

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-81-91

УДК 82

ПОЭТИКА ИГРЫ В ПРОЗЕ В. АКСЕНОВА И Б. ЕКИМОВА¹**А.В. Фролова (Воронеж, Санкт-Петербург, Россия)****А.О. Витович (Воронеж, Россия)****Аннотация**

Постановка проблемы. Разнообразие подходов к определению литературной игры не отменяет главного – зависимости стратегий писателя от художественно-эстетической системы, к которой он принадлежит. Актуальным представляется сопоставление игровых принципов художников, представляющих реалистическую и модернистскую традицию.

Цель статьи – проанализировать стратегию воплощения игровой поэтики в прозе В. Аксенова и Б. Екимова.

Методология. В статье использованы интертекстуальный и структурно-системный методы.

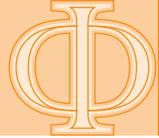
Результаты исследования. В прозе В. Аксенова и Б. Екимова игра выполняет неодинаковые функции. Модернистские стратегии первого реализовались в попытке создать вторую, иносказательную, реальность, профанирующую первую. В рассказе Б. Екимова игра призвана заместить недостающие фрагменты жизни, достроить разрушающуюся реальность.

Ключевые слова: поэтика игры, «деревенская» проза, реализм, модернизм, Б. Екимов, трикстер, аллюзии, В. Аксенов.

Постановка проблемы. В литературоведческих исследованиях наблюдается разнообразие подходов к литературной игре, понимаемой «как совокупность приемов, житнетворческая стратегия, философско-эстетический принцип, симулятивная практика, эпистемологический процесс, совокупность поведенческих сценариев и др.» [Светашева, 2021, с. 50]. Использование писателем игровых приемов, позволяющих решать конкретные творческие задачи, в первую очередь определено законами той художественно-эстетической системы, к которой он принадлежит. Миметическая природа реализма диктует отношение к игре как к «инструменту осуществления локальных задач» [Светашева, 2021, с. 54], в то время как модернизм рассматривает ее как «разновидность житнетворческой стратегии, проявление талантливости и артистизма в проживании жизни» [Светашева, 2021, с. 54]. Вместе с тем очевидно, что игровые практики, воплощаясь в новом художественном материале, несут отпечаток стиля писателя.

Результаты исследования. Василий Аксенов, начавший путь в литературе в русле «молодежной» повести, финализировал этот период своей творческой биографии повестью «Затоваренная бочкотара», яркой чертой которой стала литературная игра. 1970-е гг. писатель начал «детской» диалогией

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408; <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.



«Мой дедушка – памятник» (1969) и «Сундучок, в котором что-то стучит» (1975), развившей игровую поэтику. В отличие от «Стальной птицы» и «Золотой нашей железки», увидевших свет только в 1980 г. в эмиграции, эти повести были напечатаны в Советском Союзе. Для этого Аксенову пришлось пойти на хитрость: он предложил произведения издательству «Детская литература», таким образом, внешне адресуя их подростковой аудитории. Благодаря многослойности «детской» дилогии, стало возможным ее двунаправленное прочтение: это одновременно яркие, захватывающие приключенческие повести для подростков и иронично-гротескные тексты «для своих».

Одна из характерных черт аксеновских повестей – интертекстуальность. Аллюзии связаны с организацией художественного пространства. Так, одним из топов дилогии является Зурбаган. В первой части на одном из домов в Больших Эмпиреях герой обнаруживает вывеску: «В этом доме часто останавливались русский писатель Александр Грин (по пути из Зурбагана в Гель-Гью), английский писатель Джонатан Свифт (из Лилипутии в Лапуту), французский писатель Жюль Верн (из пушки на Луну)» [Аксенов, 2006, с. 201]. Если в первой части дилогии Зурбаган упоминался несколько раз, то во второй появляется еще больше отсылок к художественному миру Александра Грина. Например, до Зурбагана герои добираются на лайнере «Грин», а уже оттуда летят в Гель-Гью – другой город Гринландии, который ранее встречался в «Затоваренной бочкотаре».

