатель и разрушительных идей футуризма, с которым был связан Маяковский. Уничтожение традиций классического искусства для Булгакова было равнозначно разрушению цивилизации и человечества.

Маяковский также не остался в стороне, известны его выпады в адрес пьесы Булгакова «Дни Турбиных» на диспуте «Театральная политика советской власти» в октябре 1926 года, а также критика писателя в стихах и прозе (об этом подробно написано в монографии Л. Яновской).

Но, несмотря на сложные взаимоотношения, о которых «не писал только ленивый» [4], несмотря на то, что Булгаков и Маяковский «находились на разных литературных полюсах, взаимные пикировки вовсе не тоже самое, что вражда и тем более полное отрицание творчества оппонента... Нет сомнений, что Михаил Афанасьевич, во многом не принимая творчества пролетарского трибуна, осознавал мощь его таланта» [Там же]. Даже рассматривая творческие поиски Булгакова и Маяковского в конфликтном поле, исследователи пришли к выводу о том, что «противостояние... обнаруживает неожиданную близость между спорящими художниками по ряду достаточно серьезных пунктов» [7, с. 30] (это и жанровые (контаминация жанров), и тематические, и образные сближения), позволяющие назвать двух писателей «зеркальными двойниками» [Там же, с. 32] ведущими между собой диалог на общей платформе – «соперничестве за «монополию» на жанр, за обладание «истинным жанром» и «самой художественной истиной», за все связанные с этим соперничеством идейно-эстетические обстоятельства» [Там же, с. 34]. Очевидно, что жанровые эксперименты в творчестве Булгакова и Маяковского определялись социокультурным контекстом, ценностными ориентирами: «Определяющий принцип жанрового аксиологического концепта – в понимании и осознании конфликта как особой точки, точки бифуркации в развитии и становлении отношений человека и мира в данном жанровом топосе, данной модели универсума. В точке бифуркации открываются разные возможности развития этих отношений, и одна из возможностей концептуально реализуется и утверждается как актуальная и действительная в условиях данного жанрового топоса» [5, с. 91]. На Вторых Булгаковских чтениях в 1986 году «самым серьезным образом ставилась проблема взаимодействия, — диалога» двух художников» [3, с. 41]. Так, Рита Джулиани говорила о важности для Булгакова поисков футуристов, художников-примитивистов из круга Маяковского: «Булгаков на протяжении всей своей литературной деятельности шел путем, часто параллельным пути Маяковского, иногда пересекаясь с ним, но эти пути вели к одному и тому же конечному пункту: новаторству в искусстве» [Там же]. Еще в середине 1920-х годов в пьесе «Багровый остров» Булгаков вторгся на территорию своего антипода по политическим и эстетическим позициям и оказался в русле художественных поисков Маяковского» [Там же, с. 42]. Булгаковеды М. Петровский и Е. Яблоков в своих статьях подробно описали полемику, которую вели между собой писатели в своих произведениях по целому ряду проблем – от отношения к мещанству до кардинальных философских проблем, таких, например, как омоложение и бессмертие. После смерти Маяковского эта полемика продолжилась в «закатном» романе Булгакова.

С нашей точки зрения, наибольшее сближение обнаруживается в сатирическом творчестве писателей. Булгаков и Маяковский видели опасные тенденции, проявившиеся в 1920-е годы, и в сатирических произведениях (как прозаических, так и драматургических) отразили свое мнение. Сатира обоих писателей была направлена на борьбу с нарождавшимися негативными явлениями советской действительности – мещанством, советским чванством, бюрократией. В стихотворениях Маяковского и фельетонах Булгакова первой половины 1920-х годов исследователи отмечают сходные мотивы осуждения дикого и бесчеловечного быта советских граждан, грубости и хамства в общении. В драматургии художников середины и конца 1920-х годов (пьесах Маяковского «Клоп», «Баня» и Булгакова «Зойкина квартира», «Багровый остров») уже ярко проявляется их перекличка и, фактически, творческий диалог. В «Зойкиной квартире» и «Клопе» метко осмеивается формирование мещанства в советской России, а в «Багровом острове» и «Бане» осмысливается и пародируется сущность советской бюрократии.

