**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное

учреждение высшего образования

«Тверской государственный университет»

Кафедра философии и теории культуры

**РЕФЕРАТ**

по дисциплине «История и философия науки»

**Отражение православной традиции в текстах неореализма (на примере произведений С. Шаргунова «Книга без фотографий», «Мой батюшка», «Ура!»)**

Выполнила: аспирант 1 курса

Кафедры журналистики, рекламы

 и связей с общественностью Вихрова Е.Ю.

Научный руководитель: д. филол.н.,

профессор Казанцева И.А.

Проверил: доктор философских наук,

профессор Губман Б.Л.

Тверь 2018

 **Содержание**

1. Роль православной символики в творчестве С. Шаргунова («Книга без фотографий», «Мой батюшка»)……………………… ………………3
2. Проблема жизни и смерти в неореализме (на примере повести С.Шаргунова «Ура!»)………………………………………………….12

**Роль православной символики в творчестве С. Шаргунова («Книга без фотографий», «Мой батюшка»)**

***Е. Ю.Вихрова***

*Аспирант кафедры журналистики, рекламы и*

*связей с общественностью.*

*Научный руководитель – д. филол. н.,*

*профессор И.А. Казанцева*

***Аннотация:*** *Статья посвящена анализу роли элементов православной культуры в творчестве современного русского писателя С. Шаргунова. Доказывается вариант художетвенного воплощения юродской парадигмы в творчестве С. Шаргунова.*

***Ключевые слова:*** *православная культура, юродская парадигма, маска, жанр, современная литература.*

Элементы православной культуры являлись частым структурным компонентом литературных текстов многих авторов 19 и 20 столетий. Задачей статьи было рассмотрение роли играют православной символики в произведениях Сергея Шаргунова и доказательство предположения о воплощении юродской парадигмы в его творчестве.

В «Книге без фотографий» и эссе «Мой батюшка» символы православия не только вступают в бинарную оппозицию с символами СССР, но и выстраивают параллели с реалиями советского быта, вплетаются в ткань советской эпохи.В советское время православная культура, наряду со многими областями искусства, становится явлением андеграунда. В связи с этим у православия появляются общие с остальной подпольной советской культурой символы. Церковная литература, как и самиздат, печаталась и издавалась тайно. Поэтому важным становится в «Книге без фотографий» образ типографского станка: «Спустя какие-то годы я узнал, что отец, будучи священником, владел подпольным маленьким типографским станком, спрятанным в избе под Рязанью. Там несколько посвященных, включая гостя, печатали книги: молитвенники и жития святых (в основном — новомучеников, включая последнюю царскую семью) по образцам, присланным из города Джорданвиль, штат Нью-Йорк» [4]. Два определения являются маркерами нелегальности: «подпольный», «спрятанный». Термин «посвященные» также указывает на принадлежность к тайному обществу, на сопричастность к чему-то запретному. Являясь однокоренным к понятию «священник», данное слово связывает представителей церкви с миром подполья. Появляется упоминание Америки, чья культура и образ жизни также были под запретом в СССР: например, в Советском союзе преследовались хиппи, впервые зародившиеся как особое течение в США. Американские реалии обрастают в текстах Шаргунова полярными коннотациями: в поле православия Америка становится другом-сообщником подпольной русской жизни, в поле СССР – врагом.

Аналогичные смыслы мы встречаем и в эссе «Мой батюшка»: «На самом деле в это время отец Александр уже был подпольщиком» [5: с. 5]; «Там несколько верных чад печатали жития святых, в том числе убиенных большевиками, по образцам, присланным из православного монастыря города Джорданвилля, штат Нью-Йорк. Книги отец Александр распространял среди верующих» [5: с.5].

Важно отметить, что именно православная культура – скрепа, соединяющая двух непримиримых в идеологическом плане врагов.

Если символ подпольной культуры СССР, в том числе и православной, — типографский станок, являющийся маркером духовности и просвещенности, образованной личности, индивидуальности, то символом официальной культуры государства, культуры для масс, становится телевизор как средство борьбы с религией: «И вот раз вечерком, наигравшись в папу, который на работе, я заглянул в ванную, где гремел слесарь. — В попа играешь! — Сказал он устало и раздраженно, заставив меня остолбенеть. — Ладно, не мухлюй. У меня ушки на макушке. Запомни мои слова: не верь этому делу! Я тоже раньше в церковь ходил, мать моя больно божественная была. Потом передачу послушал, присмотрелся, что за люди там, старые и глупые, да те, кто с них деньги тянет, и до свидания. — ребром почернелой ладони он провел возле горла» [4]. Деятельность, связанная с подпольем, обладает коннотацией святости: «Бывало, буква изгибалась, как огонек свечи: плохой ксерокс» [4]. Представители массового советского слоя, воспитанные в ценностях атеизма, утрачивают способность изъясняться грамотно и потребность в духовном развитии. На первом месте у них материальные интересы. Одни обвиняют церковь в воровстве денег у «старых и глупых». Другие – грабят церковное имущество. Показательно, что вор, во время службы унесший икону, изъясняется телевизионными клише. В связи с акцентом на подпольное, незаконное существование православия в Советском союзе, автор в текстах разнообразно обыгрывает тему запретности. Она тесно связана с темой познания: «Книги влекли своей запретностью. Жития святых, убитых большевиками, собранные в Америке монахиней Таисией. Так постепенно я стал читать» [4].

