

## ТВОРЧЕСКИЙ ТУР

Виктория Шаталова

«Память» - о Н.С. Гумилёве

Сначала будет показана сцена, в которой на старом столе лежит книга Ирины Одоевцевой «На берегах Невы». За окном – снег. Книга сама открывается, страницы перелистываются, дальше – белый свет. Панихида по Гумилеву, Ахматова, стоящая сзади всех и слова Одоевцевой о том, что в этот момент именно Ахматова с этим трагическим и печальным видом кажется ей вдовой Гумилева, а не рыдающая Анна Энгельгардт.

За кадром слышится голос самого Гумилева:

- Скажите, вы не заметили, что священник ошибся один раз и вместо «Михаил» сказал «Николай»?

Девушка смотрит по сторонам, но, конечно, никого не видит. И тут мы слышим ее мысли: «Это он сказал, когда был другой октябрь, когда мы служили тоже панихиду, но по Лермонтову, в день его рождения – пятнадцатого октября».

Затем кадр движется к улице, где осень: разноцветные листья, летящие вокруг под порывом ветра. Начинает моросить дождь. Дальше показаны улицы Санкт-Петербурга первой половины двадцатого века. Сначала очень тихо слышен как будто шепот, перерастающий в более отчетливые слова: это строчки из его различных стихотворений. Начинаются они с «Однообразные мелькают/Все с той же болью дни мои», затем, когда мы видим знаменитый памятник Петру Первому, - «И сразу ветер знакомый и сладкий, /И за мостом летит на меня, /Всадника длань в железной перчатке/И два копыта его коня». Кадры постоянно меняются, мы видим, как ветер летит с очень быстрой скоростью по знаменитым местам города. И постоянно звучат какие-то строчки из стихотворений. Например, когда в кадре Исаакиевский собор, то это – «Верной твердынею православья/ Врезан Исакий в вышине, /Там отслужу молебен о здравьи/ Машеньки и панихиду по мне.» Все это продолжается некоторое время. Ветер, как будто несущийся по Санкт-Петербургу замедляется, и время года меняется: осень постепенно переходит в зиму. Чтение строчек стихов прекращается. После будет показана квартира Гумилева, голос, читающий его стихотворение «Память» и множество образов, передающих его смысл. В конце снова появляется книга Одоевцевой на столе, а за окном - осень, падающие, кружащиеся листья и завывающий ветер.

Раскадровка:

Открывается окно, в которое залетает ветер, и кадр – вместе с ним. Мы видим небольшую, заброшенную квартиру. Начинается вечер, и в одной из комнат почти совсем темно. Пару секунд в ней совсем тихо, однако вскоре возникают различные звуки: шум метели, алюминиевый чайник начинает сам закипать, перо само движется по бумаге, лежащей на столе, и выводит строчки; печка начинает топиться, и от нее появляется свет, а также звук треска дров. Повсюду разбросаны книги. Снова слышится голос: «Только змеи сбрасывают кожи, / Чтоб душа старела и росла. /Мы, увы, со змеями не схожи /Мы меняем души, не тела.» Постепенно кадр вместе со словами начинает меняться, медленно возникает немного расплывчатый образ змеи, движущейся в воздухе. Со чтением второй строфы она трансформируется во что-то, поначалу непонятное, а акцент делается на строчки, продолжающие возникать на бумаге. Но тут и комната практически полностью исчезает, превращаясь в прекрасный, утопический сад в сумраке, где бродит задумчивый ребенок с опавшим листком в руке (в это время закадровый голос читает третью

строфу). К нему подбегает рыжая собака, которую он гладит (начинается четвертая строфа стихотворения). Затем вместе с движением ветра возникает юноша, играющий на лире, а затем – на миг превращающийся то в царя, то в мореплавателя, то в стрелка.

Часть сюжета и художественная задача:

Этот отрывок относится практически к концу мультфильма и, как мне кажется, больше всего передает его суть посредством визуального представления одного из самых известных стихотворений Гумилева – «Память». Мы как бы видим процесс творчества поэта через его мысли и образы, возникающие в голове. Благодаря тому, что показано пишущее перо, мы видим и сам результат этого процесса.

Именно это стихотворение выбрано по нескольким причинам: оно помогает и как можно лучше дополнить образ поэта без его появления в кадре – через лирических субъектов, которые олицетворяют и отражают меняющуюся душу Гумилева. Их будет не три, как в описанной раскадровке, а четыре, как и в стихотворении. Постоянно возникающий ветер важен, потому что он передает изменение души, показывает ее неустойчивость, неоднозначность; также он символизирует и смену времен, эпох. Он - как что-то вечное, всегда остающееся в мире. Кроме того, и в стихотворении «Память» ветер упоминается несколько раз и, следовательно, является важным мотивом. То, что в этом отрывке до возникновения образности предметы начинают сами двигаться – это метафора памяти, живущей вечно, бессмертия; как будто дух, образ поэта все еще живет в его доме. В целом, в мультфильме первый и последний кадр очень похожи – как будто сюжет закольцован. Это передает кольцевую композицию стихотворения «Память».

Также это стихотворение выбрано, потому что оно написано незадолго до смерти поэта и является отчасти пророческим.

