

**«Люди и маски»**

**Участники проекта:**

Данышева Альбина

Евплова Вероника

Лагуткина Виктория

Мергенова Динара

Шишкина Анна

Матухова Анастасия

Зайнуллина Виталия

Образкова Юлия

**Руководитель проекта:**

Рязанова С.И.

Саратов 2011г.

**Содержание**

[Введение 3](#_Toc287904825)

**Глава 1.** Драма Лермонтова «Маскарад» в контексте карнавала и маскарада как типов культуры

# Введение

Представляемая работа – «Люди и маски».

Тема является не только вечной, но и актуальной и злободневной, значимой по ряду причин.

Во-первых, испокон веков люди использовали маски, и феномен неизбывного интереса к ним не может не вызывать исследовательский интерес.

Во-вторых, особенности общественно-политической ситуации и социокультурной обстановки в России в разные века оказывали несомненное влияние на адаптацию и разработку темы маски в русской литературе, что тоже заслуживает внимания.

В-третьих, своеобразие национального менталитета, отраженное и явственно обозначенное в этой теме, также может и должно являться объектом литературоведческих изысканий.

В-четвертых, в наше время ощущение массовой «маскарадности» сознания становится духовно-психологическим парадоксом, «виртуальное» существование в психологической маске заменяет многим людям «живую жизнь» (термин Вересаева); опасность подобных подмен должна стать темой оживленных дискуссий.

В нашем проекте нам хотелось заострить внимание на этих проблемах. Мы считаем, что тема «Люди и маски» не должна оставаться вне поля зрения молодого поколения и стать предметом литературоведческого исследования.

На наш взгляд, из всего многообразия текстов, интересных для рассмотрения, следует выбрать те литературные произведения, которые созданы в переломное, переходное, кризисное для России время, потому что именно в них, как в капле воды, отражены все основные тенденции, позволяющие судить о трансформации предложенной темы. Именно эти произведения представляют несомненный научный интерес.

Объекты исследования: драма М.Ю. Лермонтова «Маскарад», пьеса А.А. Блока «Балаганчик», роман Т. Толстой «Архангел».

Предмет исследования: осмысление данных произведений с точки зрения идейно-эстетического своеобразия темы «Люди и маски».

Научная новизна определяется тем, что предметом специального изучения становится идейно-художественное, проблемно-философское, мифопоэтическое содержание темы «Люди и маски».

Метод исследования сочетает культурно-исторический, структурно-поэтический, рецептивно-эстетический и мифопоэтический подходы к изучению произведения

Задачи:

* исследование социокультурной обстановки в России на рубеже веков;
* психолого-философский анализ взаимодействия человека и маски;
* исследование произведений разных видов искусства, посвященных теме «Люди и маски»;
* изучение идейно-тематической основы литературных произведений, в которых раскрывается тема «Люди и маски»;
* изучение литературной критики (фондов саратовских библиотек и сайтов Internet) и формирование информационного поля;
* создание видеоряда и эмоционального фона выступления с помощью мультимедийной презентации.

Цели:

* осмыслить этические и эстетические процессы, происходящие в современном социокультурном пространстве;
* разрушить стереотипы отношения к маске, утвердившиеся в сознании современной молодежи;
* сформировать духовные константы, препятствующие «маскарадному» сознанию и виртуализации существования.

Практическое значение связано с возможностью использования материалов исследования при чтении спецкурса для гуманитарного класса, а также для создания сценария урока или внеклассного мероприятия, способствующего **духовному и эстетическому воспитанию и социализации.**

Проект создан на стыке литературоведения, истории, философии, социологии, психологии.

**Глава 1. Драма Лермонтова «Маскарад» в контексте карнавала и маскарада как типов культуры**

Различия между карнавалом и маскарадом как типами культур были впервые выявлены профессором А.Л. Гринштейном[[1]](#footnote-2). Его концепция о выделении маскарада как типа культуры и литературоведческой модели восходит к концепции карнавала М.Бахтина.

Отметим, что Бахтин в «Проблемах поэтики Достоевского» разграничивал литературу карнавальную, т.е. рожденную собственно карнавалом, и литературу «карнавализованную», т.е. заимствующую у карнавала мотивы, сюжеты и образы. Именно понятие «маскарад» позволяет выделить и закрепить новое содержание типичных черт «карнавализованной» литературы.

Совершенно очевидно, что маскарад генетически связан с карнавалом, ориентирован на народную смеховую культуру и в художественных текстах обнаруживаются схожие структурные элементы – ситуации, сюжетные ходы, образы и др., а вот основные топосы – маски, игры, праздника и смеха – позволяют осмыслить их принципиальное отличие.

Это отличие связано прежде всего с романтической концепцией свободы. Обретение свободы является необходимой функцией и карнавала, и маскарада, однако, если карнавальная свобода абсолютна, то маскарадная свобода осознается как относительная, условная, временная, эфемерная. Маскарад становится привилегированным моментом, когда всего лишь миг наслаждаются опьяняющим ощущением свободы, когда в порядке исключения, благодаря анонимности, можно быть только самим собой.

