

Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского

Филологические

ЭТЮДЫ

Сборник научных статей молодых ученых

Выпуск 10

Часть I - II

САРАТОВ
2007

УДК 8(082)
ББК (81+83)я43
Ф54

Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых. —
Ф54 Саратов: Научная книга, 2007. — Вып. 10 — Ч. I-II. — 212 с.

ISBN

Сборник статей молодых ученых составлен по материалам научной конференции «Филология и журналистика в начале XXI века», состоявшейся в апреле 2005 года и посвященной памяти первого декана историко-филологического факультета Саратовского университета Семена Людвиговича Франка. Сборник состоит из трех частей: литературоведческой, журналистской и лингвистической.

Для специалистов-филологов, преподавателей и студентов гуманитарных факультетов.

Ответственный редактор

Е.Е. Захаров

Редакционная коллегия

*Г.М. Алтынбаева, Т.В. Бердникова, Е.В. Изотова, Д.В. Калуженина,
Ю.В. Каменская, А.В. Раева, Д.И. Яхина*

Рекомендуют к печати:

Доктор филологических наук, зав. кафедрой русской литературы XX века

Саратовского госуниверситета,

профессор *И.Ю. Иванюшина*

Кандидат филологических наук,

преподаватель Саратовского государственного технического университета

О.И. Акатова

УДК 8(082)

ББК (81+83)я43

Работа издана в авторской редакции

ISBN

© Коллектив авторов, 2007



А.А. Гапоненков
профессор, доктор филологических наук

Слово о первом декане историко-филологического факультета С.Л. Франке

Семен Людвигович Франк – один из самых выдающихся представителей русской религиозной философии – стоит у истоков создания историко-филологического факультета Саратовского университета и высшего гуманитарного образования в нашем городе.

Еще в 1906 году в Петербурге Франк начал свою педагогическую деятельность на Высших женских историко-филологических и юридических курсах при гимназии М.Н. Стоюниной. Этот факт примечателен еще и тем, что через два года Франк женился на слушательнице этих курсов Татьяне Сергеевне Барцевой. Семья Барцевых проживала в Саратове. Сергей Иванович Барцев – отец Татьяны Сергеевны, в прошлом народник, служил Управляющим саратовским отделением волжского пароходного общества «Восточное». К моменту учебы в Петербурге Татьяна Сергеевна уже успела начать и бросить образование в Париже (университет Сорбонны) по медицинскому факультету. Гостеприимный патриархальный дом Барцевых – двухэтажный с мезонином – находился на улице Никольской (Радищева) против здания государственного банка. Франк приезжал сюда в 1908 году. Здесь же в Саратове состоялась и свадьба Семена Людвиговича и Татьяны Сергеевны.

Франк преподавал в Петербурге во многих высших учебных заведениях: Бестужевских курсах, Психоневрологическом институте, курсах Раева. Читал лекции по социальной философии, истории философии, психологии. В 1914 году он становится приват-доцентом Петербургского университета по кафедре философии, которую возглавлял профессор А.И. Введенский. Франк к этому времени – заметная фигура в литературно-общественной жизни России. Его статьи в журнале П. Струве «Русская Мысль» вызвали заинтересованный отклик (он вступал в полемику с символистами – Д. Мережковским, Ф. Сологубом, Вяч. Ивановым); будучи членом редакции, рецензировал философские рукописи, художественные произведения. Одна из лучших статей, последняя в сборнике «Вехи» (1909), «Этика нигилизма», принадлежала Франку. Нравственное мировоззрение русской интеллигенции было названо им «нигилистическим морализмом». Авторы сборника исповедовали объективизм, ценности культуры и права.

Во время защиты магистерской диссертации «Предмет знания» в мае 1916 года Франк говорил о кризисе современной философии, как он предполагал, в большей степени порожденным тупиковым её развитием – неокантианством. Двумя оппонентами диссертанта – Н.О. Лосским и И.И. Лапшиным – был поставлен вопрос о присуждении докторской степени, но А.И. Введенский, третий оппонент, пожелал для этого диссертанту написать еще одну книгу. Докторская диссертация «Душа человека», изданная в Петрограде и Москве в 1917 г., по условиям революционного времени так и не стала предметом диссертационного диспута, как предполагалось, в Казанском университете.

1 июля 1917 года постановлением Временного правительства России был основан Историко-филологический факультет Саратовского университета. Председатель

комиссии по устройству новых факультетов в российских университетах историк Иван Михайлович Гревс предложил Франку стать первым деканом нового факультета. В условиях разложения государственного механизма, бытовых трудностей в Петрограде Франк принял предложение. По словам П. Струве, это был хороший «трамплин» для профессиональной деятельности – ординарного профессора, заведующего кафедрой философии.

Приведем одну лишь сухую запись «Формулярного списка о службе» (ГАСО. Ф. 332. Оп. 1. Ед. хр. 3): «Департамент Народного Просвещения предложением от 12 сентября 1917 года за № 8136 уведомил Г. Ректора Саратовского Университета, что приват-доцент Петроградского Университета, магистр философии С.Л. Франк утверждается и.д. ординарного профессора Саратовского Университета по кафедре философии, считая с 1-го июля 1917 года, и деканом историко-филологического факультета того же Университета, сроком на четыре года».

Преподавательский состав факультета формировался быстро. Первые пять профессоров, они же заведующие кафедрами, были утверждены в должности еще в Петрограде: С.Л. Франк, Виктор Максимович Жирмунский (романо-германская филология), Вадим Аполлонович Бутенко (всеобщая история), Василий Иванович Веретенников (русская история), Николай Кириакович Пиксанов (русский язык и литература). Почти все из Петербургского университета (бывшие приват-доценты). В октябре 1917 года были назначены и прибыли в Саратов профессора: София Венедиктовна Меликова (классическая филология), Максим Романович Фасмер (сравнительное языкознание). Далее открылся конкурс на замещение кафедр.

13 октября 1917 года по случаю начала занятий на новом факультете состоялась открытая лекция проф. С.Л. Франка о важности гуманитарных наук для общества (конспект этой лекции в архивах не найден). Стараниями первого декана на факультете была создана уникальная психологическая атмосфера свободного творчества. Он стремился внести «больше разнообразия в преподавание», увеличивалось число лекций и семинариев. Свыше 70 человек и столько же вольнослушателей посещали занятия. Список студентов первого курса историко-филологического факультета за 1917-1918 уч. год сохранился (очень важно восстановить многие судьбы этих людей).

На факультете открыли пять отделений: историческое, славяно-русское, романо-германское, классическое, лингвистическое, позднее – истории искусств и археологии, философское (просуществовало с весны 1919 по 1922 год). По отдельным кафедрам была введена кабинетная система, в кабинетах открылись специальные библиотеки. Система организации преподавания на факультете была признана предметная, а не курсовая. Каждый студент имел право свободного выбора предметов, возможность перехода с одного отделения на другое (с набором обязательно сданных испытаний).

В 1917-1918 учебный год С.Л. Франк читал два лекционных курса – «Введение в философию» и «Логика», вел семинарий «Чтение и толкование “Prolegomena ко всякой будущей метафизике” Канта». На следующий 1918-1919 учебный год Франк читал лекции по психологии и социальной философии, вел семинарий по основным вопросам психологии, в 1919-1920 учебном году – лекции и семинарий по древней философии. Курс «История новой философии» читался в весеннем семестре 1920-1921 уч. года.

Семинарий Франка в последние годы его пребывания в Саратове назывался «Современные теории познания». Ученый не пытался навязать студентам готовые философские истины, а стремился научить философствовать, творчески подходить к сложившимся теориям. Сочинения Платона, Плотина, Николая Кузанского, Беркли, Спи-

нозы, Канта, Фихте, Лосского, Бергсона, Шпенглера горячо обсуждались участниками семинария, не только философами, но и филологами, историками, юристами.

Учебный план каждого отделения предусматривал небольшие циклы занятий (лекционный курс, обычно два семинария) по определенной эпохе – древней, средних веков, возрождению, новому времени. Лекции Франка по древней философии открывали цикл философского отделения, во второй части в семинаре философ занимался со студентами совместно с проф. С.В. Меликовой чтением и разбором фрагментов досократовских мыслителей. Третьей частью был семинарий по эпикурейской философии филолога проф. В.Я. Каплинского. «Совещательный час» для студентов Франк назначал после своей лекции в университете, он вёл и студенческий философский кружок.

12 декабря 1917 года С.Л. Франк писал М.О. Гершензону: «У меня мечта перетянуть сюда как можно больше культурных сил. Если Вы знаете молодежь, заслуживающую в этом отношении внимания, то рекомендуйте нам, пожалуйста... Факультет у нас в общем неплохой – есть живые и талантливые люди (Жирмунский по германистике, Фасмер по языкознанию и некоторые другие), и группа свободных и культурных людей имеет большинство в факультете над группой чиновников от науки». В апреле 1918 года избраны зав. кафедрой славяноведения проф. Григорий Андреевич Ильинский (из Воронежа), на кафедру русского языка – проф. Николай Николаевич Дурново (Московский университет). В мае профессором на кафедру теории и истории искусств избран египтолог Франц Владимирович Баллод (Московский университет). В сентябре 1918 г. – по личной рекомендации Франка – профессором кафедры романо-германской филологии избран Николай Сергеевич Арсеньев (Московский университет, специальность – романская филология и история религии). Постепенно за три года в Саратове число факультетских преподавателей увеличилось почти втрое.

Жизнь декана факультета невозможно представить вне контекста городских событий. 1917 год. 28 октября Городская дума сдалась большевистским отрядам, стреляли из пулемётов, винтовок, орудий. 8 ноября был произведен обыск у профессора Фасмера, искали оружие. 12 ноября общее собрание преподавателей и студенчества Саратова осудило «насильственный захват власти безответственной группой». 16 ноября – итоги выборов в Учредительное собрание по городу Саратову: первое место – большевики, второе – кадеты. Студенчество Саратовского университета активно выступает в поддержку разогнанной Городской думы, своих выборных представителей. 6 декабря прошла панихида по всем жертвам большевистского восстания. 31 декабря 20 человек пострадало после разгона митинга у городской тюрьмы. С начала 1918 года идёт «строжайшая социализация», «уплотнение жилищ», выселение из квартир.

Первое время Франк с женой и тремя детьми (Виктором, Наталией и Алексеем) жил в Саратове в доме Лютеранского общества в большой квартире на Армянской улице (дом располагался на углу улиц Волжской и Соборной на месте нынешнего издательства «Слово»). В «Формулярном списке о службе» находим запись:

Содержания получает:
жалованья 3000 р.,
столов<ых> 750 р.,
квартирн<ых> 750 р.,
I пятилетн<ая> прибавка 750 р.,
по должности Декана 1200 р.,
процентной прибавки 984 р. 38 к.
Итого 7434 р. 38 к. в год.

Приведенное письмо М.О. Гершензону, казалось, также говорит о том, что все обстоит благополучно и бытовая жизнь ученого налажена. Но сила воздействия переживаемого момента истории заставляет от констатаций внешней реальности перейти к внутреннему состоянию души, к исповеди (вторая часть письма М. Гершензону от 12 декабря 1917 года): «Живем, мы, конечно, очень плохо, во власти темной озлобленной толпы, как и всюду. При нормальных условиях здесь можно было бы ужиться, найти 2-3 человек, с которыми можно потолковать и плодотворно работать в университете, но теперь действительно тяжело во многих отношениях. Как-то теряется всякий вкус и интерес к творчеству и к самой жизни. Мысль по привычке работает – многое хотелось бы сказать, но кому – и для чего? Кроме того, все слова, на которые мы способны, кажутся ничтожными перед лицом пережитого. Не для того, чтобы помочь и спасти, – это уже поздно, – но чтобы осмыслить и оценить свершившееся, нужно иметь язык пророков. Мне кажется, что наши слабые интеллигентские души просто не приспособлены к восприятию мерзостей и ужасов в таком библейском масштабе, и могут только впасть в обморочное оцепенение. И исхода нет, потому что нет больше родины. Западу мы не нужны, России тоже, потому что она сама не существует, оказалась ненужной выдумкой. Остается замкнуться в одиночестве стоического космополитизма, чтобы пытаться жить и дышать в безвоздушном пространстве. Так когда-то жил Герцен. Невесело!»

Менее чем год спустя, 5 октября 1918, в письме к М.О. Гершензону Франк не без иронии описывает обстановку, в которой живет его семья: «Разгром, которому мы подверглись, состоит в том, что власть здесь выселила чуть не полгорода <людей> из квартир и вселила их в другие. К нам перебрались выселенные родственники Татьяны Сергеевны (жена Франка. – А.Г.) в количестве 10 человек, и кроме того семья Н.В. Болдырева (5 человек), итого с нами и прислугами 23 человека. Квартира представляет собой соединение постоянного двора с мебельным магазином. К этому присоединяется возможность быть выселенными и из этой квартиры, из-за чего приходится жить на бивуаках, не раскладываясь». В 1919 году адрес Франка изменился: Аничковская (Рабочая) ул., д. 14. Скорее всего, этот ныне утраченный дом – общежитие преподавателей университета. Известно только, что библиотеку и архив Франка студенты перевозили на хранение в здание университета на Московской улице.

Ученая жизнь Саратова в это время была очень насыщенной. Франк явился инициатором создания Саратовского философско-исторического общества, был избран его председателем. Цель общества – изучение гуманитарных наук. В январе 1918 года был принят Устав. Первое собрание состоялось 24 марта. Проф. Франк выступил с докладом «О научно-просветительных задачах нашего времени». За более чем год в обществе было сделано 17 докладов и сообщений, состоялось 12 заседаний в корпусе «старого университета» на Б. Сергиевской улице (ныне Чернышевского, здание медицинского колледжа). В качестве докладчиков выступали: В.М. Жирмунский, В.В. Голубев, Б.М. Эйхенбаум (был приглашен в Саратов из Петрограда), Н.Н. Дурново, В.И. Веретенников, В.А. Бутенко, П.И. Алексеев, Н.С. Арсеньев.

На фоне потрясений в жизни, политике, культуре публичные лекции, диспуты привлекали в нетопленые аудитории университета сотни горожан. Учеными организовывались циклы научно-популярных лекций, работало Лекционное Бюро. Так, проф. С.Л. Франком была прочитана лекция «О сущности искусства».

2 февраля 1918 В.М. Жирмунский писал Б.М. Эйхенбауму: «В Саратове по-прежнему хорошо. Работы очень много. На днях я читал публичную лекцию о современной поэзии – символизм и новейшие течения. Не рассчитал время, читал больше

трех часов. Для символистов я собрал новые стилистические данные – поэтика иносказаний, метафора, на примерах у Блока, кроме того, брюсовский материал. Во второй части лекции – Кузмин, Анненский, Ахматова. Народу было очень много – человек 600 (в большой аудитории 3-го корпуса университета. – А.Г.). Саратов начинает привыкать к стилистике. Одна из моих лучших учениц готовит для литературного кружка доклад о соединительных частицах у Ахматовой!! <...>».

Наряду с преподаванием, Франк, оставаясь членом редакции журнала «Русская Мысль», продолжал рецензировать рукописи, которые ему присылали из Петрограда. Весной и летом 1918 года почти не прерывалась его конспиративная связь с семьей П.Б. Струве, проживавшей в Москве. Франк передал, по его просьбе, для сборника редакции «Русской Мысли» статью «De profundis» и дал окончательное название знаменитому сборнику – «Из глубины». Поступок героический по тому времени. Франка спасло то, что, учитывая надвигавшуюся «первую волну» красного террора после убийства Урицкого и покушения на Ленина, осенью сборник не пустили в продажу, оставив на складе типографии Кушнера.

Занятия в университете окончились 27 апреля 1918 года. Экзамены начались в мае. 7 мая в отставку ушел ректор (в связи с предстоящими перевыборами) профессор медицины Петр Павлович Заболотнов, участник Государственного совещания сентября 1917 года. Большевистский Совет народного образования, собрав делегатов, инициировал реформу правления университета. Оно состояло из ректора, проректора и деканов. Решено было ввести туда и представителей различных университетских групп (служащих, фельдшеров, студенчества). В эти же майские дни в Саратове был подавлен военный контрреволюционный мятеж, усилились репрессии. Начались гонения на церковь.

Исполняющим обязанности ректора был назначен профессор медицины Владимир Андреевич Арнольд. Именно он поставит свою подпись в паспортной книжке С.Л. Франка 22 августа 1918 года. По-видимому, к этому моменту Франк подал заявление о досрочной отставке с поста декана, в документе он обозначен только как ординарный профессор. Паспорт, выданный Саратовским университетом, будет на всю жизнь источником гражданства, символом нерасторжимой связи с Россией. Ныне он хранится в Бахметевском архиве в Нью-Йорке. 22 сентября 1918 года новым деканом историко-филологического факультета Саратовского университета избран проф. В.А. Бутенко.

К концу 1918 – началу 1919 г. обстановка обострилась. Саратов был прифронтовым городом и центром голодающего района. Студенческие аудитории не отапливались. Занятия начинались с пяти часов вечера. Трамваи не ходили. В числе страшных и изнуряющих внешних условий саратовского существования тех лет, помимо постоянного холода, голода, болезней – визиты грабителей и убийства, ночные принудительные дежурства на улице, обыски и аресты ЧК, расстрелы, институт заложников... Осенью 1919 г. Франк вывез семью на жительство в немецкое село Зельман (Ровное). Ему была поручена организация у немцев Поволжья педагогического института. Семья обзавелась домашним хозяйством, коровой, чтобы обеспечить себе пропитание. В 1920 г. родился четвертый ребенок супругов – Василий. Зимой на санях через Волгу, два раза в неделю С.Л. Франк приезжал в университет. В сентябре 1921 года он навсегда уезжает из Саратова в Москву в товарном вагоне вместе с профессором Леонидом Наумовичем Юровским.

Любимая «семинаристка» Франка саратовских лет Надежда Юрьевна Крупянская (по мужу – Фиолетова) вспоминала о заседании студенческого философского

кружка осенью 1922 года: обсуждались социально-философские взгляды проф. С.Л. Франка, его книга «Очерк методологии общественных наук» (М., 1922). «Доклад на заседании было поручено сделать мне, как одной из ближайших учениц С.Л. Франка. – рассказывала Н.Ю. Фиолетова. – Присутствовали как «философы» постоянные участники семинара Франка (Эмилий Беркович, Г.П. Иванов – в будущем преподаватели психологии в вузах, Соломон Белевицкий – фармацевт, в возрасте далеко за сорок лет увлекшийся философией и ставший студентом философского отделения), так и юристы с философскими интересами (Борис Николаевич Хатунцев, присяжный поверенный П. Лебедев и некоторые др.). На заседании кружка был приглашен только что приехавший в Саратов молодой профессор по теории права и истории политических учений Н.Н. Фиолетов...». Встреча эта, «сходство во взглядах на жизнь» определили личную судьбу и духовный путь Н.Ю. Крупянской как жены православного богослова и философа Николая Николаевича Фиолетова. Но тогда, осенью 1922 года, их сблизила обсуждаемая «идея общественного бытия как особого вида реальности»: «Доклад носил острый характер, так как незадолго перед этим С.Л. Франк был выслан за границу в числе «100», и мы, студенты, его ученики, с горечью и болью переживали это событие».

В 1920-е годы Н.К. Пиксанов заложил традицию изучения провинциальных «культурных гнезд». Образование историко-филологического факультета было тем культурно значимым событием, благодаря которому возникла саратовская филологическая школа А.П. Скафтымова, Е.И. Покусаева, Л.И. Баранниковой, А.А. Жук и других ученых. Но важен был первый импульс, свободный от догматов тоталитарной эпохи. Это культурное дело Франка запомнили современники (М.Р. Фасмер, В.М. Жирмунский, Н.С. Арсеньев, А.П. Скафтымов, Н.Ю. Фиолетова), его ученики, и были ему благодарны, где бы они потом ни жили.

В.М. Жирмунский во время научной командировки встречался с Франком в 1925 году в Берлине (в Бахметевском архиве найдено его большое тёплое письмо, свободное от «автоцензуры»). Фасмер помогал семье Франка выживать уже в Германии (пригласил его читать лекции на немецком языке в Берлинском университете). Н.С. Арсеньев – «последний из могижан» – из первых профессоров Саратовского университета (умер в 1977 году под Нью-Йорком), сохранил на всю жизнь память о своей дружбе с Франком (свидетельство Питера Скорера, внука философа). По другую сторону «железного занавеса» А.П. Скафтымов берёт рукописи и оттиски статей Франка из журнала «Русская Мысль», перечитывал его книгу «Душа человека». С начала 1990-х гг. и до конца своих дней Ксения Ефимовна Павловская (1920–2006), племянница Франка, доцент СГУ, много сделала для восстановления нашей культурной памяти о первом декане историко-филологического факультета.

Литература

С.Л. Франк. Саратовский текст / Сост. А.А. Гапоненков, Е.П. Никитина; отв. ред. В.В. Прозоров. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2006.

**«Маленькая самоцель» и большая жизнь.
(Первый выпуск новой серии «Филология и журналистика»
«Известий Саратовского Университета»)**

Вот хочется к ней и только. Быть, сидеть, разговаривать (о чем, не важно), ласкать, грустить. В сущности, это глупо, а со стороны смешно. Но здесь вносит смысл полный и окончательный. <...> Мысль о будущем не только поддерживает настроение настоящего (как это всегда бывает во всех случаях жизни, делаем ради будущего), но наоборот, она отравляет, разрушает настоящее, напоминая о его конце. Маленькая самоцель. Маленькая, – а почему не большая. Может быть, и большая.

А.П. Скафтымов. Из дневника 1916 г.

Исследовательский сборник филологов и теоретиков журналистики появился на филологическом факультете в начале этого года. Даже беглое перелистывание говорит, что он наследует «Известиям Саратовского Николаевского университета», «Ученым запискам СГУ» и ежегоднику «Филология».

Выпуск сдвоенный, серия теперь называется «Филология и журналистика», тематика представлена тремя разделами – «Университетская летопись», «Научный отдел», «Критика и библиография».

Недавно в издательстве Уральского государственного университета вышел сборник «Современная журналистика: дискурс профессиональной культуры», посвященный актуальным проблемам исключительно журналистики. Упоминание об этом издании связано не только с тем, что там тоже помещена принципиальная (с точки зрения современной полемики о происхождении и предназначении журналистики) статья В.В. Прозорова «Три рода современных СМИ и актуальные вопросы современной журналистской культуры». Упоминание связано с явной ключевой ассоциированностью сборников. И в том, и в другом случае, что называется, «над тексом», возникает одна из актуальнейших проблем современного научного мира вообще – проблема самоидентификации. Самоидентификации автора, героя, комментатора, читателя, самого текста.

Разнообразие подходов и исследовательских мнений, представленных в новом выпуске, говорит о том, что тема самоидентификации творческого человека, самоидентификации в истории и в профессии – художественно-творческой, журналистской, научной в условиях трансформации «вех» – становится по-чеховски мучительной. Современная языковая личность – и журналист, и его адресат – свободны в формах выражения мыслей и эмоций. Но стихийные процессы в недрах литературного языка часто, говоря словами О.Б. Сиротининой, ведут к «обеднению коммуникативных возможностей языка», к постепенной утрате его синонимического богатства и, в итоге, к «потере национальной самобытности».

Актуальная журналистика в буквальном смысле ведет ежедневные бои за внимание потребителя. М.А. Кормилицина в работе о языковых инновациях современной прессы анализирует конкретные стратегии этой борьбы. И отмечает, что во многих случаях за внешне благородной целью журналиста выйти на контакт, на диалог с собеседником скрыто желание навязать собственное мнение. Риторика и приемы сократи-

ческого диалога, по сути дела, дезориентируют и даже деструктурируют личность в ее попытках самостоятельной оценки событий и фактов.

Современная журналистика как сфера творческой самореализации пытается осознавать себя не только в системе общей культуры, но и в соотношении с другими областями искусства. Телекритика, по мнению Е.Е. Захарова, пытается перенимать приемы и принципы русской литературной критики. Но поле ее исследования, безусловно, имеет иное качество. По мнению В.В. Прозорова, тернарная поэтика родов СМИ предполагает схожую с литературной модель бытования журналистского произведения и его восприятия. Причем «коэффициент полезного воздействия» журналистского труда связан со степенью искренности самовыражения журналиста и уровнем его профессиональной культуры. В настоящей журналистике, как и в искусстве, невозможно разделить эстетические и этические установки. Журналист, как и писатель, «пишет как дышит».

Писатель, критик, журналист в одном лице. Творчество Салтыкова-Щедрина Г.Ф. Самосюк предлагает осмыслить на фоне библейских аллюзий, И.А. Книгин – в контексте некрологических, а по сути публицистических откликов современников, стремившихся уже тогда оценить истинное место будущего классика в истории культуры.

Пушкин как миф в сознании Н.В. Гоголя. Исследование Г.А. Гришина убеждает в том, что постоянный внутренний диалог с великим поэтом приводит Гоголя, что называется, к эксплуатации пушкинского мифа для утверждения собственных идей. Пушкин для Гоголя и идеальный поэт, и абсолютный (удобный) литературный авторитет в современных коннотациях этого понятия – он себя «под Пушкина чистит».

Среди представленных работ обращают на себя внимание исследования в традициях сравнительного литературоведения, в ретроспекции взаимодействия культур и индивидуальностей в разомкнутом культурном пространстве. Это работы Г.М. Ермаковой, Н.П. Вороновой, Н.А. Колосовой, С.Ю. Павловой. Исследование эволюции в XX веке такого «наивного» жанра, как путевые заметки приводит И.В. Кабанову к выводу о том, что путевая проза в 1930-е годы содержит в себе принципиальную рефлексию по поводу литературного творчества.

Проблема самоидентификации, таким образом, – в подтексте или «над текстом», – проступает во всех этих публикациях.

Если говорить о временной соотнесенности помещенных в «Известиях» материалов, то стоит воспользоваться терминологией М.М. Бахтина. Читая сборник, мы возвращаемся к абсолютному прошлому истории факультета, отделенному от нас эпической дистанцией.

А.А. Гапоненков представил подготовленную им летопись событий историко-филологического факультета 1917-1919 годов. Из нее мы узнаем, в частности, о том, как меняется Саратов (это мнение В.М. Жирмунского), с появлением ист-филфака: «В Саратове по-прежнему хорошо. Работы очень много. На днях я читал публичную лекцию о современной поэзии – символизм и новейшие течения. Не рассчитал время, читал больше трех часов.... Саратов начинает привыкать к стилистике. Одна из моих учениц готовит для литературного кружка доклад о соединительных частицах у Ахматовой!!!» (из письма Эйхенбауму 2 февраля 1918г.). Спустя полгода он увлеченно рассказывает об издании в «Известиях Саратовского университета» своего исследования «Религиозное отречение в истории романтизма» и замечает: «Я лично за себя думаю, что проживу довольно долго в Саратове, и рад тому, что это такой оживленный и интеллигентный город и что работа в университете за прошлый год прошла оживленно и не-

обычайно плодотворно». Правда, в ноябре 1918 года «Саратовский листок», пишет, что «на заседании комитета союза журналистов обсуждался вопрос о желательности открытия при Саратовском университете факультета журналистики. По детальному обсуждению вопроса, комитет пришел к заключению, что факультет журналистики в Саратове открыт быть не может. Такой факультет может существовать только в центре».

Современного преподавателя (в поисках исторической идентификации) не могут не заинтересовать выпуски «Обозрения преподавания на историко-филологическом факультете» за 1917-1920 годы с расписанием курсов всех преподавателей. Очевидно, что система преподавания была иной, нежели сейчас. Так, в первый учебный год на новом факультете занятия длились 2 календарных часа, а не академических (то есть студенты были терпеливее и преподаватели выносливее), у каждой кафедры была собственная аудитория, и все занятия велись только в ней (кто из нас об этом не мечтает!). Список имен первых ученых-лингвистов и литературоведов саратовского университета, помещенный здесь же, вызывает благоговейный трепет. По сути дела, это значительная часть истории филологии вообще. А упоминаемые темы семинариев и курсов перекликаются с названиями классических исследовательских монографий.

«Школа Скафтымова» – так назвал свою статью о Е.И. Покусаеве Г.В. Краснов. Он возвращается к принципиально важной черте творчества обоих знаменитых филологов. «Мы все учились...» на трудах Александра Павловича. Учились не только методологии, но тому принципиальному отношению к предмету исследования, когда ученый-филолог «пишет как дышит».

В томе «Известий» опубликованы новые Скафтымовские материалы. Это дневники 1916 и 1935 годов. И, оказалось, после многих лет скафтымовских штудий нам еще есть, о чем размышлять, оценивая его творчество. В том числе и с точки зрения самоидентификации. Сопоставляя скафтымовскую уже упомянутую «маленькую самоцель» и его большую жизнь.

Историю появления этих дневников можно назвать почти детективной. Во время съемок телевизионной программы К.Е. Павловская предложила снять эпизод воспоминаний о своих учителях рядом с домом, где когда-то жил А.П. Скафтымов. Случайная встреча с соседями, знавшими его, а потом и с Ингой Ивановной Самусь, – передавшей факультету бесценные материалы, – дает теперь возможность читать и исследовать уникальные источники.