Особой значимостью в православной культуре обладает и категория смерти. Её своеобразные проявления в творчестве С. Шаргунова можно проследить через основные художественные образы. Так, «Книга без фотографий» по принципу кольцевой композиции начинается и заканчивается упоминанием кладбища: «Кладбище — фотоальбом. Множество лиц, как правило, торжественных и приветливых. Едва ли в момент, когда срабатывала вспышка, люди думали о том, куда пойдут их снимки. А эти улыбки! Фамилия, годы жизни и спокойное, верящее в бессмертие лицо. Вокруг жужжание мух, растения, другие лица, тоже не знающие, что они — маски, за которыми бесчинствует распад» [4]; «Мы сидели на гнилой скамейке возле первой могилы, жужжали пчелы, играли бабочки, с камня смотрели из овальных с золотыми ободками яиц сказочные дед и бабка, которым не хватало курочки-рябы» [4]. Таким образом, в интерпретации С. Шаргунова земная жизнь оказывается кратким мигом, окольцованным смертью. Писатель соединяет реалии православной культуры с фольклорными персонажами и предметами, что придает тексту неожиданное звучание. В приведенной выше цитате фотография умершего сравнивается со сказочным золотым яичком, высидеть которое должна курочка-ряба. Смерть является переходным этапом к новой жизни, а «дед» и «бабка», следуя авторской метафоре, птенцами, готовыми к вылуплению.

Семантикой смерти насыщается в творчестве писателя и православная атрибутика. Главный атрибут православия – крест, крестик – становится орудием убийства: «Даже крестик отняли перед камерой, нехристи! Вероятно, чтоб не вскрыл крестиком себе вены...» [4]. Близкой к убийству коннотацией, значением уничижения личности наделяются в подростковом мире понятия «святой» и «крест». Образ креста реализует метафору «поставить крест на ком-либо»: «Его после этого начали дразнить «святой», на спине рисовали мелом крест» [5: с. 2]. В «Книге без фотографий» часто звучит тема подросткового бунта в целом, через призму которого автор объясняет большинство оценок в рефлексии по поводу прошлого. Особенно показателен бунт героя-подростка против церковной службы: «Впереди была юность, так не похожая на детство. Я скосил глаз на яркое пятно. Щиток рекламы за оградой: «Ночь твоя! Добавь огня!» «Похристосуюсь пару раз, потом выйду и покурю», — подумал с глухим самодовольством подростка и подтянул чуть громче: «Ангелы поют на небеси...», — и неожиданно где-то внутри кольнуло. И навсегда запомнилась эта весенняя ночь за пять минут до Пасхи, я орал «Воистину воскресе!» и пел громко, и пылали щеки, и христосовался с каждым» [4]. С одной стороны, Благодатный огонь является главным пасхальным чудом. С другой стороны, огонь выступает как стихиия бунта. Любопытно, что на протяжении всего романа автор описывает многочисленные пожары и наводнения. В данном же отрывке дымящаяся сигарета противостоит подразумеваемому огоньку свечи, рекламные лозунги – таким же кратким и энергичным пасхальным возгласам, а доверчивое и радостное детство – подростковому периоду, полному сомнений в, казалось бы, непреложных истинах, а также стремлений показать свою индивидуальность и независимость. Таким образом, бунт против церковной службы, это бунт сына-подростка против отца.

Помимо прочего, представитель православной культуры порой «смертельно» опасен для жизни ближних, ибо своим социальным статусом может невольно сломать карьеру светских родственников: «Брат, ты меня убил... — Голос дяди дрогнул, и стал пугающе нежным. — Ты сломал мой карьерный рост. Я не мог об этом говорить по телефону. Теперь победил Стручков. А у меня все шло, как по маслу. Ельцин меня вызвал. Говорит: «Это твой брат священник? Это как так? Как?» — И ногами на меня затопал» [4]. Тема смерти находит свое отражение и на уровне синтаксических конструкций: «Они поженились, одновременно уверовали в Бога и крестились в один день» [5, с. 4]. Предложение по своему строю является аллюзией к крылатому выражению «жили долго и счастливо и умерли в один день».