С наибольшей полнотой трансформация топоса маски проявляется в драме Лермонтова «Маскарад». Мы считаем, что этому переосмыслению традиционного образа способствовал исторический фон - судьбоносные исторические события в России и Европе. На рубеже 18-19 веков свободолюбивые настроения, навеянные Великой французской революцией, не могли не вступить в трагическое противоречие с жесточайшей тиранией в России и деспотичностью правителей. Были неизбежны и восстание декабристов на Сенатской площади, и виселица, поставившая в этой истории кровавую точку*[[2]](#footnote-3).*

Именно в это роковое для России время тяжелейшей политической реакции особенной популярностью пользуются костюмированные балы. Как же объяснить этот парадокс? Во-первых, государь, инициирующий проведение этих праздников и посещающий их с семьей, пытался создать видимость благополучия в государстве и благоденствия своих верноподданных.

Во-вторых, сами люди за яркой пышностью масок имели возможность скрыть свои истинные чувства, подлинные переживания. Итак, «маскарадность» сознания во времена жесточайшей тирании Николая 1 достигла кульминации. Именно об этом драма Лермонтова «Маскарад».

Маска, которая в карнавале выражала принципиально важную для карнавальной культуры идею обновления, рождения, здесь становится способом сокрытия истинного лица, средством обмана. В словах главного героя о роли маски Лермонтов не случайно повторяет это слово в каждой строке:

*Под маской все чины равны*

*У маски ни души, ни званья нет – есть тело,*

*И если маскою черты утаены,*

*То маску с чувств снимают смело*[[3]](#footnote-4)*.*

В первом действии драмы светское общество, предстающее под маской, выглядит довольно безобидным:

*Да маски глупой нет:*

*Молчит – таинственна, говорит – так мило,*

*Вы можете придать ее словам*

*Улыбку, взор, какие вам угодно…(с. 140)*

Но уже в третьем действии общество предстает лицемерным обманщиком, лицедеем:

*Свет тут: он тайны знать не хочет, он по виду,*

*По платью встретит честность и порок, –*

*Но не снесет приличиям обиду*

*И в наказаниях жесток. (с. 207)*

С образами героев драмы – Арбенина, баронессы Штраль, Неизвестного – связаны, с одной стороны, мотивы утраты лица, потери своего «я», а с другой стороны, желание узнать, что скрывается под маской, стремление избавиться от приросшей к лицу маски, мотивы поисков истинной сущности.Недаром через всю пьесу проходят пронзительные требования, просьбы, мольбы многих героев: «Снимите маску»…

Лермонтов отразил соотношение в человеке света и тьмы, благородной силы и слабости, высокого и низменного, истинного и маскарадного. Эйхенбаум писал, что «Маскарад» — социально-философская драма, в которой получили свое развитие взгляды Шиллера и Шеллинга на антиномию добра и зла». Антитеза этих состояний определяет сюжетно-композиционный строй, своеобразие символов и метафор.

Главный вопрос, освещаемый в драме, - вопрос о том, как жить. Жить ли по совести, оправдывая свое появление на свет добродеянием и чистыми помыслами. Или - за счет изощренности, нечестной «игры», попирания законов чести, фальшивой маски. В этом глубинная суть «Маскарада» и главная причина жизненного краха главного героя.

Арбенин, чтобы преуспеть в светском общество, в юности надевает на себя маску циника, эгоиста, кутилы, картежника:

Ведь*…чтобы здесь выигрывать решиться*

*Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь…(с. 133)*

Чтобы побеждать в карточной игре и блистать на маскараде, нужна маска, которая со временем вросла в героя, «адское презренье ко всему» (с.232) полностью поглотило его как личность. Герой окончательно уверовал: «Повсюду зло – везде обман» (с. 184). Даже любовь «ангела красоты» не смогла оживить «душу мертвую», «игрушку маскарада». И он не нашел в себе душевных сил поверить в невиновность и верность жены, ведь всю жизнь его окружали «безличьем стянутые маски». Он доверился философии игры и карнавала, гордыни и дьявольского искушения – мести. Он не верит даже клятве Нины именем Бога.

*Да в вас нет ничего святого,*

*Вы человек иль демон?*

*Я? – игрок! (с. 205)*

Главный герой гибнет. В глазах ослепленного ревностью Арбенина даже Нина кажется носительницей маски: он искал «улыбку нежную, приветный взгляд очей, и что ж нашел – коварство и измену!» (с. 220). Так маска, изначально даровавшая герою успех и богатство, в финале драмы убивает самое дорогое – его любовь и его душу. «Смерть у него в руках – и ад в его груди».
(с. 221)

Интересно наличие в драме двух традиционных карнавальных масок – ангела и черта. Если в виде ангела предстает Нина, то в образе черта является сначала Шприх:

*Улыбка злобная, глаза – стеклярус точно*

*Взглянуть – не человек, а с чортом не похож, – (с. 130)*

Замечает Арбенин, а Казарин продолжает:

*Эх, братец мой, что вид наружный?*

*Пусть будет хоть сам чорт… да человек он нужный…(с. 130)*

Чуть позже, однако, Казарин говорит уже об Арбенине:

*Глядит ягненочком – а право, тот же зверь*

*Пусть ангелом и притворится*

*Да чорт-то все в душе сидит. (с. 136)*

Но главным носителем дьявольской маски является Неизвестный, который еще на маскараде является с роковым предзнаменованием: «Несчастье будет с вами в эту ночь» – и в финале становится олицетворением возмездия.