Критерий	Максимум	Баллы	Обоснование
1. Емкое, выразительное название фильма, его соответствие концепции и содержанию будущего произведения	до 3 баллов	3	В концепции есть четкое представление о задаче. Название подобрано точно.
2. Обоснованность концепции фильма и ее связь с особенностями творческой индивидуальности автора и его художественного мира, «проявленность» личности писателя/поэта в фильме	до 4 баллов	4	

3. Обоснованность отбора тех фактов о жизни и творчестве писателя, которые будут использованы в фильме, уместность, конкретность, точность и разнообразие информации	до <b>10</b> баллов	10	
4. Оценка раскадровки: степень связности микроэпизодов, уместность отобранного материала, соотнесенность визуального ряда и аудиодорожки, работа представленного фрагмента на общую концепцию фильма	до 10 баллов	8	Жанр заявки требует более жёсткой структуры раскадровки
5. Речевая грамотность, стилистическая однородность текста	до <b>3</b> баллов	3	
28			

## КИРА ФЁДОРОВА

«Сохрани мою тень.»

Сценарная заявка на мультфильм об Иосифе Бродском.

Идеей для мультфильма станет возвращение Иосифа Александровича в квартиру на Литейном проспекте в родной город Санкт-Петербург, куда он попадёт после смерти (ведь при жизни он так и не смог туда вернуться). Зрители будут смотреть за тем, что происходит на экране, глазами самого писателя, то есть Иосиф Бродский не будет появляться в кадре. Он возвращается в квартиру «тенью», призраком, который после смерти обретает возможность попасть в самое желанное для себя место, **о котором мечтал и вспоминал всю жизнь**. Квартира является символом перехода из жизни в смерть, символом очищения и обретения душой покоя. Рисовка мультфильма напоминает манеру Ю. Б. Норштейна, которую он использует в своей «Сказке сказок»: все элементы приближены к реальности, но в то же время словно окутаны густым туманом, погружены в пелену, заставляющую задуматься - явь это или сон.

Первый кадр: полная темнота. Затем постепенное пробуждение, медленное открывание глаз.

Зритель **как-будто** помещён в голову поэта и смотрит на всё через призму его восприятия (такой же ход использует Спайк Джонз в своём фильме «Быть Джоном Малковичем»).

Наконец глаза полностью раскрыты, мы понимаем, что оказываемся у двери знакомой поэту квартиры. Дверь вдруг начинает медленно открываться, и Бродский (мы вместе с ним) входит внутрь. Скрип пола. Пока что в коммунальной квартире никого. Иосиф Александрович поворачивает голову к большому зеркалу, чтобы увидеть себя, но там ничего не отражается. Он понимает, что уже не материален.

Голос самого автора звучит на фоне под монотонное тиканье часов: «Сохрани мою тень. Не могу объяснить. Извини.

Это нужно теперь. Сохрани мою тень, сохрани.

За твою спиной умолкает в кустах беготня.

Мне пора уходить. Ты останешься после меня.

До свиданья, стена. Я пошел. Пусть приснятся кусты.

Вдоль уснувших больниц. Освещенный луной. Как и ты.

Постараюсь навек сохранить этот вечер в груди.

Не сердись на меня. Нужно что-то иметь позади.»

Второй кадр: Пока всё в доме пусто. Иосиф Александрович долго идёт по коридору коммунальной квартиры. Здесь всё без изменений, **как-будто** другие жильцы оставили свои дела на пять минут и вот-вот придут обратно. На кухне под щебет старого телевизора варится суп. Из-за пара окна запотели, поэтому знакомую улицу совсем не видно. На подоконнике стоит пепельница с ещё дымящимся окурком. Иосиф Александрович наконец доходит до своих знаменитых «полутора комнат» и замирает в нерешительности. Тихо начинает играть «ностальгия» Моцарта и голос автора на фоне читает: «Друзья мои, вот комната моя.

Здесь родина. Здесь — будто без прикрас,

здесь — прошлым днем и нынешним театром,

но завтрашний мой день не здесь. О, завтра,

друзья мои, вот комната для вас.»

Он заходит и садится на свою кровать. Камера немного трясётся, словно поэт вот-вот заплачет. Иосиф Бродский рассматривает давно забытые, пылящиеся детские игрушки, книги, школьные тетради с каракулями, пластинки Баха и Гайдна, потрёпанные газеты, старенькую матросскую фуражку. Ему и радостно и больно на всё это смотреть. Он ложиться на свою кровать и снова закрывает глаза. Чёрный экран. На нём белыми строчками, от руки написано: «Так я хотел бы в этот бедный час

приехать на окраину в трамвае,  
войти в твой дом,  
и если через сотни лет  
придёт отряд раскапывать наш город,  
то я хотел бы, чтоб меня нашли  
оставшимся навек в твоих объятьях,  
засыпанного новою золой.» (Озвучивается голосом автора).