С. Шаргунов сопоставляет православие и СССР через красный цвет — символ советской державы и символ Пасхи: «В алтаре была та самая старуха в черном одеянии, Мария, по-доброму меня распекавшая и поившая кагором с кипятком из серебряной чашечки — напиток был того же цвета, что и обложка книжки Маяковского «У меня растут года», которую она подарила мне в честь первого мая» [4]. В данном контексте значимо переплетение, казалось бы, несовместимых, враждующих друг с другом советских и церковных реалий.

Неоднократно С. Шаргунов в романе проводит параллель между двумя, казалось бы, несоприкасающимися реалиями, миром православия и миром СССР. Так, используя однотипные синтаксические конструкции, автор ставит знак равенства между двумя плоскостями — христианством и атеизмом, подчеркивая одинаково безразличное отношение школьников как к Царю иудейскому, так и к вождю СССР, их наигранный неестественный интерес: «Плюс я посмеивался, когда звонкими голосами они отвечали у доски про Иисуса и смоковницу, как будто про Ильича и снегирей. Хотя и я отвечал в своей школьной жизни и про Ильича, и про Иисуса. Но я-то делал это спокойно, без фальшивого блеска глаз, без писклявого пафоса, так казалось мне!» [4].

Однако автору важно показать вторичность, наносной слой советского безверия. Поэтому он использует приём «палимпсеста»: «Церковь восстанавливалась быстро. За советским слоем, как будто вслед заклинанию, открылся досоветский. На своде вылезла фреска: чудо на Тивериадском озере, реализм конца девятнадцатого века: много сини, мускулистые тела, подводная стайка рыб, кораблик». Этот же принцип С. Шаргунов реализует на примере советских лозунгов: «…Слепое и изувеченное административное здание, над которым торчат редкие стеклянные буквы из прошлого, можно угадать лозунг: «Искусство принадлежит народу», но от первого слова осталось только «Исус», как будто постмодернист прицельно выбивал ненужные буквы» [4].

Частотным в романе является образ маски, деятельность некоторых священников сравнивается с актерским служением: «Настоятелем был актер (по образованию и призванию) архиепископ Киприан. Седой, невысокий, плотный дядька Черномор. Он любил театр, ресторан и баню. Киприан был советский и светский, хотя, говорят, горячо верующий. Очаровательный тип напористого курортника. Он выходил на амвон и обличал нейтронную бомбу, которая убивает людей, но оставляет вещи. (Он даже ездил агитировать за «красных» в гости к священнику Меню и академику Шафаревичу.) На Новый год он призывал не соблюдать рождественский пост: «Пейте сладко, кушайте колбаску!» Еще он говорил о рае: «У нас есть, куда пойти человеку. Райсовет! Райком! Райсобес!» Его не смущала концовка последнего слова. Папе он рассказывал про то, как пел Ворошилов на банкете в Кремле. Подошел и басом наизусть затянул сложный тропарь перенесению мощей святителя Николая» [4]. Поведение священника Киприана вписывается в юродскую парадигму. Он посещает места развлечений, говорит вполне светским языком, часто используя разнообразные шутки. Его речи о несоблюдении одних из самых важных в православии постов, как и лингвистическая игра, несут в себе элемент провокации. Конструкция фразы священника «пейте сладко, кушайте колбаску!» напоминает поговорки, хотя её содержание отсылает к библейскому контексту: «Идите и ешьте тучное, и пейте сладкое, и пошлите подаяния неимущим» [1], то есть за смеховым слоем скрываются дидактические цели. Важно, что священник не только сам посещает места развлечений, но и заботится о культурном, светском отдыхе и развитии окружающих. Весьма показательный момент нестандартного для служителя церкви поведения – вопрос о доступности ребенку телевизора, через который, как уже упоминалось выше, шла антирелигиозная пропаганда населения: «Однажды Киприан подвозил нас до дома на своей «волге».

— Муж тебе в театр ходить разрешает? А в кино? — спрашивал он у мамы.

Меня спросил, когда доехали:

— Папа строгий?

— Добрый, — пискнул я к удовольствию родителей.

— Телевизор дает смотреть?» [4].

Именно на телевизионных передачах вырос и вор, укравший икону, о чем свидетельствует его речь-издёвка: «Спокойной ночи, малыши! — Сказал он раздельно». Даже само имя священника отсылает к известному юродивому Киприану Пустозерскому [3, с. 29].