Бахтин предлагал воспринимать перипетии сюжета и историю героев как верный способ передачи автором полноты своих представлений о мире. Сквозь увлекательные события литературного произведения всегда проступает и притягивает читателя именно фигура человека, находящего все эти точные слова для рассказа. Работы Скафтымова увлекают именно человеческой, самостоятельной, выстраданной честностью прочтения им классических текстов. Дневники восхищают тем же самым.

Первый дневник написан в феврале-апреле 1916 года. Это история любви А.П. Скафтымова к его будущей жене О.А. Знаменской-Ворошиловой. В это время они вместе преподавали в саратовской гимназии А.М. Добровольского.

По форме дневник напоминает печоринский журнал. И в тексте лермонтовские сюжеты возникают постоянно. То 18 февраля: «Однако, как же это произошло, что вот я сейчас почти в 2 часа не сплю и думаю о ней. И вчера не спал и думал о ней. Хотя о Лермонтове писал, а думал о ней». То 24 февраля в переданную Александром Павловичем книгу «вложено было ею случайно» две довольно характерные выписки Ольги Александровны из «Княжны Мери» и «Княгини Лиговской». Или запись 25 марта: «Извер-

начался. Готовлюсь к речи о Лермонтове. Стихи: «Моя мать – степь широкая, мой отец – небо далекое...» Слезы брызнули из глаз. Сейчас не могу успокоиться».

Постоянная неуверенность Александра Павловича в себе, сомнения в возможной взаимности, опасения из-за внешних обстоятельств (Ольга Александровна старше на 6 лет и к тому моменту уже вдова) – все есть в этом уникальном документе. Но день за днем его чувства меняются и крепнут.

«6 марта.

Я полон ею, мыслю о ней, но все без будущего. Естественно, охота всякой деятельности исчезла, ведь деятельность – это приготовление будущего. Отсюда решение: надо теперь все выяснить, может ли у нас быть общая жизнь, с предвидением общего в будущем для работы в настоящем. Жить кропательством в душах друг друга, жить только этим нельзя. Надо иметь стремления и действовать, желать их осуществления».

В строчках молодого Скафтымова, – по сути дела, первое упоминание о человеческом предназначении, о том, что «жить кропательством в душах друг друга, жить только этим нельзя»... «надо иметь стремления», надо чего-нибудь желать вместе.

И дальше – подробная, филологически, если не сказать психологически точная фиксация состояния человека, находящегося в принципиальном диалоге с самим собой. Диалог, саморефлексия... Уже в это время Скафтымов умеет находить исключительные слова для их отражения на бумаге. Завораживающие в описании, но такие опасные в жизни перемены настроения. От восторга до самоуничтожения.

«Сначала мне казалось, что если я открою ей свое к ней отношение, уже этим достигну ясности настроения. Ошибся. Этого мало. Ясность настроения и твердость духа зависят от отчетливости наших желаний и веры в их осуществление».

«Иногда моментально хочется скрыться от людей, от жизни, от себя. Приливы какого-то омерзения ко всему, сам себе противен, стыдно, гадко на душе, убожество. Однако живу, хожу в гимназию, тетради читаю и записываю неуспевающих. Одна она – милая. Но и здесь, будто я обманщик, вот, призрак».

Если попытаться, исходя из этих строк молодого человека, найти им аналогию в научном творчестве Александра Павловича, тут же придет на память опубликованная не так давно в сборнике «Филология» его незавершенная статья о «Чайке», о мироощущении Константина Треплева. Треплевские интонации, треплевская жажда творчества появляются уже у 25-летнего Скафтымова: «Все течет. Пройдет и то, что сейчас со мной творится. Так долго продолжаться не может. Ясно, что это время надрывное, нервное, переходное. Хотелось бы всего себя сейчас записать».

Обратите внимание на это «всего себя записать». Писательское. По сути, он был писателем. Треплевским критики. И граница между «быть или не быть» была для него почти прозрачной. И в юношеские годы, и потом, когда была арестована жена и смертельно заболел сын.

«Мысль о будущем не только поддерживает настроение настоящего (как это всегда бывает во всех случаях жизни, делаем ради будущего), но наоборот, она отравляет, разрушает настоящее, напоминая о его конце. Маленькая самоцель. Маленькая, – а почему не большая. Может быть, и большая».

И – далее – характерное для большинства представителей русской интеллигенции. «Будущее не представляю отрадным. Не верю. В себя не верю. Удовлетворение может быть только при успешности делаемого дела».

«Чем жить и как жить?»

Чем жить? Живу, значит, что-то держит жизнь. Откуда же вопрос? Чего же не хватает? Ведь живу. Встаю с постели, одеваюсь, умываюсь, иду в гимназию, там «под-

держиваю свое достоинство», потом обедаю, сплю и т.д. (...) Нужно поддерживать свое достоинство, нужно быть честным – честь – честолюбие, людское мнение, любовь к чести от людей, чтоб тебя люди чтили – честность. (...) А для самого себя нужна ли честность? Нет, тут нужна только искренность. Быть перед собой честным значит быть перед собой искренним, не лукавить духом».

Современный общественный контекст считает человека успешным только в том случае, если он достиг вершин публичной славы, если его дело, что называется, «на виду у всех». В этом смысле Скафтымов со своим естественным стремлением к искренности возвращает нас к истокам зарождения интеллигентности в человеке, к истокам служения человека всему человечеству. К тому, что любимый им Чехов сформулировал в монологе Заречной: «Не слава, не блеск, а вера. Неси свой крест и веруй». Уже в этом, почти юношеском дневнике Скафтымов пытается осознать главное для интеллигенции правило жизни. То, что он называет «маленькой самоцелью».

«Не ради «совершенства», а только по непосредственному хотению всякое напряжение. Деятельность – напряжение. Мой идеал – деятельность только по непосредственному хотению.

Если бы люди вдруг лишились честолюбия, как сильно бы сократилась деятельность. Не остановилась, а сократилась. Не было бы такой ужасной путаницы. Были бы искренни. Как сразу облегчилась бы жизнь «в людях».

Под «непосредственным хотением» молодой Скафтымов, конечно же, имеет в виду внутренние вызовы таланта. Работать не по мелочным, разъедающим душу сиюминутным заказам современности, а исходя из глубинного осмысления жизни, из органичных потребностей талантливого, искреннего человека».

Последняя запись – 17 апреля.

«Я ищу покоя без скуки. Покоя души... Сначала показалась мысль удачной. Но правда ли это? Покой – ни радость, ни горе, ни страдание, ни наслаждение – ничто – небытие – смерть. Нет, смерти я не хочу. Что же я хочу? Бесперывной радости, наслаждения, приятного покоя. (...) В нашем мире, с нашим устройством души скучающей – нелепая мечта. Чем же жить? Жить здесь, вот сейчас, каждую минут. На что опереться, чтоб толкнуть себя?

Мне сейчас себя жалко».

Этот дневник, мне кажется, надо читать, вернее, анализировать с первокурсниками, чтобы они могли уже в начале пути осознавать масштаб самоидентификации. А на пятом курсе – еще раз к нему возвращаться. Как любая талантливая творческая личность Скафтымов каждый факт своей жизни, каждый оттенок чувств соотносит с идеей собственного труда. Этот дневник – лаборатория души будущего ученого-филолога. Находясь в ситуации исключительных эмоций, Скафтымов словно бы примеряет те или иные слова, формулировки, категории к собственному меняющемуся вместе с чувствами восприятию себя и окружающего. И в то же время будто прописывает мощный чувственный контекст для своих будущих произведений.

Второй дневник относится к началу 1937 года. Это трагические последние дни жизни сына А.П. Скафтымова Павла. По форме дневник похож на неотправленные письма жене, которая в этот момент находилась в лагере (ее осудили по обвинению в шпионаже). По интонации текст напоминает главы «Братьев Карамазовых» об Илюше Снегиреве. Но более всего сродни одному из самых проникновенных и биографичных гоголевских текстов – новелле «Ночи на вилле». За 99 лет до событий в саратовском тубдиспансере (там лежал Павел) Гоголь день за днем, час за часом был свидетелем угасания от туберкулеза его близкого друга Иосифа Виельгорского. Но Скафтымов не

просто переживает эту трагедию, ему кажется, что присутствие Ольги Александровны могло бы спасти сына. Он беспощаден к себе. Последняя запись – прощальная, в ней Александр Павлович с нежностью обращается к любимой жене. Почти физически переживая болезнь сына, он словно бы продолжает идти за любимой тенью, совершенно отстраняясь от окружающего мира. В послесловии к этому дневнику К.Е. Павловская рассказывает о героических усилиях друзей Скафтымова в те дни, старавшихся увести его от отчаянных мыслей. И сейчас слова этого дневника звучат как поэтическая эпитафия в память об ушедшем.

Публикация письма Скафтымова к И.В. Чуприне кому-то из коллег может показаться спорной. И все-таки интонация письма 62-летнего ученого напоминает интонацию 25-летнего учителя гимназии и, в некотором смысле, объясняет его состояние. Чувствовать, быть искренним – единственное условие жизни и творчества Александра Павловича. С филологической точки зрения слова в этом письме – не просто поиск сочувствия, но такая же школа слова, теперь уже отточенного, отшлифованного уникальным даром и титаническим трудом.

Нет сомнения в том, что оба эти дневника требуют отдельного издания. Между пожелтевшими листьями, исписанными в первом случае чернильным пером почти юношеским почерком, во втором – торопливо сделанные иногда карандашом (37-й год), – жизнь истинного интеллигента, отрефлексировавшего для науки в целом и для каждого внимательно читателя события души, отмеченной Божьим даром. Уверенной в избранном пути и сомневающейся в избранничестве, искренней и мучительно-одиноким тем одиночеством, которое Ахматова определяет строчкам «Есть в близости людей заветная черта...»

Между дневниками могут быть помещены и другие скафтымовские находки. Скажем, (вот еще одно совпадение) «Душа человека» С.Л. Франка, скорее всего, подаренная Скафтымову автором. Расшифровка маргиналий, которыми пестрит книга, – еще одна возможность вернуться к важнейшей проблеме самоидентификации.

Литература

Известия Саратовского Университета. Новая Серия. 2005. Т. 5. Сер. Филология и журналистика. Вып. 1/2. 184 с.

Часть I

Поэтика и проблематика художественного текста: образы, мотивы, идеи

Н.С. Беляева

Все дороги ведут в «Рим» (архетипы дороги и дома в неоконченном романе Н.В. Гоголя)

Отрывок «Рим» завершает авторский цикл Гоголя, состоящий из семи повестей («Невский проспект», «Нос», «Портрет», «Шинель», «Коляска», «Записки сумасшедшего», «Рим»). И хотя он не входит в так называемый цикл «Петербургских повестей» и его действие развивается вдали от Петербурга, образ северной столицы неизменно присутствует в его пространственной системе. Рим–город генетически связан с Мир-городом (РИМ — МИР), являясь его расширенной перспективой. Не случайно в письме А.С.Данилевскому от 15 апреля 1837 года Гоголь пишет: «Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старинным малороссийским помещикам». И этот мир по-прежнему противопоставлен Петербургу — через образ светского, «блестящего» Парижа.

Мотив Дороги в начале отрывка воплощается в движении прекрасной альбанки Аннунциаты, отличительной особенностью которой можно назвать парадоксальное совмещение динамики «гибкой пантеры» (III,217) и статики античной скульптуры. Аннунциата словно бы окружена особенным пространством, которое движется вместе с ней: «Куда ни пойдет она — уже несет с собой картину» (III,217). Дорога, сопровождающая прекрасное, устремлена ввысь, к небу («чудесные линии альбанских гор», «летит вверх кипарис» (III,218)). Окружающий ландшафт передает картину вознесения в «глубину римского неба», даже ступени фонтана ведут вверх — «одна выше другой» (III,218). Такая направленность Дороги чрезвычайно значима для поэтики «Рима» и во многом созвучна направленности Дороги в последних главах «Мертвых душ», связь отрывка с которыми очевидна [Фридлиндер, 1969. С.337]. Движение красоты рождает ответную неподвижность окружающего мира: «И, повстречав ее, останавливаются как вкопанные...» (III,218).

Дорога, по которой идет красавица, по природе своей темна — «темная деревянная галерея» с «сумрачными сводами», и движение красоты освещает эту Дорогу. Первый Дом, встречаемый в повести («великолепный дворец»), также темен — «с потускневшей картинной галереей, с полинявшими штофами» (III,219). Эта темнота является отличительным признаком итальянских Дороги и Дома, в отличие от парижских.

Противопоставление Рима Парижу проводится Гоголем как противопоставление своего и чужого, близкого и далекого, высокого (вертикального, объемного) и низкого

Поэтика и проблематика художественного текста

(горизонтального, плоского), внутреннего (микромира) и внешнего (макромира). Пространство главного героя, молодого князя, с детства ограничено и неизменно: одна-единственная улица Корсо, собственный дом да вилла Боргезе. Этот микромир детства составляет устойчивую земную опору князя, он один представлен бытовыми, материальными деталями — «две-три лавки, перед которыми останавливался аббат», «аптека, где брал он свое *olio di ricino*» (III,220). Макромир представлен схематически: детство — это замкнутое пространство, Дом, и оно не допускает проникновения в свой привычный, знакомый, покойный уют ничего чужого, внешнего, опасного. Поэтому все, что не Италия, кажется оттуда «в каких-то неясных и нетвердых чертах» (III,220). Франция же впервые предстает в тексте «богатой землей». По мере взросления князя взрослеют и его знания о внешнем мире. Но и тут путь информации ограничивается некоторой приблизительностью: «живые намеки, перелетавшие через Альпы» (III,221).

«Богатая земля» Франция, в противоположность Родной князю Италии, выступает в повести Дорогой (такое же пространственное разделение наблюдается у Гоголя в «Миргороде»: внутренний мир — Дом, внешний — Дорога): «Вечное ее движение и блеск заманчиво мелькали вдали» (III,221). Эта фраза, характеризующая далекую Европу, передает основные признаки Антидома — *движение* и *блеск*. Блеск и свет в «Риме» применительно к образам Дороги и Дома выполняют ту же самую функцию, как и во всех петербургских повестях, указывая обманчивость и иллюзорность явлений. Например, первый европейский Дом, встреченный князем, — «великолепные светлые *гостиницы*» (III,221) (Выделено нами.— Н.Б.) — временное жилье, только притворяющееся Домом.

Развитие мотивов Дома и Дороги в «Риме» ознаменовано усилением религиозного подтекста в трактовке «домашних» и «дорожных» образов. Так, путешествие молодого князя в Париж наделено всеми признаками паломничества, только в роли святых мест выступают места светские. Это не удивительно, если «выбор маршрута для путешествия прежде всего зависит от господствующей в данный момент на родине путешественника общей системы культурных авторитетов и ценностей» [Гуминский, 1996. С.23]. Французское влияние в Италию «заносилось... вместе с модами, виньетками, водевилями» (III,221), то есть культурные авторитеты принадлежали исключительно светской области. Поэтому и маршрут Дороги князя в Париже — кафе, модные лавки и театр.

Дорога по Европе открывает герою разительный контраст между ней и его родной, впервые показанный в негативной оценке (тогда как раньше, в Лукке, вечное движение Европы воспринималось позитивным по сравнению с застывшим консерватизмом Италии): «Дикое безобразия швейцарских гор, громоздившихся без перспективы, без легких далей, несколько ужаснуло его взор, приученный к высоко-спокойной нежащей красоте итальянской природы» (III,221). Показательно для гоголевского мировоззрения прилагательное «высоко-спокойная», отражающее одухотворенность покоя, этого неперемennого признака истинного Дома. Привыкший почитать Дом за высшую ценность молодой князь ждет от путешествия приближения к искомому европейскому Дому («Он ждал с нетерпением Парижа, населял его башнями, дворцами» (III,222)), но вместо того его встречают «близкие признаки столицы: наклеенные афиши, исполинские буквы, умножавшиеся дилижансы, омнибусы...» (III,222), то есть Дорога.

Вертикальный путь, осмысляемый как духовная категория в пространстве Рима, в Париже принимает иное значение. Это уже не естественный подъем чувств, предметов и явлений, а искусственный захват, подавление духовного и высокого, олицетворенного в образе Дома: предел кричащей безвкусицы, золотые буквы, «которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы» (III,222). Мотив зеркала, сплетенный с мотивом Дома в картинах, рисующих «ярмарку Европы», обнаруживает обманность

Часть I

мира, в котором существуют только «прикидывающиеся домами недома» [Лотман, 1997. С.653] — безликая масса, «облепленная», словно сахар мухами, «поскутностью магазинов», с «нагими стенами» (вспомним «голые стены» публичного дома в «Невском проспекте») и «светлой прозрачностью нижних этажей, состоявших только из одних зеркальных стекол» (III,222).

С наступлением ночи Париж преобразуется, как Невский проспект, что выражено в тексте ускорением движения и «волшебным» светом газовых фонарей. Внезапно явственно проступает ассоциация этого мира с загробным царством — фонари преобразуют действительность, раскрывая сердце Парижа, как старуха-ведьма из «ВНИК» раскрывала клад Петро: «все дома стали вдруг прозрачными, сильно засиявшими снизу; окна и стекла в магазинах, казалось, исчезли, пропали вовсе, и все, что лежало внутри их, осталось прямо среди улицы нехранимо, блистая и отражаясь в углубление зеркалами» (III,223). И стоит посреди всего этого, как инородное тело, «живой итальянец» (Выделено нами. — Н.Б.). Пестрота и скорость движения увлекают князя, зеркальный блеск ослепляет, и он неумолимо приближается к пропасти, которая внезапно для читателя выступает в тексте («легкие цветки, взбежавшие по оврагу пропасти» (III,224)). Метафорическая пропасть — предательство родины («В голове его даже вертелась мысль отказаться вовсе от Италии и основаться навсегда в Париже. Италия казалась ему теперь каким-то темным заплеснелым углом Европы» (III,226-227)).

Мотив Дороги в «Риме» — это еще и течение времени. Четыре года, прожитые князем в Париже, образуют круг, колесо сделало оборот и вернуло все забытые ценностные установки. «Вечное движение» оказалось суетой и «недеятельностью». Блеск и суета теперь прямо оцениваются в повести устами героя как негативные. На ассоциативно-языковом уровне текста Париж сопоставляется с адом («вечного его кипенья» (III,227)), сияние оборачивается бледностью. Единственное спасение — возвратный путь.

Обратная Дорога на родину, к детству, — то самое чистилище, не пройдя через которое невозможно попасть в рай. Такое понимание кругового, возвратного пути созвучно замыслу Гоголя в отношении другого своего героя — Чичикова. Дорога в «Риме» не только отражает душевные движения героя (не говоря уж о физических), но находится в теснейшей связи с мифологическим Путем. Так, тяжелые душевные переживания приводят князя на мост через Сену, охарактеризованный автором двумя словами — «грузный» и «тяжелый». Помимо того, что архитектура моста соответствует настроению героя, этот участок пути в мифологии и фольклоре считается наиболее опасным, трудным (ср: «Кульминационный момент пути совпадает с максимумом энтропии. Он приходится на стык двух частей, указывающих на границу — переход между двумя по-разному устроенными «подпространствами» (отсюда особая выделенность всех вариантов «границы»: дверь, порог, лестница, окно, мост и т.п. — и необходимость особой внутренней сосредоточенности героя в этих ответственных местах...)) [Цит. по: Топоров, 1983. С.263]. Побывав в «загробном», мертвом мире Парижа, молодой князь буквально оживает в процессе возвращения в Италию. Символом его духовного возрождения выступают первые дома, увиденные им на родной земле (примечательно, что это сакрализованные здания): «пестрые колокольни, полосатые церкви» (III,230). Дома князя встречают темные, тесные улицы, но зато вверху непременно виднеется полоска неба, а навстречу попадают раскрытые двери церквей (символ абсолютного доверия города).

Уже даже не только Рим воспринимается князем как истинный Дом, но и любой город Италии. Вдохнув целительный воздух родины, князь буквально перелетает через Апеннины, попадая прямо в Рим. Идеализация Гоголем Рима выражается в сакрализа-

Поэтика и проблематика художественного текста

ции самых мельчайших деталей возвращения князя домой. Все встречаемое по пути к дому, казалось, стремится оторваться от земли и подобраться поближе к небу: первое строение – «чудесно круглившийся купол» собора, первые улицы — «с террасами, лестницами, статуями и людьми, прогуливающимися на верхушках» (III,231), даже лавка шляпочника высовывает из дверей не обычную, а кардинальскую шляпу.

Вступив в наследование родительским дворцом, князь, чтобы сберечь Дом (разоренное имущество), уничтожает Дорогу (продает конюшню и распускает прислугу при ней). С этого момента мотив Дома в повести поглощает в себе мотив Дороги. Начинается знакомство героя со своим городом. Макромир и микромир соединяются здесь в один парадоксально необъятный в своей пространственной тесноте образ Рима. Как ребенок осознает свой маленький дом необъятным миром, так князь необъятный мир Рима осознает своим Домом. И в этой постоянно подчеркиваемой Гоголем тесноте и темноте прячется вечное и безграничное, что отражает взгляд писателя на то, каким должен быть идеальный дом, и каким должен быть путь к Богу: «темная грязная улица оканчивалась неожиданно...церковью и монастырской стеною...» (III,235). Но спасительный путь к Богу лежит не только через темные улицы. Необычайно важно для писателя соотношение духовности и искусства как прямой Дороги в небеса.

Мотивы Дома и Дороги пересекаются с наиважнейшей проблемой человеческого бытия, которую пытался осознать и объяснить Гоголь в «петербургском» цикле: ведет к Богу искусство, а уводит от него — ремесло. В рассуждениях Гоголя о высокой божественной роли искусства («Ибо высоко возвышает искусство человека, придавая благородство и красоту чудную движеньям души» (III,236)) заметны отголоски духовного кризиса писателя, переживаемого им как раз в период создания «Рима». Фраза «иконы вынесли из храма — и храм уже не храм» (III,236) отражает губительную пропасть между искусством и ремеслом. Гоголь словно бы пытается убедить себя в том, что истинное творчество религиозно, раз оно возвышает душу. Возможно, некий элемент оправдания собственного жизненного пути-подвига (совмещения «светского» искусства с глубокой религиозностью) отразился в тексте неоконченного романа (а возможно, потому он и не был окончен, что душевные противоречия автора так и не разрешились).

В гармоническом единении с искусством царит в «Риме» природа. Она так же дышит вечностью, и она так же «невыразимо спокойна». Сам ландшафт уподобляется в тексте «чудному зданию». Мотив покоя доминирует в описании истинного Дома у Гоголя в этой повести, как ни в какой другой. Возможно, душа писателя настрадалась «бездомьем» до какого-то одному Богу ведомого предела, и покой мнился как самая высокая ценность Дома. Не отсюда ли выросла в другом веке у другого писателя жажда покоя, даруемого Мастеру вместо небесного Дома?

Оппозиция Дома и Дороги открывает в «Риме» еще одну важную пространственную перспективу, которая в полной мере выразилась в «Мертвых душах»: чем больше расстояние до Дома, тем ближе и значительнее Дом выступает: «Сияли резко и ясно углы и линии домов...и величественный купол Петра, вырастающий выше и выше по мере отдаленья от него и властительно остающийся, наконец, один на всем полгоризонте, когда уже совершенно скрылся весь город» (III,239). Так величественнее и яснее представляла перед Гоголем Россия, когда он смотрел на нее из своего «прекрасного далека». Целый абзац текста посвятил он описанию этого «оптического» явления, словно бы ведя полемику с невидимыми оппонентами по поводу своего художественного метода: «итальянец-домосед» не видит «из-за обступивших его лиц и происшествий всей массы целого... Пребыванье вне Италии... служило ему строгою проверкою всех выводов, сообщило многосторонность и всеобъемлющее свойство его глазу» (III,240).

Часть I

Возвратный путь молодого князя к Дому, состоявшийся в реальном пространстве, должен быть пройден еще и в пространстве метафорическом — Дорога в прошлое через приобщение к древним памятникам архитектуры. Но дорога в прошлое — это еще и История, поэтому появляется в повествовании образ «бедного генуэзца» со своей дорогой-скитанием, странничеством в широком смысле этого слова. Размах, подобный размаху финала «Мертвых душ», предстает в малом отрезке текста, посвященный первопроходцу Колумбу — «закипели движенья Европы, понеслись вокруг света корабли...»(III,241). Только для Италии этот размах печален — она отстает в гонке государств, оставаясь в пустыне. Но зато она не теряет в суете вечных своих ценностей и воплощает собой крепость, оплот всего человечества. И ее народ, в противовес «аристократическим домам», в своей безыскусной младенческой простоте превращает свои ветхие лавочки в «светлые храмы», всего лишь один раз в году нарушая покой своего Дома-мира — во время грандиозного карнавала, когда вся толпа охвачена единым порывом стремительного, вихревого движения.

Финал «Рима» — «неоконченного романа» — замыкает круг, начавшийся с величественной картины города и окрестностей. Красавица Аннунциата, остановившая размеренное движение народа в начале отрывка, вновь возникает среди карнавальной толпы. А молодой князь, покинувший в начале Рим, застывает на площадке, с которой виден весь город, и город, словно в сказочном сне, выступает ему навстречу всеми своими домами, крышами, статуями, террасами и галереями.

Литература

- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / Под ред. Н.Ф.Бельчикова и др. М., 1951. Тексты Гоголя цитируются по этому изданию. Римской цифрой обозначен том, арабской - страница
- Гуминский В.М. Жанр путешествия в русской литературе и творческие искания Н.В. Гоголя: Автореф. дисс. д. филол. наук. М., 1996. С. 23.
- Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 1997. С. 653.
- Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 263.
- Фридендер Г.М. О повести Н.В.Гоголя «Рим» // От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969. С. 337.

Л.И. Ермолов

Роль читателя в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

Отвечая на анкету одного из советских журналов, Б. Пастернак так определял роль читателя в восприятии произведения: «По прирожденной <...> способности читатель сам знает, что в книге делается с вещами, людьми (т.е. героями) и самим автором <...>. Наши произведения должны и могут быть его личными сердечными событиями <...>» [Пастернак, 1991. Т.4. С. 623].

Незадолго до окончания романа «Доктор Живаго» писатель высказал очень похожую идею: «<...> искусство робко желает быть предметом читательской жажды и нуждается в его отзывчивом воображении не как в дружелюбной снисходительности, а как в составном элементе, без которого не обойтись построению художника, как нуж-

Поэтика и проблематика художественного текста

дается луч <...> в преломляющей поверхности, чтобы играть и загораться <...>» [Цит. по: Борисов, Пастернак, 1988. С. 240].

Получается, что автор рассчитывает на живое, творческое участие читателя в переживании произведения. Интересную иллюстрацию к высказыванию Пастернака находим в письме А. Эфрон.

Передавая свое впечатление, она писала: «<...> в 150 страничек втиснуть столько <...> городов, <...> лет, <...> событий, лишив их совершенно необходимого простора <...>. Читатель вынужден добавлять ту влагу, которую ты отжал, усложнять то, что ты «упростили». Она отмечает, что «у героев нет времени на пустые разговоры, нет беззаботных, простых дней <...> нет впечатления их роста и превращений, подготовленности к этим превращениям <...>». «О, какого простора требует эта книга <...>» [С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака, 1990. С. 143].

Это письмо затронуло очень характерную для романа черту. В «Докторе Живаго» действительно много пропусков в жизнеописаниях героев, многие важные и интересные сцены их жизни только слегка упомянуты в сжатом пересказе. Но интересно, что, несмотря на это, читатель таинственным образом может увидеть (или, скорее, вообразить) то, о чем в романе не сказано подробно, не изображено отдельными эпизодами, а лишь слегка обозначено.

Обратимся к конкретному эпизоду. В сторожке, где нашли последнее прибежище влюбленные Юрий Живаго и Лара, остался один доктор. Любимая уехала. Все опустело, осиротело без милых женских рук. «Душевное горе обостряло восприимчивость Юрия Андреевича. Он улавливал все с удесятенною резкостью». В это время им было написано стихотворение «Разлука».

С порога смотрит человек
Не узнавая дома.
Ее отъезд был как побег.
Везде следы разгрома <...>
Она была так дорога
Ему чертой любою
Как морю близки берега
Всей линией прибоя <...>
[Пастернак, 1990. Т. 3. С. 527].

Лара и доктор простились навсегда. Пройдет много лет. Проходя по Камергерскому переулку в Москве, Лара случайно попадет в дом, где когда-то бывала девочкой и, войдя в знакомую комнату, увидит венки, цветы, гроб... Здесь прощаются с Юрием Живаго. Снова большое и горькое чувство посетит ее. Навсегда прощаясь с умершим, она ощутит невосполнимость утраты, полное одиночество. В разгар похорон к ней подойдет Евграф Живаго и попросит помочь в разборе бумаг, оставшихся после смерти брата.

Вот что случится после похорон: «Лариса Федоровна провела несколько дней в Камергерском. Разбор бумаг, о котором шла речь с Евграфом Андреевичем, был начат с ее участием, но так и не доведен до конца <...>» [Пастернак, 1990. Т. 3. С. 495].