Третий кадр: поэт просыпается, в доме по прежнему очень тихо. Вдруг, повернув голову, он видит Евгения Рейна, своего давнего друга, который сидит совсем рядом - на стуле, возле его кровати. Евгений говорит куда-то в пустоту, словно не замечая поэта: «Великая человеческая печаль заключается в ранней смерти Иосифа Бродского. В русской поэзии неизменно ощущается некая пустота. Поэзия вроде бы продолжается, но она стала похожа на заводь, на дне которой бьют несколько десятков ручейков. Больше у этой заводи нет главного течения, а потому выплыть на стрежень невозможно». Он будто даёт интервью, но ни камер, ни микрофона нет. Бродский подходит к Евгению, пытается сказать ему что-то, но не может, ведь является только призраком. В его голове начинает крутиться множество воспоминаний, которые будут показаны на экране черно-белыми совместными фотографиями Иосифа и Евгения под «романс для скрипки» Бетховена. Бродский не может быть замеченным другом, ведь он в этой квартире лишь призрак воспоминаний. Ему ничего не остаётся как снова лечь и закрыть глаза. Опять чёрный экран. Белыми буквами, под всё продолжающий играть романс постепенно, словно в реальном времени, вырисовываются одна за одной строчки: «Евгению Рейну, с любовью. Плывет в тоске необъяснимой

среди кирпичного надсада  
ночной кораблик негасимый  
из Александровского сада...» (Озвучивается голосом автора).

Четвёртый кадр: Вновь открываются глаза. Евгений исчез. Иосиф Александрович медленно выходит из своей спальни и идёт во вторую комнату, с которой связано столько воспоминаний о родителях - их смех, вечерний просмотр телевизора, чай, вечно дымящие сигареты отца... Ему послышалось даже ласковое мурчание... Словно отец и мать общаются на своём милом секретном языке. Бродский вдруг увидел сидящую на диване и смотрящую вдаль Марину. Марину Басманову... Она сидела, так же как и Евгений Рейн - сдержано и собрано, словно давала кому-то воображаемое интервью. Но никого не было. Да и сама она молчала. Просто сидела, смотря неотрывно в одну точку, ничего не замечая. Поэт сел напротив неё. И глядя ей в глаза произнёс тихим, не похожим на привычный, надломленным голосом: «Я любил тебя больше, чем ангелов и самого,

и поэтому дальше теперь  
от тебя, чем от них обоих...». Он оборвал - не смог договорить. Просто смотрел на неё, неживую, словно каменную. Такую красивую, идеальную, но, кажется, ненастоящую. Из другого конца комнаты вдруг опять раздалось знакомое мурчание, Бродский обернулся, а повернувшись обратно понял, что Марина исчезла... Растворилась в воздухе. Он медленно подошел к запотевшему окну. Фоном звучит стихотворение: «Я вас любил. Любовь еще (возможно,

что просто боль) сверлит мои мозги.

Все разлетелось к черту на куски.

Я застрелиться пробовал, но сложно

с оружием. И далее: виски:

в который вдарить? Портила не дрожь, но

задумчивость. Черт! Все не по-людски!». Иосиф Александрович задумчиво смотрит в окно, ничего не дающее увидеть, кроме бесконечного пара или тумана...

Пятый кадр: Вдруг коммунальная квартира начинает постепенно наполняться голосами. Всё оживает. Мы не видим в кадре людей, однако слышим топот шагов, крики, шум. Однако в полутора комнатах по

прежнему никого нет. На фоне общего шума голос автора читает стихотворение «Воротишься на родину. Ну что ж.

Гляди вокруг, кому еще ты нужен,

кому теперь в друзья ты попадешь?... Как хорошо, что некого винить,

как хорошо, что ты никем не связан,

как хорошо, что до смерти любить

тебя никто на свете не обязан». Поэт словно хочет выйти из этой квартиры, постепенно наполняющейся туманом, понимая, что никогда не сможет поговорить и даже прикоснуться к кому-то, кто был дорог ему в жизни. Он движется к выходу, как вдруг тихое: «Оська!». Бродский замирает. Звуки резко затихают. Даже часы перестают идти. В полнейшей тишине поэт открывает и закрывает глаза, теперь в кадре чередуется реальность с чёрно-белыми фотографиями из детства Бродского с его родителями. Он ещё не обернулся к ним, но уже знает, что они совсем рядом, за его спиной. Он увидит их, стоит только обернуться. Он увидит людей, которых не видел двадцать четыре года. Стоит только обернуться. Он знает, что раз родители позвали его, значит они в этой комнате и ощущают его, значит для них он реален. Стоит только обернуться...

Поэт медленно поворачивается. Туман наполняет комнату всё больше и больше. Зрители видят два силуэта в белом тумане и протянутые к поэту руки. Комната раскачивается и начинает растворяться, оставляя поэта наедине с родителями в этом белом пространстве. Встреча произошла, но уже не в квартире, а там, откуда нет возврата. Белый туман постепенно заполняет весь экран, а на нём, уже чёрными буквами написано стихотворение: «Не хочу умирать. Мне не выдержать смерти уму.

Не пугай малыша. Я боюсь погружаться во тьму.

Не хочу уходить, не хочу умирать, я дурак,

не хочу, не хочу погружаться в сознание во мрак.

Только жить, только жить, подпирая твой холод плечом.

Ни себе, ни другим, ни любви, никому, ни при чем.

Только жить, только жить и на все наплевать, забывать.

«Не хочу умирать...» (Читает автор). Финальная сцена сопровождается «Реквием» Моцарта на фоне. После прочтения автором последнего стихотворения, на том же белом фоне начинают медленно идти титры.