Как отмечает А.М. Панченко, юродивым свойственно косноязычное бормотание, сродни детскому языку [3, с. 24]. По этому критерию поведение Винцента также сходно с поведением юродивого. С. Шаргунов отмечает зачастую неразборчивую речь отца: «Папа напевает что-то: то ли псалом, то ли песню суворовца, то ли стихи Каммингса»; « Там турский берег! Папа, пусти! Он бормотал: “Ну надо же, советский патриот”» [5, с. 7]. Фраза вора короткая и четкая, но она представляется бессмысленной, не связанной с ситуацией и носит провокационный характер. Однако этими словами персонаж не бросает вызов существует системе, а открыто заявляет о своем превосходстве над ней.

В «Книге без фотографий» и эссе «Мой батюшка» православие выступает как часть подпольной культуры эпохи СССР. В связи с этим православная культура и ее символы вступают в различные взаимоотношения с реалиями советского быта и официальной культуры. Типографский станок и церковная литература противопоставлены телевизионным клише и массовому сознанию. Советский атеистический строй оказывается вторичным, словно подделка, за которой скрывается многовековая православная культура. Но некоторые советские реалии прекрасно уживаются в церковном мире: кагор гармонирует по цвету со сборником Маяковского. Одним из основных образов православия в творчестве С. Шаргунова является театральная маска, при помощи которой автор выводит свой героев-священников в советский мир, наделяя их поведение чертами русского юродивого.

 **Список литературы:**

1. Ветхий Завет: Вторая книга Ездры. [Электронный ресурс] Режим доступа <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/biblija/2ezdr/txt09.html> (Дата обращения: 20.01.2018).
2. Иванов С. А. Блаженные похабы: культурная история юродства. [Электронный ресурс] Режим доступа <http://www.libros.am/book/read/id/314421/slug/blazhennye-pokhaby> (Дата обращения: 19.12.2017).
3. Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. [Электронный ресурс] Режим доступа <https://www.litmir.me/br/?b=199194&p=16#section_8> (Дата обращения: 11.12.2017).
4. Шаргунов С. Книга без фотографий. [Электронный ресурс] Режим доступа <http://shargunov.com/kniga-bez-fotografiy.html> (Дата обращения: 11.12.2017).
5. Шаргунов С. Мой батюшка. [Электронный ресурс] Режим доступа <http://docplayer.ru/56922854-Moy-batyushka-moy-batyushka-opublikovano-na-sergey-shargunov-http-shargunov-com.html> (Дата обращения: 14.12.2017).

**Проблема жизни и смерти в неореализме (на примере повести С. Шаргунова «Ура!»)**

***Е. Ю.Вихрова***

*Аспирант кафедры журналистики, рекламы и*

*связей с общественностью.*

*Научный руководитель – д. филол. н.,*

*профессор И.А. Казанцева*

**Аннотация.** *В статье мы рассматриваем принципиальное отличие литературы неорелизма от постмодернистской литературы, проявляющееся в обращении к значимым для человека вопросам и проблемам на примере повести С. Шаргунова «Ура!». Мы выявляем авторское отношение к философским категориям жизни и смерти.*

**Ключевые слова.** Неореализм, ценностная иерархия, жизнь и смерть.

Возвращение в литературе к неореализму, возникшему на рубеже ХХ-ХХI веков, и переосмысление этого направления как особой реакции на игровой постмодернизм, многими критиками было встречено позитивно. А. Рудалев отмечает, что неореализм – это естественный выход из творческого тупика: «Ощущение необходимости «нового реализма» возникло еще и потому, что художник был дезориентирован, он перестал даже помышлять о преобразовании, изменении этот мира» [1]. Одной из основных проблем литературы неореализма является проблема познания героем своей истинной сути, отделения своего настоящего, внутреннего «я», от наносного слоя, внешнего. Болезненно остро об истинном и ложном «я» рассуждает В. Пустовая, анализируя произведения «молодых» писателей. Она делает следующее обобщение: «Во всех указанных произведениях рассматриваются отношения человеческого “я” и мира … В слове “мировоззрение” два корня — бытие нуждается в двух началах: взирающем и ищущем человеке — и циклично повертывающемся вокруг своей оси мире (когда ни взглянешь — никаких новостей под солнцем). Провозглашенный молодыми “новый реализм” — это их новое внимание к реальности, обострившаяся чуткость к мировым ветрам и течениям» [2]. С. Шаргунов в манифесте неореализма «Отрицание траура» пишет о необходимости возвращения литературе вертикального вектора, о рассмотрении ею глубинных, волнующих человека вопросов, о необходимости возвращения литературе серьезного тона вместо постмодернистской иронии и насмешки: «Два старших брата (Пелевин и Сорокин) раскатисто похохатывают над беспомощным отцом Ноем (традиционная литература), но младшенький не желает смеяться. Грядет смена смеха. Грядет новый реализм» [3]. В своем творчестве С. Шаргунов многогранно раскрывает тему жизни и смерти, затрагивая широкий спектр проблем современного общества – пьянство, алкоголизм, курение, наркоманию, проституцию и нетрадиционную ориентацию.