Вводится и имя писателя: «Прославленный замечательным русским писателем Александром Грином, город [Зурбаган] стал теперь прибежищем начинающей творческой интеллигенции всего мира, начинающих писателей, начинающих артистов, киношников, музыкантов, а также множества туристов, и конечно, хиппи» [Аксенов, 2007, с. 158]. В этой характеристике города, иронически обыгрывается историческая отсылка к действительности 1960-х гг. Произведения Грина явились олицетворением романтики, ставшей определяющим концептом для шестидесятников. В «детской» дилогии Аксенова романтика осмысливается как синоним творческой молодости, незрелости. Разумеется, такой дистанцированный взгляд на эпоху «оттепели» – результат рефлексии Аксенова 1970-х гг. о времени, которое совпало с началом его творческого пути и сформировало его как писателя.

Любопытно рассмотреть и другую развернутую аллюзию к творчеству Грина, ставшую фактом реальности 1960–1970-х гг. Речь о знаменитом празднике всех выпускников, ежегодно проходившем в Ленинграде начиная с 1968 г. Название торжества – «Алые паруса» – отсылает к одноименной повести-феерии Александра Грина. Вторая часть дилогии Аксенова начинается с описания этого праздника: «<...> здесь же передо мной был не оттенок, а самый настоящий карнавал, только без масок <...> Все это напоминало какой-то зурбаганский карнавал, и маски, пожалуй, я находил на всех лицах, окружавших меня, маски веселой таинственности» [Аксенов, 2007, с. 10]. Отметим, что метафора праздника-карнавала поддерживает игровую поэтику текста. Праздник выпускников, по сути, является художественным жестом, а само действие – сценическим перформансом.

Благодаря этому становится возможным ироничное изображение происходящего. Стратегия в целом соответствует современной европейской традиции [Ковтун, Ларина, 2019, с. 33–45].

В этом контексте показателен такой эпизод. Наблюдая полет моноплана 1913 г., двое выпускников спорят о действительности происходящего. Реплика автора, предваряющая их дискуссию, демонстрирует обнажение приема: «Конечно, я понимал, что полет над ночным праздником старинного самолета – ловкий фокус, милый и умелый камуфляж, и под перьями “Этриха” скрывается вполне жизнеспособный какой-нибудь “ЯК” или “МИГ”, но фокус был сделан здорово <...>» [Аксенов, 2007, с. 22]. Один выпускник, не веря своим глазам, утверждает, что «такая рухлядь летать не может». На это второй ему отвечает, что в кино все возможно. А заканчивается спор героев парадоксальным выводом-вопросом: «Значит, это он [моноплан] по телевизору летит?» [Аксенов, 2007, с. 23].

Кино и литература – преломленное отражение действительности, художественно воссозданная реальность. Автор показывает, как совершается преобразование жизненной реальности техническими возможностями, что создает художественную реальность (и в повести, и на фестивале), которой один из ребят верит, а второй разгадывает технику приема. Создается фикция для героев, у которых есть умение или принимать создаваемую на их глазах реальность как истинную, или сомневаться в ней. Очевидно, что вопрос о доверии реальности В. Аксенов адресует не столько своим героям, сколько читателям.

Игровая поэтика реализуется не только в использовании аллюзий, но и в особой форме авторского присутствия в тексте, которое можно охарактеризовать как трикстерское. Как отмечает М. Липовецкий, «каждый советский трикстер маневрирует и комически преодолевает разрывы между официальным и неофициальным планом советского общества – причем чаще всего идет путем создания комических, нередко провокационных гибридов между официальным и неофициальными языками, символическими и практическими экономиками, символами и идеологемами» [Липовецкий, 2009]. Эффект остранения, возникающий в эпизоде с праздником выпускников и монопланом, – проявление трикстерского поведения автора.

Автор также наделен своеобразной лиминальностью. Он связывает мир героев, где разворачивается действие, и мир, где господствует автор-повествователь. В дилогии мы наблюдаем разные формы авторского присутствия. Первая из них – автор-рассказчик. Именно он в самом начале повести «Сундучок, в котором что-то стучит» описывает, как разглядел в толпе Гену Стратофонтова. При этом функция рассказчика закрепляется за одним из героев – двойником автора. Это образ автора, прототипом которого является автор биографический, поэтому жизненный и творческий опыт реального Василия Аксенова принадлежит и его литературному двойнику. Автор-рассказчик Василий Павлович сопровождает героев во время основного действия, разворачивающегося сначала в Ленинграде, а потом на островах. Однако это основное действие предваряется рассказом о предыдущих событиях, которые произошли с Геней. Они излагаются не от лица Геней

и не от лица Василия Павловича. Предыстория (о получении радиотелеграммы и встречах Гены с Четверкиным), изложенная во второй главе, вводится повествователем. Именно он еще не раз активно проявит себя по ходу сюжета. Его голосом будут комментироваться сюжетные повороты и события. Любопытно, что даже в рамках одного эпизода становится возможным присутствие автора как героя и его вмешательство в ход событий на правах повествователя. Например, так происходит в четвертой главе, когда возобновляется прерванное предысторией повествование, начавшееся со встречи автора и Гены на празднике выпускников.