Таким образом, снова проявляется принципиальное отличие карнавальной маски, символизирующей рождение, от маскарадной, несущей смерть. Не случайно так несхожи пышные, украшающие, развлекающие, праздничные маски, которые носят участники карнавала, и скрывающая лицо черная полумаска на маскараде.

В драме Лермонтова обнаруживаются и другие основные топосы карнавальной и маскарадной культур, в том числе топос игры.

У Лермонтова игра на первый взгляд предстает в прямом значении, как игра в карты, но на самом деле она имеет глубокий обобщающий смысл и связана с темой демонизма. Пораженный везением Арбенина в картах, князь спрашивает: «Вы человек иль демон?» – «Я игрок» () – отвечает Арбенин. Сама жизнь представляется игрой, в которой маска – необходимый атрибут. Даже когда Арбенин искренне страдает, Казарин ему не верит:

*Да полно, брат… личину ты сними –*

*Не опускай так важно взоры;*

*Ведь это хорошо с людьми,*

*Для публики – а мы с тобой актеры. (с. 225)*

Что касается топоса праздника, то в карнавальной литературе он носит всеобщий и вечный характер, так как связан с природными и мифологическими представлениями и традициями, в маскарадной же – праздник изображается как нечто условное, организуемое и потому искусственное. Здесь обязательно присутствуют чуждые карнавалу мотивы одиночества на чужом празднике, неспособности раствориться в праздничной стихии и, безусловно, центральная в литературе романтизма, тема отчуждения:

*Напрасно я ищу повсюду развлеченья.*

*Пестреет и жужжит толпа передо мной…*

*Но сердце холодно, и спит воображенье:*

*Они все чужды мне, и я им всем чужой! (с.140).*

Лермонтовский маскарад подчеркивает отстраненность героя, постоянно занимающегося самоанализом, самоидентификацией, воспоминанием о своем прошлом без веры и любви. Обретенное в союзе с ангелом счастье оказывается шатким из-за того, что в душе Арбенина слишком мало веры. В его запоздалом прозрении и раскаянии проявляется важнейшая черта как романтизма, так и маскарадной культуры – топос «утраченного рая».

Принципиальное отличие карнавальной и маскарадной культуры связано также с топосом еды (символ жизни - носитель смерти , в драме Лермонтова – это отравленное мороженое) и топосом смеха (в карнавальной культуре знаменует собой радость бытия, принятие жизни во всей полноте, в маскарадной – теряет свою радостность чаще всего речь идет не о смехе, а улыбке, усмешке, ухмылке). Даже хохот (в финале драмы Лермонтова) становится горьким знамением крушения жизни, признаком сумасшествия.

Таким образом, в лермонтовской драме маска выступает в своей маскарадной модификации, она полностью лишается комической, жизнеутверждающей ипостаси, присущей карнавалу, и воспринимается как один из «знаков» враждебного героям мира и как предвестье трагического финала.

Поэт призывал к очищению человека (в том числе изуродованного социальными обстоятельствами) от нравственной скверны, призывал современников сорвать с души «коварную личину». Лермонтов выступал в защиту подлинного, чуждого фальши, совершенного и прекрасного, что идет от промысла и заповедей Бога и способствует приближению к красоте и истине.

**Глава 3. Модернистская трактовка темы маски в пьесе А. Блока «Балаганчик»**

Рубеж 19-20 веков…Россия пережила три войны, три революции, волнения, стачки, бунты…

Двадцатый век… *Ещё бездомней,*

*Ещё страшнее жизни мгла*

*(ещё чернее и огромней*

*Тень Люциферова крыла)…*

*И чёрная, земная кровь*

*Сулит нам, раздувая вены,*

*Все разрушая рубежи,*

*Неслыханные перемены,*

*Невиданные мятежи…*

*(Из стихотворения А. Блока «Два века»)*

Чтобы судьбы не коснулись невиданные мятежи, чтобы душу не накрыла «тень Люциферова крыла», люди вновь надевают маски. В поисках произведения, вобравшего важные философские, психологические, стилистические тенденции осмысление темы масок и маскарада на рубеже 19-20 веков, мы остановили свой выбор на творчестве Блока. Кто, как ни поэт, названный современниками «трагическим тенором эпохи», мог проникновенно и пронзительно рассказать о причинах и следствиях «маскарадности» сознания в свою эпоху.

А.Блок, как никто остро, понимал психологическую неизбежность этого маскарада, но он производил на поэта зловещее впечатление, ведь это «пир во время чумы», «веселая пляска над кратером вулкана». Поэтому появляется его пьеса «Балаганчик» - не столько о личной любовной драме, сколько о драме, которую пережили «дети страшных лет России». Личные страдания поэт осмыслил в широком духовно-мировоззренческом аспекте. Все смешалось в «Балаганчике» — разрушительная ирония и щемящая грусть, тонкая лирика и площадная буффонада.