Важная мысль звучит в статье И.А. Казанцевой: «…не поколенческий критерий, но антропоцентризм объединяет разных авторов неореалистической направленности» [4]. Таким образом, в текстах неореалистов заново выстраивается ценностная иерархия, «отмененная» постмодернизмом. В центре внимания вновь оказываются вопросы, волнующие каждого человека: о смысле жизни, о жизни и смерти, о становлении личностью и т.д.

В анализе программной повести С. Шаргунова «Ура!» мы постараемся рассмотреть, с помощью каких художественных средств автор стремится раскрыть своё восприятие жизни и смерти. Но для начала следует отметить, что герой этой повести обладает автобиографическими чертами самого автора и даже его именем и фамилией. События в тексте, о которых повествует герой, отсылают как к реальному авторскому опыту, так и к вымышленному миру. Герой всегда говорит от первого лица. Мы никогда не видим его со стороны. Весь художественный мир произведения показан нам глазами этого героя, освещен через его восприятие и оценку. Следовательно, герой повести является прямым рупором авторского голоса, который звучит на протяжении всего текста предвзято, как проявление юношеского максимализма, что неудивительно, учитывая, что рассматриваемая нами повесть относится к числу наиболее ранних произведений С. Шаргунова (к моменту публикации данного произведения писателю было 22 года). Оценка всего – двухцветна: либо хорошо, либо плохо. Отсутствуют полутона и сложные психологические явления. Всё предельно просто: стоит отказаться от греха, от пагубной привычки, и наступит поэтичная, разноцветная, богатая событиями и радостью движения жизнь здорового человека.

В современном обществе, по мнению писателя, смерть многих – противоестественна. Она воспринимается двояко: как свершившийся факт (например, убийство) и как длительный процесс умирания, синонимичный духовной деградации героя (автор сравнивает этот процесс с гниением). Наибольшее внимание С. Шаргунов в повести уделяет именно духовной смерти окружающих.

Одним из основных маркеров такой смерти является героин, ассоциирующийся со снежной поземкой. Он умерщвляет в человеке нравственность и волевой компонент, поэтому наркоман может смеяться над запретными, табуированными вещами (над умершим солдатом и т.д.). Это «бессмысленный хохот против воли». Такое поведение свойственно инфантильным подросткам: «Пожалуйста, не умирай!» - взлетал девчоночий голосок и обрывался общим гоготом». Для С. Шаргунова наркотики несут, прежде всего, смерть на идейном уровне, это «не вещества, а идеология» [5].

Интересно рассмотреть лексику, используемую автором для описания наркотически зависимых людей: «Ты, наркоман, для жизни осипший и охрипший, с температурным огоньком в глазах, продутый потусторонним сквознячком» [5]. Большинство слов несут в себе семантику болезни, простуды: осипший, охрипший, температурный огонек (нездоровый блеск), продутый, сквознячок. Прилагательное «потусторонний» насыщено коннотацией смерти. Автор выносит безжалостный приговор, обращаясь к обобщенному образу наркомана сурово и презрительно. «Наркоманы и наркоторговцы – твари подпольные». Словосочетание «твари подпольные», в котором акцент падает на подпольность вследствие инверсии, напоминает выражение Раскольникова о «твари дрожащей». С. Шаргунов отказывает наркоманам в праве на жизнь и даже в человеческом облике. Для него наркоманы – «хищные, дерганые тараканы. Самодовольные слизни» [5]. Таким образом, писатель подчеркивает, что у наркомана нет личности. Интересно, что и для автора постмодернистской литературы, глубоко погруженного в наркотическую культуру, Баяна Ширянова, именно наркоман имеет таинственную, причем сексуальную связь с тараканами.

«Андрей учится в десятом классе, учится средненько. Он ГЕРАИНТСИК. Колет себя. Везде лечили, ничего не помогает. Петя работает, тоже часто болеет, простывает. А про меня нечего говорить. Вся больная, так, хожу потихоньку. Ну вот и всё. Писать больше нечего. Оставайтесь живы-здоровы. И мы остаемся в таком духе» [5]. С. Шаргунов имитирует письмо бабушки, рассказывающей о себе и внуках. В данном отрывке героинозависимый школьник также приравнивается к больным, посредством союза «тоже». Однако «простуда» наркомана – неизлечима. Появляется новый признак смерти – обездвиженность, в отличие от жизни, непосредственно связанной с движением. Бабушка больна от старости, т.к. еле ходит. Далее в тексте мы заметим, что у всех персонажей, связанных со смертью, имеются проблемы с ногами или с походкой.