Автор вскрывает свою стратегию, делая читателя сопричастным не только к происходящим событиям, но и к акту их творения: «Один лишь автор, погруженный сейчас в свое воображение, заметил, как сиганула через канал малопривлекательная особа» [Аксенов, 2006, с. 94]. Это описание исчезновения персонажа из поля зрения действующих героев, происходящее по воле повествователя и потому замеченное только им. Через несколько предложений мы вновь наблюдаем перевоплощение из автора-повествователя в автора-рассказчика, участника описываемых событий: «Однако отвлечемся на некоторое время от этих рассуждений и обратимся к нашим друзьям, которые уже смотрят на нас с таким доверчивым ожиданием» [Аксенов, 2007, с. 94]. После этой фразы Василий Павлович достает из своей машины книгу «Мой дедушка – памятник», подписывает ее и отправляет вместе с Пушей Шуткиным Питириму Кукк-Ушкину. Так, с помощью разных форм авторского присутствия реализуется наиболее яркое проявление литературной игры – творение произведения на глазах читателя.

Игровое поведение автора заключается и в открытых ссылках на свои произведения, в игре с именами героев. В детской дилогии появляются персонажи из «Затоваренной бочкотары»: водитель Володя Телескопов, скотопромышленник Сиракузерс, старший лейтенант Бородкин. Используя аллюзии к собственному произведению, Аксенов не только обозначает линию художественной преемственности, но и создает свой мир, целостность которого обеспечивается тождественностью характеров персонажей. Отметим лишь, что образ Адольфуса Сиракузерса, являясь важным для развития сюжета, дополняется в сравнении с «Бочкотарой». В этом смысле можно рассматривать тексты дилогии как своеобразный художественный комментарий к повести 1968 г.

Еще одна автоаллюзия, введенная через персонажа, – отсылка к тексту киносценария «Пока безумствует мечта». Ретромюзикл Юрия Горковенко, снятый по «авиапоэме» Аксенова, появился в 1978 г. В «детской» повести читателя знакомят уже со стариком Четверкиным, а также упоминается о подвигах Ивана Пирамиды (псевдоним, который взял Юрий Четверкин, согласно киносценарию). В этом отношении киносценарий мог бы выступать как своеобразный комментарий к второй части детской дилогии.

Любопытно и соотношение «детских» повестей Аксенова друг с другом. Во второй части автор открыто отсылает к своему произведению. Более того, произведение даже представлено как материальный артефакт. Книга здесь является инструментом, с помощью которого герои стремятся завоевать доверие

скептика Фогеля. Она также становится подтверждением авторской репутации. Это не просто некоторое художественное произведение, а документ, гарантирующий достоверность всего, что рассказывает автор.

Еще одна функция автоаллюзии к первой части дилогии – комментарий. «Сундучок» дополняет повесть, расширяя и углубляя ее содержание. Мы узнаем о сокровище, которое завещали хранить основатели Больших Эмпирей – Йон и его братья. Получается, что тексты не автономны, они дополняют друг друга.

Вскрывая структуру произведения, открыто апеллируя к другим литературным источникам, автор как бы деконструирует собственное произведение. Это трикстер, вовлекающий читателя в игру. Таким образом, главным увлекательным событием становятся не столько поиски «сундучка, в котором что-то стучит», сколько само творение произведения. Суть дилогии не в приключениях, а в акте создания произведения, открытии творческой интенции. А иронический способ изображения действительности – результат невозможности вести открытый диалог с читателем.