Наш выбор произведения также продиктован удивительной преемственностью: Блока многие исследователи называют духовным двойником Лермонтова. На эту преемственность указывает Андрей Белый в своих письмах Блоку, размышляя о «лермонтовской струе» в его творчестве: «Вы точно рукоположены Лермонтовым…»[[4]](#footnote-5). Н. Гумилев говорил о том, что истоки блоковской поэзии – в лирике Лермонтова[[5]](#footnote-6). К. Чуковский называл Блока «Лермонтовым нашей эпохи*»[[6]](#footnote-7).*

Эта преемственность отразилась и нашла художественное воплощение в «Поэме без героя» А. Ахматовой, где удивительным образом переплелись и неразрывно соединились два великих имени русских поэтов, Лермонтова и Блока, кроме того, они оказались слиты с главной, метафорически осмысленной и философски воспринятой темой поэмы – темой маскарада[[7]](#footnote-8).

Пьеса Блока «Балаганчик» стала первой модернистской отечественной драмой[[8]](#footnote-9).

Модернизм - философско-эстетическое движение, отразившее кризис сознания и заявившее о себе в целом ряде направлений, течений, школ (символизм, футуризм, акмеизм и др.)

В пьесе Блока нашли отражение характерные черты модернизма:

* интерес к частному, единичному, индивидуальному;
* эстетизм;
* идея синтеза искусств (поэзии, театра, музыки, живописи);
* культ формы и слова;
* идея преобразующей силы искусства.

Лирическая драма «Балаганчик» стала важной вехой в творчестве Александра Блока. Основная коллизия спектакля строится на столкновении жизни и игры, реальности и мистификации, картонной маскарадности и человеческой тоски по подлинному, настоящему.

В России интерес к балагану, арлекиниане и эксцентрике резко возрос в начале 20 века. Освоение итальянской комедии масок связано прежде всего с лирикой символистов[[9]](#footnote-10).

Феномен маски обдумывал Вячеслав Иванов: маска «многосмысленна и непостижима в конечной своей глубине». Она – кристалл, в гранях которого отражаются разные лики.

 Блок тоже призывает зрителей к неоднозначному восприятию, глубокому осмыслению и тонкому толкованию масок, надетых на героев пьесы.

Арлекин – простак. И в то же время – представитель инфернальных сил[[10]](#footnote-11).

Коломбину «картонной невестой» делает воображение Пьеро, а сам автор в предисловии именует ее «Светлой невестой», так, как называл в первом цикле стихов Прекрасную Даму, Душу Мира, Вечную Женственность[[11]](#footnote-12).

Пьеро и оба Поэта в его пьесах - «это как бы разное души одного человека». Эти три героя трилогии «ищут», как пишет Блок, «жизни прекрасной, свободной и светлой». Она одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя лирических сомнений и противоречий. При этом момент авторского отчуждения от создаваемого образа, обязательный в пьесе реалистического типа, здесь отсутствует. Лирические герои его драм предельно биографичны.

Уберегая публику от поверхностного восприятия традиционных масок, Блок призывает современников не забывать о многогранности души и «многослойности» личности. Это, как никогда, важно в «испепеляющие годы».

Однако традиционное западноевропейское восприятие маски как высокого символа Блоком откровенно спародировано. Слащаво-сентиментальная драма («дело идет о соединении двух душ!») превращается в балаган. Типичный трагический сюжет (ожидание Незнакомки и ее гибель-превращение) изрядно приправлен грубым карнавальным юмором).

Так Блок выражал свое ироническое отношение к витающим в облаках людям искусства, «мистикам обоего пола», которые, увлекшись карнавально-мистическим восприятием жизни, забывают о катастрофе, происходящей в реальной жизни. Блок словно предвидел, предчувствовал волошинское:

*С Россией кончено. На последях*

*Ее мы прогалдели, проболтали.*

*Пролузгали, пропили, проплевали.*

*Замызгали на грязных площадях.*

 Стилистика трилогии - гротеск, ирония, вторжение балагана в лирику, условность. Отвлечённость и "картонность" интеллигенции противопоставлена целительной народности балагана. Это давало балагану право вплотную подходить к образам наиболее возвышенного плана, ничуть не оскорбляя их, ибо он выступал их слугой и заступником.

Эти ощущения прекрасно понимал и воспроизвел в режиссуре Всеволод Мейерхольд, сочетая в постановке комический гротеск с трагическим, который он ясно видел в страшных рассказах Эдгара По и Гофмана, на зловещих картинах Гойи. «Идеальная», по словам Блока, постановка Мейерхольдом «Балаганчика» дала сценическую жизнь новаторской пьесе Блока, хотя он и не предполагал увидеть её на сцене. Режиссер помог поэту ярко выразить восприятие современности как трагикомического балагана, где люди становятся марионетками в руках опытного кукловода – исторической фатальности.