К. В. Барина [1] видит общность поэтических приемов драматургического творчества писателей в общей эстетической карнавальной природе пьес, а также в карнавальности самой советской эпохи. Причем в основе карнавализации у Маяковского находится *противостояние настоящего и будущего, при явном предпочтении будущего* («Маяковский устремлен в будущее, утопичность – карнавализирующее ядро его пьес» [Там же, с. 8]), в то время как «для Булгакова, исповедующего теорию эволюции, важно сопоставление настоящего с прошлым (в его пьесах сквозь реалии послереволюционного времени прорастает старое). В наиболее карнавальной его комедии «Багровый остров» основой для карнавализации является представленная в пьесе жизнь театра, столкновение, прошлого и настоящего в умах актеров, мизерность изменений в сознании» [Там же]. Карнавальный принцип построения пьес влечет за собой и использование «мотива шутовского приема увенчания-развенчания как одной из составляющей сюжетной цепи» [Там же, с. 9] для сатирического обличения мещанства («Зойкина квартира» и «Клоп»), в изображении беспринципных деятелей культуры и искусства, а также роли тоталитарного государства на театр и культуру («Багровый остров» и «Баня»).

Большинство булгаковедов уверены, что в своих пьесах Маяковский, в отличие от Булгакова, видел недостатки советского строя как оптимист – он верил в возможность их устранения, в то время как «оценка коммунистического грядущего у Булгакова резко противоположна оптимистическому, мажорному тону Маяковского и включает сатирическое осмысление» [8, с. 201]. Мы полагаем, что усиление сатирического начала и его яростная борьба с критиками РАППа (Российская ассоциация пролетарских писателей) в течение всех 1920-х годов за сатиру как полноценный жанр отечественной литературы есть бесспорный факт, подтверждающий понимание и переживание Маяковским как личной драмы современных ему политических ошибок советской власти, под влиянием которых иссякал его исторический оптимизм.

Мы не согласны с мнением Н. Степанова, выделяющего «в огромном массиве обличительной продукции Маяковского, выдержанной в духе большевистской идеологии» [Там же, с. 205] лишь единицы произведений, «в которых негодующие чувства поэта выражены по-человечьи и естественно» [Там же]. Полагаем, что практически во всех произведениях Маяковского, даже в тех, что были написаны под влиянием социального заказа, поэт выражает свои чувства искренне, в координатах общечеловеческих идеалов нравственности.

В эстетическом пространстве советской литературы сатирическому творчеству никогда не отводилась ведущая роль, поскольку сатира представляла собой некий фактор, не вписывающийся в рамки официального представления о природе литературы, её месте и назначении в социуме. Советская литература ограничивалась в основном позитивными примерами, реализуя, тем самым, социально-педагогическую функцию. Свою актуальность сохраняет обращение художников слова к элементам карнавальной культуры, которое во многом определяло многомерный характер художественного сознания рубежа XIX-XX веков. Ориентация на карнавальное мироощущение характеризует творчество писателей и драматургов, имеющих различные художественные позиции: А. Толстой, В. Маяковский, Ю. Олеша, В. Набоков, М. Булгаков создают художественные миры с помощью карнавальных средств и образов. Обращение к однотипным образным средствам, которые вписаны в карнавальную парадигму, даёт, тем не менее, возможность совершенно различной трактовки центральных эстетических и социальных проблем эпохи: конфликт личности и общества, совместимость индивидуальных форм мышления и целостного народного мировосприятия, возможность возврата к гармонической картине мира, категория свободы и её воплощение в современном мире.

Изучение сатиры как социально-эстетического феномена не теряет своей актуальности ввиду значимости смеховой культуры и сатиры как одной из её форм в многоуровневой динамике образотворчества и миропостижения. Концепция карнавала, предложенная М. М. Бахтиным [2], раскрывает преемственность карнавальных форм в литературе Нового времени и одновременно устанавливает наследование этих способов художественного мышления от обрядово-зрелищной формы в культуре ввиду глубокой научной доказательности и обращенности к феноменологии духа народной праздничности. О. М. Фрейденберг исследует процесс трансформации мифологических сюжетов в архаическое театрализованное действие, тем самым доказывая возникновение театрального искусства из ритуала и древнейших культов [9]. Значимые для гуманитарной парадигмы концепции М. М. Бахтина и О. М. Фрейденберг позволяют утверждать, что язык мифологических построений (архаических и относительно новых) основан на традиционном использовании в культуре карнавальных и театральных форм.