***Спасибо за прекрасную идею, изящные ходы для её воплощения и точно подобранную стилистику.***

Критерий	Максимум	Баллы	Обоснование
1. Емкое, выразительное название фильма, его соответствие концепции и содержанию будущего произведения	до 3 баллов	3	
2. Обоснованность концепции фильма и ее связь с особенностями творческой индивидуальности автора и его художественного	до 4 баллов	4	

мира, «проявленность» личности писателя/ поэта в фильме			
3. Обоснованность отбора тех фактов о жизни и творчестве писателя, которые будут использованы в фильме, уместность, конкретность, точность и разнообразие информации	до <b>10</b> баллов	10	
4. Оценка раскадровки: степень связности микроэпизодов, уместность отобранного материала, соотнесенность визуального ряда и аудиодорожки, работа представленного фрагмента на общую концепцию фильма	до 10 баллов	9	
5. Речевая грамотность, стилистическая однородность текста	до <b>3</b> баллов	2	Ошибки обозначены в тексте работы
28 баллов			

## ВАРВАРА ЮРЬЕВА

### Сокровенное сердце осенней луны

Короткометражный анимационный фильм по мотивам «Записок у изголовья» и биографии Сэй-сёнагон.

Япония. Главный герой пытается найти автора «Записок у изголовья». Он во дворце, спрашивает о госпоже Сэй придворных дам из свиты императрицы, однако никто из них не может ничего ответить. Опечаленный, он выходит на улицу и приостанавливается, дожидаясь служанку с зонтиком: идет дождь. Любуясь летним пейзажем дворцового сада, он декламирует сам для себя отрывок из «Записок...»: «как печальны долгие дожди пятой луны в старом саду, где пруд весь зарос душистым тростником, водяным рисом и затянут зеленой ряской... Да, заброшенный пруд лучше того, за которым бережно ухаживают». Незаметно подошедшая служанка говорит ему, что госпожа Сэй декламировала те же строки много лет назад, когда служанка была еще девочкой-прислужницей. Герой расспрашивает ее и узнает, что настоящая фамилия Сэй — Киёвара, а имени ее никто уже не помнит. Она была в свите покойной императрицы и после ее смерти оказалась в опале.

Он стоит у ворот темного дома семьи Киёвара. На его стук никто не отвечает. Наконец со скрипом растворяется дверь. Старик с фонарем на вопрос о госпоже Киёвара отвечает, что прошло уже несколько лет, как она ушла в отдаленный буддийский монастырь, и за это время никто о ней не спрашивал.

Героя несут в носилках по горной тропе вверх. Он выглядывает из-за полога, навстречу ему спускается крестьянин с буйволом. Солнце садится за горы. Осенний ветер поднимает в воздух опадающие листья. Герой декламирует: «Осенью — сумерки. Закатное солнце, бросая яркие лучи, близится к зубцам гор. Вороны, по три, по четыре, по две, спешат к своим гнездам,— какое грустное очарование! Но еще грустнее на душе, когда по небу вереницей тянутся дикие гуси, совсем маленькие с виду. Солнце зайдет, и все полно невыразимой печали: шум ветра, звон цикад...»

Уже стемнело. В темном небе белеет тонкий ободок месяца. Герой сидит на циновке в комнате. На него падает неяркий лунный свет. Слышатся звуки буддийского похоронного обряда.

Утром. Горы затянуты туманом. Герой во дворе храма разговаривает с монахиней. На вопрос о госпоже Киёвара она отвечает, что та умерла на днях и вечером ее прах похоронили. Сетует на то, что госпожа Киёвара была так бедна, что за похороны пришлось заплатить монастырю.

Последняя сцена: дворцовый сад прозрачной осенней ночью. На траве сидят две женщины, одна из них играет на цитре. Закадровый голос (женский): «Была ясная лунная ночь в десятых числах восьмой луны. Дамы смеялись и разговаривали. Но я, прислонившись к одному из столбов веранды, оставалась безмолвной. — Почему ты молчишь? — спросила императрица. — Скажи хоть слово. Мне становится грустно... — Я лишь созерцаю сокровенное сердце осенней луны, — ответила я».

Визуальное решение: подражание классическому японскому свитку-иллюстрации. Иллюзия непрерывного кадра; переходы между сценами — через облака, затягивающие на мгновение экран. Движение слева направо. Искривленная перспектива. Все персонажи одеты в традиционную японскую одежду, кроме главного героя, который носит обычный, современный черный костюм.

Раскадровка (первая сцена):

1. Справа здание, слева — сад с прудом, на заднем плане — горы. Идет дождь. Вместо стены здания — тонкая подвижная перегородка, на которой видны тени разговаривающих героя и дам. Перегородка отодвигается, герой выходит на веранду.
2. Камера приближается, средний план лица, на переднем плане — линии дождя, герой начинает декламировать.
3. Камера движется; в кадре темно-зеленый сад. Плавный зум на тростник у пруда, ряску на воде.
4. Затем отдаление. Общий план. За спиной героя стоит служанка в темном ультрамариновом кимоно с белым зонтиком в руках.
5. Они идут по садовой дорожке (влево относительно здания) и разговаривают, камера следует за ними.

Звуковое сопровождение всей сцены: шум дождя (и — декламация героя, слова служанки).  
Художественная задача сцены: передать ощущение созерцательного спокойствия, легкой грусти, гармонии немногословности и лаконичности, характерное для эссеистики писательницы; ввести зрителя в сюжет, создать первое впечатление о мультфильме.