*Говоря общо, е*сли рассматривать историю возникновения христианства как мировой религии, то можно предположить, что эта трилогия есть не что иное, как авторская модель мифа о рождении нового христианского мира. Как древний театр прибегал к аллегориям, дабы в «действе» выразить современные события или актуальную идею, так и Блок проецирует поэтический мир своих лирических драм не только на современность (в частности, на переживание событий революции 1905 г.), но и на историю человечества (в частности историю христианства, запечатленную в Библии). Высокий, «надтекстовый» смысл происходящего в пьесах трилогии так или иначе соотносится с важнейшими библейскими событиями.

Балаганчик» со всей своей сложной структурой представляет собой Ветхозаветную историю, «Король на площади» - время смут и ожидания Миссии, тогда совершенно логично, что «Незнакомка» - это пришествие Спасителя на грешную землю.

В «Балаганчике» Блок пытается создать свой миф о сотворении мира. Как Творец создал для Адама Еву, так и он создаёт для своего Пьеро Коломбину. Он пытается «выстроить» их взаимоотношения, вводя персонажи - Автора и Арлекина, то есть «Создателя» и «Искусителя», но они, согласно библейскому мифу, терпят поражение: события развиваются не так, как задумал Автор, а Арлекин проваливается в «ничто».

 Образы Адама и Евы в значительной степени снижены традициями народно-смеховой культуры до карнавальных Пьеро и Коломбины, до умирающего от любви «истерика» и его «картонной невесты». Однако гений автора возвышает Коломбину до образа Девы-Смерти, подчёркивая тем самым тленность материи и бессмертие духа, давая образу возможность развиваться[[12]](#footnote-13).

В заключение обозначим основную, руководящую идею трилогии со ссылкой на предисловие самого Блока: это поиски «жизни прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить со слабых плеч непосильное бремя лирических сомнений и противоречий и разогнать назойливых и призрачных двойников».

**Глава 4. Тема маски в постмодернизме**

Cовременное состояние русской культуры во многом напоминает ситуацию конца ХIХ века. Как и столетие назад, в обществе проходят бурные процессы переоценки ценностей. В стадии поиска и политики, и экономисты, подобная же картина наблюдается и в художественной литературе. Новейшая ситуация значительно отличается от той, которая сложилась на рубеже прошлого и нынешнего веков, а постмодернизм в искусстве конца ХХ века - от модернизма "серебряного века".

Постмодернизм - комплекс философских, научных, эстетических представлений, отражение специфического способа мировосприятия в искусстве и критике второй половины ХХ века, характеризующегося общим ощущением кризиса культуры, оценкой мира как "хаоса", а текста - как интертекста, представляющего собой "новую ткань, сотканную из старых цитат" (Р. Барт).

Модернисты стремились выработать новое универсальное мировоззрение, они считали возможным на путях нового искусства пересоздать, творчески преобразить мир, то есть русский модернизм предложил глобальный утопический проект преображения жизни. Для современных писателей-постмодернистов характерен, напротив, сильнейший антиутопический пафос: "Белая бумага, острый карандаш. Скорей, скорей, пока не забыл! Он все знает, он понял мир, понял Правила, постиг тайную связь событий, постиг законы сцепления миллионов обрывков разрозненных вещей! Молния озаряет мозг Алексея Петровича! Он беспокоится, ворчит, хватает лист, отодвигает локтем стаканы, и, сам изумленный своим радостным обновлением, торопливо, крупными буквами записывает только что обретенную истину: Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь." (Т. Толстая "Ночь").

Основные особенности литературы постмодернизма:

* подход к искусству как своеобразному коду, то есть своду правил организации текста;
* попытка передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения;
* скептическое отношение к любым авторитетам, тяготение к пародии;
* значимость, самоценность текста ("авторитет письма");
* подчеркивание условности художественно-изобразительных средств ("обнажение приема");
* сочетание в одном тексте стилистически разных жанров и литературных эпох.

Искусство прежних эпох стремилось к общественно значимым целям - воспитанию человека, конструктивному воздействию на общество и - самое главное - к поиску и выражению истины. Постмодернизм отказывает искусству в способности и возможности выразить истину. Однако из этого не следует делать пессимистических выводов, считают постмодернисты. Ведь и постмодернистская версия любого явления культуры и жизни - всего лишь версия, всего лишь комбинация знаков, а значит, не следует принимать ее слишком всерьез.

В культуре постмодернизма стираются границы между "высокими" и "низкими" стилями и жанрами, элитарной и массовой литературой, между критикой и беллетристикой, потенциально - между искусством и неискусством. Сам термин "произведение" уступает место термину "текст". Писатели-постмодернисты как бы издеваются над святыми понятиями, сокровенным, чтобы освободить человека от банальностей и шаблонов.

Постмодернизм - это сложное и противоречивое течение, причем его представляют как писатели и поэты, сложившиеся еще в 60-е годы (А. Вознесенский, А. Битов, В. Аксенов, И. Бродский), так и новая генерация художников слова (В. Ерофеев, В. Пьецух, Саша Соколов, В. Пелевин, В. Сорокин Т. Толстая и другие).