В творчестве писателей реалистического извода мотив игры тоже присутствует, но дает иные художественные результаты. Проиллюстрируем это, обратившись к анализу рассказа Бориса Екимова «Фетисыч», отнесенного критикой к числу «вершинных завоеваний малой русской прозы XX века», поставленного в один ряд с «Судьбой человека» М. Шолохова, рассказами В. Шукшина, «Одним днем Ивана Денисовича» А. Солженицына [Сердюченко, 2000, с. 91].

Произведения Б.П. Екимова, по признанию современной критики, отличаются повышенным градусом «совестливого отношения к жизни», обусловленного «тревогой за судьбу человека, за его нравственное начало, за его будущее» [Удин, 1988, с. 130]. Воспринимая его как достойного преемника русской классической традиции, В. Сердюченко указывает на «демократизм, народность, абсолютную правдивость, нравственную чистоту авторской позиции и <...> изобразительный талант», свойственные прозе писателя [Сердюченко, 2000, с. 95]. Сам Б. Екимов так определяет свою позицию: «Я никого не сужу, только свидетельствую»². Она объясняется тем, что ему, как и другим писателям-«деревенщикам», выпало свидетельствовать о переломных моментах российской истории. Эпоха «разлома» в жизни деревни, выпавшая на послевоенное и постсоветское время, стала историческим и социальным фоном для жизни героев писателя, определила трудность их судеб – все это стало основанием для прямого, серьезного, далекого от иронии разговора Екимова с читателем. «Фетисыч» – рассказ, который вполне можно адресовать и детской, и взрослой аудитории, вне всякого сомнения, предназначался последней.

Рассказ построен на системе антитез, временных, пространственных, персонажных. Центральным топосом становится разоренный жителями хутор. Отдельные детали позволяют догадаться о его когда-то полнокровной жизни: богатый колхоз с техникой, школа-восьмилетка, стенды на стенах которой свидетельствуют о былой густонаселенности хутора, налаженной жизни, когда были

² Цит. по: Роднянская И. Род людской: О кн. Б. Екимова «Высшая мера» // Новый мир. 1996. № 11. С. 237–241.

и работа, и награды за нее. Современный образ деревни складывается из деталей с отчетливым эсхатологическим оттенком: приметы разрушенного быта («забор на главной улице почти не осталось», «дома казенные, брошенные», «улицу выездили, посередке тянулась глубокая лужа», которая и «летом не высыхала, зеленея») сочетаются со знаками природного умирания («сизая наволочь поздней ненастной осени», «сеялся мелкий дождь на серые хуторские дома, на раскисшую землю», «время – к полудню, а на дворе – ни свет, ни тьма»). Отдельные хуторские локусы – магазин, медпункт – охарактеризованы как «бывшие». Если В. Аксенов апеллирует к литературной традиции, то Б. Екимов обращается к ушедшей реальности, придавая ей статус художественной. Эпитеты «тихо», «пустынно» не намекают на спасительную гармонию, дарующую человеку ощущение полноты жизни, а создают картину умирания («ни людей, ни машин»), объясняемую повествователем так: «Одно дело зябкая слякотная осень; другое – работы нет» [Екимов, 1996]. Екимов актуализирует мысль о неестественной природе происходящих на хуторе процессов, где каждый день отмечен потерями, как материальными, так и нравственными.

Мир взрослых и мир детей в рассказе противопоставлены. Первый неоднороден: в нем есть и те, кто, чувствуя свой долг перед людьми, не бросает колхоз в ситуации, «когда все вокруг пошло прахом», хоть и тяготится собственным бессилием (бригадир Каледин), и те, кто живет словно по инерции, работает и как может справляется с трудностями (мать Якова, старший Капустин), и те, кто опустил руки, агрессивно реагирует на любые предложения обустроить если не общий быт, так хотя бы семейный (Федор). Их объединяет ощущение бессмысленности их жизни, безнадежности, отсутствия перспективы. Мир детей малочислен, но также разнороден: «невеликие, крепенькие, горластые» братья Капустины, привыкшая к роли старшей Маринка Капустина, залюбленная бабушками Кроха Башелукова с «белыми бантами в косичках, с белым отложным воротничком», маленькая Светланка, «ангелочек в темных кудрях, с нежной кожей лица, с легким румянцем», и девятилетний хозяйственный Яков. Маленькие герои Екимова живут по своему, детскому, сценарию, в котором можно радостно ходить в школу и не думать о будущем.