## АНАЛИТИЧЕСКИЙ ТУР

### ОЛЬГА ПАВЛОВА

Ты складываешь крайние цифры на трамвайном билете и получаешь одинаковые числа, радуешься, ведь это одна из мелочей жизни, которые, даже если тебе очень плохо, вселяют надежду.

Что же должно случиться, чтобы человеку даже эти мелочи надоели, и он начал злиться на них?

Рассказ Натальи Ключаревой «До востребования, Вере» начинается с оксюморона: счастливые билеты следуют за главной героиней «с упорством маньяка». Героиня хочет от них избавиться, воспринимает не более, чем «насмешку судьбы». Ей не нужны эти подачки, бессмысленная поддержка (которой, по сути, и нет. Недаром в мыслях веры звучит «очередная» трудная минута. Препятствия не заканчиваются, а все, что девушка получает от жизни – бессмысленная бумажка). Да и как может поддержать судьба? На это способен только человек.

Но весь рассказ Натальи Ключаревой пронизывает одиночество. В размышлениях Веры оно «всемирно, как потоп». Тут речь не только о всеохватности одиночества, но и о его губительности. Согласно Ветхому завету, всемирный потоп был послан Богом в наказание за грехи, он должен был полностью стереть человечество с земли, оставить пустоту. Одиночество, как и потоп, не просто захватило всю землю, оно всю ее и уничтожило.

Кроме того, оно выражается в системе персонажей. Помимо Веры в реальном мире (не в воображаемом или метафизическом) есть только одна внесюжетная героиня – официантка, похожая на Бульдога. Она никак не влияет на развитие действия, лишь один раз упоминается в письме Веры, и то, как бездушный, раздражающий ее предмет.

Судьба смеется над Верой, подкидывая билет за билетом, но не давая реального шанса на удачную жизнь. От этого все мысли главной героини пронизаны раздражением (ряд риторических вопросов с явным вызовом: «Не надоело еще», сниженная лексика: «плевать», «псина», «помет», «нытье») и мрачностью (даже лед на снежном сугробе с точки зрения Веры с «траурной» каемкой).

Мысли Веры в тексте льются не единым структурированным потоком, а будто волнами. Это выражается, во-первых, на синтаксическом уровне: рассказ наполнен парцелляцией. В некоторых эпизодах, если «слить» предложения воедино, они лишь будут смотреться привычнее для глаза. Имею в виду предложения, которые начинаются с союза «а». Обычно, когда мы противопоставляем два элемента, и тот, и другой у нас в одном предложении. Ключарева же «рубит» пополам: «Это мировой закон, вроде силы тяготения. А вовсе не моя жизнь», «... и тот счастливый. А между тем, мир устроен иначе.». Создается ощущение, словно благодаря постоянным паузам, идеи об одиночестве, жестокости мира и предопределенности раз за разом все глубже и глубже как молотком вбиваются в сознание героини.

Кроме того, несколько предложений начинаются со слова «который», что нехарактерно для русского языка, так как в таком случае главная и придаточная часть отделяются друг от друга. Чтобы примерно объяснить этот прием, нужно учесть, как работает сознание человека. У нас в голове, как правило, нет связного текста, мысли выстраиваются постепенно, одна за одной, нанизываются как камушки на бусы: новый цвет – новая мысль. «...исключением. Которое...», «...зимой. Которая». Вдобавок, такое разделение предложений создает смысловой акцент на придаточном. Это не просто исключение. Это исключение, которое не считается.

Это не просто письмо. Это именно то письмо, какое она хотела.

«лириЧНОЕ. ироничНОЕ, циничНОЕ. Бесстыдно ЛИЧНОЕ». В этом случае опять проявляется игра с формой повествования. Во-первых, это ряд однородных членов без союза (он, как правило, немного «разбавляет» повествование), благодаря которым возникает «приращение смыслов» (по Лотману): перечисленные эпитеты охватывают весь эмоциональный диапазон. Письмо будет и чувственным, и с иронией, и со злой насмешкой, и с чем-то очень личным. Это же приращение подчеркивается и тем, что, каждое прилагательное оканчивается на одно и то же сочетание букв – «-ичное».

Одна из особенностей передачи мысленного потока в тексте Ключаревой – это изменение лица, от которого ведется повествование. В основном – от третьего, но в двух абзацах - от первого. Вера будто вклинивается в повествование рассказчика. Это можно связать с тем, что в них идет речь о мыслях, которые касаются не всего мира, не эфемерных людей, которым наплевать на Веру, а только самой Веры, ее жизненной позиции. Через зеркальные конструкции («всем на меня, мне на всех, мне на меня, всем на всех») Вера внушает себе, что повсеместное безразличие – это естественный мировой закон. И она вовсе не виновата в том, что он играет против нее. Подобные мысли прослеживались у Григория Печорина из романа Лермонтова «Герой нашего времени». Он обвинял окружающий мир, который не понял его, в своей ненависти.

Но несмотря на почти полную потерю надежды, Вера пытается выбраться из гнетущего одиночества. На фоне запаха псины и птичьего помета, она улавливает воздух из дальних стран, «где все совсем иначе». Дальние страны – вероятно, реминисценция на небезызвестный фразеологизм: «Хорошо том, где нас нет». И при дуновении ветра в душе Веры поднимаются алые паруса – как в повести Грина. Вечная надежда, возможно, даже безосновательная (Ассоль полагалась лишь на слова сказочника, когда думала о мечте) все еще теплится в ее душе.