Больше автор не скажет ни слова, но читатель легко представит себе, как разбирала бумаги Лара, как среди них она нашла стихотворение «Разлука» (а о том, что оно было среди записей доктора, говорит состав его поэтического сборника, над которым работала Лара и который приводится Пастернаком в заключительной части романа). Читатель увидит Ларину горькую радость, слезы, невольно набегающие на глаза... Ведь она вспомнит в ясных, прозрачных стихах суматошный день расставания, расте-

Часть I

рянный вид любимого и разлуку... Но ведь этой сцены нет в романе. О ней только штрих, только слабое упоминание... «Разбор бумаг <...> был начат с ее участием <...>». Но читатель знает, что было в этих рукописях. Помнит и реакцию Лары на предложение Евграфа: «Это мне будет таким утешением! Я кровью сердца, каждую жилкою чувствую все повороты его почерка <...>» [Пастернак, 1990. Т. 3. С. 490]. Воображение дорисует все остальное...

Но в восприятии произведения есть еще одна доля читательского участия. Ведь роман «Доктор Живаго» повествует и о жизни человека, обладающего творческим даром. Роман и о том, как рождается творчество... Понимание творчества у Юрия Живаго очень напоминает авторское, поэтому приведем несколько высказываний самого Пастернака: «Поэзия <...> есть язык органического факта <...> она всегда останется той, которая валяется в траве, так что надо только нагнуться, чтобы увидеть ее и подобрать с земли <...>» [Пастернак, 1991. Т. 4. С. 633].

По мысли автора, творчество рождается из жизни, из реально пережитого. Искусство подражает действительности, живой и современной. Оно ловит ее ритмы, темы, образы в мгновенной зарисовке.

Не раз встречая в романе похожие рассуждения Живаго и помня, как он писал некоторые стихи, передавая в них немного преобразенными картины виденного, пережитого, читатель чувствует и догадывается, как писались и такие стихотворения, о создании которых в книге не сказано.

Интересно заметить, как определял роль стихотворений в романе сам Пастернак. В письме к О.М. Фрейденберг он замечает: «Главное, конечно, не в них, а в прозе, в «системе» которой они вращаются и к которой тяготеют <...>» [Переписка Бориса Пастернака, 1990. С. 284].

В этом отношении привлекают внимание образы некоторых стихотворений Евангельского цикла, например, «Чудо».

Эпизода создания этого стихотворения в романе нет. Но многие образы произведения, например, поля, дороги, по которой идет Господь «из Вифании в Ерусалим», очень напоминают виденные доктором хлебные поля времен засухи и другие приметы пути, пройденного самим Юрием Живаго.

Вот как изображается местность, по которой проходит Христос, в стихотворении:

Колочий кустарник на круче был выжжен
Над хижиной ближней не двигался дым.
Был воздух горяч и камыш неподвижен <...>
Он шел с небольшою толпой облаков
По пыльной дороге на чье-то подворье <...>

[Пастернак, 1990. Т. 3. С. 533].

А вот что увидел доктор: «<...> Его дорога тянулась вдоль обрывистого берега реки <...>. Слева широко <...> раскидывались несжатые поля <...>. И все находилось в движении, медленном, равномерном. Текла река. Ей навстречу шла дорога. По ней шагал доктор. В одном направлении с ним тянулись облака» [Пастернак, 1990. Т. 3. С. 460-461].

В Евангелии нет описания пути Иисуса. Но даже не помнящий подробно этого эпизода читатель чувствует, что в описании пути Спасителя доктору помогло пережитое, жизненные впечатления, которые в воображении Живаго соединились с далекими днями истории. Не все из виденного сохранила память, не все из запомнившегося передал и сам доктор. Но, воспринимая стихотворение, читатель увидит местность, прой-

Поэтика и проблематика художественного текста

денную доктором еще подробнее, чем в описанном эпизоде. Не только что «дорога тянулась вдоль обрывистого берега реки», но и что на обрыве рос «колочий кустарник», который был «выжжен», что «был воздух горяч» и камыш около берега «неподвижен». Не только, что «навстречу шла дорога», но и что она была «пыльная».

Но интересно, что в романе нет эпизода создания этого стихотворения. Более того, оно упоминается впервые только в приложении – «тетради Юрьевых писаний». И все же читатель понимает, как оно писалось. Ведь он чувствует природу творчества доктора, помнит его мысли на эту тему; помнит, как им писались другие стихи, узнает в образах стихотворения знакомые приметы местности, пути.

Необходимо отметить, что мы охватили здесь лишь немногие случаи читательского участия в восприятии произведения. Очень важно, что черты романа, позволяющие читателю творчески переживать прочитанное, не были сознательной работой писателя. Тяжелые жизненные условия, в которых создавался «Доктор Живаго», не давали возможности развернуться его подробному письму. Возникли пропуски в биографиях героев, многие события их жизни были лишь упомянуты сжатым пересказом, больше половины эпизодов так и остались в черновиках.

Но тем ближе становится это произведение, предоставляющее, по словам сына писателя – Евгения Борисовича Пастернака, – во многом «читателю самому увидеть и продумать картины преображенной действительности» [Пастернак, 2001. С. 7].

Таким образом, у читателя произведения появляется уникальная возможность – самому, по тем штрихам, которые намечены автором, восстанавливать те события произведения, которые не описаны подробно, участвуя тем самым в романских реалиях, расширяя впечатление от прочитанного, что усиливает жизнеподобие произведения.

Литература

- Борисов В.Б., Пастернак Е.Б. Материалы к творческой биографии романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 6.
Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990-1991.
Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М., 2001.
Переписка Бориса Пастернака. М., 1990.
С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. М., 1990.

О.Г. Игнатьева

Экзистенциальные проблемы в повести А. Варламова «Рождение»

Научный руководитель – профессор Л.Е.Герасимова

А. Варламов, лауреат премии А.И. Солженицына, – один из самых интересных современных прозаиков, ищущих «человека в человеке». В повседневных делах, в сплетении человеческих отношений, в «душевной смуте» он видит экзистенциальную глубину. Его повесть «Рождение», опубликованная в «Новом мире» в 1995 году, стала литературной сенсацией, ей сразу была присуждена премия «Антибукер».

Уже в самом названии повести «Рождение» Варламов намечает один из основных экзистенциальных вопросов – о жизни и смерти. В центр внимания автора попадают и другие вопросы: вины и ответственности, решения и выбора, отношения человека к религии и поиска веры. На примере обычной семьи Варламов пытается показать, как

Часть I

могут решаться эти вопросы и что происходит с человеком, оказавшимся перед таким выбором. Следуя экзистенциальной традиции, Варламов обращается к проблеме кризисных ситуаций, критических обстоятельств, в которых оказывается человек. Автор стремится вслушаться, проникнуть в меняющиеся переживания человека, стремится поэтапно зафиксировать процесс перерождения. Интересно то, что писатель максимально типизирует своих героев, вплоть до того, что не дает им имен. Мужчина, Женщина, Ребенок – вот главные герои повести «Рождение». С помощью этого приема Варламов возводит жизнь обычной семьи до масштабов общечеловеческих. На первый план выходит проблема бытия, преломленная через индивидуальный опыт отдельного человека. Рождение в повести – это ключевое событие, которое может рассматриваться и как некий символ изменений, происходящих с человеком.

Композиционно повесть состоит из трех частей – это своего рода три этапа рождения и перерождения, через которые проходят герои повести. Образ главной героини контаминирует в себе судьбы многих женщин России. Варламову важно подчеркнуть, что в самой главной для женщины функции – в материнстве – она не могла реализовать себя. В этом и заключалась ее трагедия, это накладывало отпечаток на всю ее жизнь: неуверенность в браке, трудности в общении с людьми, замкнутость и одиночество. «Их брак давно перешел в привычку, страсть превратилась в заботу, а потом и забота угасла. Хорошо это было или плохо, она не знала, но то, что у нее не было ребенка, не просто печалило, а обесмысливало саму ее жизнь». После этого становится понятным, какое значение приобрел для этой женщины тот факт, что она беременна. «В глубине ее тела жил маленький ребенок, и хотя ей по-прежнему казалось, что весь мир ополчился на нее, теперь она почувствовала себя не такой одинокой». Ее отношения с мужем строились на принципе исключения всякого рода вмешательства в жизнь другого, но это событие настолько переполнило ее, что радостью она хотела поделиться даже с ним. «Что-нибудь случилось? «– “Я жду ребенка.” Однако лицо мужа выразило не радость, а растерянность. “И что ты решила?” – спросил он осторожно, и она не сразу поняла, что он имеет в виду, а когда догадалась, она остро пожалела о своих словах». Этот разговор между ними можно условно считать исходным пунктом, из которого они пошли в разных направлениях. Каждый по-своему воспринял известие о рождении будущего человека и по-своему отреагировал на это.

Ведущим мотивом первой части повести является мотив одиночества. Одиночеством главных героев не ограничивается произведение, а разрастается вширь, так как одинок каждый человек в стране, одинока и сама страна. “Ты знаешь, что происходит?” – “Нет.” – “Война”, – ответил он лаконично. Ей представлялись дома с выбитыми стеклами, пустые магазины, толпы людей, выстрелы. А если именно в это время ей придется рожать?» Мотив одиночества тесно переплетается с мотивом страха, неуверенности в жизни. И интуитивно женщина обращается к Евангелию, в чтении его она ищет обретение спокойствия и защиту.

Мужчина также одинок: он ищет душевные силы в природе, пытается в единении с ней найти свое место в жизни. Гордость, честолюбие, зависть к успехам других обрекли героя на полное одиночество среди людей и на внутреннее опустошение. «Он подумал, что еще недавно не смог бы почувствовать всю прелесть этого леса, потому что был слишком честолюбив, к чему-то стремился, – теперь же, слава Богу, все это ушло». Вдали от цивилизации он мог просто любить лес, «слушать и вбирать в себя его запахи и звуки». Варламов четко противопоставляет в повести природу, как естественную среду, где человек ищет спасение, и цивилизацию, в которой царят беззаконие, братоубийство и горе. Образ избушки, затерянной в лесу и дающей приют всем нуж-

Поэтика и проблематика художественного текста

дающимся, воплощает в себе нечто устойчивое, народное. Она сразу понравилась герою. И не случайно идеал, к которому стремился мужчина, был человек, живущий в доме, построенном своими руками. Но именно в лесу, в избушке, где, казалось бы, он обрел гармонию, ему снится сон, являющийся своеобразным предчувствием того, что природа не сможет уберечь его от тех потрясений и несчастий, которые ждут его. «Всю ночь его мучили сны, точно он куда-то едет по разбитой, некрасивой дороге и не знает, куда и сколько еще ехать. <...> несколько дней спустя у него возникло странное ощущение, что эта поездка в лес была дана ему как роздых перед чем-то очень тяжелым, и он не мог отделаться от смутной тревоги». Для Варламова важно показать, что природа – это место, где можно наслаждаться прекрасным, но духовные силы надо искать не там.

Следует заметить, что мотив сна-предчувствия можно еще раз встретить в тексте: «В организме женщины исподволь накапливалось неблагополучие. Оно было незаметным, но младенец принялся посылать матери сигналы, выплескивавшиеся в мутных снах. <...> она их не понимала, лишь чувствовала себя разбитой. Но однажды ее разбудило особенно пронзительное сновидение. Сон не шел. Женщина включила ночник и взяла молитвослов». Героиня сразу восприняла свою беременность как чудо, «все произошло вопреки тому, что зовется судьбой», и поэтому ей было легче поверить в Бога, приблизиться к нему. «Она не могла объяснить, зачем это делает, тем более что чужие, непонятные слова не приносили ей ни утешения, ни облегчения, но отступить было еще страшнее». Экзистенциальная проблема поиска веры является ведущей в первой части повести. Автор заостряет внимание на иррациональном постижении истины: через предчувствия, смену настроений и переживания героев.

Вторая часть повести – это непосредственное рождение ребенка и постепенное перерождение его родителей. Центральным образом второй части, да и всей повести, можно назвать образ маятника. Метафорическая природа образа заостряет постоянную балансировку между жизнью и смертью, между верой и безверием, между эгоистическими чувствами и искренней любовью. Ребенок родился раньше срока, и врач, который не был религиозным, сказал героине одно: «если верующая, молись, если неверующая, тоже молись». Одинокая, измученная женщина лежала в палате и знала одно: только чудо помогло ей родить и только чудо может спасти ее ребенка. И материнское чувство привело ее к Богородице. «Мать Божья, – жалобно говорила она, ты приди к нему, помоги ему. Он никогда не был один, он не знает, что это такое». Варламов показывает героиню в самый кризисный для нее момент. Женщина не могла ничем помочь своему ребенку и чувствовала, что ничто не поможет ей. Она помнила и повторяла одно место из Евангелия, эти слова всегда утешали ее: «Женщина, когда рождает, терпит скорбь, но когда родит младенца, уже не помнит скорби от радости». Но получилось все наоборот: скорбь лишь усилилась. «И в каком-то безмерном отчаянии она подумала, что не надо ей было креститься; Богу неуютны ее молитвы и слезы. Это было похоже на какое-то наваждение, она точно лишилась опоры и висела над бездной отчаяния и страха, и над такой же бездной висел ее младенец. Она снова попробовала молиться, но не смогла. Маятник страдания, приблизивший ее к Богу несколькими часами раньше, отшвырнул теперь так далеко от него, как она не была до своего крещения. Это были ужасные часы». Но если женщина шла к Богу и к вере через слезы и молитвы о спасении младенца, то мужчине намного тяжелее было найти точку опоры. Такой связи с ребенком, какая была у женщины, у него не было, а гордость и самолюбие проявлялись при малейшей попытке приблизиться к Господу. «Мужчина подумал, что если ребенок и выживет, то скорее всего останется инвалидом. Жизнь кончится в 36 лет, бро-

Часть I

силь семью он не сможет, и та радость жизни, те удовольствия, которые он так ценил – все у него отнимется. Так, может быть, лучше, если дитя не будет мучить других и мучиться само, закроет глазки и навсегда уснет? Он хотел здорового, полноценного человека». Но перелом произошел и в его душе. Жена позвонила и, «захлебываясь, как самому близкому и родному человеку, стала рассказывать ему про младенчика. Она хотела, чтобы и он понял, что их страдания не были напрасными». После разговора он повесил трубку, и его лицо выражало «отвращение к самому себе». Что-то дрогнуло в его душе, укололо его в самое сердце, и маятник качнулся в другую сторону. «Господи, накажи меня как угодно, возьми мое здоровье, силы, возьми ту избушку – возьми все, только пусть он живет».

В третьей части повести вновь звучит мотив страха, но уже не только женщина боится за ребенка, но и мужчина, чувствуя, что этот человек стал для него дорогим. А первую встречу мужчины с младенцем можно считать кульминационной. Происходит их единение, но не на физическом уровне, а на духовном. Мужчину поразило, что «этот человек был точной копией его самого, но не маленького, каким он видел себя на фотографиях, и не теперешнего, а такого, каким ему еще только предстояло стать». В этот момент произошло слияние прошлого и будущего. И именно образ маятника, как яркая метафора бытового и бытийного, играет здесь ключевую роль, «как образ вечного движения и образ краткости. Подлинное соприкосновение с вечностью происходит в миг между прошлым и будущим» [Казанцева, 1998. С. 105]. Необходимо отметить, что время в повести играет особую роль. Все события не зависят от календарного времени, а связаны с церковными праздниками. Новый год для героев принципиально не существует, зато те или иные изменения, происходящие с ребенком, совпадают с определенными церковными праздниками. «Накануне Рождества ребенка переводят в собственную кроватку. Привязанность к конкретным вещам – уже знак, указывающий на реальность, а не эфемерность существа. <...> Тьма отступила накануне Сретения, праздника в честь встречи старца Симеона с младенцем Иисусом. Как в крещении происходит рождение нового человека, так каждому рожденному дается шанс победить тьму в своей душе» [Казанцева, 1998. С. 108-109]. В третьей части рождается семья, любовь к маленькому человеку сроднила их, а страдания укрепили в них веру. Из больницы герои вышли совершенно другими людьми, близкими и родными друг другу, а на руках у женщины засыпал «умиротворенный ребенок».

Литература

Варламов А.Н. Рождение // Новый мир. 1995. № 7.

Казанцева И.А. Диалектика вечного и временного в идейно-эстетической системе повести А.Варламова «Рождение» // Философские аспекты культуры / Под ред. Г.Р.Романовой. Комсомольск-на-Амуре, 1998.

Е.В. Изотова

Тема войны 1812 года в первом томе «Мертвых душ» Н.В. Гоголя

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

Сложная временная организация «Мертвых душ» не раз осмысливалась исследователями творчества Гоголя. Традиционным стало разделение временного потока данного текста на два пласта: время бытовое, индивидуальное время существования героев и

Поэтика и проблематика художественного текста

время объективное, историческое, всеобщее. Тема войны 1812 года задает в первом томе гоголевской поэмы направление движения времени, тем самым уточняя координаты мира, в котором существуют герои «Мертвых душ». Формулируя условие своей задачи, Гоголь использует известные читателю показатели: время, расстояние, скорость, но вычислить необходимо не путь, который проедет господин в бричке, не радиус колеса, которое в Москву может доехать, а в Казань не доедет, а смысл этих движения и бездвиженности. Мотив войны 1812 года определяет существование и развитие в тексте и других идеологических проблем. Важнейшими темами произведения становятся мотивы столкновения России и Запада, борьбы за Отечество, право и необходимость народа отстаивать свой национальный суверенитет.

В рамках этого мотива в «Мертвых душах» появляется образ Наполеона Бонапарта. Впервые тень французского императора мелькнет на страницах «Мертвых душ» в эпизоде визита Чичикова к Манилову:

« – Сделайте милость, не беспокойтесь так для меня, я пройду после, – говорил Чичиков.

– Нет, Павел Иванович, нет, вы гость, – говорил Манилов, показывая ему рукою на дверь.

– Не затрудняйтесь, пожалуйста, не затрудняйтесь. Пожалуйста, проходите, – говорил Чичиков.

– Нет уж извините, не допущу пройти позади такому приятному, образованному гостю.

– Почему же образованному? Пожалуйста, проходите.

– Ну да уж извольте проходить вы.

– Да отчего ж?

– Ну да уж оттого! – сказал с приятной улыбкою Манилов.

Наконец оба приятеля вошли в дверь боком и несколько притиснули друг друга» [Гоголь, 1937–1952. Т. 6. С. 26–27].

Работа с мемуарными источниками – воспоминаниями приближенной к русскому императорскому двору графини Шуазель-Гуфье – позволила В.М. Гуминскому выявить ясные соответствия между описанием встречи Александра I и Наполеона на реке Неман и эпизодом у дверей гостиной в доме Манилова [Гуминский, 2002. С. 227–228]. Интересно, что в данном случае правом претендовать на имя Наполеона в большей степени обладает Манилов, который, как и Бонапарт при встрече с Александром I, выступает хозяином, принимающей стороной.

Безусловно, для первых читателей поэмы Гоголя данная информация не была многократно закодирована. Современному читателю подсказкой может служить ответ Фемистоклюса на вопрос о лучших городах Франции и России: «будущий дипломат» называет Париж и Петербург [Гоголь, 1937-1952. Т. 6. С. 30].

Так в поэме появляется тема русско-французских отношений. Текст постепенно наполняется «французскими шпионами», подобно тому, как перед началом военных действий в 1812 году Россию наполнили иностранные агенты, которые, перемещаясь между Москвой и Петербургом «под видом путешественников и торговцев, монахов и артистов, врачей и гувернеров» [Гуминский, 2002. С. 222], действовали в русском тылу.

Упоминание имени французского императора происходит в третьей главе. Маску разрушителя и агрессора Наполеона примеряет пристяжной конь Чубарый, которого данным сравнением награждает Селифан: «Здесь он опять хлыстнул его кнутом, при молвив: “У, варвар! Бонапарт ты проклятый!”» [Гоголь, 1937-1952. Т. 6. С. 40-41]. Этот же конь получает от Селифана и другое прозвище – «панталонник немецкой» [Там же.

Часть I

С. 40], которое также становится напоминанием о событиях Отечественной войны. Важность этого словосочетания для Гоголя, его не случайность подчеркивает Ю.М. Лотман: «“Панталонник немецкой” – это цивилизатор на манер Петра I. Наименование чубарого коня Бонапартом и Петром Великим одновременно дает этому образу хотя и пародийную, но достаточно значительную перспективу. <...> Признак “сухой рационализм” выстраивает в единый парадигматический ряд власть денег, расчета, власть буквы закона, бюрократии и бездушной бумаги. Все это уместается в символическом образе Запада» [Лотман, 1997. С. 721]. Так же в этом прозвище Лотман видит отражение бытовых впечатлений от народных толков. В подтверждение своей точки зрения он приводит отрывок из воспоминаний г-жи Войковой о 1812 году: «Мы слушали, как ямщики, запрягая лошадей, кричали на них: “Куды пятиш<ь>ся, Барклай проклятый!”» [Там же]. Лотман подчеркивает знаменательность этих наблюдений: «Образы 1812 года входят в бранную лексику народа: “Бонапарт” – тот, кто хитро, с помощью обмана стремится к своей выгоде <...>, “Барклай” – тот, кто пятится» [Там же].

Встреча в трактире с Ноздревым вводит в текст иной блок культурологических примет, сигнификатов французской темы: «Штабс-ротмистр Поцелуев... такой славный! усы, братец, такие! Бордо называет просто бурдашкой. “Принеси-ка, брат, говорит, бурдашки!” Поручик Кувшинников... Ах, братец, какой премилый человек! вот уж, можно сказать, во всей форме кутила» [Гоголь, 1937-1952. Т. 6. С. 65]. Духовные качества человека алогично приравниваются к склонности разгульно проводить время. Традиционное представление о лихом гусаре, ставшее русским культурным мифом, закрепленное в литературе, лишено Гоголем романтического ореола. Удадь Ноздрева в бою получает пародийную трактовку: «Ему даже показалось, что один бакенбард был у него меньше и не так густ, как другой» [Там же. С. 64].

В поэме появляется образ военного, вероятного участника Отечественной войны 1812 года, который забыл о своем великом прошлом и о своей миссии. В произведении возникает проблема истинного и неистинного героизма, которую пытается разрешить Гоголь.

Рассказ Ноздрева о бордо продолжает история о шампанском: «Шампанское у нас было такое – что пред ним губернаторское? просто квас. Вообрази, не клико, а какое-то клико-мадратура, это значит двойное клико. И еще достал одну бутылочку французского под названием: бонбон. Запах? – розетка и все что хочешь. Уж так покутили!...» [Там же. С. 64]. Интересно, что шампанское «Вдова Клико» было вином, которым русские войска отпраздновали победу над Наполеоном в Париже. Госпожа Николь Пондарсен, вдова Клико, послала в подарок свое шампанское русским солдатам и офицерам, прокомментировав поступок словами: «Потом заплатят» [Gourmet, 2004. С. 47]. Ее слова сбылись: до 1890 года в Россию ежегодно ввозилось свыше одного миллиона ста тысяч бутылок французских шипучих вин [Энциклопедический словарь, 1894. Т. 6. С. 450].

Описание картин, украшающих стены гостиной Собакевича, характеризует не только мир персонажа, но во многом намечает тенденцию отношения русского человека к своей истории и к ее героям: «На картинах все были молодцы, все греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Миаули, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками, внизу и в самых узеньких рамках». Портрет Багратиона –

Поэтика и проблематика художественного текста

«тощего и худенького» – появляется в интерьере «неизвестно каким образом и для чего». Героическое прошлое России заслоняют чужеродные мифы и герои, оно ютится между толстомясыми усатыми генералами и греческой героиней Бабелиной, у которой «одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные», и дроздом в клетке [Гоголь, 1937–1952. Т. 6. С. 94]. Не менее странное соседство и у портрета Кутузова в доме Коробочки: «Окинувши взглядом комнату, он [Чичиков] теперь заметил, что на картинах не все были птицы: между ними висел портрет Кутузова и писанный масляными красками какой-то старик с красными обшлагами на мундире, как нашивали при Павле Петровиче» [Там же. С. 46]. Неравномерное, искаженное течение времени подчеркивает и продолжающая описание комнаты фраза: «Часы опять испустили шипение и пробили десять» [Там же]. Мотив замедляющегося, сбивающегося исторического времени будет особенно ярко очерчен Гоголем в описании гостиной Плюшкина.

Появление в интерьерах помещичьих домов портретов героев прошлого В.А. Зарецкий трактует как желание персонажей быть уверенными в том, что история, приметы которой они хранят, достойна памяти: «Рубцы на лицах казаков и портреты в помещичьих домах суть зримые приметы времени... это следы старых, закрывшихся ран; портреты прославленных генералов продаются повсеместно, когда подвиги уже в прошлом и слава успела упрочиться...» [Зарецкий, 1999. С.27–28].

Спиральное раскручивание хронотопа, построенное на смешении культурологических пластов, происходит и в описании гостиной Плюшкина. Отсутствие времени персонажа («На одном столе стоял сломанный стул и рядом с ним часы с остановившемся маятником, к которому паук приладил паутину») [Гоголь, 1937–1952. Т. 6. С. 114.] позволяет историческому фону занять все предлагаемое пространство. Четкие очертания предметов и скрытые за ними страны и эпохи в мире Плюшкина становятся бесполезными, вещи в его доме постепенно теряют форму и содержание, превращаясь в «какую-то жидкость» и «кусочек» чего-нибудь. Дробление вселенной приводит к изменению хронологических отрезков: когда дело доходит до вещи мельчайшего размера (зубочистки), «масштаб времени оказывается предельно широк» [Зарецкий, 1999. С. 27–28]. Герои «Мертвых душ» живут в своем измерении, оставаясь невосприимчивыми к истории и ее знакам.

Попытка воскресить историческую память обращается в «Мертвых душах» в анекдот. Так происходит в сцене опознания Чичикова–Наполеона. Сходство Чичикова с французским императором частично, только если герой «поворотится и станет боком». Он пародийный двойник Наполеона, представляющий, по мнению В.Ш. Кривоноса, «тип мнимого иностранца» [Кривонос, 2003. С. 68], о существовании которого сообщает вывеска: «...с картузами, фуражками и надписью “Иностранец Василий Федоров”» [Гоголь, 1937–1952. Т. 6. С. 11]. Уподобляясь мифическому иностранцу, Чичиков, занятый приготовлениями к балу, начинает ориентироваться на другую реальность, искажающий действительность мир зазеркалья: «...отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французский, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе» [Там же. С. 161].

Но вероятность оправданности гипотезы чиновников усиливается тайной, скрывающей происхождение героя. В.Ш. Кривонос связывает безродность Чичикова с архаическим мифом о безродном герое, который как нельзя лучше подходит и к жизнеописанию французского императора. Исследователь отмечает, что «будучи персонификацией Наполеона, Чичиков служит, подобно самому Наполеону, и персонификацией антихриста» [Кривонос, 2003. С. 69].

Часть I

Другую трактовку эпизода опознания Чичкова-Наполеона предлагает в своих комментариях к поэме Е.С. Смирнова-Чикина. Невероятное предположение жителей города, по мнению исследовательницы, строится на двойной путанице. Отсутствие журналов и газет, способных принести в провинциальный город информацию о политической жизни Европы, приводит к информационному голоду жителей, утоляющих свою жажду знаний сплетнями, слухами и домыслами. Чичикова принимают за Наполеона, но не за Наполеона Бонапарта, а за Наполеона III, которого в свою очередь путают с дядей: «Наполеон Бонапарт давно (в 1821 году) умер, в середине 1830-х годов вступил на общественную арену племянник знаменитого императора, будущий глава Франции Наполеон III. Весьма вероятно, что в “городской толковне”, в “сметливом предположении” о Наполеоне и Чичикове смешались эти два Наполеона, чем и воспользовался Гоголь, чтобы показать путаницу и неразбериху, царившую в головах провинциальных обывателей» [Смирнова-Чикина, 1974. С. 171]. Погрешность в измерениях составляет практически десять лет. Время поэмы вновь сжимается, прошлое и настоящее начинают соприкасаться. Замкнутость временного пространства порождает бесконечность происходящего, его постоянство. Таким образом, проблемы, которые поднимает Гоголь, начинают носить характер вечных вопросов. Тема войны 1812 года неразрывно связана с мотивом истинного героизма, который остается незамеченным в мире, где «беспамятству к прошлому сопутствует глухота <...> к современной поре национальной истории» [Зарецкий, 1999. С. 294]. «Повесть о капитане Копейкине» вводит в «Мертвые души» мир русской столицы, который, увлекаясь достижением мнимых эгоистических целей, остается холоден к страданиям человека.

Фигура Наполеона – агрессора, уничтожающего мир, – приобретает значение символа. Он представляет тип «рационалистического антихриста», забывшего о душе и заботящегося лишь об удовлетворении собственных потребностей. Разрушитель готов погубить окружающий его мир, потому что миром, вселенной, «единицей» он считает себя. Поиск истинного героя поэмы, «спасителя» становится поиском настоящего героя вообще. Причем антитеза «спаситель» – «погубитель» оказывается не так однозначна, как это может показаться на первый взгляд. Несущий гибель и несущий жизнь неизбежно противостоят не только друг другу, но и обывателю, не желающему принимать необходимость движения как основу существования вселенной: «Неизбежное сближение характеристик “спасителя” и “погубителя” связано со следующим: человек, несущий гибель <...> – герой расчета, разума и практической деятельности, соединенных с демоническим эгоизмом. Тип этот часто осмысливается как “западный”. Но и альтруистический “спаситель” обязательно наделен чертами практика, деятеля, знающего реальную жизнь и прекрасно в ней ориентирующегося. Он противостоит “лишнему человеку”, “умной ненужности” (Герцен) в такой же степени, как и парящему над землей романтику» [Лотман, С. 722].