Как и в дилогии В. Аксенова, главный герой рассказа Б. Екимова – ребенок. Фетисыч – смысловой центр произведения. Ни один эпизод не обходится без его участия. Его глазами видим разоренный хутор, в его присутствии ссорятся мать с отчимом, он замещает учителя, идет хлопотать, чтобы дали нового, и, наконец, он выбирает свою судьбу. Рассказ строится на постепенном освобождении Якова от чужой воли, чужого отношения и решений. Можно сказать, что мера детскости героя убывает к концу повествования. В авторской характеристике Якова чувствуются и симпатия, и легкая улыбка: «Фетисычем его звали за разговорчивость, за стариковскую рассудительность» [Екимов, 1996]. Его репутация не ограничивается пределами дома, где у него есть обязанности, где он позволяет себе поучать отчима, в школе герой назначен старостой с определенным кругом задач, бригадир, появившись в школе, тоже оставляет его за старшего.

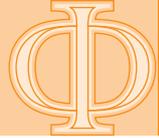
Взрослость Якова проявляется не только в способности брать на себя ответственность, но и в умении контролировать свои чувства, главное из которых – потребность в отце. Екимов ничего не рассказывает о нем, что дает основания для разных толкований. С.В. Перевалова убеждена, что тот «хороший след <...> оставил в памяти односельчан». Она обращается к эпизоду визита колхозного хуторского бригадира Каледина в школу, когда он задерживается возле стендов: «Наши отличники», «Колхозные ветераны», «Они защищали Родину». Обращение бригадира к Фетисычу исследователь трактует как указание на него как «на наследника того лучшего, что было в старших поколениях» [Перевалова, 2016, с. 12].

Не оспариваем последнее утверждение, однако замечание о том, что портрет отца Якова может находиться на школьном стенде, не кажется убедительным: родителю Фетисыча трудно вписаться в этот ряд хотя бы в силу возраста. То обстоятельство, что у мальчика нет воспоминаний об отце и связанных с ним вещей (возможное место его фотографии замещено плакатом с изображением Шварценегера), заставляет предположить трагическую судьбу последнего.

Отношения с отчимом у героя не складываются. В открывающем повествование эпизоде состояние Якова и Федора охарактеризованы эпитетом «скучно», однако причины подобного положения героев разные. Ребенок остро чувствует свое одиночество. Пространственное положение «в дальней комнате», отмеченной теснотой и скромной обстановкой, свидетельствует не о благополучии семьи, способной каждому ее члену обеспечить свой угол, а скорее об обособленном положении мальчика в семье. Оно может быть оценено как пограничное: герой живет в родном доме, но в роли приживала. Это подчеркивается в разговорах Якова с отчимом: мальчик тщетно пытается привлечь к себе внимание, по-детски похвастаться успехами в учебе, чем вызывает грубую реакцию Федора. Причина «скуки» последнего очевидна пасынку: «маялся с похмелья». Недаром сделано и такое авторское замечание: Яков «что по характеру, что по стати» для отчима был «кровью чужой».

Положение в родном доме, сформулированное самим Яковым как «Вроде меня и нет», заставляет его ценить место, где он необходим, – школу. В рассказе она наделена витальностью: наполнена теплом, светом, заботой взрослого о детях, в школу спешат прийти и не торопятся ее покинуть, здесь находится место каждому. Это пространство организованное, упорядоченное, оно противостоит хаосу хуторского быта. В школе есть место простым радостям: вкусной еде, неспешным разговорам, детским забавам: «В школе было веселее, чем дома. В куликалки будут играть, прячась в пустых классах. Может, картошку напекут» [Екимов, 1996]. Посиделки героев с едой вокруг печки и разговоры о нечистой силе отсылают к тургеневским «Запискам охотника», поэтизирующим мир родной жизни в ее детском варианте.

В рассказе три «школьных» эпизода. Первые сюжетно разделены смертью учительницы и, как следствие, визитом Якова на соседний хутор. Они содержательно и конструктивно похожи: описывают школьный день героев. В школе Яков принимает «чужую ношу» – играет роль учителя. Назначенный Марией Петровной



помощником, он не просто помогает следить за порядком и дисциплиной, а часто замещает учителя: «Все это было для Якова делом привычным» [Екимов, 1996]. Поведение героя свидетельствует о том, что он усвоил правила игры, выполняя возложенные на него функции, воспроизводит действия учительницы: вспоминает и повторяет ее слова, подходящие к конкретной ситуации, делает замечания, раздает ученикам задания. Игра в школу не обременяет героя, наоборот, привычные действия дают ощущение стабильности, счастливой неизменности жизни. Особенно значимым это оказывается после смерти Марии Петровны. Отметим, что и в этой травмирующей ситуации Яков не паникует, и не потому, что не испугался, а потому, что чувствует себя обязанным сохранять спокойствие и не пугать детей, словом, ведет себя так, как это сделала бы учительница.