Развитие концепции М. Бахтина о мифологической основе карнавальных торжеств, об их оппозиционности официальной культуре, способах травестики традиционной системы ценностей в процессе карнавального действия принадлежит Д. С. Лихачеву, изучившему специфику русской народно-смеховой культуры [6]. Осмысление генезиса национального типа карнавальности позволяет выявить тот культурно-исторический архетип, который реализован в русской культуре и литературе первой трети XX в. На наш взгляд, особой значимостью обладает идея Д. С. Лихачева об утрате карнавалом праздничной сущности и, как следствие, его превращении в сатирическое обличение несправедного мира.

Культура 20-х годов XX в. насыщена различными новыми мифами – эстетическими, которые наследуются из пространства Серебряного века, а также идеологическими, большевистскими, которые конструируются по модели традиционного архаического мифа. Взаимодействие культурных «мифов» детерминирует эстетическую специфику эпохи, в которой мифотворчество 20-х годов осуществляется посредством театрально-карнавальных средств. Осмысление творчества М. А. Булгакова и В. В. Маяковского в сфере карнавальности приводит к выявлению как центростремительных, так и центробежных тенденций: с одной стороны, интегральным признаком произведений становится глубокая рефлексия, сопровождающая продуцирование карнавальных форм в художественном мире обоих авторов, с другой, М. А. Булгаков, в отличие от В. В. Маяковского, не склонен утверждать идею революции как праздника обновления мира и человека. Для него карнавал – скорее жестокая стихия, зачастую бессмысленная и беспощадная, как русский бунт (ср. то же у А. С. Пушкина).

Идея Д. С. Лихачева о традиционном для русской культуры «выхолащивании» праздничного духа из карнавала в периоды кризиса государственной власти, который всегда сопровождается усилением давления на личность и народ в целом, помогает выявить природу карнавализации и творчестве М. Булгакова и В. Маяковского. Конкретно-исторический архетип русского сознания манифестирован в народной смеховой культуре, характеризующейся специфическим смехом: зачастую этот смех служит способом ниспровержения несправедного мира, но отнюдь не выражением полноты бытия, репрезентирующего мироощущение праздника. Этот важный аспект обуславливает социальную направленность смеха в русской культуре. При том, что сатира представляет собой цель, комизм становится её средством. Сатира не может существовать без комизма, комизм, напротив, может быть реализован и вне сатирической парадигмы.

Создание художественной картины мира осуществляется писателем-сатириком с помощью типичных приёмов, специфических для поэтики карнавала (гротеск, фантастика, пародия, каламбур), средств типизации

(овеществление, опредмечивание живого, одушевление вещного, зооморфизм), а также мотивов двойничества, шутовства. Поэтика сатирического произведения характеризуется введением традиционно карнавалных образов – персонажей-масок. Как один из видов комического, сатира имеет в своем арсенале фольклорно-мифологические мотивы, темы, образы, изобразительно-выразительные средства. Генетическая связь карнавала, театра и сатиры с архаическим мифом и ритуалом остается прозрачной, что в целом реализуется в контаминации театрализации и карнавализации, как двух тенденций поэтики XX в.

Булгаковская сатира опирается на комическое начало, которое в различных комбинациях порождает различные жанровые формы: так, дополняя драматизм повествования, комизм и сатира способны высветить совершенно новые стороны бытия; в этом случае художественный мир предстает как бы пропущенным через призму контроля автора и самокорректировки, усиливая иронический компонент эстетического познания. Произведения Булгакова проникнуты смеховой игрой, раскрывающейся в пародии и иронии, приемах фарса и балаганного театра, в гротеске и фантастике, постоянно развивающейся карнавализации и каламбуре.