Выход из этой ситуации Гоголь видит в перевоплощении разрушителя, его духовная опустошенность приравнивается писателем к смерти, после которой необходимо наступит воскресение. Основой этого изменения, по убеждению Гоголя, должны стать христианство и энергия жизни, скрытая в национальном духе. Ощущение своей национальной принадлежности позволяет человеку почувствовать себя частью некоего целого, ощутить свое родство с другими людьми, а значит, и отказаться от эгоистической концентрации внимания на себе самом. Вера дает цель, национальное самосознание делает цель всеобщей, а значит, у человеческой жизни появляется смысл, движение. Только в этом случае человек начинает ощущать время, отведенное богом для достижения этих целей, его быстротечность.

- Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937-1952. Т. 6.
- Гуминский В.М. Гоголь и Наполеон // Первые гоголевские чтения: Сб. докл. М., 2002. С. 212-234.
- Зарецкий В.А. Народные исторические предания в творчестве Н.В. Гоголя. Екатеринбург, 1999.
- Кривонос В.Ш. Наполеоновский миф у Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы: Сб. докл. М., 2003. С. 67-72.
- Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / О русской литературе. СПб., 1997. С.712-729.
- Смирнова-Чикина Е.С. Поэма Н.В. Гоголя «Мертвые души». Комментарии. Л., 1974.

М.А. Куличихина

Возрождение тела: образ художника в повести Л.А. фон Арнима «Рафаэль и его соседки»

Кто, если не художник, может познать и изобразить тело – ведь именно художники изучают тело телесное, анатомический его каркас, чтобы во-плотить своей кистью тело многомерное – и сверхчувственную духовность, заключенную в нем.

Развитие науки и, прежде всего, медицины в конце XVIII-начале XIX века приводит к тому, что традиционный дуализм тело-душа претерпевает серьезные потрясения. Хартмут Беме в статье «Тело говорящее» замечает, что именно в конце XVIII столетия человек впервые явственно осознал, что тело – не данность: «Анатомия, начиная с Везалия, систематически раскрывала тело по ту сторону кожи. Это был шокирующий, будоражающий шаг – продвигаться в глубину телесного пространства, словно археолог, снимать слой за слоем ... Что только не открывалось взгляду врача: круги кровообращения..., загадочные пути нервов, которые таинственным образом соединяют мозг с периферией тела; ...вся эта тонко устроенная механика телесной фабрики» [Böhme, Natmut. Der sprechende Leib // www.culture.huberlin.de/HB/volltexte/texte/natsub/leib.html. *Цитируется в переводе автора*]. Хирургия открывает тело, но не находит в нем места для души: «Неужели оно [тело] должно было представлять собой сцену, где дух и душа разыгрывали свои драмы? Существовали ли они вообще? ... Старому дуализму тело-душа было все же присуще обаяние: можно было жить с тем, что это сечение являлось условием драмы, в которой плоть становилась ареной темных соблазнов греха и деятельного раскаяния духа, театром преступления и наказания, смерти и спасения. Такая линия раздела в субъекте ... была предпочтительней по сравнению с последствиями анатомических разгадок для самосознания: огонь, электричество, насосы и рычаги, страшные окисления, адские алхимические трансформации вели свою простую, и в то же время до конца не познаваемую игру, но не оставили ни следа, по которому можно было бы обнаружить место обитания самосознания, чувств, духа. Тело – казалось бы, хорошо знакомая, обжитая раковина осязаемой жизни – стало носителем абсолютно неличного, чужого; непосредственного Другого природы» [Ibidem].

В эпоху романтизма сталкиваются три мощные концепции тела: тело космическое (тело как микрокосм, гармоничная система, уподобляемая Вселенной, – эта тради-

Часть I

ция восходит к Парацельсу), тело-машина (картезианское учение) и тело как знак (физиогномика Лафатера).

Ранних романтиков телесность привлекает как отражение гармоничности природы, свидетельство глубокой внутренней связи человека и окружающего мира (например, у Гельдерлина). В то же время стремление к духовному, к над-чувственным сущностям и состояниям приводит к идеализации романтической любви, основанной на таинственном родстве душ. В позднем романтизме происходит нарастание материального мироощущения, и конфликт тела и души в отдельно взятом субъекте (и особенно ярко – в художнике, *Künstler'e*) достигает небывалой остроты.

Повесть «Рафаэль и его соседки» написана Л.А. фон Арнимом в 1822 году, опубликована в 1824 году в издательстве Амадея Вендта. В этом произведении отражены наиболее значимые для позднего романтизма проблемы: воспитание *Künstler'a*, быт и бытие его в современном мире, разочарование в этом образе и мучительные, зачастую бесплодные поиски нового идеала.

Главный вопрос о художнике Арним формулирует в предисловии: «как серьезность и сокровенная, божественная сущность произведений может сочетаться с легкомысленным образом жизни их автора» [Arnim, 1981. Р. 245. *Здесь и далее цитируется по авторскому переводу*]. Поставлена сугубо романтическая проблема (не)соответствия творчества и жизни художника.

Арним внимательно изучал «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев...» Вазари и обратил особое внимание на следующие строчки: «А был Рафаэль человеком очень влюбчивым и очень падким до женщин и всегда был готов им служить, почему и друзья его (быть может, больше чем следовало) считались с ним и ему потворствовали, когда он предавался плотским утехам» [Вазари, 1970. С. 180]. На протяжении всей повести Арним подчеркивает чувственность Рафаэля: «Женское общество было ему необходимым. ... Раз согрешив, он оказался всецело во власти этой дьявольской жажды, и должен был постоянно удовлетворять ее, чтобы потом претворять свои божественные идеи» [Arnim, 1981. Р. 267].

Центральные женские фигуры в новелле – соседки Рафаэля – отражают, по нашему мнению, популярную во время Арнима концепцию тела как знака, восходящую к Лафатеру. Писателей и поэтов особенно привлекала та идея, что характер и духовные качества человека можно расшифровать по его внешнему облику. Бенедетта и Гита, на первый взгляд, – стереотипные романтические женские образы. Стройная, хрупкая, застенчивая Бенедетта олицетворяет духовное начало, а цветущая, пышная Гита воплощает начало плотское, телесное.

Сначала Рафаэль влюбляется в Бенедетту, и на протяжении всей его жизни она остается для него светлым идеалом – он изображает ее в виде Психеи и Мадонны. Однако эта скромная девушка в системе персонажей повести воплощает возвышенную женственность, она может быть предметом поклонения, но не плотской любви.

А Гита становится объектом земной страсти Рафаэля. Он, несмотря на свою ветреность, верен ей, исполняет все ее прихоти и капризы. Гита противопоставляет зыбкой «вечной женственности» непобедимую мощь женской сексуальности. Художники упрекают ее в колдовстве и порочности, но сами обожествляют ее образ в картинах, им необходима ее земная красота. Гита – образ привлекательной земной женщины, которая осознает свою телесность и радуется ей. В этом образе автор отступает от христианской традиции, согласно которой тело – сосуд греха, боли и мучений; арнимовские герои воспринимают тело как источник наслаждения – и вдохновения, хотя христианское воспитание заставляет их испытывать за это чувство вины. Гита воплощает идею

Поэтика и проблематика художественного текста

сексуального раскрепощения – ей удастся соблазнить даже фра Бартоломео, набожного друга Рафаэля, так как она понимает, «что тот был словно составлен из двух совершенно различных частей: из головы святого и тела Бахуса». Причем у Арнима разделяются функции секса и материнства: детей Гиты воспитывает Бенедетта.

Именно чувственная связь с Гитой является для Рафаэля источником «небесного» вдохновения. Принципиальная невозможность существования искусства без, вне, против чувственного, телесного начала, о которой говорит Арним – новый взгляд на искусство, во многом противопоставленный взглядам ранних романтиков.

Интерес к телу-машине, телу-автомату, характерный для позднего романтизма, также отразился в повести Арнима: наряду с шедеврами Рафаэля в ней описываются картины, нарисованные странным его двойником, – обезьяной, которая выполняет эту работу под гипнотическим руководством художника. Это страшноватое домашнее животное оказывается тайным мужем Гиты: несчастный уродец Бебе готов играть самую унижительную роль и отказаться от своей человеческой природы, чтобы быть рядом с любимой женщиной и стать учеником Рафаэля. Вместо воспитания романтического *Künstler*'а мы видим дрессировку тела: Бебе достигает определенного успеха в мастерстве художника, но его картины лишены самого главного – духовности. Обоюдоострая романтическая ирония Арнима направлена против мнимой исключительности художника (Рафаэля копируют и Бебе, и Бенедетта – ее картины, напротив, очень серьезны, но лишены жизненности) и против автоматизации жизни и творчества (Бебе страшен и жалок). Но наибольшее негодование автора вызывает то, что люди, в большинстве своем, не могут отличить настоящее от подделки, истинное искусство от умелой работы ремесленника.

Сам Рафаэль – безусловно, центральный и наиболее противоречивый персонаж повести. Взглядом художника он замечает все, но духовное часто оказывается неуловимым и зыбким, а телесное – прекрасным, жизнеспособным и воспроизводимым. Рафаэль признается, что его Психея – лишь бледное воспоминание о том впечатлении, которое произвела на него в юности безымянная статуя в соседском дворе – он принял ее за Бенедетту. «Эта статуя была первой, которая в его глазах не осталась камнем и превратилась не в плоть, но в *душу*» [Arnim, 1981. P. 254]. Рафаэль, безусловно, стремится к духовному, но в то же время он обязан земному, телесному, и сам осознает это. Судьба постоянно ставит его перед выбором, который он не хочет и не может сделать – потому что духовное безжизненно без чувственного, а чувственное, становясь художественным произведением, одухотворяется. Этот невозможный и неизбежный выбор приводит художника к гибели: встреча с Бенедеттой и появление в церкви чудесной статуи вдохновляет его на создание «Сикстинской мадонны» и «Преображения», он преобразается сам и готов выполнить обет, данный много лет назад, и жениться на Бенедетте. Но духовное (Бенедетта) требует от него отказаться от земного, телесного (Гиты), а этого Рафаэль сделать не может, ибо Гита – источник его творческой и жизненной силы.

Рафаэль (и Арним) приходят к такому выводу: «тот, кто желает раскрыть величайшую тайну мира, не может от этого мира отгородиться; настоящему художнику недостаточно одной анатомии, он должен стремиться постичь гармонию души и тела, чтобы вдохнуть жизнь в мертвое полотно» [Arnim, 1981. P. 284]. Таинство художественного творчества – это почти алхимическое преобразование тела, материи в одухотворенный образ. Рафаэль – романтический *Künstler*, который проходит сложный, полный противоречий путь осознания своей телесности, неизбежной принадлежности к материальному миру.

Часть I

В человеке Возрождения тело и душа сосуществовали в гармонии, он был микрокосмом, точкой, в которой встречались небо и земля. Арнимовский Рафаэль – герой позднеромантический, он стремится к этой гармонии, но не может ее достигнуть. Повесть Арнима отражает глубокий кризис раннеромантического мироощущения, разочарование в самоценности духовного и страх перед вытеснением живого, чувственного и чувствующего, индивидуального тела армией безликих автоматов. Что романтик может противопоставить захлестнувшей весь мир материальности? Правомерно ли будет сделать вывод, что в повести Арнима показывается возрождение тела как ценности в искусстве и признание права художника на телесное бытие? В рамках данной статьи мы лишь наметили основные вехи для изучения этой интереснейшей проблемы, поэтому оставим эти вопросы открытыми.

Литература

Arnim, Ludwig Achim von. Erzählungen und Romanen. Herausgegeben von Hans-Georg Werner. 1981, Insel-Verlag, Leipzig. Zweiter Band.

Böhme, Natmut. Der sprechende Leib // www.culture.hu-berlin.de/HB/volltexte/texte/natsub/leib.html
Вазари, Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. III. Перевод А.И. Венедиктова и А.Г. Габричевского / Под ред. А.Г. Габричевского. М., 1970.

М.Ю. Лукашова

Хайку-композиция

Научный руководитель – доцент Е.В. Староверова

О масштабах интереса к японо-американской литературе можно судить как по большому количеству выходящих ежегодно книг и статей и обилию дискуссий на эту тему, так и по свидетельствам японских и иностранных наблюдателей и ученых, утверждающих, что такого живого интереса к культуре и такого желания писать о ней, не было с 60 – 70-х гг. 20 в. В данной работе на материале новеллы Х. Ямамото «Семнадцать слогов» рассматривается новаторство композиции, основанной на традиционной форме японского стихосложения – хайку. Хисае Ямамото родилась в Америке в семье японских эмигрантов. В декабре 1941 г. после нападения на Перл-Харбор, Америка вступила в войну. Хисае Ямамото провела три года в концентрационном лагере, где она работала репортером в местной газете. Опыт тех лет отложил отпечаток на все ее творчество. Исключением не стала новелла «Семнадцать слогов». Ямамото решила на литературный эксперимент, заключив в форму стиха переживания, искания и надежды главных героинь. В новелле рассказывается об отношении матери и дочери, о проблеме поколений, разных взглядах на родную культуру, ставшую по сути чужой. Для рассмотрения данного явления обратимся к истории хайку. Поэзия «нанизанных строф» («рэнга») возникла в Японии в XIII веке, когда пятистишие «танка», прежде занимавшее в японской поэзии господствующее положение, стало вполне ощутимо распадаться на две строфы – трехстишие (с чередованием слогов 5-7-5) и двустишие (7-7). К этому своеобразному поэтическому жанру можно отнести классический вариант «нанизанных строф» – собственно «рэнга» и более поздний вариант – «хайкай-но рэнга», иначе «рэнку». Первое трехстишие цикла называлось «хокку» (буквально – «начальная строфа»). Долгое время оно не имело самостоятельного значения и существовало только в

Поэтика и проблематика художественного текста

виде составной части «нанизанных строф». В ходе развития поэзии «нанизанных строф» сложились и правила, определившие композиционные, ритмические и прочие особенности «хокку». В частности, «хокку» полагается иметь «режущее слово» («киредзи»), то есть какую-нибудь грамматическую частицу, которая либо, находясь после первого или второго стиха, обеспечивает разбиение трехстишия на две части, либо, находясь в конце, придает ему грамматическую завершенность, таким образом организуя стихотворение грамматически и интонационно. Второй неизменный атрибут «хокку» – «сезонное слово» («киго», «кидай»), обеспечивающее соотнесенность «хокку» с определенным временем года (если в стихотворении есть слово «слива», то речь идет о весне, если «гроза» – о лете. С начала периода Эдо хокку стали рассматриваться и как самостоятельные произведения. Термин «хайку» предложил поэт и критик Масаока Сики для различения этих форм. Генетически хайку восходит к первой полустрофе танка, от которого отличается простотой поэтического языка, отказом от прежних канонических правил. В своем становлении хайку прошло несколько этапов. Поэты Аракида Моритакэ и Ямадзаки Сокан видели в хайку чисто комический жанр. Заслуга превращения хайку в ведущий лирический жанр принадлежит Мацуо Басе. Оригинальное японское хайку состоит из 17 слогов, записанных в один столбец. Особыми разделительными словами – киредзи – текст хайку делится в отношении 2:1 – либо на 5-м слоге, либо на 12-м. При переводе хайку на западные языки традиционно – с самого начала XX века – местам возможного появления киреджи соответствует разрыв строки, так что хайку представляет собой трехстишие слоговой структуры 5-7-5. В 1970-е гг. американский переводчик хайку Хироаки Сато предложил в качестве более адекватного решения записывать переводы хайку как моностихи. Каждое хайку – это чувство, ощущение, запечатленное в небольшой словесной картинке-образе. Основные образы: происходящие из непосредственного жизненного опыта – странные совпадения, смешные случаи, пейзажи, резонирующие с нашим внутренним состоянием; будучи записаны словами, эти «картинки» должны вызывать похожие ощущения в читателях, нужно не только описать свой опыт, но сделать это так, чтобы он мог воздействовать на человека. Соположение. Многие хайку строятся на приеме, который называется – соположение: имеются два объекта и хайку представляет динамику их отношений. Существует очень много схем соположения: вовсе необязательно располагать что-то малое около чего-то большого или что-то новое вместо чего-то старого. Можно сопоставить – объект и фон, разные состояния одного объекта, качества и отношения. «Эффект недостроенного моста». Хайку не называет, а показывает, не объясняет, а передает. Можно рассматривать каждое трехстишие как незаконченную танка – песнь. Большинство классических хайку содержат много своеобразных намеков на определенные места, события, людей, а так же на произведения предшественников. В таких хайку происходит не только фиксация здесь и сейчас, но и возникает «мост» в другие времена и страны. По принципу хайку построена новелла Х. Ямамото «Семнадцать слогов». Само произведение является трехстишем, воспринимаемым в культурно-историческом аспекте. Текст новеллы включает образец хайку:

It is morning and lo!
I lie awake, comme-il-faut,
Sighing for some dough.
Утро, посмотри!
Проснулась, так надо,
Вздыхая о деньгах.

Часть I

Данное хайку заключает в себе всю новеллу. Каждый слог соответствует определенной части произведения. В начале стоит посмотреть подходит ли это трехстишие под классические критерии: форма – три строки по 5-7-5 слогов. Разделительного слова может и не быть, его можно выделить, убрав все знаки препинания, в этом случае стоит записать данное хайку не в три, а в две строки (такое тоже возможно, т.к. хайку на японском языке записываются в один столбец). В этом случае пограничной оказывается форма *comme-il-faut* – ее можно опустить, от этого композиционная организация стихотворения не пострадает, т.к. форма, замененная тире сама является заимствованной из другого языка (подобное включение не возможно для классических хайку, скорее всего это влияние запада). Сезонного слова тоже нет. Единственное, что может создать необходимый природный фон – это слово «утро»; мы можем предположить, что это или лето, или весна (осень – время сбора урожая, зимой остаются запасы) вряд ли эти сезоны могли вызвать ассоциацию с деньгами. Лето же может выдаться жарким и засушливым, весна – это время когда обычно все запасы заканчиваются. В данном хайку есть и временное соотношение – длительная форма – вздыхая. Соположение здесь – человек раздираемый тревогами, заботами. Из выше сказанного можно делать вывод, что автор основывается на личном опыте, тема глубоко прочувствована, при этом сохраняется классическая форма хайку, но уже с несколько современным наполнением. Вернемся к самой новелле, к ее композиционной особенности, а именно построению по принципу трехстишья. Разбиение производится на основе смысловой нагрузки на каждый слог. Японский язык является слоговым. Слоговая азбука бала создана путем графического сокращения и преобразования китайских иероглифов. В японском языке слог исторически оказывается равен слову, таким образом, он становится двусторонним языковым знаком, который является единством звучания и значения, принимая денотативным и коннотативным значениями. 1 слог – тема (1 абзац); 2 слог – рема (2-4 абзацы); 3 слог – начало (5-8 абзацы); 4 слог – связь между первыми тремя слогами и 5 слогом. 5 слог – кульминация первой строки; 6 слог – чувства, переживания; 7 слог – энергия; 8 слог – пробуждение; 9,10,11 – иноязычное вкрапление, часть 12 слога оказывается вставленной в 11 слог, оттеняя иностранное слово, выхватывает картинку из повествования и приближает ее к читателям. 12 слог – момент наивысшей статики, как в традиционном японском театре Ноо. 13, 14 слоги – пересечение пошлого и будущего, относится к приему соположения. На основе этого можно сделать вывод, что вся новелла – это некий дневник в стиле «дзуйхицу» («вслед за кистью») – заметки об услышанном, увиденном, прочувствованном, или ее можно рассматривать как расширенный комментарий к хайку, тогда само произведение становится хайку в прозе – «хайбун» (небольшая зарисовка, нередко – с хайку в качестве концентрирующей детали.) На основе этого можно сделать вывод, что вся новелла – это некий дневник в стиле «дзуйхицу» («вслед за кистью») – заметки об услышанном, увиденном, прочувствованном, или ее можно рассматривать как расширенный комментарий к хайку, тогда само произведение становится хайку в прозе – «хайбун» (небольшая зарисовка, нередко – с хайку в качестве концентрирующей детали).

Литература

Исогай Хидэо. Бунгакурон то бунтайрон (Литература и стиль). Токио, 1980.
Мияги Отоя. Нихондзин-но сэйкаку (Характер японцев). Токио, 1976.

**«Болезненная» триада в поэтическом мире Арсения Тарковского:
слепота, глухота, немота**

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Поэзия Арсения Тарковского являет читателю антропоцентрическую картину мироздания [Эпштейн, 1990. С. 264]. В центре – человек, возведенный на уровень пророка поэт. Нельзя не отметить справедливость утверждения С. Манскова, высказанного в связи с концептуальной значимостью человека как субъекта и объекта изображения:

«В поэзии Арсения Тарковского «тело» – центральная категория художественного мира: макромир антропоморфен (соматичен), а тело лирического субъекта/объекта представлено иерархией внешней и внутренней телесности. (...) В художественном мире «внешние» и «внутренние» составляющие тела лирического субъекта – знаковы. В поэзии Тарковского – поэзии «диалога культур» – представлены и мифологический (античный) и библейские типы осмысления телесности: коррелируя, они создают метонимическую форму телесности.

Явленная в художественном мире Тарковского телесность, дифференцируется следующим образом:

1. «Внутренние» составляющие тела: сердце, кровь;
2. «Внешние» составляющие тела: руки, ноги, плечи;
3. Функциональные составляющие тела: органы артикуляции и дыхания» [Мансков, 2001. С. 425-426].

Однако в очевидном дополнении нуждается последний пункт представленной классификации. К неотъемлемым функциональным составляющим человеческого естества необходимо причислить органы зрения и слуха.

Лирический герой Тарковского часто оказывается в ситуации невозможности познания окружающего макромира по причине утраты одного из каналов восприятия или всех чувств одновременно. Немощь «инструментария», данного поэтическому субъекту от природы, оказывается основанием множества лирических произведений Тарковского.

Таким образом, представляется продуктивным рассмотреть феноменологию болезни органов зрения, слуха, дыхания (артикуляции). Каждый уровень чувствования будет трактован в связи с закрепленным за ним мотивным комплексом и в синкретическом соотношении с другими уровнями.

Начальный этап в процессе освоения внешней среды принадлежит зрительному ряду.

В авторском контексте можно наблюдать претворение мифа о слепом старце, певце и поэте, образ которого отсылает читателя к классической литературной традиции. При этом Тарковский вовлекает в игру своего художественного вымысла два уровня легендарности. Один связан с «Песнями Оссиана», блестящей литературной мистификацией, стилизованной под кельтский народный эпос, другой же – с воспоминанием о слепом музыканте из города детства. Образ лишённого зрения музыканта, появившийся из напластования традиционного и авторского мифов, а также из мистификации другого художника, становится каноническим для лирического героя Тарковского, являясь отправной точкой для собственной творческой реализации.

...Над гранитом Шотландии стелется белый туман,
И прибой нарастает, и синий огонь вдохновенья

Заливает слепые глаза, и поет Оссиан
Над кремневой землей отраженные в тучах сраженья...
[Тарковский 2, 1991. С. 27]

Река скрывалась в городе степном,
Поближе к чашке старика слепого,
К зрачку, запорошенному песком,
И пятиродной дудке тростниковой
[...]

Во все пять ртов поет его дуда,
Я горло вытяну, а ей ответчу!.. [Тарковский 2, 1991. С. 35-36]

В корреляции с темой поэтического предназначения категория слуха представлена исключительно эпитетом «глухой». Поэтический голос, чье появление на свет не лишено драматичности, метафорически приближен к музыкальному звучанию, не совершенному при рождении. Созвучия рождаются из темноты и тишины, едва пробиваясь на свет, еще пугают своей утробной глухотой:

...Гортани и губам хвала
За то, что трудно мне поется,
Что голос мой и глух и груб,
Когда из глубины колодца
Наружу белый голубь рвется
И разбивает грудь о сруб!..
[Тарковский 1, 1991. С. 322]

Тема творческой состоятельности находит разрешение и на вербальном уровне. Судьба героя Тарковского – история трагической утраты возможности поэтического высказывания (немота) и вновь обретенного дара:

...Слышу белого облака белую речь,
Но ни слова для вас не умею сберечь
Больше сферы подвижной в руке не держу
И ни слова без слова я вам не скажу...
[Тарковский 1, 1991. С. 74]

...Так я учился говорить сначала,
И трудный дар я принял в грозный год...
[Тарковский 1, 1991. С. 381]

Художественное пространство произведений Тарковского глубоко интертекстуально и берет свое начало, в частности, в библейских претекстах. Преломление произведений автора сквозь призму многих ветхозаветных и евангельских сюжетов дает основание для сравнения метатекста Тарковского с книгой бытия лирического героя [Подробнее см.: Мансков, 2000]. Творческая потенция реализуется через ряд библейских персонажей, среди которых пророки (Иеремия, Исая, Даниил), Лазарь, Адам, царь Давид. Активное функционирование подобной категории героев в текстах Тарковского мотивировано масштабом творческих притязаний, первородством создаваемого поэтом мира.

Именно с фигурой Адама связана у Тарковского способность его лирического субъекта наделять окружающие объекты именами. Значимость слова, его весомость обусловлена пониманием процесса познания мира как сотворчества наравне с другим автором – Творцом. Главное из равнозначных божественному промыслу предназначений творящего субъекта и первейшего из людей – это необходимость вдохнуть жизнь, вложить душу в природную материю, давая имена, лишить их ущербной немоты.

...И в сизом молоке по плечи
Из рая выйдет в степь Адам
И дар прямой разумной речи
Вернет и птицам и камням... [Тарковский 1, 1991. С. 68]

Еще один образ-двойник – библейский царь Давид. Создатель псалмов, представляющийся притягательным объектом для автосравнения, сам является для создающего слова героя Тарковского одним из первых и достойнейших художников. С представлением о древнем, самобытном давидовском языке коррелирует мотив обновления, возрождения жизни, обретения иного качества чувствования. Физическому и духовному восстановлению в рамках лирического сюжета предшествует состояние распада: физиологическая беспомощность, связанная с военным ранением, потеря памяти, временный отказ всех органов чувств. Первой к герою возвращается речь, находит новое воплощение «словарь царя Давида», немота сменяется вербальной способностью. Обретению слова сопутствует и мотив природного преображения. Таким финалом подчеркивается бесценность словесного созидания для героя Тарковского, примат категории слова, гибельность молчания:

Стол повернули к свету. Я лежал
Вниз головой, как мясо на весах,
Душа моя на нитке колотилась,
И видел я себя со стороны:
Я без довесков был уравновешен
Базарной жирной гирей.

[...]

Мне губы обметало, и еще
Меня поили с ложки, и еще
Не мог я вспомнить, как меня зовут,
Но ожил у меня на языке
Словарь царя Давида.
А потом
И снег сошел, и ранняя весна
На цыпочки привстала и деревья
Окутала своим платком зеленым.
[Тарковский 1, 1991. С. 130-131]

Непреходящим для творческого мировоззрения лирического субъекта Тарковского является осознание близости музыки с природным бытием, с образами нерукотворного естества.

Одним из центральных образов природного происхождения архетипического ряда является образ дерева [Мансков, 1999]. Двойничество человека и дерева продуктивно рассматривать в аспекте функционирования органов чувств, эксплицитно представленных и у лирического героя, и у объекта изображения.

Категория зрения представлена в отношениях образов поэта и дерева диалектически. Деревьям, слепым от рождения, и умереть суждено в стремлении к свету, не видя, но чувствуя солнце; однако лирическому герою его зеленые братья даруют зрение, утверждают в вере в точность поэтического глазомера. Раз деревья лишены возможности видеть, герой Тарковского учится у листвы остроте осязания. По законам человеческого и природного естества, обострение одного канала восприятия происходит на фоне слабости или отсутствия другого.

...Державы птичьей нищеты,

Часть I

Ветров зеленые кочевья,

Ветвями ищут высоты

Слепорожденные деревья... [Тарковский 1, 1991. С. 176]

...Листья, братья мои, внушите мне полную веру

В силы и зренье благое мое и мое осязанье... [Тарковский 1, 1991. С. 356]

В отношении категории слуха герой Тарковского часто оказывается ущемлен перед более совершенным, а потому неуловимым языком деревьев. Отсутствие вербальности становится сложно преодолимым препятствием на пути восприятия и осознания единородности:

Мне опостытели слова, слова, слова,

Я больше не могу превозносить права

На речь разумную, когда всю ночь о крышу

В отрепьях, как вдова, колотится листва.

Оказывается, я просто плохо слышу

И неразборчива ночная речь вдовства.

Меж нами есть родство. Меж нами нет родства...