Второй «школьный» эпизод в рассказе замедляет повествование, отсрочивает принятие Фетисычем решения: остается он в своей школе или уходит в алешкинскую. Внешне ничего не меняется: Яков так же распоряжается, строг с учениками, однако пока неявно для него, его роль корректируется, усложняется. Раньше он, выполняя функцию учителя, был защищен его реальным присутствием, в том числе и от недетской ответственности и обязательств, теперь же фигуры значимого для Якова взрослого нет. Роль учителя стала не почетной обязанностью, а тяжелой ношей, что подтверждают слова колхозного бригадира: «Ты же теперь за старшего», «А пока на тебя надежда» [Екимов, 1996] – уравнивающие с ним девятилетнего героя в мере ответственности. Яков понимает, что школа на хуторе воспринимается как залог его будущего, и поэтому не может смириться с перспективой ее закрытия, однако он не сразу осознает, что существование школы зависит от него.

Игра в школу становится для героя школой жизни, ставящей его в сложное положение, решение принять должен он сам. Трудный выбор – отказаться от мечты, но это лучше, чем отказаться от себя. Фетисычу присуще интуитивное, берегающее душу желание жить в мире, в котором царят порядок, добро и гармония, причем не просто этого хотеть, но и предпринимать усилия для приближения мечты. Судьба школы метонимически соотносится с судьбой Якова. Осознание этого происходит во сне, в котором герою, с одной стороны, дается возможность по-детски оплакать ту беспроблемную и спокойную жизнь, которая могла бы у него быть, с другой – рисуется картина счастливого будущего, во имя которого он отказался покинуть хутор. Включая в сон Фетисыча не только школу мечты, «с просторными светлыми коридорами, с плетучей зеленью по стенам и потолку, со стеклянной оранжереей» [Екимов, 1996], но и людную хуторскую улицу, Екимов подчеркивает, что от выбора героя зависит не только судьба школы, но и судьба хутора и – шире – России. В этом контексте значение имени и отчества героя («Яков» – «следующий за кем-то», «Фетис» – «основывать, утверждать») обретают жизнеутверждающий смысл: следуя за теми, кто вопреки здравому смыслу не покинул разоренный хутор, Фетисыч становится основой его новой жизни, знаком будущего. Правильность решения героя подчеркивается природной символикой: «наволочь поздней ненастной осени» сменяется «зимней, розовой» зарей, свидетельствующей о том, что «хутор был живой».

Становится очевидным, что в «детских» произведениях В. Аксенова и Б. Екимова игра выполняет неодинаковые функции. Модернистские стратегии первого реализовались в попытке создать вторую, иносказательную, реальность, профанирующую первую. В рассказе Б. Екимова игра призвана заместить недостающее в жизни, достроить разрушающуюся реальность, сделать ее возможной для жизни человека.

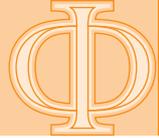
Библиографический список

1. Аксенов В.П. Мой дедушка – памятник. М.: Астрель: АСТ, 2006. 348 с.
2. Аксенов В.П. Сундучок, в котором что-то стучит. М.: Астрель: АСТ: Хранитель, 2007. 286 с.
3. Екимов Б.П. Фетисыч // Новый мир. 1996. № 2. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/2/dva-rasskaza-8.html (дата обращения: 21.04.2024).
4. Ковтун Н.В. Трикстер как герой нашего времени (на материале русской прозы второй половины XX–XXI века). М.: ФЛИНТА, 2022. 408 с.
5. Ковтун Н.В., Ларина М.В. Феномен карнавализации в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» // Сибирский филологический форум. 2019. № 2 (6). С. 33–45.
6. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество // НЛО. 2009. № 6 (100). С. 224–245. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (дата обращения: 17.02.2024).
7. Перевалова С.В. «Волшебные места, где я живу душой...»: молодые герои в русской «деревенской» прозе XX–XXI веков // Литература в школе. 2016. № 8. С. 9–13.
8. Светашева Т.А. Литературная игра, ее феноменологическое осмысление и типология в русской поэзии второй половины XX в. // Человек в социокультурном измерении. 2021. № 1. С. 50–59.
9. Сердюченко В. Русская проза на рубеже третьего тысячелетия // Вопросы литературы. 2000. Июль – август. С. 90–102.
10. Удин Я. О прозе Бориса Екимова // Волга. 1988. № 3. С. 130–141.