Татьяна Никитична Толстая - прозаик, эссеист, литературная деятельность которой началась в 1980-е годы. Широкую известность принесла ей первая книга рассказов «На золотом крыльце сидели...» (1987). Не менее известны последующие книги Татьяны Толстой «Любишь - не любишь» (1997), «Сестры» (1998), «Река Оккервиль» (1999), «Ночь» (2002), «День» (2003), «Не кысь» (2004), а также роман «Кысь» (2000).

Творчество Татьяны Толстой большинство критиков и литературоведов относят к постмодернизму. В монографии СИ. Тиминой «Русская литература XX века» утверждается: «В феномене «другой прозы», в творчестве Л. Петрушевской, Т. Толстой, Е. Попова, Вяч. Пьецуха и др. также видны постмодернистские тенденции и черты новой поэтики: например, в отказе человека от социума, реабилитации быта, в «магнитофонной», хаотической форме диалогов, в своеобразном эстетическом диссидентстве и шоковом, сенсационном воздействии на читателя» [1].

Татьяна Толстая сама идентифицирует себя как постмодернистского писателя. Для нее важно, что постмодернизм возродил «словесный артистизм», пристальное внимание к стилю и языку.

Татьяна Толстая - наиболее «литературный и фольклорный» мастер слова в современной русской литературе. Ее оригинальный талант вызывает самые различные ассоциации в критике. Одни рецензенты вписывают творчество Т. Толстой в «женскую прозу» (В. Токарева, Л. Петрушевская, В. Нарбикова) [3]. Другие ставят автора «Кыси» в иной типологический ряд: В. Ерофеев, Вяч. Пьецух, В. Нарбикова, С. Каледин, В. Пелевин [4]. Вокруг имени Т. Толстой ведутся споры, звучат взаимоисключающие суждения о смысле аллюзий, роли автора, типах героев, выборе сюжетов и манере письма [5].

М. Золотоносов отмечает необычность литературной игры, которую ведет писательница со злой наблюдательностью спокойно-ледяного психологизма. Суть ее - «необычайное сочетание безжалостности, пугающего всеведения о герое».

 [6]. А. Василевский, напротив, считает, что в рассказах Т. Толстой всегда присутствует «динамическое равновесие» беспощадной ироничности и дружелюбного юмора, жестокой правды и милосердной снисходительности [7].

Выявлению функциональности литературных аллюзий в текстах Т. Толстой посвятил статью «В минус первом и минус втором зеркале: Т. Толстая, В. Ерофеев - ахматовиана и архетипы» А. Жолковский [10]. Исследователь дал интересный анализ интертекстуальных связей Толстой с творчеством А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Г. Флобера, В. Набокова, А. Платонова, А. Ахматовой, Б. Ахмадулиной.

Г.Г. Писаревская в работе «Реализация авторской позиции в современном рассказе о мечте» (по произведениям Л. Петрушевской, В. Токаревой, Т. Толстой) выявляет то, что роднит женскую прозу: мотивы одиночества, богооставленности, разлада мечты и действительности [12].

Анализируя мотив круга как один из устойчивых мотивов романтизма и модернизма, Т.П. Швец делает вывод, что круг приобретает у Татьяны Толстой значение судьбы, которая не зависит от человека.

Действительно, в сюжетно-композиционной структуре произведений Толстой мотив круга важен, и реализуется он, как правило, в бесконечных попытках возвращения героя к своему истоку. Круг у писателя - это миф героя, его пространство-время, предельно сгущенные. Мотив этот является характеризующим.

Интертекстуальному игровому началу посвящена интересная работа В.В. Цуркан [18]. Автор ее рассматривает технику многослойной игры с читателем, которая становится сильнейшим средством построения характеров и стилистики повествования в произведениях Т. Толстой. В.В. Цуркан подчеркивает: «Воспринимая реальность как трагикомический театр, гротескную самопародию, зрелище уродств и абсурда, писательница пытается отменить безысходную ситуацию жизни «чисто художественными приемами» [18, 487]. создавая индивидуальную поэтическую утопию, соединяя утопию со своей противоположностью» - антиутопию в причудливом коктейле фантазии и повседневности, сатиры и социального анализа, юмора и гротеска.

 Актуальность рассмотрения прозы ощущается теми исследователями, которые затрагивают философско-этический, концептуальный и поэтический аспекты творчества Татьяны Толстой.

Татьяну Толстую относят к «новой волне» в литературе, называютодним из ярких имен «артистической прозы». Ее творчество уходит своими корнями к «игровой прозе» Булгакова, Олеши, в нем - пародия, шутовство, праздник, эксцентричность авторского «я». Мы предприняли попытку интерпретационного и поэтического анализа прозы самобытного писателя современности.

Роман Татьяны Толстой представляет подчеркивает искаженность духовного состояния современного общества, его опошление и ожесточение, дисгармоничность и пребывание во «мраке окаменелого нечувствия» и как следствие - трагический уход личности в область высокодуховного от хаоса повседневности.

В художественной философии писательницы концептосфера выражения «райский сад» предполагает антиномии «свет-тьма», «день-ночь», «духовное-материальное», «живое-мертвое», «вечное-сиюминутное», «доброе-злое», «воображаемое-реальное», «мечта-действительность». С помощью этого широкого спектра символических мотивов создается поэтическая картина Мира.