Смерть таится не только в героине, но и в обычной сигарете. «Вдыхаешь сигаретный дым, выдыхаешь жизненные силы» [5]; «Как ходят курильщики, как я ходил? Уныло, согбенно» [5]; «Надо исследовать связь сигареты и самоубийства. Сигарета ввергает в тоску смертную. Непрерывный суицид в душе» [5]. Прижизненная смерть длится всю жизнь. Слова «уныло», «тоска смертная» тесно связаны со смертью, отсутствием положительных, ярких эмоций и с понятием греховности. Смерть суицидника, покончившего с собой от тоски, не заслуживает почтения: «Шаргунов выбросился из окна, - скажут они, один спеша удивить другого, не с собой покончил, а именно так: «выбросился»» [5].

Смерть несет в себе алкоголь, так как вместе с ним связаны праздность, пустое времяпрепровождение, глупые развлечения, вытесняющие творческую созидательную энергию: «В этом питье есть обреченность» [5]; «Пьет простудный тип в зеленушной куртке, окончательно обрекая себя на болотную муть и хлюпанье ноздрей» [5]; «Народ подавляет себя, забавляясь хлопьями пены»; «Хлебаю, смотрю на мир и плавно засыпаю. Пропадаю по кусочку. Глаза закрываются сами собой. Туманная зелень, мякоть мира… трепет превращения в червя» [5]; «Пил я кружку за кружкой и всё полнее ощущал себя свиньей у корыта» [5]. Смерть – это сон наяву, душевная расслабленность. Каждого пьющего затягивает в метафизическое «болото», теряется ясность восприятия мира. Отсюда маркерами смерти являются «туман», «болото» и прилагательные «зеленушный», «зеленый». Смерть – это метаморфоза: герой теряет человеческий облик, превращаясь то в свинью, то в червя.

Смерть – это проституция. Символом её выступает погребальный венок, висящий над диваном девушки-проститутки. Яркая деталь-символ. Автор сравнивает эту героиню со сказочными и фольклорными персонажами, связанными с водной стихией. Писатель называет девушку «морской царевной», тем самым отдавая дань обаянию данного персонажа. Также в этом определении скрывается опасность для потенциальных женихов, ибо, по легендам, морские царевны и русалки пытаются утащить мужчин на морское дно, погубить. С. Шаргунов, описывая внешность героини, акцентирует внимание на её главном недостатке: «Её инвалидность была видна сразу. Русалочьи неразвитые ноги» [5]. Героиня напоминает утопленницу: «Острые бледные черты лица, словно присыпанные мукой», а также запахом. Её имя Стелла ассоциируется с нечистой силой – обаятельной Геллой из «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова. Стелла курит, обжигая язык пламенем зажигалки, тем самым входя в бинарную оппозицию с другой героиней, Леной Мясниковой («Поцелую Лену чистейшим ртом!» [5]). Имя Лена также отсылает к мифологическому образу Елены Прекрасной, а говорящая фамилия крепко связывает девушку с земной реальностью, указывая на её здоровье. Стелла несёт опасность для живых людей, от нее хочется сбежать: «Вот она уже забралась мне на колени, голая, с изуродованными болезнью ногами, трепещущая. …Длинные локоны заливали мне лицо. Много длинных волос, пахнущих сыростью…» [5]. Данный отрывок сопоставим с описанием ужаса директора «Варьете» Римского при виде Геллы: «Наконец зеленые пальцы мертвой обхватили головку шпингалета, повернули ее, и рама стала открываться. Римский слабо вскрикнул, прислонился к стене и портфель выставил вперед, как щит. Он понимал, что пришла его гибель.  Рама широко распахнулась, но вместо ночной свежести и аромата лип в комнату ворвался запах погреба. Покойница вступила на подоконник. Римский отчетливо видел пятна тления на ее груди» [6, с. 168]. Насыщенность текста С. Шаргунова лексикой с водной семантикой («локоны заливали лицо», «пахнет сыростью») вводит в текст фольклорный концепт «живой и мертвой воды». Пока герой с автобиографическими чертами самого Шаргунова употребляет наркотики, курит, пьет, ходит к проституткам, составляя компанию товарищу Стасу, который приезжает к Стелле «на рассветный поклон», подобно булгаковской нечисти, спешащей припасть к колену Маргариты, его повсюду сопровождает «мертвая вода»: «Рыбий час, когда начинается обезличивание. Кружило голову, и подкатывала тошнота. Серая рябая река. Рябь как чешуя» [5]. Стелла как царевна водной стихии – безлика, как сотни несчастных девушек-самоубийц.