[Тарковский 1, 1991. С. 232]

Родственная близость человека и дерева распространяется и на зависимость творческой деятельности от внешних факторов. Конфликт с чужеродной средой заглушает голос. Немота возникает как итог невозможности творческой реализации в рамках враждебной антиестественности. Такой конфликт художника и «городского рая», дерева и ножниц садовника явлен в стихотворении «Дриада», которое построено как диалог брата и сестры, героя и нимфы, покровительницы деревьев:

Я говорю:

Чем стала ты, сестра моя дриада,

В гостеприимном городском раю?

Кто отнял дикую вольность твою?

Где же твои крыла, пленница сада?

Дриада говорит:

Ножницы в рощу принесла досада,

И зависть выдала, в каком краю

Скрывалась я. Ты видишь – я стою,

Лира немая, музыке не рада... [Тарковский 1, 1991. С. 265]

По словам С.А. Манскова, «слепота не несет отрицательной трагической семантики. Главным объектом познания действительности для лирического героя является соносфера, поэтому зрение выступает вторичным по сравнению со слухом, ощущениями артикулирования. Слепые персонажи не являются ущербными людьми» [Мансков, 2000. С. 254].

Исследователь однако не учитывает семантику, наполняющую концепт «смерть» и связанную с нулевым значением по характеристикам зрения и слуха:

...Ужасный рот царицы Керы

Улыбкой привечает нас,

И душу обнажают взоры

Ее слепых загробных глаз. [Тарковский 2, 1991. С. 87]

Тема смерти сопутствует непреходящей для произведений Тарковского теме войны. Обделенная зрением и слухом смерть приближается к образу символического значения, ассоциативно связанному с понятием слепого рока:

...Да, смерть права. Не мне, из глины взятому,

Бессмертное открыто бытие,

Поэтика и проблематика художественного текста

Но, Боже правый, горько мне, крылатому,

Надеяться на слепоту ее... [Тарковский 2, 1991. С. 57]

...Под этим снегом трупы еще лежат вокруг,

И в воздухе морозном остались взмахи рук.

Ни шагу знаки смерти ступить нам не дают.

Сегодня снова, снова убитые встают.

Сейчас они услышат, как снегири поют. [Тарковский 1, 1991. С. 129]

Порой слепота проявляет себя в пространственных и временных границах сна; сон, в свою очередь, выполняет функцию воспоминания, является механизмом возврата в прошлое, в иной более желанный хронотоп. Взгляд в себя, уход в пороговое состояние сна, как в одну из разновидностей небытия, находится на границе с состоянием вечного сна:

Мне в черный день приснится

Высокая звезда,

Глубокая криница,

Студеная вода

И крестики сирени

В росе у самых глаз.

[...]

И разве в нашей власти

Вернуть свою зарю?

На собственное счастье

Я как слепой смотрю... [Тарковский 1, 1991. С. 151-152]

Параметры зрения и слуха у Тарковского отнюдь не физиологические, а принадлежащие к категории духовных ценностей, к категории памяти. Память и любовь пере-силивают недостатки тела, побеждают смерть как таковую.

Для метатекста Тарковского концептуально значима оппозиция «слепой – зрячий», члены которой могут быть реализованы как в прямом, так и в переносном значении. В частности, тема времени и преображение его духа в поэтическом сознании могут быть рассмотрены сквозь призму этого противопоставления.

Характер поэтической хронологии у Тарковского условный, категория времени проницаема для исторических сопоставлений, очевидных аллюзий:

Над мрачной рекой умирает гранит,

Над медными львами не движется воздух,

Твой город пустынен, твой город стоит

На льду, в слюдяных, немигающих звездах.

[...]

Гневливое море вставало и шло

Медведицей пьяной в гранитные сети.

Я понял, куда нас оно завело,

Томление ночи, слепое столетье... [Тарковский 2, 1991. С. 78]

Ретроспекция является поводом для философского осмысления времени настоящего. Маховик истории совершит оборот, значит, всему суждено повториться: всеволюю одного человека, олицетворяющего собой власть, жестокости государственного преследования. Изощенный ум тоталитарного гения когда-то придумал для моря «гранитные сети». Недолгое время, – и появятся «железный занавес» и колючая проволока для людей. Формула А. Тарковского «слепое столетье» напоминает мандельштамовскую метафору «два сонных яблока века-властелина» и одновременно доводит ее до образного абсолюта: длительный сон переходит в вечную слепоту. Определение

Часть I

«зрячий» применительно к носителю поэтического сознания, состоящее в оппозиции с определением «слепое» относительно понятия времени (правитель, политика, идеология...), означает способность не только видения, но и предвидения.

Оппозиция «слепой – зрячий», применимая к категории темпоральности (к сталинской эпохе), оказывается сопряжена с координирующими понятиями морали: совести, честности, прежде всего, перед самим собой. Для героя А.Тарковского важно передать по наследству зрение (в его метафорическом понимании), то есть способность видеть «несмотря на», между строк, не притворяться спящим. Автор в исповедальной форме завещает сыну горечь опыта своего поколения и личные горькие прозрения:

...Я не был слеп. Я видел все, что было,
Что стало жизнью сверстников моих,
Что время подписью своей скрепило
И пронесло у сонных глаз слепых.
Я видел все, что стало видно зрячим,
Как свет зари сквозь переплет ветвей.
Возьми ж и горечь, что напрасно прячем
От наших дочерей и сыновей. [Тарковский 1, 1991. С. 380]

Итоговое видение вопроса о феноменологии болезни органов чувств в поэзии Тарковского представляется незавершенным и готовым к новым привнесениям. Однако уже на данном этапе представляется очевидной важность поэтики чувств для миропонимания Тарковского. Она находит свою множественную реализацию в рамках темы творчества и осмысления поэтического созидания как постижения природного бытия. Причем в обоих этих тематических направлениях проявляется полный спектр человеческих чувств.

Слепота, глухота, немота по поэтическим законам Тарковского носят амбивалентный характер и не влекут за собой как однозначно отрицательной, так и однозначно положительной коннотации.

Литература

- Мансков С.А. Древесный код поэзии А. Тарковского // Филологический анализ. Вып. III. Барнаул, 1999.
- Мансков С.А. От «нулевого уровня» к «творению мира» в поэзии Арсения Тарковского // *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 5 Sow. Warszawa, 2000.
- Мансков С.А. «Болезни горла» в художественном мире Арсения Тарковского // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. 6 Sow. Warszawa, 2001.
- Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991.
- Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной. Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

О.О. Маркова

Трагическое в повести В.П. Астафьева «Так хочется жить»

Научный руководитель – профессор А.И. Ванюков

«Фронтные дороги ведут в бесконечность и никогда не повторяются» [Астафьев, 2004. С. 159-374]. «Хоть бы жажнуло где, стукнуло бы, что ли, хоть бы огонек где

Поэтика и проблематика художественного текста

мелькнул, но лучше бы много огней, напоминающих человеку, что не один он во Вселенной, что живут еще люди и теплят огоньки в жилищах» [Астафьев, 2004. С. 159].

С первых строк повести В.П. Астафьева «Так хочется жить», с самого ее названия, в котором отразилась скорбь и тоска, звучит тема острого одиночества, трагичности судьбы человеческой, покинутости и неприкаянности его в мире. Уже здесь тема трагического выходит на первый план, и зло начинает восприниматься как существенная сторона действительности, как составляющая ее основы.

Согласно определению, «трагическое – философская и эстетическая категория, характеризующая неразрешимый общественно-исторический конфликт, развертывающийся в процессе свободного действия человека и сопровождающийся человеческим страданием и гибелью важных для жизни ценностей».

В отличие от печального или ужасного, трагическое как вид грозящего или свершающегося уничтожения вызывается не случайными внешними силами, а происходит из внутренней природы самого гибнущего явления, его неразрешимого самораздвоения в процессе его реализации.

Трагическое предполагает свободное действие человека, самоопределение действующего лица, так что хотя его крушение и является закономерным и необходимым следствием этого действия, но само оно представляет собой свободный акт человеческой личности.

Трагическое родственно возвышенному в том, что оно неотделимо от идеи достоинства и величия человека, проявляющихся в самом его страдании» [Философский словарь, 1986. С. 487].

Из трагического рождается особое восприятие героического – человека, который, остро чувствуя роковую силу зла, борется за благо и чувствует себя при этом вынужденным неумолимой логикой событий иногда идти к добру через зло.

Таковыми героями в повести В.П. Астафьева становятся Коляша Хахалин (Колька – Свист, Николай Иванович), как единичный представитель всего человеческого сообщества, и жизнь, как обобщающая категория; а одной из основополагающих проблематик произведения – трагедия личности, времени и пути ее преодоления.

Образ Коляши Хахалина изначально трагичен. Сосланный в малолетстве вместе с семьей на поселение в Сибирь, испытавший все тяготы жизни в холоде и голоде, познавший традиции и обычаи детдомовского существования, он становится «одним из многих», кто умеет бороться за свое место на Земле: «Он умел вывертываться и ни советским гражданам, ни судьбе не давал себя запинать» [Астафьев, 2004. С. 165], но чувство одиночества и покинутости осталось с ним на всю жизнь: «... вот чувство одиночества, сиротливости и безмерной тоски по кому-то и по чему-то распространялось по всему телу, по всему нутру и даже вроде под кожей. В крови, в мышцах поселялась тоскливая пустота. <...> Как всегда ему хотелось куда-то уплыть, уехать, убежать. Да куда уедешь, уйдешь от этой казармы, из этой жизни? Он уже давно решил, что когда-нибудь в такие вот минуты покончит с собой» [Астафьев, 2004. С. 169].

Детский дом, потом война, дороги, госпитали... Жизнь по законам, подчинение существующим порядкам. А жизнь ли это? Об этом задумывается уже Николай Иванович, когда плывет на Валаам, надеясь разыскать старых товарищей: «И жизнь он прожил зряшную, никчемную: ни шофера, ни отца, ни поэта — ничего-ничего из него не получилось. А ведь сулила же чего-то жизнь, манила в даль светлую, ко дням необыкновенным и делам захватывающим звала» [Астафьев, 2004. С. 347-348]. «А зачем? Для чего? Для кого?» [Астафьев, 2004. С. 348] – такие вопросы задает себе герой. Для того чтобы умереть забытым своей страной, детьми, соседями, как его знакомый Зайцев, ко-

Часть I

торый «жил и все славил»? Конечно, нет. Человек должен сам решать, как ему жить и ради чего. Трагедия выбора встает не только перед литературным героем, но, рано или поздно, перед каждым человеком, когда приходит время принимать какое-либо решение, часто руководствуясь не только и не столько своим желанием, но здравым смыслом. А где искать истину? В уходе от реальности, в религии, в творчестве? Ведь так хочется жить, просто жить!

Борис Эйхенбаум писал: «Проблема трагического в искусстве – одна из самых сложных. Ее можно, конечно, всячески обфилософствовать, но не станет от этого яснее художественный смысл этого явления» [Философский энциклопедический словарь, 1983. С. 687].

Трагедия героя не в том, что ему пришлось пройти школу детдома, огонь и ужас войны, лишения послевоенного времени, а в том, что он понимал причины всего происходящего с ним и с миллионами других людей, таких же, как он. Автор сам именно в этом видит основную трагедию времени, когда даже природа жила по «установленным властью законам», не смела противоречить и сопротивляться... Вспоминается формула Гегеля, который сказал, что трагическое всегда связано с «состоянием мира» [Философский энциклопедический словарь, 1983. С. 691]. Отсюда и лирические образы приобретают в повести «Так хочется жить» символический смысл: «Разрезанная пополам, разбитая на куски, смятая луна растерянно качалась за кормой, но, соединяясь воедино, блики, крошки, тени, обиженно моргая, укатывались вдаль, подранком билась поврежденная луна, укрываясь в темень берегов» [Астафьев, 2004. С. 347]. Спокойная картина ночного озера наталкивает читателя на философские размышления, заставляет героя задуматься о своей жизни, раскрошенной, разрезанной на куски, как лунный блик на водной глади. Космические пейзажи В.П. Астафьева полны трагизма – они усиливают мысль о богооставленности человека [Гончаров, 2003. С. 349-351]: «Холодная осенняя ночь хлестала волнами в зев окна. Горстка звезд и половина луны гнались следом за поездом, на поворотах заслоняло, гасило небесные светила, и снова возникали они неожиданно, вроде бы с другой стороны, и снова гнались за орущим паровозом, за стучащими вагонами» [Астафьев, 2004. С. 282]. «Звезды не указывают путь человеку, но вместе с людьми «небесные светила» затерялись в пустынном мироздании. Более того, звезды, по преданию, наделенные способностью определять судьбы людей, теперь лишь «гонятся» за человеком» [Гончаров, 2003. С. 350].

Однако «судьбоносная» и трагическая функция ночных светил вряд ли отрицается здесь полностью. А.М. Ремизов, анализируя мифологию и поэтику сна, делает о луне однозначный вывод: «Знак смерти – лунный серп» [Ремизов, 2000. С. 549]. «Образ смерти приобретает в прозе В.П. Астафьева 90-х годов самые различные очертания, оставаясь образом-лейтмотивом», – отмечает П.А. Гончаров. Но сама жизнь изначально трагична по определению. Согласно древней грустной мудрости: «Первый шаг ребенка есть первый шаг его к смерти» [Соколов, 1996. С. 219].

Трагическое пронизывает всю повесть тонкими нитями. Даже там, где автор «пытается шутить», чувствуется горечь и ирония: «Но как же без обмана, без жульничества, без надуваловки жить? Это ж не Страна Советов получится, совсем какое-то другое государство получится, с отсталыми идеологиями, прогнившей системой и дикой эксплуатацией человека человеком. У нас вон как весело все делается! Каждый день и час что-нибудь, да новое, неслыханное, невиданное. У нас уж если человек человека не обидят, так хоть насмешат» [Астафьев, 2004. С. 195].

Есть ли возможность преодолеть сложившуюся ситуацию, выйти из данного «порочного круга», где человек – человеку, да и сама жизнь, время – человеку – враги?

Поэтика и проблематика художественного текста

Астафьев в конце XX века мучительно ищет объяснение тому, отчего убывает в мире все более незащищенное добро и непрестанно прибывает многоликое беспричинное зло. «Что это, излом природы, временная порча человека? Или пустоглазая бездумность, хищничество и жестокость, «спрятавшийся под покровом человеческой кожи и модных одежд жуткий зверь» и есть его суть, лишь загнанная вглубь внешней силой порядка или внутренней силой совести и молитвы» [Зубков, <http://azps.ru/handbook/ch/chuvs358.html>]?

Каждый пытается найти собственный ответ на заданный автором вопрос, у каждого человека есть своя, только ему известная и понятная правда, которую он несет, бережет, как наиценнейшее сокровище, пряча от посторонних глаз, боясь потерять, разувериться, разочароваться в том, что для него на протяжении многих лет было святыней. У всех свои пути преодоления трагического, в первую очередь, трагического в самом себе, и только потом – во времени и пространстве.

Коляша Хахалин в детдоме по ночам рассказывал малышам сказки, собирая их вместе в одной спальне и согревая «коллективным теплом», ощущая при этом «счастлившую усталость хорошо поработавшего, людей удовлетворившего, детей утешившего человека. Вот это и были самые дорогие в его жизни часы и минуты, с этим ему жить, с этим терпеть все невзгоды и передолять беды» [Астафьев, 2004. С. 177].

Оставаться человеком в нечеловеческих условиях и помогать в этом другим, найти свой путь и строго следовать ему, не позволяя обстоятельствам сломить и заставить сойти с него (будь то обращение к Богу или искусству), – вот наивернейший способ преодоления трагедии как личности, так и времени, преодоления бессмысленности бытия.

Литература

- Астафьев В.П. Так хочется жить // Астафьев В.П. Пастух и пастушка: Повести. М., 2004.
Гончаров П.А. Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы 1950-1990-х годов: Монография. М., 2003.
Зубков В. Разрыв: Виктор Астафьев после «деревенской» прозы // <http://azps.ru/handbook/ch/chuvs358.html>.
Ремизов А.М. Весеннее порошье. М., 2000.
Соколов В. XX век для России это: Трагедия, Подвиг, Трагедия // Дружба народов. 1996. № 9.
Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М., 1986. 5-е изд.
Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

О.С. Неловко

Маска и сюжет в произведениях Д. Рубиной о любви

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

Творчество Дины Рубиной представляется порой гигантским карнавалом, где каждый надевает на себя определенную маску и носит до тех пор, пока автор не сорвет ее своей волей, и не покажет читателю истинное лицо героя. Этот прием Рубина использует и в своих произведениях о любви. Читатель идет вслед за автором по лабиринтам человеческих отношений, и сначала ему кажется, что герои до боли знакомы, что можно достоверно предсказать развитие сюжета, но в какой-то момент повествование совершает некий поворот и обретает новый, ранее не угаданный смысл.

Часть I

В своей ранней повести «Двойная фамилия» Рубина далеко не сразу раскрывает пред читателем истинный смысл взаимоотношений героев. Все действие происходит во время поездки от вокзала до дома – главный герой встречает своего сына, который приехал к нему погостить. Мальчик рассказывает отцу о своей жизни, о семейных неурядицах, словом обо всем, чем можно поделиться с близким человеком после долгой разлуки. Однако на фоне этого диалога происходит внутренний монолог отца, в котором он как будто рассказывает сыну, а вернее самому себе, историю своей жизни. Привычная ситуация – обманутый муж, изменница, чужой ребенок – приобретает совершенно иной смысл. Настоящим отцом мальчика оказывается его отчим, а человек, воспитавший его, всю жизнь носил маску родного отца, так как действительно привязался к малышу, и даже несмотря на измену жены, остался в семье. Обманщица жена – на самом деле искренне любит мужа и горячо сожалеет о своей ошибке, которая сломала всю ее жизнь. Человеческая жизнь не укладывается в рамки стереотипов, какими бы универсальными они не казались. Рубина доказывает это с помощью последовательного разрушения определенных литературных и жизненных формул, ожидаемых читателем.

В другой своей повести «Когда же пойдет снег?» Рубина рассказывает историю первой любви молодой девушки и на этом фоне – историю ее родителей, которые очень любили друг друга, но мать трагически погибла в авиакатастрофе, и отцу одному пришлось воспитывать детей. Для Нины становится ударом известие о том, что отец, хотя и спустя много лет после смерти матери, решил жениться на своей сослуживице. Девушка в силу своей юношеской категоричности считает, что он совершает предательство. Однако и тут Рубина заставляет посмотреть на эту историю под другим углом. Брат рассказывает Нине, что их мама была влюблена в другого человека: «Я рассказываю это тебе, чтобы ты милосердной была. Она нарочно тебя придумала, чтобы вышибить из себя эту любовь» [Рубина2, 2005. С. 103]. Вместо упрощенной схемы «любит – не любит», «изменил – изменила» и так далее, Рубина показывает все нюансы и сложности психологии любви, когда сознательный шаг человека и внезапная случайность могут играть одинаково важную роль, создавая такие ситуации, в которых наиболее ясно проявятся все человеческие чувства.

Рубина постоянно играет на том, что жизнь может преподнести неожиданные сюрпризы и за устоявшейся маской может скрываться совсем другое лицо. В повести «На Верхней Масловке» главный герой идеально подходит под тип приживальщика, который преследует корыстные цели, вроде московской прописки: молодой неудавшийся театральный критик живет за счет талантливой старухи. Однако на протяжении повествования читатель постепенно понимает, что за добрыми побуждениями Петра Авдеевича не скрывается ничего меркантильного. Вместо банальной истории молодого альфонса перед нами раскрывается история взаимоотношений двух очень сложных, но, безусловно, любящих друг друга людей. Однако только в конце повести Рубина окончательно дает понять, кем они были друг для друга: «Прежде эти годы расцветивала ее жизнь, одаренность, воля, а что станет с ним теперь, когда ее нет. Она измучила его, изгрызла нервы, отняла достоинство, но питала своей драгоценной любовью к жизни. Все эти годы он жил за счет ее энергии, жил от электрической сети ее таланта и мужества, он был древесным грибочком на могучем дереве ее жизни, и вот это дерево повалено» [Рубина3, 2005. С. 161].

Таким образом, мы видим, что Рубина постоянно играет с читательским ожиданием, она надевает на своих героев знакомые маски, которые они снимают только в ходе игры. Следует сказать, что особенно ярко это заметно в рассказах, где случайная встреча или нечаянное слово, маленькая деталь помогают героям снять маску, а чита-

Поэтика и проблематика художественного текста

телям узнать скрытое за маской лица. Следует заметить, что очень часто героини Рубиной говорят от первого лица, и волей-неволей читатель отождествляет их с самим автором. Однако даже здесь Дина Рубина использует маску как определенный авторский прием: «В этом есть некий сакральный смысл – когда перед собой ты выставляешь себя же – застывший, неизменный слепок. Дубль лица. Двойник-представитель» [Рубина 1, 2005. С. 453]. Таким образом, все герои Рубиной, какими бы правдивыми и достоверными ни казались, играют свои определенные роли, выбранные им их создателем.

В своих произведениях Рубина продолжает традиции народной карнавальской культуры. В жизни Рубину привлекает ее «откровенная, брутальная, убийственная карнавальность. Перемена лиц, образов и масок; вывернутый наизнанку смысл существования; ситуации-перевертыши, их откровенная театральность и откровенный фарсовый идиотизм. Маски грубо размалеваны... и все играют чьи-то роли. Играют грубо, упрощенно, условно, ибо ничего не поделаешь – площадной театр. И только иногда блеснет в прорези глаз идиотской маски внимательный и насмешливый взгляд, какими смотрят на нас с портретов шуты Веласкеса» [Рубина 1, 2005. С. 31]. Карнавальность в понимании Рубиной – неотъемлемая принадлежность нашей жизни, поэтому на страницах своих произведений она воссоздает атмосферу карнавала. Однако карнавал в данном случае не столько развлекательное действо, сколько загадочный, непредсказуемый обряд, где никогда нельзя угадать, кто скрывается за маской. Карнавальность как литературный прием позволяет Рубиной преодолеть стереотипность современной культуры, когда читатель идет по проторенному пути и с большой степенью достоверности может предсказать все, что произойдет с героями.

Именно поэтому истории Дины Рубиной о любви отличаются от стереотипных любовных сюжетов, широко тиражируемых в литературе. Для нее первостепенным является не штамп, не какое-либо конкретное событие или поступок героя. Для нее очень важно обнаружить ту грань, на которой совершается перелом в жизни человека, в отношениях между людьми. Именно поэтому любовь становится одним из критериев, с помощью которого Рубина показывает всю сложность и глубину человеческих переживаний. Психология любви непредсказуема, нелогична и стихийна. В рамках монолога, в разговоре героев, реже с помощью авторских отступлений Рубина показывает, что любовь – это цепь парадоксальных случайностей, особая стихия, где каждый надевает на себя соответствующую маску, которую порой так трудно отличить от истинного лица.

Литература

Рубина Д. «...Их бин нервосо!». М., 2005.

Рубина Д. Когда же пойдет снег?: Повести и рассказы. М., 2005.

Рубина Д. На Верхней Масловке: Повести и рассказы. М., 2005.

Н.С. Харитонова

Поэтика белого цвета в лирике А.А. Ахматовой 1910-х годов

Научный руководитель – профессор А.И. Ванюков

У Анны Андреевны Ахматовой был долгий творческий путь. Начальными его вехами стали книги «Вечер» (1912 г.), «Четки» (1914 г.), «Белая стая» (1917 г.). Эти сборники принесли ей огромную популярность и доказали, что Ахматова не просто женщина, пишущая стихи, а настоящий поэт.

Часть I

Творчество Анны Андреевны Ахматовой всегда интересовало исследователей. Об этом свидетельствуют критические статьи и отзывы, появившиеся сразу после выхода в свет сборников, труды, которые выходили на протяжении XX века, а также современные работы. Исследователей и критиков интересовала тематика, проблематика как отдельных стихотворений, так и целых сборников, формы и методы раскрытия внутреннего мира лирической героини, звуковой строй стихотворений, особенности пейзажа, интерьера. Многие исследователи отмечали, что мир Ахматовой – это мир вещей, которые очень значимы при восприятии чувств и переживаний лирической героини. Но не менее важен и цвет, которым эти предметы выделяются. Н.С. Гумилев в статье «Анна Ахматова «Четки»» писал, что «цветовых определений очень много в стихах Ахматовой, и чаще всего для желтого и серого, до сих пор самых редких в поэзии» [А.А. Ахматова: Pro et contra, 2001. С. 89].

Константин Мочульский в статье «Поэтическое творчество Анны Ахматовой» рассматривал ее как «художника – пластика, для которого краски – только средство для воссоздания материала» [А.А. Ахматова: Pro et contra, 2001. С. 348-349].

Темой данной работы является *поэтика белого цвета*. В толковом словаре В.Даля дано следующее определение белого цвета: «Белый – бесцветный, противный черному. В сравн. смысле – светлый, бледный» [Даль, 1995. Т. 1. С. 152].

Цветовая палитра всех трех сборников очень разнообразна, но белый цвет является самым частотным по употреблению: в книге «Вечер» он употребляется 18 раз, в «Четках» – 9, в «Белой стае» – 29.

В сборнике «Вечер» белый цвет ассоциируется, прежде всего, с чем – то холодным, безжизненным:

Я не хочу ни горечи, ни мщенья,
Пускай умру с последней белой вьюгой.
О нем гадала я в канун Крещенья.
Я в январе была его подругой. [Ахматова. Т. 1. С. 21]
Или:
Дни томлений острых прожиты
Вместе с белою зимой.
Отчего же, отчего же ты
Лучше, чем избранник мой? [Ахматова. Т. 1. С. 34]

Ощущения холода усиливает и подчеркивает страдания лирической героини. Иногда белый цвет выступает как яркое, контрастное пятно на общем фоне:

Тополя тревожно прошуршали,
Нежные их посетили сны.
Небо цвета вороненой стали,
Звезды матово-бледны.
Я несу букет левкоев белых.
Для того в них тайно скрыт огонь,
Кто, беря цветы из рук несмелых,
Тронет теплую ладонь. [Ахматова. Т. 1. С. 38]

«Левкой – распространенное садовое растение, обладающее приятным ароматом, его цветки могут иметь различную окраску, но, чаще всего, голубую» [Сыроватская, Гречишкин, 1987. С. 154].

Можно предположить, что при ночном освещении цветы лишь кажутся лирической героине белыми. Они как маленькие маячки, которые указывают путь любящему сердцу.

Поэтика и проблематика художественного текста

В «Четках» белый цвет несколько расширяет смысловую наполненность: он выступает как символ любви, некоей общей тайны:

В камине гаснет пламя,
Томя, трещит сверчок.
Ах! Кто-то взял на память
Мой белый башмачок. [Ахматова. Т. 1. С. 53]

Но здесь так же, как и в сборнике «Вечер», белый цвет передает свойства и признаки предметов: «Окна белой тканью занавешены»; «В морозной келье стены белы».

В «Четках» уже можно заметить душевное смятение лирической героини, ее выбор между своим призванием и любимым человеком:

Вечерние часы перед столом.
Непоправимо белая страница.
Мимоза пахнет Ниццей и теплом.
В луче луны летит большая птица.

...
Какую власть имеет человек,
Который даже нежности не просит!
Я не могу поднять усталых век,
Когда мое он имя произносит. [Ахматова. Т. 1. С. 69]

Чувства и воспоминания, нахлынувшие на лирическую героиню, мешают заполнить «непоправимо белую страницу».

В «Белой стае» смысловая наполненность белого цвета расширяется еще больше. Здесь этот цвет уже соотносится с христианской традицией, его значение можно определить как чистый, светлый, одухотворенный: «белые крылья ангелов», «белый рай», «белый храм».

Воспоминания о прошлом не вызывают у лирической героини щемящей тоски и отчаяния, а лишь светлую, тихую, грусть.

Белый цвет – это еще и символ творчества, к которому обращается лирическая героиня, многое выстрадав и пережив:

Все тебе: молитва дневная,
И бессонницы млеющий жар,
И стихов моих белая стая,
И очей моих синий пожар. [Ахматова. Т. 1. С. 194]

Символ творчества – белый голубь, который очень значим для лирической героини, но который также является и символом любви:

Был он ревнивым, тревожным и нежным,
Как божье солнце меня любил,
А чтобы она не запела о прежнем,
Он белую птицу мою убил. [Ахматова. Т. 1. С. 123]

В определенный момент жизни любовь к творчеству, возможность писать стихи и любовь к мужчине переплетаются в душе лирической героини, и ей приходится делать очень трудный выбор, отказавшись от чего-то одного. В «Белой стае» переплетаются мотивы любовных отношений, переживаний мужчины и женщины, творчества и любви к Родине. Говоря о Родине в тяжелую минуту, Ахматова обращается к христианским образам:

Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет

Часть I

Над скорбями великими плат... [Ахматова. Т. 1. С. 121]

Война вызывает у Ахматовой (ведь здесь звучит именно авторский голос) отчаяние за судьбу Родины, судьбу народа. Именно поэтому она взывает к образу Богородицы, который в христианской традиции символизирует заступничество от врага, любовь к ближнему, гармонию, спокойствие.

В заключении хотелось бы отметить, что белый цвет в сборниках Ахматовой, прежде всего, носит вещественный характер: он передает неотъемлемые признаки предмета: «белые стены», «белая ткань», «белый камень». Но от сборника к сборнику прослеживается изменение смысловой наполненности цвета: белый цвет выступает как символ (любви, творчества); с белым цветом связаны и христианские мотивы и образы. Это свидетельствует о духовном росте лирической героини.