Именно в стиле и проявлялся индивидуальный творческий мир Татьяны Толстой. Её ранний постмодернизм умён и красив. Верлибр и точная психологическая картина. Изящная поэзия в прозе, весёлая сказка и реалистичная, едва не "осязательная" боль; фантастическая метафора и точная деталь; интересные повороты сюжетов, полифония характеров и судеб – писательские драгоценности Татьяны Толстой, не "фамильные", личные, личностные.

Как Прекрасная Дама поэтических фантазий Блока, "пребывая вне и над героями", она могла со-переживать, проживать обиды и радости своих персонажей

Роман «Архангел» дает представление не только о самобытной прозе современной писательницы, но и выявляет концептуальные черты модификации лирического постмодернизма, в русле которого находится новеллистическое творчество Татьяны Толстой

проанализировать мифопоэтическую структуру рассказов, сочетающуюся с игровым интертекстуальным характером произведений Т. Толстой; изучения и дешифровки постмодернистского художественного кода «другой прозы», раскрытия своеобразия философии и эстетики новейшего русского искусства, в виде самого яркого его проявления - художественной прозы.

**Заключение**

Наиболее плодотворным для исследования мы сочли топос маски - типичного атрибута маскарадной культуры и маскарадного сознания.

Научной новизной обусловлена и сущность гипотезы, выдвигаемой в настоящем диссертационном исследовании: цикл рассказов Татьяны Толстой «Ночь» скрепляется в метарассказ единой глобальной проблемой философско-этического плана «разрыв мечты и действительности», идущей от цикла Н.В. Гоголя «Петербургские повести» и имеющей глубокую традицию во всей последующей русской литературе.

Один из основных концептов творчества Татьяны (маска) позволяет глубже понять эстетическую сущность современных постмодернистских течений.

По окончании исследования мы сделали вывод: маска, являвшаяся в античные времена необходимым атрибутом культовых празднеств, в эпоху Средневековья утратила свой тайный символический смысл, став вспомогательным, второстепенным элементом карнавала. Однако уже в XVI веке, в комедии дель арте, маска начинает наполняться новым содержанием: «на первый план выходит мотив “(не-)подлинности”, последовательно трансформирующийся на протяжении трех столетий от восходящей к Ренессансу антиномии ”быть/казаться” до постмодернистского концепта симулякра».2

*Симулякр (simulacre - фр.)*

*Одно из ключевых понятий постмодернистской эстетики. Занимает в ней место, принадлежавшее в классических эстетических системах художественному образу. С. — образ отсутствующей действительности, правдоподобное подобие, лишенное подлинника, поверхностный, гиперреалистический объект, за которым не стоит какая-либо реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный лишь на собственной реальности.*

*Жан Бодрийар, чья теория эстетического С. является наиболее репрезентативной, определяет его как псевдовещь, замещающую «агонизирующую реальность» постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и воображаемым. Если образность связана с реальным, порождающим воображаемое, то С. генерирует реальное второго порядка. Эра знаков, характеризующая западноевропейскую эстетику Нового времени, проходит несколько стадий развития, отмеченных нарастающей эмансипацией кодов от референтов. Отражение глубинной реальности сменяется ее деформацией, затем — маскировкой ее отсутствия и наконец — утратой какой-либо связи с реальностью, заменой смысла — анаграммой, видимости — С. Перекомбинируя традиционные эстетические коды по принципу рекламы, конструирующей объекты как мифологизированные новинки, С. провоцируют дизайнизацию искусства, выводя на первый план его вторичные функции, связанные с созданием определенной вещной среды, культурной ауры. Переходным звеном между реальным объектом и С. является кич как бедное значениями клише, стереотип, псевдовещь. Если основой классического искусства служит единство вещь-образ, то в массовой культуре из псевдовещи вырастает кич, в постмодернизме — С. Эстетика С. знаменует собой триумф иллюзии над метафорой, чреватый энтропией культурной энергии. Шизоидный, истерический, параноидальный стереотипы раннего постмодерна сменяются эстетической меланхолией и ипохондрией. Сравнивая культуру конца XX в. с засыпающей осенней мухой, Бодрииар указывает на риск деградации, истощения, «ухода со сцены», таящийся в эстетике С.*

*Лит .: Baudrillard J. Simulacres et simulation. P., 1981.*

H. M.

Основные этапы работы над проектом:

1. Формирование творческой группы.

2. Формулирование темы и основной идеи проекта.

3. Самоопределение в творческом процессе.

4. Формирование информационного поля.

5. Самореализация и саморазвитие.

6. Консультации руководителя проекта.

7. Редактирование.

8. Создание полного текста и тезисов выступления.

9. Создание мультимедийной презентации.

**Список литературы**

Орлов В.Н. Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956. С. 83, 85.

Венгров Н. Путь Александра Блока. М., 1963.С. 39-98.

Александр Блок, Андрей Белый:Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., Коммент. М.Ф. Пьяных, - М.: Высш. Шк., 1990

Александр Блок и духовная ситуация серебряного века: Материалы круглого стола // Начало. 1999. № 7. С. 92-114.