Смерть – это и позднее пробуждение как следствие душевной расслабленности. «Для меня поздно проснуться – очнуться раненным среди гниющих трупов» [5], «Липкие ресницы, слезящиеся глаза. Нету сил на часы взглянуть, только могу задохнуться в зевке. Я хотел бы дальше забыться сном, но и сон меня уже не признает, выталкивает на поверхность» [5]. Сон сравнивается с рекой, которая выталкивает из своей толщи мертвое тело. Вследствие позднего пробуждения человек попадает под власть греха: «Праздность расплавляет меня, нагло мнет мою мякоть» [5]. Лень превращает героя в послушную, безвольную марионетку: «Можно позвонить такому же, как и я, безвольному Стасу, … можно ванну принять и, лежа по горло в воде, уныло болтать по переносному телефону» [5]. Лень приводит к унынию, депрессии. Герой, лежащий в «мертвой воде» по горло, напоминает человека, готового утопиться. С. Шаргунов утверждает: «Лень – это проклятие. Если с чем и сравнивать лень, так с тяжким трудом» [5]. Вслед за этим он говорит о радости и лёгкости движения: «Я вспорхнул коленями и оторвался от земли. Я скакал, задыхаясь, веселясь. … Я бежал в задорный бой, сдирая дыхание о серый зимний воздух. … Я примчался, вспотевший, поправляя серую шапку-ушанку» [5].

Смерть – это равнодушное отношение к людям и ко всему, происходящему в мире, атрофия эмоциональной сферы, вытеснение всех чувств двумя ощущениями – тоской и сонливостью. Герой текста не испытывает никаких чувств при виде опасности, у него отсутствует или дремлет инстинкт самосохранения: «Опять представился красочный случай, и я опять мертв. Я пытался огненно затрепетать, просиять в ажиотаже, испугаться, что пожар до меня достанет. Но хотел спать» [5]. Мир для «живого мертвеца» даже в миг катастрофы представляется игрушечным, ненастоящим. Ощущение реальности подменяется ощущением призрачности. Деятель становится посторонним, безучастным наблюдателем: «Яркие карамельки шлемов, кукольные прыжки пожарных. С чего бы они, как заводные, стали перекидывать одно и то же: «Давай! Давай!» [5]. Лексика этого отрывка двупланова. Одни слова являются маркерами игрового, театрального пространства: карамельки шлемов, кукольные прыжки. Другие свидетельствуют о восприятии героем мира как однообразного механизма: как заводные, одно и то же.

Смерть – это отсутствие не только движения, но и общения, замкнутость в ограниченном пространстве: «Потом он умирал, не выходил. Я видел его лицо, скорбно белевшее в окне. Он мне кивнул прощально. Я уже подрос, мне хотелось многое ему сказать, но сквозь стекло же не поговоришь» [5].

Смерть зачастую связана с большевиками, которые совершают один из самых тяжелых грехов: «Был у нас, - скрипел Гильман, - один попенок, сын попа. Все его задирали, дразнили. А он взял ночью, убил своего отца и с головой отцовой к нам приходит, за бороду потрясает: «Во я какой большевик!» [5] Большевики уничтожают жизнь: «Эта клумба была монументом трагедии двора, еще за год до моего рождения здесь клокотал фонтан и всё утопало в зарослях, в сирени и яблонях. Потом за преобразование взялось начальство, и, искоренив рай, оставив несколько корявых тополей, двор выложили серыми плитами. Фонтан сменила грустно-фиалковая клумба. Миф об убитом райском дворе занимал у меня всё детство» [5]. Автор прибегает к постмодернистской игре, переворачивая библейский смысл об изгнании людей из рая: в советском государстве райский сад уничтожается людьми.

Если жизнь связана с глаголами, существительными и прилагательными, обладающими семантикой «полета» и «бега», с быстротой реакции и грациозностью, то смерть – с глаголами, обозначающими ползучесть, неумение нормально передвигаться, с медлительностью и вялостью.

Однако естественная смерть для писателя тождественна рождению чего-то нового, невидимого, непонятного человеческому уму: «О, весна! Старики весной выглядят счастливее всех. Расходятся морщины, взоры намного ярче, чем у молодых. Опухшая бабуля пробирается сквозь талые заносы. Что-то птичье в ней трепещет… А вокруг унылые розовые обмылки молодых физиономий. Мне показывали в школе фильм с вылупляющимся птенцом. Яйцо лопается, и возникает голова. Птенца как бы не существует, жалкие кусочки тела, но таращатся огромные пронзительные глаза! Мне эти кадры запомнились. Старики тоже вылупляются куда-то» [5]. Первым признаком рождения новой жизни являются огромные, выразительные глаза: «Анастасия Ивановна Цветаева: верткая и легкая, как трясогузочка. Казалось, её кости полые, как у птицы. Длинные светлые северные глаза» [5]. Старики неоднократно сравниваются с птицами. У С. Шаргунова векторы рождения и умирания поменялись местами: стареющий человек молодеет, цветет, приносит весну и движется к рождению, а молодой и растущий – уныл, подавлен, расклеен и безлик, стремится к умиранию. «Первую раннюю весну приносят ветераны» [5]. Таким образом, телесная старость является аналогом душевной молодости, а физическая смерть – рождением души. Не случайно при описании рождения и достойной, правильной, заслуженной смерти автор использует цветовые аналогии: белый скелет и зеленый куст на могилке ассоциируются с белой коляской, что «укрыта в зелени» [5]. С. Шаргунов проводит мысль о необходимости беречь себя, свое телесное здоровье, которое является скорлупой для созревания души.