Литература

Ахматова А.А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

А. Ахматова: Pro et contra. СПб., 2001.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1995.

Сыроватская Л.С., Гречишкин А.И. Азбука цветовода. Киев, 1987.

Л.В. Червякова

Экзистенциальная проблематика прозы А. Платонова и В. Шаламова

Близость философско-эстетических концепций А. Платонова и В. Шаламова обусловлена, прежде всего, характером трагедийного мироощущения писателей и комплексом решаемых ими проблем человеческого существования.

Исследование основ человеческого бытия оба писателя осуществляют в «пограничной ситуации», когда граница между жизнью и смертью, бытием и небытием разрушена. Антигуманный характер истории вызывает необходимость оценки современности с точки зрения человеческого существования, через призму «экзистенции». Именно этот путь постижения реальности представлен в прозе А. Платонова и «новом эпосе» В. Шаламова.

Герой в произведениях этих писателей является средством осмысления действительности, раскрытия сущности бытия. По словам Ю. Лескина, герой «Колымских рассказов» – «объективный оценочный инструмент, через который нам открывается лагерный мир во всей его неприглядной пустоте» [Лескин, 1991.С. 159].

А. Платонов также обозначает основные онтологические конфликты через характеристику переживания персонажами своего бытия. Отсюда свойственный этим писателям «антипсихологизм». Герои их произведений лишены каких-либо внешних примет, индивидуальных черт характера, а их переживания приобретают онтологическое измерение, так как объектом исследования у Платонова и Шаламова является «чистая экзистенция», суть человеческого существования, предельно обнаженная в условиях «пограничной ситуации».

Подобный метод изучения бытия характерен и для экзистенциальной философии. Экзистенциалисты видят в переживании субъектом своего «бытия-в-мире» бытие, данное непосредственно, и потому стремятся преодолеть психологизм и найти ядро непосредственного переживания, которое не могло бы быть названо чем-то субъектив-

Поэтика и проблематика художественного текста

ным. «Интуитивизм», Бергсона и «феноменология» Гуссерля являются основными методами познания бытия в философии экзистенциализма, ориентированной на осмысление «целостных восприятий» (феноменов).

В произведениях А. Платонова и В. Шаламова ситуация существования на границе жизни и смерти выступает не как способ психологической характеристики героя, а как модель человеческого бытия. «Пограничная ситуация» организует художественную композицию произведений этих писателей, позволяя исследовать основы человеческого существования, отношения человека и мира. Особенно близки по проблематике повесть «Котлован» А. Платонова и «Колымские рассказы» В. Шаламова, где проблема экзистенциальной природы человека в условиях тоталитарного давления власти является центральной.

А. Платоновым рассматриваются различные типологические варианты «пограничной ситуации» (в повестях «Котлован» и «Джан», в романах «Чевенгур» и «Счастливая Москва»), но основные ее характеристики в художественном мире писателя инвариантны: смерть является единственной константой человеческого бытия.

Мир небытия создают и «Колымские рассказы» В. Шаламова, и писатель подчеркивает, что человек показан именно в ситуации «пограничья». «... Здесь изображены люди в крайне важном, не описанном еще состоянии, когда человек приближается к состоянию, близком к ... за-человечности», – пишет он в эссе «Новая проза» [Шаламов, 1989. С. 60]. Писателей сближает родство авторских установок. В. Шаламов утверждал, что «писатель не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли» [Шаламов, 1989. С. 64]. Подобно ему А. Платонов считал, что «писать надо не талантом, а «человечностью» – прямым чувством жизни» [Платонов, 1991. С. 150]. Таким образом, писатели подчеркивают необходимость личностного соединения с жизненным материалом при создании художественного произведения.

Одной из характерных особенностей художественных миров Шаламова и Платонова является ощущение смерти как повседневной принадлежности бытия, что лишает ее трагической окраски. Жизнь воспринимается платоновскими героями как «предсмертная» и «равнодушная», а для шаламовских персонажей смерть – это «форма жизни». «Мы понимали, что смерть нисколько не хуже, чем жизнь, и не боялись ни той, ни другой», – размышляет герой рассказа «Сухим пайком» [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 40]. «Лучше б я комаром родился – у него жизнь быстротечна», – говорит платоновский Воцев [Платонов, 1990. С. 399]. Граница между жизнью и смертью у Платонова и Шаламова оказывается чрезвычайно зыбкой. В «Котловане» показан процесс перехода жизни от человека к камню, который нагревается, тогда как платоновский герой холодеет. А в художественном мире Шаламова живые кажутся мертвецами и наоборот: «Люди возникали из небытия – один за другим. Незнакомый человек ложился по соседству со мной на нары, приваливался ночью к моему костлявому плечу, отдавал свое тепло – капли тепла, и получал взамен мое. Бывали ночи, когда никакого тепла не доходило до меня сквозь обрывки бушлата, телогрейки, и поутру я глядел на соседа как на мертвеца и чуть-чуть удивлялся, что мертвец жив, встает по окрику, одевается и выполняет покорно команду» [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 343]. В рассказе «Шерри-бренди» умерший, напротив, приобретает черты живого, когда соседи по нарам на переключке поднимают его руку, чтобы получить лишнюю пайку. Существование лагерника писатель определяет именно как «пограничье»: «Не жизнью была смерть, а полусознанием, существованием, которому нет формул, и которое не может называться жизнью» [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 343].

Часть I

Существование на границе жизни и смерти делает особенно значимым для платоновских и шаламовских героев вопрос о смысле человеческого бытия, а его трагическая неразрешимость приводит к разрушению и человека, и жизни: «Вощев ... вскоре почувствовал сомнение в своей жизни и слабость тела без истины, он не мог дальше трудиться и ступать по дороге, не зная точного устройства мира и того, куда надо стремиться» [Платонов, 1990. С. 370]. «Разумного основания у жизни нет – вот что доказывает наше время», – пишет Шаламов [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 27]. Отсюда – ощущение абсурдности жизни и отчуждение от нее, что свойственно платоновским и шаламовским героям. Вощев томится «последовательной тоской» без истины, чувствуя себя «заочно живущим», «механически выбывшим человеком», а Прушевский решает покончить с собой, осознав что истина недостижима. В эссе об абсурде «Миф о Сизифе» А. Камю определяет отчаяние, ведущее к самоубийству, как «состояние абсурда», которое коренится в крушении всех надежд и может быть выражено формулой «эта жизнь не стоит труда быть прожитой» [Камю, 1990. С. 57].

В. Шаламов, характеризуя колымскую реальность, неоднократно использует выражение «фантастический реализм», наиболее адекватно передающее абсурдность лагерной жизни, а также подчеркивает, что в этом мире «масштабы смещены»: «И любое из человеческих понятий, сохраняя свое написание, звучание, привычный набор букв и звуков, содержит в себе нечто иное, чему на материке нет имени, мерки здесь другие, обычаи и привычки особенные, смысл любого слова изменился» [Шаламов, 1992. Т. 2. С. 175]. Шаламовский герой также ощущает отчуждение от этой действительности: «Это было чужое и слишком страшное, чтобы быть реальностью» [Шаламов, Т. 2. С. 174].

Ощущение абсурдности жизни создается и за счет особой организации хронотопа художественных миров А. Платонова и В. Шаламова: это ситуация безвременья, обусловленного разрушением временной структуры, когда прошлое, настоящее и будущее оторваны друг от друга, время человеческой жизни распадается на отдельные моменты, характеризующие чаще всего то или иное физическое состояние – «время сна», «время труда», «время поглощения пищи», «время умирания». Платоновским героям будущее «неведомо», а прошлое «утрачено даже в воспоминании». Для шаламовского лагерника реальными оказываются только «минута, час, день от подъема до отбоя», он утратил не только прошлое, но и надежду на будущее. Не случайно шаламовские герои ощущают отчуждение от собственной жизни, от самих себя. Так, герой рассказа «Академик», журналист Голубев, считает себя другим человеком, утверждая, что прежний Голубев умер в тридцать восьмом году. Несмотря на продолжающееся движение жизни, лагерник не осознает своей связи с ней: «Но я хотел слабой своей волей, чтобы, кто-нибудь рассказал мне тайну моей собственной жизни.

Я встретил в тайге весну и лето тридцать девятого года и все еще не мог понять, кто я такой, не мог понять, что жизнь моя – продолжается. Как будто умер в золотых забоях «Партизана» в тридцать восьмом году.

Прежде всего надо было узнать, был ли этот тридцать восьмой год? Или этот год бред, все равно чей – мой, твой, истории?» [Шаламов, 1992. Т. 2. С. 311]. Размышления героя свидетельствуют не только об отчуждении его от своей жизни, стоявшей «тайной», но и о «выпадении» из времени. Соотношение индивидуально-личностного хронотопа и хронотопа истории раскрывает представление писателя о характере бытийных отношений, когда человеческую судьбу и историю объединяет лишь отсутствие смысла. Смещение масштабов личного и исторического также имеет концептуально важное значение, поскольку отражает изменение иерархии: по отношению к истории к челове-

Поэтика и проблематика художественного текста

ку «бред» занимает доминирующее положение, следовательно, является безусловной характеристикой бытия.

Важнейшими определениями лагерного пространства является его замкнутость и безжизненность. По словам В. Шаламова, Колыма – это «огромная каменная тюрьма величиной в одну восьмую часть Советского Союза» [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 325]. Не случайно писатель неоднократно использует характеристики «адский», «дьявольский», подчеркивая тем самым, что этот мир лежит за границей жизни, вне пределов обычных времени и пространства.

То же ощущение абсурдного безвременья свойственно и платоновским героям: «...устало длилось терпенье на свете, точно все живущее находилось где-то посередине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направление» [Платонов, 1990. С. 419]. Герои «Котлована» также воспринимают реальность как «не-жизнь»: «...отделаемся, тогда назначим жизнь и отдохнем!» – говорит Чиклин [Платонов, 1990. С. 382]. Рабочие отчуждены не только от внешнего мира, который «пуст» и «безмолвен», но и от своей человеческой сущности: «Это одна наружная кожа, до людей нам еще далеко идти», – определяет Жачев [Платонов, 1990. С. 452]. Таким образом, трансформации художественного времени и пространства в «Колымских рассказах» и «Котловане», определяющие деформации и разрушение человеческой экзистенции, служат наиболее адекватной формой выражения абсурда жизни.

Отчуждение от человеческого в человеке проявляется в произведениях Платонова и Шаламова через утрату общепризнанных человеческих норм. Лагерник, по определению Шаламова, «раздавлен морально», «его представления о нравственности изменились». Смерть человека воспринимается лишь в ее бытовом значении: в рассказе «На представку» убийство приятеля означает для героя лишь необходимость поиска нового напарника для пилки дров, а в повести «Котлован» гибель активистов Козлова и Сафронова осознается как утрата определенных «тенденций», проводимых ими в жизнь, которые вполне может осуществлять другой человек.

В абсурдной реальности, где человеческая жизнь перестала быть ценностью, происходит разрушение самой экзистенциальной природы человека под давлением власти государства. Не случайно и Платонов, и Шаламов подвергают переосмыслению известный постулат о роли труда в жизни человека и показывают его как процесс не созидательный, а разрушительный по отношению к личности – и в физическом, и в духовном плане. Рабочие котлована, «обращая всю жизнь своего тела в удары по мертвым местам», существуют «без всякого излишка жизни» [Платонов, 1990. С. 401], а их жизнь делится на «личную» и «служебный износ». «Не убывают ли люди в чувстве своей жизни, когда прибывают постройки? Дом человек построит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет?» – «сомневается» Воцев [Платонов, 1990. С. 374]. А В. Шаламов утверждает: «Труд и смерть синонимы» [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 33].

В художественных мирах А. Платонова и В. Шаламова абсурд раскрывается на уровне соотношения духовного и телесного в человеке. У героев этих писателей, существующих на границе жизни и смерти, истинной оказывается жизнь тела как экзистенциальная подоснова существования. Для шаламовских героев именно сфера телесного становится сферой осуществления жизни, для лагерника тело – это единственная реальность: «И тело его не обманет. Его обманула семья, обманула страна. Любовь, энергия, способности – все было растоптано, разбито. Все оправдания, которые искал мозг, были фальшивыми, и Андреев это понимал. Только разбуженный прииском инстинкт мог подсказать и подсказывал выход» [Шаламов, 1992. Т. 2. С. 33].

Часть I

Платонов и Шаламов часто останавливаются на изображении физиологических подробностей. Особенно тщательно изображается процесс еды, который выступает как акт соединения человека с жизнью и таким образом онтологизируется. По определению Платонова, пища служит «не для сытости, а для соединения с общей жизнью», «для питания души» [Платонов, 1985. С. 406]. Для героев Шаламова еда – это своего рода священнодействие: «...он не ест селедку, он ее лижет, лижет, и хвостик мало-помалу исчезает из пальцев... потом он принимается за хлеб... отщипывает по крошечному кусочку и отправляет в рот... Не надо только торопиться, не надо запивать его водой, не надо жевать. Надо сосать его, как сахар, как леденец» [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 58].

Писателями подчеркивается трагическая абсурдность этой экзистенциальной трансформации: человек выступает животным, не способным мыслить и чувствовать в том, что должно его отличать от животного, и, наоборот, «очеловечивается», опускаясь до уровня животного, поскольку еда становится единственным действием, которое одухотворяет человека, вселяет в него способность чувствовать: «Козлов от сытости почувствовал радость, и ум его увеличился», – пишет Платонов [Платонов, 1990. С. 387].

Тело, таким образом, в изображении А. Платонова и В. Шаламова предстает как особая экзистенциальная реальность: оно определяет человеческое бытие и, следовательно, обладает особой онтологической значимостью. Поэтому физическое измождение ведет к разрушению бытийных основ, и человеческая эволюция начинает двигаться в обратном направлении. Так, например, в «Котловане» черты животного приобретает мать Насти. А в рассказе Шаламова «Сухим пайком» изменение формы руки, обусловленное особенностями трудового процесса, становится показателем органической трансформации, свидетельствующей о регрессивном характере хода жизни. Исследование основ человеческого существования в условиях «экзистенциального ада» позволяет Шаламову перепроверить бытийные законы и опровергнуть естественнонаучные теории: «Не рука очеловечила обезьяну, не зародыш мозга, не душа – есть собаки и медведи, поступающие умней и нравственней человека» [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 52]. По мнению писателя, человек просто оказался физически сильнее в процессе естественного отбора.

Анализ «экзистенциальной сущности» в произведениях Платонова и Шаламова позволяет обнаружить некие бытийные контакты, выявить основы человеческого существования – «инстинкт жизни», «жизнь как таковую», которая осуществляется вне зависимости от воли человека. Лагерник, по словам Шаламова, «живет в силу тех же самых причин, почему живет дерево, камень, собака. Человек живет не потому, что он во что-то верит, на что-то надеется. Инстинкт жизни хранит его, как он хранит любое животное» [Шаламов, 1992. Т. 2. С. 159]. Платоновский Воцев обнаруживает родство между собой и собакой на том же уровне: «Скучно собаке, она живет благодаря одному рождению, как и я» [Платонов, 1990. С. 368].

Для платоновских и шаламовских героев формой экзистенциального бытия становится «терпение», дающее возможность противопоставить свою жизнь как онтологический факт небытию. «Терпеть» уговаривают себя платоновские Воцев и Козлов, Прушевский «вместо надежды» живет терпением. «Терпение и случай – вот что спасало и спасает нас... Два кита, на которых стоит арестантский мир», – указывает Шаламов, стремясь отыскать для человека «возможность опереться на другие силы, чем надежда» [Шаламов, 1992. Т. 1. С. 250].

Подобное понимание экзистенциального удела человека характерно для А. Камю, избравшего для его изображения образ героя античной мифологии – Сизифа.

Поэтика и проблематика художественного текста

Раскрывая трагичность его доли, представляющей собой «бессвязную последовательность действий» [Камю, 1990. С. 65], Камю усматривает трагическое величие человека в его способности осуществлять свою жизнь без надежды, бороться за приближение недостижимой цели, противопоставить свою внутреннюю силу бессмысленности и безнадёжности жизни.

Отраженный в произведениях А. Платонова и В. Шаламова абсурд жизни определяет необходимость поиска новых экзистенциальных опор. Трагедийность мироощущения и близость в решении экзистенциальных вопросов позволяют увидеть одну из тенденций развития русской литературы XX века: осмысление трагического опыта эпохи через исследование возможностей человеческой природы в условиях «экзистенциального ада».

Литература

Камю А. Бунтующий человек. М., 1990.

Лескин Ю. «Вне всего человеческого»: Эссе о лагерной прозе Варлама Шаламова // Завтра. 1991. № 3.

Платонов А. Из неопубликованного: Рассказ. Сценарий. Наброски. Записки // Новый мир. 1991. №1.

Платонов А. Чевенгур. М., 1990.

Шаламов В. Колымские рассказы: В 2 т. М., 1992.

Шаламов В. «Новая проза»: Из черновых записей 70-х годов // Новый мир. 1989. № 12.

Н.Ю. Чернявская

Своеобразие художественной структуры повести

А.А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году»

Научный руководитель – доцент Л.Г. Горбунова

Фантастика вошла в наше сознание как важнейшая составляющая художественного творчества. Чудесное является, как известно, одной из основных категорий эстетики романтизма, одним из отличительных признаков романтического метода.

Значительная часть романтической прозы тесным образом связана с фантастикой и таинственностью. Понимание чудесного, фантастического, как неотъемлемой принадлежности искусства, присуще многим представителям русского романтизма. Одним из наиболее ярких и самобытных среди них является А.А. Бестужев-Марлинский. С точки зрения интереса к чудесному особого внимания заслуживает повесть «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», в которой происходит соприкосновение двух миров – реального и ирреального, подвластного человеческому разуму и непостижимого для него.

Чудесное в названной повести образует сквозную сюжетную линию и является главным структурообразующим элементом. При этом необходимо отметить сложность ее композиционного строения. Произведение строится как цепь таинственных новелл, где все рассказчики «поданы по контрасту» [Канунова, 1973. С. 162].

Экспозиция сведена к минимуму, автор стремительно вводит читателя в атмосферу действия, почти сразу переходя к рассказам офицеров.

Проблема достоверности фантастического решается с помощью введения в повествование различных образов рассказчиков, претендующих на собственное миропонимание.

Часть I

нимание. Перед читателем раскрывается непосредственно сам процесс рассказывания, возникает иллюзия сиюминутного рождения истории. По мысли Т.А. Чебанюк, подобное «рассказывание» – основная форма повествования в фантастической повести, «ее неотъемлемая жанровая примета» [Чебанюк, 1980. С. 30].

В повести возникает ощущение свободного разговора, в центре которого – вопросы сверхъестественного. В «Вечере» примечателен такой композиционный прием, как «прием конструирования» [Чебанюк, 1980. С. 31] образов рассказчиков в качестве заместителей автора. Следуя типологии рассказчиков русской фантастической повести, предложенной исследователем, можно говорить о наличии в повести как «рассказчика-свидетеля», так и «рассказчика-ретранслятора» [Чебанюк, 1980. С. 32] событий.

Необходимо отметить отличия в манере повествования рассказчиков. Рассказ драгунского капитана характеризуется некоторой стилистической небрежностью в речи, живой экспрессивностью и непосредственностью, обилием просторечных слов: «Я плохой краснобай... и лучше понимаю конское ржанье, чем людской говор» [Бестужев, 1981. С. 270]. Рассказ артиллеристского ремонтера выдает в нем человека, не лишеного писательского дара. Он начинает повествование издали, дает историческую справку рассказываемым событиям. Речь его несколько книжно-витиевата. О детстве своего дяди он говорит: «Он имел неоцененное счастье родиться в золотой век русского дворянства в степных деревнях Тамбовской губернии», – и далее о юности: «Совет чепчиков решил, что в нем орлиная природа и, вследствие таких примет, пернатое племя было товарищем его детства и юность его услаждалась дракою с индийскими петухами» [Бестужев, 1981. С. 280].

Сюжет строится на нанизывании необыкновенных, но претендующих на достоверность рассказов героев. Целостность и единство «Вечеру» придает не только обрамляющее авторское слово, но и сквозной сюжет: перед читателем складывается еще одна необыкновенная и таинственная история, участниками которой являются все рассказчики: история, рассказанная «таинственным человеком» и неожиданно нашедшая продолжение в реальности.

Сложная композиционная структура повести, по мнению В.Э. Вацуро, испытывает на себе влияние западной литературной традиции, в частности А. Радклиф, а также В. Ирвинга.

В произведении Бестужева, как и у Ирвинга в «Рассказах путешественника», возникает сложная система «рассказов в рассказе» с повествователями, представляющими определенные социально-психологические типы (драгунский капитан, артиллерийский ремонтер, гусарский офицер). По замечанию исследователя, некоторые рассказчики «находятся в прямой аналогии с ирвинговскими: таков «сфинкс в зеленом сюртуке» [Вацуро, 2002. С. 386].

Об аналогии с Ирвингом в построении сюжета Вацуро говорит в связи с наличием «обрамляющей новеллы», а также «близости сцен» [Вацуро, 2002. С. 387] в ней: «в обрамляющей новелле – наиболее таинственной из всех (как и у Ирвинга) – Марлинский прямо варьирует сюжетную схему ирвинговского «Приключения с моим дядюшкой», обрывая рассказ на кульминации, когда читатель уже подведен к желаемой разгадке» [Вацуро, 2002. С. 387]. Рассказ сфинкса о загадочном венгерце и его зловещей кончине, «частично верифицируется столь же загадочным поведением упомянутого племянника полковника и самого полковника, находившихся среди собеседников» [Вацуро, 2002. С. 387]. Вторая новелла также неожиданно прерывается на кульминации: «Но что же стало с племянником полковника? – любопытно спрашивали многие друг друга. – что заставило самого полковника, бледнея, покинуть залу?» [Бестужев, 1981.

Поэтика и проблематика художественного текста

С. 268]. Подобный «ирвинговский» прием, используемый Бестужевым, по наблюдениям Вацура, является одной из форм готической поэтики. Что касается прерывания рассказа на кульминации – это «характерная черта повествования, широко использованная Анной Радклиф» [Вацура, 2002. С. 387].

Типичная готическая ситуация: лесная тропинка выводит русского курьера и вахмистра Зарубаева к заброшенному польскому замку. «Наше путешествие – славная сцена для чудесного романа, [...] да и ночь самая Радклифская» [Бестужев, 1981. С. 288], – говорит курьер. И храбрец Зарубаев на мгновение поддается скверным предчувствиям: «Не лучше ли, ваше благородие, переночевать в поле, а то не вынесем мы своих косточек» [Бестужев, 1981. С. 288]. «Сцены ночного блуждания по непроходимому лесу в русской прозе 1820-1830-х годов повторяются неоднократно и почти неизбежно ассоциируются с “Лесом” А. Радклиф» [Вацура, 2002. С. 388].

Таким образом, «Вечер» – «прекрасный образец трагедии готики по ирвинговской модели» [Вацура, 2002. С. 390]. Однако, подражание Ирвингу касалось скорее «формы», а не «сущности», и Вацура справедливо отмечает оригинальность бестужевского цикла новелл.

Примечательна в повести двойная система мотивировок фантастического события. С одной стороны, автор выстраивает в повествовании ряд моментов странного, с другой – все они могут быть объяснены вполне реальными причинами. Различные рациональные мотивировки чудесного (сон, бред и т.д.) приводят к двойственному истолкованию фантастических эпизодов, вследствие чего рождается двуплановость повествования. Однако, несмотря на присутствие мотивировок, атмосфера таинственного, сопровождающая развитие сюжета, сохраняет свою художественную силу. Подобная двуплановость повествования обусловлена характером фантастики, которая «служит развенчанию как мистико-идеалистических воззрений, так и примитивно-рационалистического мышления» [Канунова, 1973. С. 162].

Обращение к стихии народного творчества как одному из основных принципов эстетики и практики декабристов-литераторов находит свое воплощение в «Вечере».

Фольклорная фантастика занимает в повести особое место. Образы народной демонологии – привидения, духи, ожившие мертвецы и чудесные явления предстают зримыми воплощениями легенд, поверий и преданий. М. Васильев указывает на фольклорные источники «Вечера», имея в виду рассказы о кладбищенских приключениях, покойниках, которым в повести отведено значительное место и которые «соответствуют народным сказкам о мертвецах» [Васильев, 1990. С. 71]. Прелесть ужасного, почерпнутая из мира народных легенд и сказок, ярко представлена в повести. Практически с первых страниц повествования читатель погружается в таинственный мир мертвецов, привидений и искателей кладов. Сказочные мотивы, искусно сплетенные рукой автора в одно целое, сменяют друг друга. Бестужев пользуется здесь широко распространенным в международном фольклоре сказочным мотивом о благородном мертвеце. Мотив этот представлен в повести два раза. Он связан с повешенным разбойником, который награждает героя кладом, когда тот пришел над ним посмеяться, но вместо этого выразил глубокое сочувствие; то с блуждающей тенью убитой Бианки, которая за внимание, оказанное ей героем, спасает его от смерти. Автор лишь «воспользовался общей идеей мотива, видоизменив обстановку и место действия применительно к общему стилю повести» [Васильев, 1990. С. 72].

В полном соответствии с народными верованиями развертывает Бестужев и мотив клада. По народным представлениям клады зарываются колдунами, разбойниками, грабителями, клады всегда полагаются с зарками и заклятиями и охраняются духами,

Часть I

а на месте, где зарыт клад ночью можно видеть синие огни [Чулков, 1886. С. 267]. В тексте повести при попытке героя откопать клад читаем: «адский хохот, дикие свисты и плесканье в ладоши раздались за плечами его. Синие огни вспыхивали там и сям» [Бестужев, 1981. С. 277].

Васильев отмечает также широкую известность и распространенность в фольклоре сказочного мотива о притворном мертвце, встающем из гроба в церкви или часовне и отбирающем деньги у зашедших сюда для дележа разбойников. В последнем эпизоде повести мы находим реминисценцию названного мотива, где герой, зашедший на ночлег в часовню, подвергается аналогичному нападению притворного мертвца.

К числу особенностей повествовательной манеры Бестужева в «Вечере» исследователь Чебанюк причисляет усиление художественной образности, а также внимание автора к личности персонажа [Чебанюк, 1980. С. 34]. Художественное событие в повести не только пересказывается, большое место отводится также фону действия, обстановке. К примеру, в рассказе драгунского капитана, когда герой отправляется по заключенному пари на площадь к виселице: «Ночь была холодновата, путь не близок, голова и сердце его начали простывать... в это время луна выкатилась из-за облака и озарила всю окрестность, страшная виселица чернела вдалеке» [Бестужев, 1981. С. 271].

Обстоятельно рассказывает капитан о чувствах и переживаниях героя, им владеющих: от беспечной удачи к сомнению и страху, отрезвлению и состраданию. Рассказчику-ретранслятору могли быть открыты и тайные движения души персонажа: «Он с тайным ужасом смотрел на повешенного»; «...и глубже входило в сердце его холодное лезвие ужаса, смешанного с отвращением»; «...отважность его слабела, ...разум мутился, ужас оледенил чувства» [Бестужев, 1981. С. 288].

В повести царит атмосфера напряженного ожидания, таинственного предчувствия. На тревогах, загадочности строится занимательность произведения. Неожиданные и интригующие моменты сообщают рассказу увлекательность, содействуют художественному самозабвению читателя. Грозные предвестия и предупреждения служат задаче подготовки неожиданности и имеют смысл предсказания неизбежности беды: «Ваше благородие! – сказал он, крестьясь, – тут нечисто! В этих брошенных палатах могут стоять на постое только злые духи» [Бестужев, 1981. С. 288].

Для языка повести характерны традиционные приемы романтической стилистики: экспрессивная красочность, предельно интенсивная эмоциональность, динамичность. Примечательна в повести сказовая манера повествования, спокойный, плавный тон речи, а также присутствие русских народных пословиц, поговорок и форм просторечий: «Не по хорошу мил, а по милу хорош», «я видел свет не в подворотню» [Бестужев, 1981. С. 257] (о просвещенности героя), «чем богат, тем и рад» [Бестужев, 1981. С. 270], «у худых вестей долгие ноги» [Бестужев, 1981. С. 282], «далеко, брат, кулику до Петрова дня» [Бестужев, 1981. С. 283] и т.д.

По верному замечанию Кануновой, в повестях Бестужева 30-х гг., в том числе и в «Вечере», «наличествуют нравственно-философские конфликты, носящие сверхличностный характер» [Канунова, 1973. С. 148]. Большую роль здесь играет мотив справедливого возмездия. Привидения-жертвы мучают героев своим появлением, вызывают укору совести, страдания души. Герои испытывают запоздалое раскаяние, стремление изменить образ жизни, нравственно «очиститься» от преступления. Наиболее характерна в этом плане история графа Глембы, оболбистившего, а затем жестоко умертвившего свою возлюбленную Бианку, боясь разоблачения со стороны супруги: «Каждую полночь стали мечтаться графу привидения, гонимый раскаянием, Глемба вдруг покинул

Поэтика и проблематика художественного текста

дом этот, вскоре заболел горячкою, выдал в бреду страшные подробности преступления и умер» [Бестужев, 1981. С. 292].