Асеев Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XIX века. М., 1977. 575 с.

 Асмус В. Ф. Эстетика русского символизма // Асмус В. Ф Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 531-609.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. М., 1979. 320 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. . Введенский А.И. Литературная деятельность императрицы Екатерины II // Сочинения императрицы

Жирмунский В.М. Теория литературы: Поэтика: Стилистика. Л., 1977. 408 с.

Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. 752 с.

Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 653-659.

Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. Т. 1. М., 1987. 670 с.

Модернизм: Анализ и критика основных направлений. М., 1987. 306 с.

Неволима О.Ю. «Лирическая драма» А.А.Блока в контексте движения «новой драмы» // Драматургические искания Серебряного века. Вологда, 1997. С. 62-73.

Олина H.В. Концепция «Жизнь сон» в космогонической системе Блока // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. 9. М.; Магнитогорск, 2000. С. 355-359.

Орлов В.Н. Гамаюн: Жизнь Александра Блока. Л., 1978. 710 с.

Суворова Л. Сказание о невоскресшем Христе // Литературная учёба. 2001. № 1.С. 98-105.

Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт. Пб., 1924. 114 с.

Фоттелер С.Л. Христианство и Блок // Христианство и культура: Материалы конф., посв. 2000-летию Христианства. Самара, 2000. С. 122-129.

Эйхенбаум Б.М. Судьба Блока // Эйхенбаум Б.М. Сквозь литературу. Л., 1924. 210-232.

Энциклопедический словарь по культурологии / Под ред. А.А.Радуги-на. М., 1997.

Юлова А.П. Идеал и «повседневность» в лирике А.Блока периода первой русской революции: мифопоэтический аспект: Автореф. дисс. .канд. филол. наук. Тарту, 1987. 16 с.

1. *Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры // Сб. «На границах». М. МГУ. 2000.* [↑](#footnote-ref-2)
2. *В 1826 году декабристы, всего 20 человек, осужденные по первому разряду, были приговорены к отсечению головы, а пятеро, объявленные вне разрядов, – к четвертованию. В итоге приговоренных по первому разряду отправили на каторгу, а пятерых «вне разрядов» повесили. Даже это ужаснуло отвыкшее от казней общество.* [↑](#footnote-ref-3)
3. *Здесь и далее информация взята из книги: Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т.2. М., «Правда», 1990. С.139.(В скобках указываются номера страниц).* [↑](#footnote-ref-4)
4. *Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М.Ф. Пьяных, - М.: Высш. Шк., 1990. С. 94* [↑](#footnote-ref-5)
5. *Письма о русской поэзии. Пб. 1923. С. 131-133* [↑](#footnote-ref-6)
6. *Чуковский К.И. Александр Блок как человек и поэт. Пб. 1924. С. 136* [↑](#footnote-ref-7)
7. *Отметим любопытное отличие: в стихотворении «Двойники» Блока и поэме Ахматовой (по словам автора, «адской арлекинаде») Блок предстает Арлекином, а в пьесе «Балаганчик» - Пьеро.* [↑](#footnote-ref-8)
8. *Новаторской для драматургии начала XX века явилась созданная в 1906 г. лирическая трилогия Блока («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») и драма «Роза и Крест» (1912). По признанию самого Блока, «все три драмы связаны между собою единством основного типа и его стремлений. «Карикатурно неудачливый Пьеро в «Балаганчике», нравственно слабый Поэт в «Короле на площади», и другой Поэт, размечтавшийся, захмелевший и прозевавший свою мечту, в «Незнакомке», - всё это как бы разные стороны души одного человека».* [↑](#footnote-ref-9)
9. *Н.Венгров в монографии «Путь Александра Блока» (1963) уделяет внимание романтической теме двойничества через традиционные маски Пьеро и Арлекина. Эти маски сыграют, по мнению учёного, большую роль в лирических драмах Блока - «Балаганчике» и «Незнакомке». Учёный подчёркивает, что мистическая игра присутствовала во многих произведениях Блока - стихотворениях «Балаганчик», «Поэт», «У моря», что идёт от традиционных масок итальянского народного театра.* [↑](#footnote-ref-10)
10. *Арлекин (Блок) в поэме Ахматовой не только «король шутов» (так называли в Венеции главного устроителя-церемонимейстера карнавального шествия), но и Демон (так Ахматова еще раз напрямую связывает Лермонтова и Блока).* [↑](#footnote-ref-11)
11. *По канонам итальянской комедии масок, Арлекин – представитель инфернальных сил. Коломбина же должна превратиться в Арлекинетту, демоницу, «Козлоногую».* [↑](#footnote-ref-12)
12. *Центральным образом в произведениях Блока всегда является образ Девы, воплощение «Вечной Женственности». «Литературная биография» Девы начинается в лирических стихотворениях Блока и развивается далее в его «драматической трилогии» до образа Девы Марии, который в свою очередь, лишь одна из ипостасей многогранного, воистину символического образа Незнакомки в лирической драме Блока.* [↑](#footnote-ref-13)