Для М. Булгакова была совершенно исключена возможность сотрудничества с властью большевиков в силу его личностных особенностей и специфики творчества. Как приверженец идей свободы и, прежде всего, свободы слова, Булгаков глубоко скептически относится к революционному процессу в России, глубоко убежден в идее эволюционного развития. Художник изображает жизнь в её важнейших проявлениях, что в целом определяет сатирическую направленность его произведений, обусловленную страданиями от «страшных черт» своего народа. Художественно-эстетическое своеобразие и философская проблематика сатиры Булгакова определяется мировоззренческими ориентирами творческой личности писателя, который и осознает себя, прежде всего, сатириком. Подтверждение тому – сатиричные по преимуществу рассказы, очерки и фельетоны Булгакова 20-х годов, повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»; три из десяти оригинальных пьес – сатирические комедии («Зойкина квартира», «Багровый остров», «Иван Васильевич»). Часть произведений характеризуются существенными комедийными мотивами, персонажами, ситуациями, диалогами, репликами: таковы «Дни Турбиных», «Бег», «Адам и Ева», «Блаженство», «Кабала святош».

Сатирико-юмористическая литература 20-х годов многообразна как в своих жанровых формах, так и в тех основах, которые обуславливают её особенность. Публицистичность сатиры, глубина постановки социально-политических проблем характеризует и сатиру Маяковского, который воплощает принципы смеховой культуры столь же плодотворно. При этом общность сатирического ракурса детерминирована у обоих авторов не только окружающей социальной действительностью, но и менипповой сатирой, представляющей собой некую исходную модель их творчества. И В. Маяковский, и М. Булгаков обращаются в своих сатирических произведениях к истокам социальных пороков, пытаются прогнозировать результаты процессов, которые происходят в стране, различия возникают в сфере исторического оптимизма/пессимизма. Современная советская действительность изначально воспринимается Булгаковым в целом как хаос, нелепость, абсурд, тогда как Маяковский лишь постепенно переходит на те же позиции. В этой связи закономерен гротеск в творчестве обоих художников слова, который детерминирует гиперболизацию и деформацию художественного мира. Эстетический принцип абсурда становится основой двух стратегий – мистико-фантастической и комедийной, причем очевидна приоритетность первой для Булгакова и второй для Маяковского, хотя контаминирование фантастического и комического в различных соотношениях также представлено в их творчестве.

Булгаков и Маяковский как великие писатели и гуманисты шли в одном направлении, и в своих творческих исканиях объединились в общем идейно-тематическом пространстве, что позволяет присоединиться к высказанной Л. Яновской еще в середине 1960-х годов гипотезе *не о противостоянии, а о «рядом стоянии»* этих двух мастеров слова.

Список литературы

1. **Барина К. В.** Пьесы Н. Эрдмана в контексте карнавализованной советской драматургии 1920-х годов: дисс. ... к. филол. н. Владивосток, 2009. 221 с.
2. **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4 (2). 752 с.
3. **Головчинер В. Е.** В споре рождается... (о взаимодействии драматургических принципов В. Маяковского и М. Булгакова) // Вестник ТГПУ. 1999. Вып. 6 (15). Серия: Гуманитарные науки (Филология). С. 41-48.
4. **Жиганец Ф.** Маяковский и футуристы в «Мастере и Маргарите» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2010/08/01/480> (дата обращения: 13.10.2013).
5. **Ибатуллина Г. М.** О конструктивных параметрах жанровых моделей // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (30): в 2-х ч. Ч. I. С. 89-92.
6. **Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.** Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
7. **Петровский М.** Два мастера. Владимир Маяковский и Михаил Булгаков // Литературное обозрение. 1987. № 6. С. 30-37.
8. **Степанов Н.** Сатира М. Булгакова в контексте русской сатиры XIX – I половины XX веков. Винница: Универсум-Винница, 1999. 281 с.
9. **Фрейдберг О. М.** Миф и театр. М.: ГИТИС, 1988. 132 с.
10. **Черкашина М.** Смерть «крикогубого Заратустры». Версия гибели Маяковского в преломлении булгаковского романа [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rg.ru/Bulgakov/2.htm> (дата обращения: 25.09.2013).
11. **Яблоков Е.** Они сошлись (Михаил Булгаков и Владимир Маяковский) [Электронный ресурс]. URL: <http://ejablokov.ru/article9.html> (дата обращения: 10.10.2013).
12. **Яновская Л.** Записки о Михаиле Булгакове. М.: Текст, 2007. 413 с.