Символично, что, задумавшись об этом, она поскальзывается на льду и падает в мокрый снег. Но эпитеты взяты из слишком высокого стиля, чтобы описывать лишь грязный лед: «сизая глубина, полная невидимой воды».

Падение Веры не столько физическое, сколько моральное, и девушка сама это отмечает через повтор «нет, нет, нет» и следующую фразу: «Не убереглась». Конечно, ее можно истолковать как сожаление о неудачном приземлении на лед. Но, кроме того, Вера поддалась соблазну и прекрасно это понимает: она написала Матвею. Она сравнивает письма ему с курением, с сильной никотиновой зависимостью.

Чтобы разобраться, в чем именно заключается соблазн, разберем образ Матвея.

Он появляется в тексте постепенно, его образ с каждым разом обрастает все новыми и новыми подробностями. По порядку читатель узнает о его имени, роде деятельности, чертах характера. Описывая его Вера (а, вернее, рассказчик) подряд отвечает на вопросы: кто (лектор), где (на кафедре), когда (между лекциями), как (с хирургической аккуратностью) и т.д.

Прежде всего надо отметить, что это нереальный человек, лишь плод даже не воображения, а «изобретательного одиночества» девушки (одиночество настолько поглотило Веру, что уже оно, а не сознание или фантазия руководят ею). Во-первых, в абзаце, где идет речь о Матвее, прошедшее время глаголов, характерное для остального текста, сменяется настоящим. Это свойственно точному воспроизведению эпизодов в голове, когда все происходит будто бы прямо перед глазами. Во-вторых, еще в начале текста были слова, явно относящиеся к Матвею: «За одним единственным исключением. Которое не считается». Имеется в виду не то, что этот герой не считается человеком, которому «плевать» на героиню, как может показаться с первого взгляда. Его вообще нельзя назвать человеком, поэтому он не считается исключением (как можно быть исключением из чего-то, если ты этим чем-то не являешься). И, в-третьих, нужно отметить упоминание внучатого дяди. Такой тип родственных связей попросту не существует (есть внучатые

племянники). Создается ощущение, будто Вера на ходу придумывает биографию Матвея. К этому же можно отнести и ее примечание в скобках: «обязательно благородного и с трагической судьбой». В реальности родственные связи не выбирают, особенно у человека, с которым ты уже ведешь длительную переписку.

Даже несмотря на то, что Матвей придуман самой Верой, сам ею возвеличен, она перед ним съезживается, становится «выкидышем». Нужно заметить, что, как правило, «выкидыш» мы говорим, подразумевая не то, что выкинули, а то, что даже не смогло появиться на свет – нарождённого ребенка. А ребенок – самое беззащитное и уязвимое существо на свете. Как и Вера перед выдуманным спасителем.

Почему я говорю о спасителе? Во-первых, потому что Матвей, хоть и как наркотик, но спасает Веру от одиночества (как наркотик, потому что он не избавляет ее от поглощающего внутреннего холода, лишь позволяет ей ненадолго забыться). У нее появляется хоть кто-то, кому можно поведать о повседневном и личном. Во-вторых, имя Матвея имеет явную связь с одним из Апостолов – Левием Матфеем. В интерпретации Булгакова Левий Матвей стал самым верным учеником Иисуса Христа (в «Мастере и Маргарите» - Га-Ноцри). Он проповедовал идеи добра и после его казни. Если обращаться непосредственно к Библии, Матфей также был одним из ближайших учеников Иисуса. И так же, как Левий верен Иисусу, Матвей из рассказа Ключаревой верен Вере. Да, он комкает письма, бросает, швыряет, но получает и читает. Пусть и только у нее в мыслях.

Матвей становится для Веры одновременно и одним из ликов «многоликого одиночества», и спасителем, святым, который не вытаскивает из одиночества, но позволяет создать иллюзию избавления от него.

Ведь это и есть главная мечта героини. Избавление от одиночества, которое заполнило весь ее мир. По этой причине во сне она видит... письмо. Просто письмо, которое будет написано чужим, раздражающе ровным почерком – главное, что не ее неряшливым - и которое пригласит ее в другой город. Ей уже не нужно будет писать туда письма. Она приедет. И приедет к реальному человеку – по-хирургически аккуратному, чопорному, идеальному Матвею.

И тут образовывается кольцевая композиция, в которой элементы текста зеркально противопоставляются друг другу. В начале рассказа, когда вера одинока, она наблюдает за скрипучим движением качелей (что говорит о непостоянстве, нестабильности), сугробом, который неприятно елозит. Ближе к финалу старые качели сменяются скамейкой, сугроб теперь не елозит (слово с негативным оттенком), а качается. Вечным остается лишь голубь, как символ мира, с его изумрудной грудью.

Только вот нужно помнить, что Матвей – это все еще придуманный Верой образ. Да, он идеальный. Он, конечно, приходит на встречу с ней (в ее сне). Конечно, он неповторим, и жест, которым он поправляет очки – единственный в мире.

Но к Вере от только идет. Не приходит. Идет «из года в год», «из города в город».

Он идет за ней, ее вечный, идеальный, но несуществующий спаситель, пытаюсь уберечь от всеобъемлющего одиночества.