Следует согласиться с В. Базановым, справедливо отмечающим в качестве основного мотива всех рассказов Бестужева – мотив испытания храбрости. В контексте повести ощутимо претворение декабристской концепции героического характера. В арсенале художественных средств писателя заметное место отведено фантастическому как действенному способу воплощения важнейших качеств романтического героя: сильных страстей, благородства, мужества, бесстрашия, стойкости духа, верности долгу и самоотверженности. Чудесное в моралистической функции содействует осуждению низких страстей и низменных побуждений: эгоизма, жестокости, пренебрежения долгом. Герои «Вечера» подвергаются испытанию чудесным и с честью преодолевают сложившиеся обстоятельства: офицер, отправившийся на поклон к мертвецу, отважно завершает начатое предприятие и выигрывает пари; отважный курьер счастливо избегает смерти, а молодой гусарский офицер предпочитает долг службы чарам красавицы, подвергает себя опасности в ночном лесу и героически избегает гибели.

Однако, в повести «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» Бестужев пересматривает сложившиеся убеждения о всесиили разума, «отказывается от прямой дидактичности, нравоучительности, свойственных раннему творчеству» [Канунова, 1973. С. 147]. Мысль о невозможности все объяснить звучит лейтмотивом в повести. Автор последовательно доводит до читателя мысль о сложной природе человеческой веры в чудесное, о непознанности законов человеческого бытия и мира человеческой души. В произведении отсутствует явное «снятие» фантастики. Ее функция усложняется. Фантастика перестает быть лишь средством художественной изобразительности, она становится явлением значимым для писателя с точки зрения «исследовательского» интереса к феномену веры в чудесное.

Литература

- Базанов В.Г. Очерки декабристской литературы. М., 1953.
Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1981.
Васильев М. Декабрист А.А. Бестужев как писатель-этнограф // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990.
Вацуру В.Э. Готический роман в России. М., 2002.
Канунова Ф.З. Эстетика русской романтической повести. Томск, 1973.
Чебанюк Т.А. Типы повествования в фантастической повести 20-40-х годов XIX века // Проблемы жанров в русской литературе. М., 1980.
Чулков М.Д. Абевега русских суеверий. СПб., 1886.

А.А. Чугаев

Алмаз как вариант зеркала в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

«Просто-напросто я делаю опыты над проникновением во время... Да, впрочем, как я вам объясню, что такое время? Ведь вы же не знаете, что такое четырехмерное пространство, движение...» [Булгаков, 1999. Т. 7. С. 154]. Эти слова, вложенные в уста инженера Тимофеева, как нельзя более точно характеризуют развитие мысли

Часть I

М.А. Булгакова. Художественное пространство для него является одной из важнейших категорий. Это проявляется практически во всех произведениях писателя. Особенно ярко это представлено в романе «Мастер и Маргарита». В этом произведении важно не только и не столько само пространство, сколько граница пространства.

Что есть граница вообще – вопрос достаточно сложный. Многие исследователи подходили к этому вопросу с разных точек зрения. Для Лотмана такой точкой зрения стало понимание границы как части разделяемых культур. «Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обеим пограничным культурам» [Лотман, 2000. С. 263], – отмечает он в своей книге «Семиосфера». То есть то, что служит границей, существует как по эту сторону, так и по ту. Такой границей между сферами земного и небесного в романе Булгакова является зеркало как предмет, либо нечто со свойствами зеркала. Объект нашего исследования – переход через пространство и проблема границ этого пространства.

Как отмечает Е.Г. Трубецкова в своей статье «Изменение концепции пространства в контексте романа “Мастер и Маргарита”», «структура романа отразила научные идеи своего времени: в частности, теорию П. Флоренского о двойной геометрической плоскости, изложенную в его работе “Мнимости в геометрии”» [Трубецкова, 2000. С. 264]. Суть этой теории заключается в том, что, согласно Флоренскому, существует три сферы: область земных явлений, область небесных явлений, а также граница Земли и Неба. «Длина всякого тела здесь делается равной нулю, время, наблюдаемое со стороны, бесконечно» [Трубецкова, 2000. С. 267] – именно такую характеристику дает Флоренский сфере границы. Иначе это можно трактовать как покой. «Он не заслужил света, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 489]. Именно туда попадает Мастер.

Исследователи полагают, что Булгаков не раз перечитывал работу Флоренского. В девятом параграфе своего труда известный богослов рассуждает о пути, который преодолел лирический герой Данте в «Божественной комедии». И заостряет он внимание на том факте, что для перехода из пространства Люцифера в пространство Чистилища герою Данте и Вергилию пришлось встать вверх ногами! Такой прием выглядит оправданным в свете концепции христианского вероучения. Одно из значений слова «сатана» переводится с иврита как «супротив». Демон придает мнимость добра своему злу. «Я часть той силы, что вечно хочет зла» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 156]. Получается некое зеркало. У Данте кристалл служит одним из символов власти, причем власти явно не земной. Более того, некоторые исследователи видят в поэме Данте структуру самого кристалла! «Всматриваясь в громадное сооружение дантовской «Комедии», можно счесть ее одним колоссальным кристаллом, основанным на многократном увеличении и повторении основной единицы – трехстрочной терцины. Отсюда и трехчастное строение: «Ад», «Чистилище», «Рай». И тридцать три песни, составляющие каждую часть триады [Рейн, 2001. С. 53]. «Божественная комедия» состоит из трех частей, и только в третьей, которая называется «Рай», впервые появляется кристалл.

В тексте романа «Мастер и Маргарита» постоянно присутствует определенное количество зеркал: водное зеркало, трюмо, линзы очков. Одним из вариантов зеркала является алмаз. Если внимательно проследить по тексту, можно выявить, что алмаз в булгаковском тексте всегда связан с темной силой. В Библии же образы алмаза и кристалла имеют совсем иные коннотации. Образ кристалла используется для обозначения Славы Божией. «И от престола исходили молнии и громы и гласы, и семь светильников огненных горели перед престолом, которые суть семь духов Божиих; и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четы-

Поэтика и проблематика художественного текста

ре животных, исполненных очей спереди и сзади» [Откр. 4,5-6 Ср. Иезекииль 1,22; Откр. 21,11; 22,1]. У Булгакова алмаз – принадлежность исключительно Воланда и его свиты: «Так возьмите же это от меня на память, – сказал Воланд и вынул из-под подушки небольшую золотую подкову, усыпанную алмазами» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 426].

Одно из значений библейского алмаза – часть убора священников. «Сделай наперсник судный искусною работою <...> Он должен быть четырехугольный, двойной, в пядень длиною и в пядень шириною; и вставь в него оправленные камни в четыре ряда <...> Второй ряд: карбункул, сапфир и алмаз <...>» [Исход 28,15-18]. Булгаков же в черновых редакциях помещает бриллианты на одежду Воланда: «Выход Воланда, клетчатого и кота был эффектен. Черномасочный великан в блистательном фраке с алмазами на пальцах, клетчатый, который теперь в ярком свете оказался явным клоуном, и кот выстроились перед рампой» [Булгаков, 1999. Т. 6. С. 574].

Другое значение алмаза в Библии – твердость. «Как алмаз, который крепче камня, сделал Я чело твое» [Иезекииль 3,9]. Все алмазы, так или иначе связанные с Воландом, исчезают. Такую судьбу имеют корона Маргариты и бриллиантовая подкова. «Уже собирались садиться, как Маргарита в отчаянии негромко воскликнула: – Боже, я потеряла подкову!» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 425].

Получается, что каждое библейское значение алмаза в романе получает зеркальное отображение. Для Воланда важна так называемая черная месса, суть которой в романе Булгакова подробно анализирует Н. Гаврюшин. Заключается она в том, что все священные обряды травестируются.

«– Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья.

Маргарита, не раскрывая глаз, сделала глоток, и сладкий ток пробежал по ее жилам, в ушах начался звон. Ей показалось, что кричат оглушительные петухи, что где-то играют марш. Толпы гостей стали терять свой облик» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 408]. Подобная сцена является перевертыванием таинства причастия. Если во время церковного таинства вино превращается в кровь Христову, то на балу у Сатаны кровь становится вином. Интересен тот факт, что черновые рукописи Булгакова еще более насыщены элементами черной мессы. «Впрочем, от мысли о вонючем буфетчике тотчас отвлекло созерцание хозяина квартиры. Хозяин этот раскинулся на каком-то возвышении, одетом в золотую парчу, на коей были вышиты кресты, но только кверху ногами» [Булгаков, 1997. Т. 5. С. 463].

Подобная трагедия происходит на всех уровнях текста. Человеку, хорошо знакомому с текстом Библии, не составит труда вычленив идеи, пропагандирующиеся Воландом. Разговор Воланда с Берлиозом о бренности человеческого существования имеет очень глубокие корни. «Теперь послушайте вы, говорящие: "сегодня или завтра отправимся в такой-то город, и проживем там один год, и будем торговать и получать прибыль"; вы, которые не знаете, что случится завтра: ибо что такое жизнь ваша? пар, являющийся на малое время, а потом исчезающий. Вместо того, чтобы вам говорить: "если угодно будет Господу и живы будем, то сделаем то или другое", вы, по своей надменности, тщеславитесь: всякое такое тщеславие есть зло» [1 послание Иакова 4, 13-16]. Таким образом, Воланд в диалоге о внезапной смертности человека, как бы странным это ни казалось, практически повторяет мысль Святого Писания. Но эффект от этой фразы получается полностью противоположным. Для Булгакова важно подчеркнуть, что люди «московского пространства» превратили свою жизнь в ад сами, без помощи сатаны.

Часть I

Теперь обратимся непосредственно к финальной редакции романа и рассмотрим более мелкое пространство, а именно, «нехорошую квартиру». «Объяснимся: Степа Лиходеев, директор театра Варьете, очнулся утром у себя в той самой квартире, которую он занимал пополам с покойным Берлиозом, в большом шестиэтажном доме, покоем расположенном на Садовой улице» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 220]. И далее: «Кое-как отбившись от тех, что следовали за ним по пятам через асфальтовый двор, Никанор Иванович скрылся в шестом подъезде и поднялся на пятый этаж, где и находилась эта поганая квартира № 50» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 239]. Как мы видим, квартира № 50 находилась в шестиэтажном доме. Если произвести элементарный подсчет, станет ясно, что эта квартира находится там вопреки логике вещей и вопреки евклидовой геометрии. Если дом имеет шесть этажей и как минимум шесть подъездов, квартира №50 никак не может находиться на пятом этаже в шестом подъезде. Флоренский в своих работах не раз останавливался на неевклидовой геометрии. Он говорит о такой геометрии не только применительно к математическим чертежам, но и применительно к произведениям литературы. Флоренский рассуждает о чертежах пути Данте в загробном мире: «Но этот чертеж не соответствует ни повествованию Данта, ни основам его космологии. Картина этой вселенной неизобразима евклидовскими чертежами, как Дантовская метафизика несоизмерима с философией Канта» [Флоренский, 1991. С. 44]. «Нехорошая квартира» также является частью неевклидова пространства. Когда же Маргарита заходит в эту квартиру непосредственно перед балом, ее поражают размеры комнаты. Возникает n -мерное пространство, которое вообще несопоставимо с традиционной геометрией. Точно такое же пространство представляет и кристалл алмаза: «Евклидовское пространство характеризуется главным образом следующими признаками: оно однородно, изотопно, непрерывно, связно, бесконечно и безгранично» [Флоренский, 1993. С. 21]. Далее Флоренский рассматривает кристалл. «Кристаллическая среда дает выразительный образ неизотопности, хотя и всюду однородна: кристаллическими осями указываются направления наибольшей выраженности того или другого свойства среды» [Флоренский, 1993. С. 25]. Другими словами, кристалл не относится к евклидовому пространству. Более того, кристалл начинает вести себя по-разному в зависимости от количества измерений. В двухмерном пространстве кристалл просто ромб, в трехмерном – пространственная фигура. А в четырехмерном пространстве внутри кристалла возникает еще один кристалл.

Во всем романе встречается описание различных «домов». Это и дом «Грибоедова», и дом Маргариты, и подвал Мастера. Однако Булгаков дает нам историю только одного из этих помещений. А именно квартиры № 50. «Еще два года тому назад владелицей ее была вдова ювелира де Фужере». Булгаков на всем протяжении текста дает именно такое название – ювелиршина квартира: «Степа, тараша глаза, увидел, что на маленьком столике сервирован поднос, на коем имеется нарезанный белый хлеб, (...) водка в объемистом ювелиршином графинчике». Или: «И Маргарита в черном плаще, мастер в больничном халате вышли в коридор ювелиршиной квартиры, в котором горела свеча и где их дожидалась свита Воланда». По-видимому, Булгакову необходимо было подчеркнуть тот факт, что когда-то в этой квартире находились бриллианты. «Об исчезнувших и о проклятой квартире долго в доме рассказывали всякие легенды, вроде того, например, что эта сухая и набожная Анфиса будто бы носила на своей иссохшей груди в замшевом мешочке двадцать пять крупных бриллиантов, принадлежащих Анне Францевне». Стоит заметить, что было украдено не золото и не серебро, а были украдены бриллианты. Примечателен тот факт, что принадлежность квартиры ювелирше была обозначена и в самых ранних редакциях. Впервые с этими камнями читатель

Поэтика и проблематика художественного текста

сталкивается уже в первой главе, когда «на крышке его (портсигара) при открывании сверкнул синим и белым огнем бриллиантовый треугольник». Алмазы также находятся на крышке часов Воланда, когда он достает их в комнате Лиходеева. Далее бриллианты возникают во сне Никанора Ивановича Босого:

«— К сожалению, ничего сделать не могу, так как валюты у меня больше нет, — спокойно ответил Дунчиль.

— Так нет ли, по крайней мере, бриллиантов? — спросил артист.

— И бриллиантов нет» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 305].

Естественно, бриллианты у него оказались. Помимо всего прочего бриллиантовые запонки были у гостей Воланда, а в волосах их спутниц красовались драгоценные камни: «В волосах рыжих, черных, каштановых, светлых, как лен, — в ливне света играли и плясали, рассыпали искры драгоценные камни. И как будто кто-то окропил штурмующую колонну мужчин капельками света, — с грудей брызгали светом бриллиантовые запонки». Алмазный венец был на голове Маргариты, когда та присутствовала на балу. Ну а завершает картину знаменитая подкова с бриллиантами, которую пыталась продать Аннушка. Если проследить за речью персонажей, можно выделить и такой оборот:

«— Алмаз вы наш небесный, драгоценнейший господин директор, — дребезжащим голосом ответил помощник мага, — наша аппаратура всегда при нас» [Булгаков, 1999. Т. 9. С. 264]. Вообще же обращение «алмазный, драгоценный» свойственно только Воланду и его свите.

В заключение хотелось бы отметить, что категория пространства неисчерпаема в принципе. Алмаз как вариант зеркала лишь малая часть того огромного пространства, которое мы называем романом Булгакова «Мастер и Маргарита».

Литература

Булгаков М.А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1999.

Лотман М.Ю. Семиосфера. СПб., 2000.

Рейн Е. Рай и Ад в мировой поэзии // Вопросы литературы. 2001. №3.

Трубецкова Е.Г. Изменение концепции пространства в контексте романа «Мастер и Маргарита»: синергетический подход // Синергетическая парадигма. Многообразие поисков и подходов. М., 2000.

Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1991.

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Проблемы литературного диалога

Т.И. Болотова

Философские собеседники автора в книге М. Алданова «Ульмская ночь. Философия случая»

Научный руководитель – доцент Т. И. Дронова

Цель данной статьи – выявление круга алдановских «собеседников» в книге «Ульмская ночь. Философия случая», диалог с которыми создает смысловое пространство текста, а также анализ функций диалогического начала в воплощении авторской концепции философии истории.

«Ульмская ночь. Философия случая», увидевшая свет в 1953 году, – это итоговое произведение М.А. Алданова, автора 16 исторических романов.

Следует отметить особое метатекстовое единство философской публицистики Алданова и его художественного творчества, которое обеспечивается темой поиска смысла в истории и определенным «набором» образов, сохраняющих константное значение от произведения к произведению. Точкой отсчета для автора в его осознании исторической реальности явилась революция 1917 года и те «коды прочтения» события, которые предложили современники Алданова. Ведя постоянный диалог с посткатастрофической реальностью и с историческими концепциями времени, Алданов на протяжении всего творческого пути выстраивает собственное видение исторических процессов. Постоянными спутниками движения и развития его мысли становятся философские идеи Платона и Декарта.

Название книги «Ульмская ночь» сразу вводит читателя в круг философских собеседников автора и освещает проблематику произведения. Алданов обращается к биографическому факту французского мыслителя: в августе 1619 года Декарт оказался в городе Ульме. Сон, приснившийся ему, определил его мировоззрение: незыблемые аксиомы, лежащие в основе взаимоотношения человека с миром, должны иметь нравственные критерии. Нравственные критерии, в свою очередь, проистекают из свободы воли человека и принципа сомнения. Этот принцип открывает ему путь бесконечного познания мира, путь бесконечного поиска его сущности.

Биографический факт в качестве цитаты указывает на скрытую пока еще от читателя философскую направленность произведения и специфику ее выражения. В небольшом предисловии Алданов определил форму своей книги как философский диалог, условность которого он усиливает цитатами и ссылками на цитируемые книги, а также отсутствием стилистических эффектов, «которые казались ему (автору) особенно неприятными и недопустимыми» [Алданов, 1953. С. 1].

Форма произведения – это диалог-спор, который ведется от лица «А.» и «Л.», что указывает читателю на единство образа мыслителя, созданного автором. «Важно понять диалог «Я» с «Ты», умозрения с опытом», – пишет В. Библер, – «как диалог с самим собой, с alter ego, с внутренним собеседником, и обратно – понять «монолог»

одинокого мыслителя с самим собой – как диалог умозрения с опытом, «Я» с «Ты» [Библер, 1975. С. 67].

Указанная Алдановым форма философского диалога отсылает читателя к пока еще эксплицитно не выведенному имени древнегреческого философа (которое далее появится в тексте по мере развития автором своей теории) – к имени Платона.

Два философа: Декарт (имя его имплицитно «содержит» уже само название книги) и Платон (его «открывает» читателю форма произведения) являются для автора, как уже было сказано выше, носителями основных принципов создаваемой им философии истории и места и роли человека в ней. Первый принцип: это выборная аксиоматика в познании действительности; и второй – принцип «красоты-добра» как основы мира. Таким образом, на двух уровнях – содержательном и формальном – обнаруживается диалог двух мировоззрений, приводящих к обнаружению авторской позиции.

Алданов, рассматривая в главе «Диалог о случае в истории» историософскую проблему, касающуюся законов истории, обращается к теории вероятности и к одному из ее создателей – математику Курно. Возникший диалог между разными языками описания – диалог различных сфер культуры: математики, философии, истории и литературы, создает единое пространство для осмысления автором своей идеи и единую картину мира, к которой эта идея может быть применена.

Говоря современным языком, история для Алданова – это семиотическая реальность, созданная многими людьми: историками на основе документов, которые являются отражением сознания современников и свидетелей того или иного исторического факта. Сознание неразрывно связывается автором «Ульмской ночи» с особенностями человеческой природы: «Барон Мюнхгаузен наверное иногда говорил правду. Сократ наверное иногда лгал. Обыкновенный человек то говорит правду, то лжет. Это было и без Толстых, Прустов, Фрейдов, а в свете их психологических находок это еще много вернее» [Алданов, 1953. С. 24]. Алданов в этой главе рассматривает войну 1812 года, термидорианский переворот и октябрьскую революцию. Воссоздавая образы главных действующих лиц и событий, писатель постоянно использует следующие слова и выражения: «по мнению», «с его точки зрения», «как говорит», «вопреки легенде», «анекдот», «было или казалось», «по воспоминаниям такого-то», «он был склонен считать» и т.д., содержащих элемент оценочности и указание на присутствие ее носителя, которые «снимают» фактор объективности восприятия.

Имя Платона - одна из отправных точек авторского миропонимания, оказывается и главным источником поэтики этого текста. Его противопоставление «знания» как синонима истины и «мнения», характеризующего искажение человеком действительности, а также его миф «о пещере» ложатся в основу воссоздаваемой Алдановым картины истории: «Разумеется, я общую идею Наполеона не «расцениваю», – да и с какой «объективной» точки зрения ее можно было бы расценивать хотя бы и теперь, через полтора века? Французская точка зрения тут никак не совпала бы с русской, от обеих отличалась бы точка зрения английская, – уже не говорю о различии политических взглядов историков» [Алданов, 1953. С. 27]. Об историках Алданов говорит, что часто это люди «ослепленные пристрастием к схемам».

Платоновский миф о пещере, в котором истина, по мнению философа, оказывается скрыта от глаз людей и оттого взгляды их способны воспринять только видимость, становится источником смыслового наполнения текста.

Главная тема этой главы книги – это проблема поиска ответа на вопрос: «законы или случай направляют движение истории». Рассмотренная в предшествующей главе теория вероятностей, по мнению Алданова, к историческим событиям не применима,

Часть I

так как случай не поддается прогнозированию и вычислению вследствие бесконечного числа цепей причинности. Так, «катастрофа 1812 года была, по словам Наполеона, цепью самых ужасных случайностей» [Алданов, 1953. С. 33]. Главными противниками своей идеи господства случая в истории Алданов выбирает автора «Войны и мира» и теорию детерминизма Мальбранша. По мнению Толстого, в мире действуют причинно-следственные связи до тех пор, пока в их действие не вмешивается причинность высшего порядка. Алданов делает акцент на том, что Толстой умышленно выбирает для изображения в своем романе войну 1812 года, так как она наиболее соответствует его философии истории: «Художественное чутье очень точно подсказало Толстому, какие именно пределы ему надо взять в истории для торжества его философско-исторического учения» [Алданов, 1953. С. 32].

Алданов размышляет о правах исторического романиста на создание особой исторической романной реальности. Так, образ Наполеона, созданный Толстым, – это следствие мировоззрения его создателя, а не объективных данных: «Автор «Войны и мира» ненавидел Наполеона <...> вдвойне: французский император был ему ненавистен, как человеку и художнику, воплощая в себе все то, что было в жизни гадко и отвратительно Толстому; но кроме того, Наполеон совершенно не вязался с его философией истории» [Алданов, 1953. С. 31]. Роль личности (ее психологические составляющие) эквивалентом которой является случай, не были для Толстого значимы. И таким образом, выбор эпохи, специфика ее изображения в романе, «законы истории» соответствуют философии, наиболее адекватной взглядам конкретного человека XIX века. Но они никак, по мнению Алданова, не соответствуют истории и действительным ее «законам».

Главной составляющей метода исследования и изображения исторических событий Алданов называет принцип абсолютного (для него «декартовского») сомнения: «Вам же склонен посоветовать ради осторожности оставить вопрос хоть под сомнением. Так делали и многие знаменитые историки. Тот же Тацит говорит: "Я не могу решить, идут ли человеческие дела по закону судьбы и необходимости, или они подчинены случаю"» [Алданов, 1953. С. 36]. Алданов говорит о субъективности восприятия (а значит и искажения) любого факта, в том числе и исторического. То есть, по сути дела, о подмене факта образом, субъективно созданным сознанием человека. Но именно специфика этого образа приоткрывает тайны человеческой природы, проявляющейся в различные эпохи: «Не пользуясь мемуарами, можно знать историю большого события, но понимать его невозможно»; «Суда истории нет, суд историков пристрастен» [Алданов, 1953. С. 39; 44]. Автор приходит к выводу о том, что воспроизведение исторических событий сродни творчеству писателя, преобразующего внеположенную ему действительность в образную реальность художественного произведения: «<...> как говорил не без основания Тэн: "надо быть большим писателем для того, чтобы быть историком"»; и «Вот ведь Шекспир и называл историю "скучной сказкой, рассказанной идиотом"» [Алданов, 1953. С. 43; 62].

По сравнению с публицистикой 1920-х годов в книге «Ульмская ночь» появляется новый мотив – мотив борьбы со случаем, в котором Алданов видит цель и смысл деятельности человека. Борьба эта состоит в следовании им платоновскому принципу «красоты-добра» как блага. В «Диалоге о «красоте-дobre» и о борьбе со случаем» Алданов говорит о нравственном выборе каждого отдельного человека в окружающем его иллюзорном мире: «Доказано не будет ничего. И это, разумеется, нисколько не мешает каждому из нас выбрать и принять те или другие аксиомы» [Алданов, 1953. С. 74].

Проблемы литературного диалога

В разделе «Диалог о русских идеях» Алданов дает оценку русской культуре XIX столетия, полемизируя с Н.А. Бердяевым, автором книги «Русская идея» (1946), в которой утверждалось, что русскому характеру присуще безграничность и устремленность к различным крайностям. Алданов утверждает, что русской культуре в высших ее проявлениях свойственно гармоническое начало: «Я утверждаю, что почти все лучшее в русской культуре всегда служило идее «красоты-добра» (условно называю ее Платоновским принципом); <...> самые замечательные мыслители России <...> в своем творчестве руководились именно добром и красотой. В русском же искусстве эти ценности часто и тесно перекрещивались с идеями судьбы и случая» [Алданов, 1953. С. 83]. В соответствии с этим положением «величайшим русским философом» Алданов признает В. Соловьева: «<...> в известных мне его произведениях нет ни одной строчки, противоречащей идее «красоты-добра»; <...> Почти все системы нашего времени так или иначе, в большей или меньшей мере, вышли из Соловьева, хотя бы отталкиваясь. А сам он из русских ни из кого не вышел: влияния на него главным образом иностранные, от Платона до Баадера» [Алданов, 1953. С. 101; 100]. Этими идеями руководствовались русские мыслители и художники: Пушкин, Толстой, Достоевский, Франк, Леонтьев, Врубель. В главе, посвященной случаю, Алданов пишет: «история не оставляет следа и от очень многого другого: случай съедает случай, – остаются преимущественно создания мысли и искусства» [Алданов, 1953. С. 27]. Мысль, имеющая в своей основе принцип «красоты-добра», обретает истинное бессмертие, в противовес многим противоположным ей особенностям человеческой природы. В поисках смысла истории и основы ее движения, исходя из значимости принципа «красоты-добра» для всей русской культуры и собственных идей, автор «Ульмской ночи» становится «собеседником» одновременно европейской и русской культурной традиции, поддерживая тем самым их постоянный диалог.

Свою современность исторический романист считает эпохой, утратившей благородство и красоту – то есть «картезианское состояние ума, или дух Ульмской ночи». Метафорой ее он избирает мысль Мальбранша о том, что мир опротивел Богу. «Подменная» действительность метафорой, Алданов вводит образ в сознание читателя, делая этот образ частью личного и исторического времени, частью культуры. Через метафорическую оценку автора «Ульмской ночи» текущая современность приобщена памяти, сознанию, бессмертию. По мысли Алданова, метафора Мальбранша – культурный знак эпохи.

Избрав формой своей книги диалог-спор, Алданов тем самым показал форму мысли, ее движение в процессе познания. Он создал драму идей, разыгрывающуюся в сознании человека. «Разъясв» исторический мир на декартовские и платоновские образы, он сам высказал только лишь свою точку зрения: «Я только подхожу к огромным историческим событиям с той точки зрения, которую вам угодно было назвать "Философией случая"» [Алданов, 1953. С. 48], и упорядочил мир сообразно своему взгляду. По его мнению, наиболее адекватным отражением научного, философского, художественного, бытийного мира являются образы Платоновской философии и мифологии.

Монологичная по своему содержанию, как и любая цельная законченная идея, историософская мысль Алданова в то же время принадлежит к сфере диалога различных культур и наук, создавая, таким образом, бесконечное развертывание смыслов на всех уровнях текста его произведений.

Литература

Алданов М. Ульмская ночь. Философия случая. Нью-Йорк, 1953.

Библер В. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. М., 1975.

Евангельские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»

Научный руководитель – доцент Н.М. Белова

Все произведения Ф.М. Достоевского озарены великим светом христианства (Православия). И все его творчество – заступничество за человека, доведенное порой до богоборчества, но разрешающееся вручением судьбы Богочеловеку. По творчеству Достоевского существует обширная литература. Много серьезных исследований посвящено и роману «Братья Карамазовы». Существует ряд работ и статей религиозных мыслителей и философов (а также некоторых литературоведов-эмигрантов): В.С. Соловьева, С.Л. Франка, Н.О. Лосского, П. Сорокина, Г.В. Флоровского, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К. Мочульского, раскрывающих сущность религиозного мировоззрения писателя. В них впервые была оценена произведенная писателем духовная революция и творчество его приобрело новое измерение – метафизическую глубину.

Статья Ф.Б. Тарасова «О Евангельских основаниях в "Братьях Карамазовых"» полностью посвящена теме нашего исследования. Ее содержания мы бы хотели коснуться более подробно. В своей работе критик анализирует эпиграф романа, его повторение в тексте в связи с образами Дмитрия Карамазова и таинственного посетителя. Автор характеризует двухчастное строение романа, обе части которого, по его мнению, имеют евангельское происхождение и существуют в «Братьях Карамазовых» как художественное освоение двух притч: о сеятеле [Лк. 7:5-8, 11-15] и о винограднике [Мф. 19:30-20:16]. В связи с этим автор подробно рассматривает образы четырех братьев и главы семьи – Федора Павловича Карамазова.