M. A. BULGAKOV AND V. V. MAYAKOVSKY: CONFRONTATION OR INFLUENCE?

Pokotylo Mikhail Valer'evich, Ph. D. in Philology
Rostov State Transport University
mihail.pokotylo@yandex.ru

In the article there is an attempt to consider the creative work of two great Russian writers of the second half of the XXth century from the position of establishing interaction and mutual influence. The author supposes that Bulgakov and Mayakovsky had a constructive dialogue, first of all, in satire works, though their political, social and esthetic views were different. These authors' integral feature is deep reflection, which always accompanies carnival forms in artistic world. At the same time their different attitude towards revolution idea is qualified as a differential feature.

Key words and phrases: grotesque; genre contamination; semiotic theory of carnival; comicalness; satire; risorial culture.

УДК 821.161.1;77

Филологические науки

В статье повесть А. Чехова «Степь» проанализирована с позиций кинопоэтики. В процессе анализа выявлены такие особенности творческого мышления писателя, как синестезия, «врожденный» кинематографизм. Высокое мастерство А. Чехова в визуальном изображении действительности способствовало частым попыткам экранизировать его драматургию. Способ построения изображений в повести «Степь» сравнивается с особенностями медленного кино А. Тарковского, а использование такого способа поясняется с точки зрения Умберто Эко и его понятия «умозрительная прогулка».

Ключевые слова и фразы: кинопоэтика; «врожденный» кинематографизм; медленное кино; синестезия; визия.

Покулевская Анна Игоревна

Кировоградский государственный педагогический университет им. В. Винниченко, Украина
annamazurak@mail.ru

**ЭЛЕМЕНТЫ «МЕДЛЕННОГО» КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»[©]**

Художественная литература является искусством визуальным. Правда, эта визуальность особая – она порождается в сознании реципиента в процессе восприятия им художественно-литературного текста. Несмотря на это, проблемам визуальности художественной литературы уделялось недостаточно научного внимания. Объясняется это отсутствием адекватного методологического и методического инструментария, способного раскрывать «секреты» художественного воздействия литературного текста, в котором доминирует визуальный компонент.

Один из способов раскрыть поэтику визуальности заключается в обнаружении в художественно-литературных текстах элементов киноязыка. Это актуализирует проблему компаративистского подхода к анализу поэтики визуализации. Задачи статьи заключаются: 1) в анализе такой особенности писательской манеры А. Чехова, как «кинематографичность»; 2) в рассмотрении основных принципов «медленного кино» А. Тарковского; 3) в исследовании сути понятия У. Эко «умозрительная прогулка»; 4) на материале анализа повести А. Чехова «Степь» продемонстрировать элементы кинопоэтики в художественно-литературном тексте.

Антон Чехов пришел в литературу в момент переживания ею кризиса, вызванного «старением» традиционных выразительных средств. Перед писателями и поэтами того периода стояла проблема поиска новых форм художественного выражения. Приближались изменения художественных выразительных систем глобального характера в последней четверти XIX – начале XX в., которые привели к появлению модернизма. Новое мироощущение требовало поиска новых форм создания художественной реальности. Это стимулировало их обращение к возможностям других видов искусств. В значительной степени это касалось творчества А. Чехова, который, по словам Толстого, «создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде... И Чехова, как художника, нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями – с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особенная форма» [11, с. 59].

Некоторые исследователи творчества А. Чехова для характеристики его писательской манеры употребляют слово «натурность», которое, очевидно, пришло из практики живописания («рисовать с натуры»), а позже – из кино («съемки с натуры»). Натурность писательской манеры А. Чехова означает его настолько высокое мастерство в визуальном отображении действительности, что художественный мир произведения в сознании реципиента предстает как реальная действительность со всей ее натуральной фактурой. Подобной натурностью (естественностью) отличаются и диалоги в чеховской драматургии. Поэтому произведения