## ВАРВАРА ЮРЬЕВА

Стихотворение Линор Горалик «Ночью», как и любой постмодернистский текст, ярче и полнее всего раскрывается через контексты. Поэтому, думаю, мне, вернее всего будет начать именно с них.

Первый контекст, без упоминания которого не обойтись — «Федорино горе» Корнея Чуковского. Федора, главная героиня поэмы, открыто появляется в стихотворении: «топот Федоры уже отзывался дрожью». Детская история о сбежавшей от нерадивой хозяйки кухонной утвари, однако, становится в произведении Горалик основой для серьезного, даже мрачного высказывания. Противопоставление задается уже собственно стихотворной формой: если у Чуковского ясно слышится ритм и размер, то «Ночью» написано верлибром.

Кроме того, на сюжет побега посуды от «деревенской бабы» наслаиваются и другие контексты: в первую очередь, библейские. Прежде всего, последняя строка («но тут река расступилась») недвусмысленно отсылает к избавлению еврейского народа от власти египтян, описанному в одной из книг Пятикнижия Моисеева, Исходе. Впрочем, если в Библии факт того, что «сделал Бог море сушею и расступились воды» (Исх. 14:21), — чудо, окончательно спасающее покидающих Египет, то в стихотворении, напротив, расступившаяся река означает отсутствие воды, столь необходимой бегущим. Чудо оказывается наказанием; это подчеркивается противительным союзом «но» и грамматическими формами глаголов: во фразе, произносимой главным героем, все глаголы — в будущем времени, а в последнем предложении текста единственный глагол «расступилась» — вновь в прошедшем. Таким образом, ожидаемое освобождение, перерождение, которое достигается в Библии, не наступает. Главный герой стихотворения — Моисей наоборот, которому Бог не только не помогает, но и противодействует.

Недостижение свободы также может считываться как библейская реминисценция: отсутствие воды — пустыня; так возникает связь с историей многолетнего блуждания еврейского народа в пустыне, описанной во все том же Исходе. Невозможность войти в землю обетованную словно семантически рифмуется с невозможностью персонажей стихотворения войти в воду. Впрочем, тотчас же возникает вопрос: за какие грехи избавление от Федоры отдаляется от персонажей? На это, как можно допустить, отвечает деталь: «священные бабушкины салфетки». В микроконтексте («весь этот затхлый скарб, — потемневшие скатерти, грязные кухонные полотенца, священные бабушкины салфетки») эпитет «священные» приобретает новый семантический оттенок вслед за рядом контекстно синонимичных прилагательных «затхлый», «потемневшие», «грязные», «бабушкины». «Священные» маркирует принадлежность к отжившей эпохе; однако в то же время первоначальное значение слова сохраняется; и его новоприобретенная семантика заброшенности, беспризорности кажется святотатством. Затхлость священных салфеток — пренебрежение священным, параллель с нарушением одной из десяти ветхозаветных заповедей.

Наконец, мотив стремления к воде, образ реки — все это может быть аллюзией на таинство крещения. В таком случае образ главного героя стихотворения оказывается связан не только с Моисеем, но и с Иоанном Крестителем. Параллель эта основывается и на мотиве перерождения, возникающем применительно к действию вхождения в воду: «мы войдем в воду — и выйдем из нее совсем другими». Крещение в христианстве — рождение заново, духовное очищение, освобождение от грехов прошлого. «Выйдем совсем другими» — значит выйдем чистыми; чистыми и в прямом, буквальном смысле (в тексте несколько раз повторяется слово «грязь» и однокоренные ему слова, а также слова, им семантически близкие: «пыльный», «захватанный», «тусклый» и пр.; кроме того, по сюжету «Федорина горя» посуда была невымытой), и в смысле метафорическом: свободными, переродившимися.

Интертекстуальные связи проглядывают и во временной организации произведения: стихотворение начинается с наречия «ночью», выделенного графически и пунктуационно, поставленного в сильную позицию. Время действия — ночь (это противопоставлено времени действия у Чуковского, где побег происходит при свете дня); поэтому и возникает страх раскрытия: «он боялся, что их выдаст <...> гомон». Исход из Египта начинается ночью, а последняя попытка египтян догнать евреев, когда расступается Красное море, случается уже утром. В то же время есть и другой текст, где персонаж также бежит из плена ночью. Это — «Слово о полку Игореве»: Игорь скачет из половецкого стана в полночь, а на рассвете Гзак и Кончак отправляются в погоню.

С «Словом о полку Игореве» стихотворение Горалик близко и в том, насколько важен звук в произведении. На лексическом уровне текста можно заметить, как много присутствует лексики, связанной с какими-либо звуками или их отсутствием: «гомон», «дребезжание», «перезвон», «причитали», «топот», «замолчала» и пр. Звуки, издаваемые посудой, отражаются и на фонетическом уровне: часто повторяются в разных вариациях звукосочетания [гнм], [дзрж], [стр]. В некоторых строчках, к примеру «испуганный недоуменный гомон, / дребезжание пыльных шкафов, / истерический перезвон ножей» (строка, задающая набор звукокомплексов, прослеживающихся во всем тексте) или «топот Федоры уже отзывался дрожью», можно прямо говорить об аллитерации, в других звукопись не так очевидна, как, например, в «измученные, треснувшие, надбитые». Этот стих интересен еще и тем, что представляет собой три причастия, образованных от глаголов совершенного вида, т.е. эти причастия имеют значение завершенного действия, а в контексте стихотворения и в частности в контексте его фонетики приобретают еще и значение итога какого-либо действия: все дребезжание, весь гомон, все истерики оканчиваются тем, что посуда становится «измученной, треснувшей, надбитой». Окончание действия — остановка, которая происходит и сюжетно: они добираются до реки.