Сведения об авторах

Фролова Анна Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук филологического факультета, Воронежский государственный университет; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург); e-mail: frolova-anna2008@yandex.ru

Витович Анастасия Олеговна – магистрант кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук, Воронежский государственный университет; e-mail: anastasia.vitovitch@yandex.ru



DOI: 10.24412/2587-7844-2024-2-81-91

GAME POETICS IN PROSE BY V. AKSENOV AND B. EKIMOV

A.V. Frolova (Voronezh, St. Petersburg, Russia)

A.O. Vitovich (Voronezh, Russia)

Abstract

Statement of the problem. The variety of approaches to the definition of literary play does not negate the main thing – the dependence of the writer’s strategies on the artistic and aesthetic system to which they belong. It is relevant to compare the game principles of artists representing the realistic and modernist traditions.

The purpose of the article is to analyze the strategies of the embodiment of game poetics in the prose of V. Aksenov and B. Ekimov.

Methodology (material and methods). Intertextual and structural-systemic methods were used in the paper.

Research results. It is established that in the prose of V. Aksenov and B. Ekimov, the game performs unequal functions. The modernist strategies of the former were realized in an attempt to create a second, allegorical, reality profaning the first reality. In B. Ekimov’s story, the game is designed to replace what is missing in life, to complete the crumbling reality.

Keywords: *poetics of the game, rural prose, realism, modernism, B. Ekimov, trickster, allusions, V. Aksenov.*

References

1. Aksenov V.P. My grandfather is a monument. Moscow: Astrel: AST, 2006. 348 p.
2. Aksenov V.P. A chest in which something is knocking. Moscow: Astrel: AST: Khranitel, 2007. 286 p.
3. Ekimov B.P. Fetisych // Novy mir. 1996. No. 2. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/2/dva-rasskaza-8.html (access date: 21.04.2024).
4. Kovtun N.V. Trickster as a hero of our time (based on Russian prose of the second half of the 20th–21st centuries). Moscow: FLINTA, 2022. 408 p.
5. Kovtun N.V. Larina M.V. Fenomen karnavalizacii v romane Kristofa Ransmajra “Poslednij miR” // Sibirskij filologicheskij forum. 2019. No. 2 (6). P. 33–45.
6. Lipovetsky M. Trickster and the “closed” society // UFO. 2009. No. 6 (100). P. 224–245. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html> (access date: 02.17.2024).
7. Perevalova S.V. “Magical places where I live with my soul... ”: young heroes in Russian “rustic” prose of the XX–XXI centuries // Literature at school. 2016. No. 8. P. 9–13.
8. Svetasheva T.A. Literary game, its phenomenological understanding and typology in Russian poetry of the second half of the twentieth century // Man in the socio-cultural dimension. 2021. No. 1. P. 50–59.
9. Serdyuchenko V. Russian prose at the turn of the third millennium // Questions of literature. 2000. July – August. P. 90–102.
10. Udin Ya. About Boris Ekimov's prose // Volga. 1988. No. 3. P. 130–141.

About the authors

Frolova, Anna Vasilyevna – PhD (Philology), Associate Professor, Department of Russian Literature of the 20th and 21st Centuries, Theory of Literature and Humanities, Faculty of Philology, Voronezh State University (Voronezh, Russia), Russian Christian Humanitarian Academy named after F.M. Dostoevsky (St. Petersburg, Russia); e-mail: frolova-anna2008@yandex.ru

Vitovich, Anastasia Olegovna – MA (Philology) Candidate, Department of Russian Literature of the 20th and 21st Centuries, Theory of Literature and Humanities, Faculty of Philology, Voronezh State University (Voronezh, Russia); e-mail: anastasia.vitovitch@yandex.ru