Смерть – это голод, который ведет к преступлению нравственных границ и помешательству: «Бывало, люди крыс и ворон жрали и друг друга… От голода. Одна старушка с тонко прочерченным лицом рассказывала, что в ленинградскую блокаду «я просто помешалась от голода! И тут заметила в углу паутину! – И она балетно повела рукой. – Я её сняла и с таким удовольствием съела, и изумительно подкрепилась!» [5] Настоящая еда всегда одухотворена: «Хрупкие нежные сыроежки, точно цветы» [5], «Лисичка похожа на зародыш лисенка» [5], «Белый царь грибов - весь лес вобрал он в себя» [5]. Но интересно, что описывая еду и способы питания, Шаргунов как будто неосознанно создает аллюзию на разные способы умирания в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова.

Смерть – это современная мода: «Я сам запестрел кислотным прикидом. Расстался с Алисой и сделался модником. Выпуклые ботинки, черные, с бензиновыми пятнами. Тяжелые, неподъемные. Я двигал оледеневшей улицей, и громыхали мои колодки» [5]. Муки ради моды внешне сходны с поведением юродивого. Более нравственны и эстетичны такие нелепые одеяния у стариков: «Я вообще заметил, что краше всех наряжены в России старики. Случайно, от нищеты. Но какой вкус, какие нежные и пламенные ветхие тона!» [5]

Смерть – это усредненность, то есть типичность, обезличенность. Средний человек не имеет лица. У него – звериная мордашка: «Средний юноша. Мордашка как пресная булка. … И одна для них тема существует. Тема денег» [5]. «Средний юноша» обладает целым набором маркеров смерти:

* Он бессмысленно жует жвачку, уподобляя себя травоядному животному;
* Он сидит сутками за монитором (ведет сидячий образ жизни, без движения);
* Его губы грустят (нет радостных эмоций – тоска);
* Внешне он похож на хотдог (и, наверняка, питается фастфудом – мертвой пищей);
* В его жизни нет места любви и искусству, существует лишь тема денег.

Подводя итоги, можно отметить, что тема жизни и смерти раскрывается С. Шаргуновым через поднимаемые им социальные проблемы (наркоманию, курение и т.д.), на лексическом уровне (глаголы с соответствующей семантикой), через портретные характеристики (Стеллы – Лены), говорящие фамилии, детали-символы (погребальный венок Стеллы). Писатель различает естественную смерть, тождественную для него таинству, рождению чего-то нового, переходу в иной мир или на иную ступень развития, и прижизненную смерть, то есть апатию, ведение нездорового образа жизни, лишенного радости и смысла. С. Шаргунов в повести «Ура!» с пылким протестом выступает против проблем ХХI века – наркомании, проституции, практически поголовного курения, пьянства. Также он говорит об обезличивании человека не только пагубными привычками, в том числе – ведением сидячего образа жизни, но и профессией, цель которой – только личное обогащение. Писатель вслед за многими философами ХХ века заявляет, что мертвый человек – это человек усредненный.

 **Список литературы:**

[1] Рудалев А. «Новый реализм»: попытка апологии // Письмена нового времени. URL: [http://litresp.ru/chitat/ru/Р/rudalyov-andrej/pisjmena-novogo-vremeni/15](http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A0/rudalyov-andrej/pisjmena-novogo-vremeni/15) (дата обращения: 11.04.2018)

[2] Пустовая В. Новое «я» современной прозы: об очищении писательской личности // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/8/pu9.html> (дата обращения: 15.04.2018)

[3] Шаргунов С. Отрицание траура // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html> (дата обращения: 01.03.2018)

[4] Казанцева И.А. Неореализм в современной русской прозе. // Вестник ТвГУ. Серия: Филология (1). С. 45-49.

[5] Шаргунов С. Ура! URL:<http://lib.ru/NEWPROZA/SHARGUNOW/ura.txt> (Дата обращения: 24.03.2018).

[6] Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. – М.: Молодая Гвардия, 1989. – 269 с.

[7] Маслова В.А. Филологический анализ художественного текста. – М.: Юрайт, 2018. – 147 с.