Фраза «когда они добежали до реки» повторяется дважды (второй раз — несколько измененной вставленным «все-таки»), усиливая ощущение остановки, прекращения движения. Однако само слово «когда» повторяется трижды, как и многие другие элементы: в осложненных предложениях чаще всего по три однородных члена («тарелки метались, не понимая, как можно бросить этот <...> скарб, — <...>скатерти, <...>полотенца, <...>салфетки», «измученные, треснувшие, надбитые»), сюжет условно делится на три части: подготовка к побегу, процесс побега, остановка у реки.

Число три напоминает о волшебных сказках; эта ассоциация возникает и в образе Федоры, которая «догонит и перебьет» убегающую утварь. Мотив побега и погони (тем более, ночью) в русских народных сказках часто связан с образом Бабы-Яги (к примеру, в сюжете о падчерице-сиротке и ее куколке), женского воплощения всего самого страшного, жестокого и темного в фольклорном мире. Федора, от которой в стихотворении есть только «топот» (опять же, звуковая характеристика), заставляющий дрожать медные бока главного героя, и следы использования ею посуды («захватанная», «засаленная»), и в самом деле в чем-то схожа с Бабой-Ягой, по крайней мере в том, что она долгое время держала персонажей в подчинении и явно стремится вернуть себе утерянную власть; более того, с учетом религиозного контекста она может восприниматься как олицетворение греха (темная сущность фольклорного персонажа приобретает другую сторону), и, наконец, применительно к ней возникает мотив смерти: «она догонит и перебьет нас». В контексте «Федорина горя» глагол «перебить» несомненно синонимичен «убить», ведь посуда бьется.

Сказав об образе Федоры, нельзя обойти стороной и персонажей стихотворения. Они, за исключением главного героя, описаны и названы вполне конкретно: селедочницы, рюмки, утюги, тарелки, утятница, солонка с сестрой (видимо, перечницей). Все они вышли из

произведения Чуковского и предельно предметны. В случае с главным героем, фигурирующем в тексте только в качестве местоимения «он», все сложнее: мы можем предположить, кто (что?) он, только из фрагментарных описаний («деревянная ручка», «медные бока», «подгибающиеся старые ноги») и знания контекста — у Чуковского в тексте есть самовар, который едет на столе, как верхом на коне. Подчеркнутое, намеренное неакцентирование внимания на внешнем облике делает главного героя персонажем, которого легко и соотнести с Моисеем, с Иоанном Крестителем, с горьковским Данко, и увидеть как стремящийся к абстрактности образ.

На абстрактность работает и почти полное отсутствие какого-либо исторического или бытового контекста. Деревня и околица появляются только как метонимии безгласной толпы, молча слушающей и смотрящей на отчаянный побег персонажей, не пытаясь помочь им, и даже «селечница», «бабушкины салфетки» и «рюмки» не отсылают к конкретной эпохе.

Молчание — также один из важнейших мотивов стихотворения. Оно подчеркнуто всеми возможными способами: и лексически (дважды повторяется корень «молч-»: «замолчала», «молчаливый ужас»), и ритмически (обилие ажамбеманов, выделение некоторых предложений в отдельные строфы), и, наконец, фонетически (в большинстве предложениях, выделенных в отдельные строфы, начисто пропадают повторяющиеся звукосочетания). Молчание связано с образом главного героя, его внутренним миром. Именно он чувствует «молчаливый ужас ответственности и сомнений», по его приказу замолкает сестра солонки. Молчание его внутреннего мира противопоставлено шуму мира остальных персонажей; он, один, исключительный, свободный духом, идущий впереди (параллель с Данко), противопоставлен им, многим, готовым легко поддаться нагоняющей тьме. Противопоставление исключительного героя и толпы напоминает о поэтике романтизма, которая возникает и как память жанра: жанр стихотворения можно обозначить как балладу, так как мы видим, что в произведении есть четко выстроенный и прослеживаемый сюжет, а на лексическом уровне заметно: текст наполнен глаголами, что также подчеркивает ключевую роль действия.

Впрочем, вернемся к молчанию. Они «проклинают его» (словосочетание повторено дважды, на этом глаголе фокусируется внимание) — а он пребывает в «молчаливом ужасе». Звонкий [ж] в «ужас» — это отзвук «дрожи», вызванной топотом Федоры. Важен не ужас, а молчание. Противостояние героя и толпы как будто ослабевает в предпоследней строфе: впервые в тексте появляется местоимение «мы» и впервые звучит прямая речь героя, он нарушает свое молчание, чтобы заверить: мы будем равны, мы будем другими вместе. Однако концовка разрушает надежду единения и равенства, заключенную в очищении и полном освобождении.

Невозможность освобождения — главная тема произведения. Освобождение от греха, от давления другого человека, от собственной внутренней ограниченности — неважно, в любом случае в последний момент река расступится, Бог ускользнет, и впереди растянется пустыня, сотрясаемая топотом приближающейся смерти.