Названные статьи затрагивают лишь некоторые аспекты данной темы и не могут претендовать на полный анализ ее. В моей статье стоит задача рассмотрения евангельских мотивов в романе «Братья Карамазовы» на основе «Легенды о Великом Инквизиторе» и «Записках инока», составляющих философскую кульминацию романа.

По мнению Достоевского, проблема веры для всякого человека важнейшая: каждому нужно верить во что-то, иначе – пустота. основополагающий вопрос, выходящий на первый план в романе «Братья Карамазовы», и, более того, вопрос, на который он должен дать ответ, – вопрос о существовании Бога.

В последнем романе Достоевского все противоречия доведены до крайностей, автор исследует безверие в безднах отчаяния, он ищет и обретает веру в соприкосновении с Истиной. В этом плане «Легенда о Великом Инквизиторе» – величайшее создание Достоевского. «Кульминационной точкой романа» [Достоевский, 1976. Т. 15. С. 480] называл ее сам автор. О чем же повествует легенда?

Спаситель снова приходит на землю в Севилье в период разгула инквизиции. Он появляется на площади среди толпы, и все сразу узнают Его. Лучи Света и Силы текут из Его очей. Он вновь творит чудеса, исцеляя слепого, воскрешая мертвую девицу, с любовью благословляет народ. В эту минуту по площади проходит сам кардинал, Великий Инквизитор. Он видит все происходящее, и лицо его омрачается. Он велит страже схватить Христа и посадить в тюрьму. Толпа, кричавшая «осанна», безмолвствует и покорно склоняется под благословение кардинала. Ночью Инквизитор приходит к своему пленнику и начинает говорить с ним. «Легенда» – монолог Великого Инквизитора.

Христос остается безмолвным. Взволнованная речь старика направлена против учения Богочеловека.

Три искушения сатаны являются главной темой легенды. Достоевский обращается здесь к Евангелию от Матфея: «И приступил к Нему [Иисусу] искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божьих. Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею. Иисус сказал ему: написано также: не искушай Господа Бога твоего. Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если пав поклонись мне. Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана, ибо написано: Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи [Мф. 4:3-10]. Великий Инквизитор видит ошибку Христа в том, что Он не принял искушения «страшного и умного духа» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 229], а возжелал свободной любви человека. Инквизитор не идет этим путем: подобно современному коммунизму, внутреннее родство которого с иезуитизмом Достоевский всегда подчеркивал, он противопоставляет пути свободы путь счастья: «Мы дадим им тихое, смиренное счастье, счастье слабосильных существ, какими они и созданы» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 236]. Именно в этом и заключается его исправление подвига Иисусова. Ибо свобода, по его мнению, есть «страшный дар» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 236], мешающий человеческому счастью, даже противоречащий ему. «У нас же все будут счастливы и не будут более ни бунтовать, ни истреблять друг друга, как в свободе Твоей повсеместно». [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 235]. Здесь вновь Достоевский высказывает свой взгляд на западную католическую церковь, которая, по его мнению, приняла «последний дар» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 232] искушителя – «Рим и меч кесаря» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 234] – и давно обратилась в светскую власть, утратив чистоту апостольского учения и вследствие этого лишившись благодати. Великий Инквизитор прямо признается в том, что, взяв меч кесаря, он отверг Христа и пошел за Антихристом.

Автор «Братьев Карамазовых» показывает богоборчество во всем его демоническом величии. Иисус так отвечает законнику на вопрос о наибольшей заповеди в законе: «...возлюби Господа бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею, и всем разумением твоим»: Сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: «возлюби ближнего твоего, как самого себя» [Мф. 22:37-39]. Инквизитор отвергает заповедь любви к Богу, но становится фанатиком любви к ближнему. Достоевский показывает, что безбожная любовь неизбежно приводит к ненависти. Потеряв веру в Бога, Инквизитор утрачивает и веру в человека и заканчивает идеей безграничного деспотизма.

Роман Достоевского направлен на отрицание идеологии Великого Инквизитора. И отрицание это прежде всего звучит в книге «Записи инока», которой писатель придавал очень большое значение: «...ответом на всю эту отрицательную сторону я и предложил быть в этой 6-ой книге «Русский инок»... Тут представляется нечто прямо противоположное выше выраженному мировоззрению...» [Достоевский, 1976. Т. 15. С. 482].

Автор противопоставляет логическим аргументам Ивана Карамазова мировоззрение старца Зосимы, отказываясь от последовательного доказательства по пунктам. Книга должна была послужить «опровержением богохульства» [Достоевский, 1976. Т.

Часть I

15. С. 423] Ивана. Задачу эту сам писатель считал гражданским подвигом. В связи с этим книга стоила Достоевскому мучительных усилий. Писатель боялся, что ответ его покажется недостаточным.

Можно утверждать, что старец Зосима Достоевского не имеет определенного прототипа, он похож на многих: на Тихона Задонского, на Амвросия Оптинского и Льва Оптинского. Достоевский в письме к Н. Любимову говорит о Зосиме как о «чистом идеальном христианине» [Достоевский, 1976. Т. 15. С. 481]. Именно этот образ послужил писателю средством выражения его идей и идеалов, чаяний и надежд в области религии и морали. В основе его религиозных воззрений лежат евангельские и ветхозаветные образы и сюжеты, идеи, звучавшие в проповедях Христа.

В высказываниях и поручениях старца Зосимы центральной и объединяющей является тема любви: «Братья, любовь – учительница, но нужно уметь ее приобрести, ибо она трудно приобретается, долго покупается, долгою работою и через долгий срок...» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 290]. Все положительные герои романов Достоевского характеризуются высокоразвитой способностью любви к ближнему, способностью любить «ни за что», когда даже недостатки человека не составляют препятствия этой любви. «Братья, не бойтесь греха людей, – наставляет Зосима, – любите человека и во грехе его, ибо сие уже подобие Божеской любви и есть верх любви на земле» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 289]. Речь идет о любви всеобъемлющей, кажущейся порой безумием, такой, которая по словам Апостола «долготерпит, милосердствует, ... не завидует, ... не превозноситься, не гордиться, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» [1 Кор. 13: 4-7].

Тема любви является центральной в проповедях Христа. Множество притч Евангелия посвящено теме любви. Без любви, что бы не делал человек, нет пользы его душе: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, то я медь звенящая или кимвал звучащий. Если я имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, – то я ничто. И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы» [1 Кор. 13:1-3].

Таким образом, никакие духовные подвиги, никакие жертвы не могут сравниться с подвигом любви.

Старец учит тому, что любовь должна простираться не только на человека, но на весь окружающий мир – природу, растения, животные, вещи: «Любите все создание Божие, и целое и каждую личинку. Каждый листик, каждый луч Божий любите. Любите всякую вещь... И полюбишь наконец весь мир уже всецелою, всемирною любовью» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 289]. В псалмах царя Давида встречаем: «Да восхвалят Его небеса и земля, моря и все движущееся в них...» [Пс. 68:35], «Да веселятся небеса и да торжествует земля; да шумит море и что наполняет его; да радуется поле и все, что на нем, и да ликуют все деревья дубравные пред лицом Господа...» [Пс. 95:11-12], «Хвалите Господа от земли, змиеве и вся бездны: огонь, град, снег, голодь, дух бурен, творящая слово Его, горы и все холмы, древа плодоносна и все кедры, зверии и все скоти, гады и птицы пернатые» [Пс. 18:7-10].

Человек не может найти настоящий смысл жизни (при условии, что он его по-настоящему серьезно ищет), пока не начнет ощущать свою личную всеответственность и всегреховность. Так считает православие, и так считал Достоевский, который с удивительным художественным мастерством показал развитие этого сложного психологического процесса в книге «Русский инок».

Проблемы литературного диалога

Старший брат старца Зосимы Маркел, явный атеист и богохульник, пережив внутренний кризис из-за смертельной своей болезни, весь духовно преображается. В недавнем прошлом наглый и гордый, теперь он с радостью и умилением смиряется даже перед прислугой, говоря: «Милые мои, дорогие, за что вы мне служите, да и стою ли я того, чтобы служить-то мне?... , ибо все должны один другому служить» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 262]. «Мама, радость моя, – говорит он своей матери, – нельзя, чтобы не было господ и слуг, но пусть же и я буду слугой моих слуг, таким же как и они мне. Да еще скажу тебе, матушка, всякий из нас пред всеми во всем виноват, а я более всех» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 262]. Как не вспомнить здесь слова Спасителя: «Но между вами да не будет так: а кто хочет быть большими между вами, да будет вам слугою; и кто хочет быть первым между вами, да будет всем рабом» [Мф.20:26-27]. И еще: «Ибо всякий возвышающий сам себя унижен будет, унижающий себя возвысится» [Лк.14:11].

Некогда высокомерный по отношению к Богу и людям, Маркел теперь плачет, умиляясь и радуясь, прося прощение и у птиц: «Птички Божие, птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил...» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 263]. Матушка, радость моя, я ведь от веселия, а не от горя это плачу; мне ведь самому хочется пред ними виноватым быть, растолковать только тебе не могу, ибо не знаю, как их и любить. Пусть я грешен пред всеми, зато и меня все простят, вот и рай. Разве я теперь не в раю?» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 263].

Маркел перед самой смертью наказал брату (ст. Зосиме): «Ну, ступай теперь, играй, живи за меня!» [Достоевский, Т.14, С.263]. Итак, «если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Ин.12:24]. Духовное воскресение Маркела (не случайно и время действия – Пасха) «принесло много плода», ибо «на сердце осталось все неизгладимо» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 263], и «затаилось чувство» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 263] в душе, тогда еще мальчика, старца Зосимы, которое должно было в свое время «восстать и откликнуться» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 263] (что и случилось, как мы узнаем из дальнейшей судьбы старца).

Старец Зосима до монашества был офицером, и взгляды его на окружающий мир были весьма поверхностны. Но вот во время одной дуэли в нем свершился душевный переворот, после которого все его существо согласилось с правдивостью слов Маркела о всеответственности человека за все в мире. Какие-то новые, раньше не известные ему чувства, обуревают его душу, и он на личном опыте приходит к осознанию великой и неопровержимой истины: «...воистину всякий перед всеми за всех виноват, не знают только этого люди, а сами б узнали – сейчас бы в рай! Господи,... воистину я за всех, может быть, всех виновнее, да и хуже всех на свете людей!» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 270]. Еще вчера он ударил ни за что своего слугу Афанасия, а сегодня с ужасом от содеянного вопрошает: «В самом деле, чем я так стою, чтобы другой человек, такой же, как я, образ и подобие Божие, мне служил?» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 270] И он идет к Афанасию, бросается ему в ноги и, плача, говорит: «Афанасий, я вчера тебя ударил по лицу два раза, прости ты меня» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 271].

Вот когда «умершее семя» принесло свой плод, когда преображение души одного человека, даже после смерти его, через много лет, таинственно, непостижимо повлияло на преображение души другого.

Исполненный радости и воодушевления из-за духовного переворота, произошедшего в нем, будущий старец весело отправляется на дуэль, на которую был вызван вчера. Он спокоен и с любовью и радостью смотрит на стреляющего в него противника.

Часть I

Сам в свою очередь стрелять отказывается, выбрасывает пистолет и обращается к своему противнику: «Милостивый государь, простите меня, глупого молодого человека, что по вине моей вас разобидел, а теперь стрелять в себя заставил. Сам я хуже вас в десять крат, а пожалуй, еще и того больше» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 271].

После этого события Зосима подает в отставку, и готовится к постригу в монастырь. «Да как же это можно, – смеются ему в глаза, – ну разве я могу быть за вас, например, виноват?» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 273]. На что Зосима отвечает: «Да где вам это и познать, когда весь мир уже давно на другую дорогу вышел и когда сущую ложь за правду считаем да и от других такой же лжи требуем? Вот я раз в жизни взял да и поступил искренно, и что же, стал для всех точно юродивый...» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 273]. Все произошло по слову Спасителя: «Если мир вас ненавидит, знайте, что Меня прежде всего возненавидел. Если бы вы были от мира, то мир любил бы свое; а как вы не от мира, но Я избрал вас от мира, поэтому ненавидит вас мир» [Ин. 15:18-19].

«Таинственный посетитель» Зосимы спас себя от отчаяния и самоубийства благодаря тому, что смог покаяться и смириться. Четырнадцать долгих лет носил он в душе страшную тайну своего преступления: он убил женщину. Это злодеяние превратило всю его жизнь в ад. Покаяние Зосимы придало ему силы, и он приходит к нему после долгих колебаний и мук и рассказывает свое преступление. Зосима дает ему совет, как освободиться от мук совести: «Идите и объявите людям. Все минется, одна правда останется» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 280]. Он открывает Новый Завет и читает: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, упав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» [Ин. 12:24].

И «таинственный посетитель» принимает невероятное решение: казнить себя публичной исповедью. На свой день рождения, в присутствии многочисленных гостей, он объявляет о своем преступлении, описывая его во всех подробностях и предъявляя вещественные доказательства. Речь же свою заканчивает словами: «Как изверга себя извергаю из среды людей, Бог посетил меня... пострадать хочу!» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 282]. Все поражены, но никто не верит его преступлению. Более того, все соглашаются с мнением врачей, что из-за нервного расстройства он сошел с ума. Он и в самом деле заболевает от пережитого душевного потрясения. Перед смертью он говорит Зосиме: «Бог сжалился надо мной и зовет к себе. Знаю, что умираю, но радость чувствую и мир после стольких лет впервые. Разом ощутил в душе моей рай, только лишь исполнил, что надо было. Теперь уже смею любить детей моих и лобызать их...предчувствую Бога, сердце как в раю веселится...долг исполнил...» [Достоевский, 1976. Т. 14. С. 283].

Как мы видим, истинность притчи о пшеничном зерне доказывается Достоевским на потрясающе убедительных жизненных примерах. Она красной нитью проходит через все житие старца Зосимы, являясь его стержнем, идейным центром. Думается, следует особо отметить источник притчи – Евангелие от Иоанна. Почему Достоевский ссылается именно на это Евангелие?

В контексте Евангелия от Иоанна к Иисусу пришли эллины, т.е. не иудеи, а, следовательно, символично – все человечество, весь мир. Возможно, Евангелие от Иоанна наиболее соответствует христианским взглядам Достоевского, его «Верую», ибо наиболее светло и возвышенно возвещает о реальности Царствия Божьего уже здесь и сейчас.

- Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976.
Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского // Мысли о литературе. М., 1989.
Тарасов Ф.Б. О Евангельских основаниях «Братьев Карамазовых» // Литература в школе. 1997. № 6.
Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. М., 1990.

А.Г. Лухминская

«Ролевое поведение» в различные культурные эпохи: к постановке проблемы

*Научные руководители – доцент Л.Г. Горбунова,
старший преподаватель Е.В. Киреева*

«Ролевое поведение» – своеобразный способ самопрезентации, который характерен для субкультуры любителей ролевых игр. Сутью ролевого поведения является внутреннее отождествление себя с неким иным лицом, обычно значительным – литературным персонажем или знаменитой личностью, – которое транслируется вовне теми или иными средствами. Ролевое поведение весьма близко разнообразным формам театральности, но отличается от него тем, что обращено вовнутрь, а не вовне: актер нуждается в зрителе, человек, вступающий в ролевую игру, нуждается только в том, чтобы самому себе доставить удовольствие своей игрой. Эта грань очень зыбка, и все же она есть. Чтобы было легче представить себе сущность ролевого поведения в его современных формах, стоит ознакомиться с текстами современных песен, созданных в поле влияния субкультуры ролевиков (в приложении).

Ролевое поведение не есть театральная игра на сцене; ролевое поведение имеет также и свою историю, отличную от истории мирового театра, но история эта пока не написана. История культуры знает формы, близкие к современной ролевой игре, и такие примеры необходимо проанализировать. Здесь будут освещены только некоторые из них.

С середины XVIII века предромантические явления в европейской культуре демонстрируют формы, довольно близкие к современным видам игровой деятельности ролевиков. Европа переживала мощное увлечение средневековьем, сопряженное с увлечением ролевой образностью. Одно из первых проявлений этого зафиксировано в неоклассицистической живописи: многочисленные «портреты в образе» – портреты реальных людей, желающих быть увековеченными в одежде исторических (мыслимых еще вместе с мифологическими) персонажей, с жестами, подражающими жестам на картинах и скульптурах великих мастеров (таковы, например, картины Ангелики Кауфман – «Портрет маркизы Марии Анны де Санта Крус в образе Лукреции» (1791), «Портрет дамы в образе Венеры» (1795)). Такие частные проявления ролевого поведения встречались во всех сферах культурной жизни, не всегда складываясь в целостную картину субкультуры, подобной современным.

В искусстве XVIII века было одно крупное явление, сочетавшее в себе почти те же слагаемые, что и современная субкультура ролевиков. Это явление – оссианизм, с

Часть I

его свободно разрастающимся корпусом текстов, интересом к средневековью, кельтике, мифологиям, с его своеобразным мрачным «северным» эстетизмом. И, вместе с этим, с проявлениями ролевого поведения.

Александр Суворов, фанатичный поклонник Оссиана (Костров даже посвятил ему свое переложение макферсоновских поэм), в 1792 году, находясь в Финляндии, записал в своем дневнике следующее: «Странствую в сих каменистых местах, пою из Оссиана; о, в каком я мраке. ... Где же друг мой Истенгел? В объятиях ли его любезной супруги, или же в беседе с душами, перенесенными в густые туманы?» [Левин, 1980] Другой пример из той же эпохи: князь Федор Сибирский в своем «Подражании Оссиану» (1798) писал: «Мне мечтается, будто я нахожусь в Шотландии и живу в те времена, когда сей славный бард пел...» Налицо особенности, характерные и для современного ролевого поведения: стремление отождествить себя и своих знакомых (это важно: отсюда рукой подать до образования полноценной ролевой субкультуры!) с литературными персонажами, постоянное воспроизведение культового текста – «пою из Оссиана» и желание писать продолжение – «Подражание Оссиану». Скажем кратко, что Оссиан, не переживший в России таких бурных разоблачений, как на родине – хотя его поддельность ни для кого не была загадкой, судя по текстам того времени, ее словно бы не замечали – оставался популярен в течение довольно долгого времени на рубеже XVIII – XIX веков и эпизодически возникал в русской лирике вплоть до XX века: последними обращались к Оссиану акмеисты Гумилев и Мандельштам. В собрании текстов, подготовленном Ю. Левиным [Макферсон, 1980], представлено 61 произведение русских авторов по мотивам Оссиана, что напоминает современные собрания фанфикшена (творчества фанатов).

Хочется привести цитату из Хейзинги (*Homo ludens*, 1930), книги, посвященной игре в самых ее разнообразных проявлениях. Философ склонен видеть в рассматриваемых нами фактах не столько игру, сколько ее противоположность, серьезность: «сентиментализм был в гораздо более высокой степени серьезным, искренним *imitatio*, чем античная поза Гуманизма или Барокко. Если столь эмансипированный ум, как Дидро, мог всем сердцем наслаждаться резкими проявлениями чувств *Отцовского проклятия* Греза; если Наполеон мог восторгаться поэзией Оссиана, доказательств здесь кажется более чем достаточно» [Хейзинга, 1997. С. 182]. Он ни разу не употреблял понятия «ролевая игра», а она отлична тем, что не переставая быть игрой, сама по себе очень серьезна.

Говоря о ролевом поведении, нельзя не упомянуть сообщества XIX, – XX. В России это были различные полулитературные объединения символистской направленности. Одними из первых были «аргонавты» – общество, пронизанное мистическими настроениями, по сути своей чрезвычайно близкое к понятию современной субкультуры – «кружок сложился как стихийное объединение людей, нашедших друг в друге единомышленников» [Лавров, 1978. С. 137]. Мифотворчество и фантазирование – не обязательно литературно оформленное – было целью и признаком «аргонавта». К 1903 году сообщество получило свое время-место встречи: «Постоянным местом встреч стала квартира Владимировых; Белый также стал устраивать «воскресенья» у себя дома. В то же время, и прежде всего, «аргонавтизм» реализуется как «разговор с друзьями»: происходит он в университетском коридоре, под открытым небом: в Кремле, на Арбате, в Новодевичьем монастыре или на лавочке Пречистенского бульвара» [Лавров, 1978. С. 138].

И аргонавтическая субкультура, несомненно, носила признаки ролевого поведения; увлечение различными философскими и эзотерическими учениями прямо проеци-

Проблемы литературного диалога

рвалось на реальность, создавая у аргонатов иллюзию знания и сверхвозможностей, которые находили выход только в общении с себе подобными. «...повседневность становилась излюбленным материалом мифотворческих построений: ведь "аргонаты" себя ощущали не только символистами, но символистами-практиками, "теургами"» [Лавров, 1978. С. 145]. Вследствие такого отношения к реальности, как писал Андрей Белый, также активный участник этого сообщества, «почти у всех членов нашего кружка с аргонатическим налетом были ужасы – сначала мистические, потом психические и, наконец, реальные» [Лавров, 1978. С. 146].

Дух ролевой игры демонстрируют многие «мероприятия» ивановской Башни. Ярче всего это проявилось в организации литературного общества «друзей Гафиза». Это было полукостюмированное заседание утонченных эстетов, игравших роли людей разных эпох и народов. «Иванов именовался здесь Эль-Руми или Гиперион, Зиновьева-Аннибал – Диотима, Бердяев – Соломон, Кузмин – Антиной или Харикл, Сомов – Аладдин, Нувель – Петроний, Корсар или Renouveau, Бакст – Аппеллес, Городецкий – Зэйн или Гермес, Ауслендер – Ганимаед» [Вислова, 1997. С. 30]. Как и «погоняла» в современной ролевой субкультуре, «имена» насельников Башни были так или иначе обусловлены; в редких случаях выбор самоочевиден, большей же частью, чтобы понять его, необходимы были бы пояснения владельца. Цели перевоплощения всегда ставились если не самые конкретные и практические, то всегда четко осознаваемые. Зиновьева-Аннибал писала М.М. Замятиной: «Поставил Вячеслав вопрос, к какой красоте мы идем: к красоте ли трагизма больших чувств и катастроф, или к холодной мудрости и изящному эпикуреизму. Это то, что все это время занимает меня как проблема душевная и художественная...» [Вислова, 1997. С. 30]. Волошина-Сабашникова писала о театрализованных собраниях у Зиновьевой-Аннибал так: «...Лидия (...) хотела попытаться в свою очередь создать закрытый кружок женщин, подготовив ситуацию, в которой каждая душа сможет свободно произвести нечто исконно ей свойственное» [Вислова, 1997. С. 30-31].

Ролевое поведение, как мы видим, всегда связано с литературой. Мощная традиция ролевого поведения возникла в связи с литературным творчеством Макферсона; русский Серебряный век знает ролевое поведение участников литературных движений; даже неоклассицистские «портреты в образе» отсылают к тем или иным событиям истории или мифологии, т.е. к письменным источникам. Вне истории литературы ролевое поведение рассматриваться не может, так как оно всегда вызвано к жизни интересом к тому или иному литературному явлению. С этой точки зрения представляется перспективным дальнейший поиск общих черт в явлениях литературы, вызывавших в разное время к жизни интерес к ролевому поведению.

Литература

- Вислова А.В. На грани игры и жизни (Игра и театральность в художественной жизни серебряного века) // Вопросы философии. 1997. № 12.
Лавров А.В. Мифотворчество «аргонатов» // Миф – фольклор – литература. Л., 1978.
Левин Ю.А. Оссиан в русской литературе. Л., 1980.
Макферсон Дж. Поэмы Оссиана / Под ред. Ю.А. Левина. Л., 1983.
Хейзинга Й. Homo ludens. М., 1997.

Приложение

1. Тикки Шельен. «Жалоба Тикки Шельен святому Патрику»
Вы не поверите, Патрик,
каково здесь живет ирландцам,

здесь, где понятие «Тара»
сводится лишь к упаковке.
Сколько ни припоминаю,
хуже нам приходилось
только в Ботани-Бей,
и то далеко не всегда.
Вы не поверите, Патрик, –
здесь на ирландцев косятся.
И говорить по-ирландски,
кажется, я разучаюсь.
С кем бы тут, впрочем, общаться –
разве с собою да с Вами,
ну а подслушает кто –
Бог весть, что и будет тогда!
Впрочем, вчера ностальгия
овладела мною смертельно.
Вспомнились белые камни,
дождь и мокрый Клэрморрис,
Фергюсса взгляд прощальный,
серые воды Шаннона,
и, каюсь, тогда случилось
и что-то нашло.
И вот тогда я сказала
все про их мир и обычай
на чистейшем ирландском
и, хлопнувши крашеной дверью,
ушла я из холла в палату,
сичу там и жду санитаров.
Вы не поверите, Патрик,
как же нам здесь тяжело!
Shule shule shule agra
Shule I am sure he loves me
When he comes back he'll marry me...

2. Рыжий Канцлер (Майя Котовская) «Раймон»

Он сегодня дома, он сегодня один.
Он немного болен, немного устал.
Сам себе трубадур, сам себе господин.
Он коньяк с кагором зачем-то смешал.
А за окном темно, смотрит в форточку ночь:
«И с какой это радости парень напился...»
А ему, бедняге, уж ничем не помочь,
Он устал быть тем, кем сегодня родился.
Он забыл, как люди включают на кухне газ,
И чужую боль заглушил цитрамоном.
Он глядит на стены и видит родной Прованс,
Где когда-то он звался графом Раймоном..
Он вернулся на землю сквозь дни и года,
Семь столетий назад безвозвратно ушедший.

Вспоминает об этом Раймон иногда,
А друзья говорят про него – сумасшедший.
И снова битва идет для него каждый день,
Только ныне масштаб поражений неравен;
От былого осталась лишь зыбкая тень –
Там Тулуза сдана, здесь завален экзамен...
И Раймон Седьмой допивает остывший чай,
И снимает морфином незримые узы.
И идет по утру он молитвы свои читать
А католический храм альбигойской Тулузы.
Возвращаясь назад, он неспешно идет,
Игнорируя огненный глаз светофора,
Ибо знает, что знамя его упадет,
И растопчут его крестоносцы Монфора.
И отбывает он вновь в летний свой Тарантен,
Заблудившись в сети бесконечных тропинок,
Ищет отдыха в россыпях телеантенн,
Веря в грустную ложь разноцветных картинок.
И Раймон Седьмой печально глядит в экран,
Заполняя времени стертые лузы
И болят на погоду призраки старых ран,
Что получены им на полях под Тулузой.

Д.В. Неустроев (Москва)

Источники повести Н.С. Лескова «Очарованный странник»

Научный руководитель – профессор А.П. Ауэр

Проблема источника литературного произведения относится к генетическим проблемам. Если рассматривать повесть Н.С. Лескова «Очарованный странник» (1873) в этом отношении, то многие генетические вопросы уже решены. В изучении генезиса «Очарованного странника» накоплен значительный опыт. Установлены связи с древнерусской литературой (жития, хождения, хроники), произведениями устного народного творчества (былины, сказания) и мифологией, проведены параллели с библейскими текстами, произведениями античной и западноевропейской литературы, взаимодействие с русской романтической литературой 1820 – 1830-х годов.

В первую очередь следует указать на работы Б.С. Дыхановой, К. Кедрова, А.А. Кретовой, И.В. Столяровой, М.П. Чередниковой, посвященные фольклорным источникам «Очарованного странника». Главный герой повести Иван Северьяныч Флягин сопоставляется с былинными героями (Илья Муромец, Святогор), а также с традиционным образом народной сказки – образом Иванушки-дурачка.

Не менее важно отметить и то, что поэтика «Очарованного странника» восходит к одним из наиболее распространенных жанров древнерусской литературы – житиям и хождениям. М.П. Чередникова убедительно доказывает, что Лесков в «Очарованном страннике» создаёт легенду о попе-запивашке и митрополите Филарете, используя сю-

Часть I

жетную канву патериковых легенд из Пролога [Чередникова, 1977. С. 361-369]. Ф. Визгелл указывает на то, что история Флягина напоминает сюжет евангельской притчи о блудном сыне и её трансформацию в древнерусской литературе – «Повесть о Савве Грудцыне». Бес, который «опекает» Савву, состоит, как и Флягин, при лошадях. Флягин, подобно Савве, проходит через искушение любовью, совершает воинский подвиг и на склоне лет уходит в монастырь. Тем не менее, монастырь – это, возможно, не последний приют Флягина, т. к. договора с дьяволом он не заключает. В роли искусителя отчасти выступает «магнетизёр», а его «чудодейственный» сахар функционально сходен с приворотным зельем, которым жена Бажена Второго опоила Савву. Блудный сын из притчи, Савва Грудцын, и Флягин похожи, как персонажи, «плывущие по течению», хотя сходство Ивана Северьяныча с героем притчи и с персонажем древнерусской повести весьма относительно [Визгелл, 1997. С. 754-762].

«Очарованный странник» связан также и с русской литературной традицией. Многие исследователи отмечают, что в эпизодах киргизского плена Флягина и истории любви к цыганке Груше Лесков «воскрешает» темы и образы русской романтической литературы 1820 – 1830-х гг. В «Очарованном страннике» присутствует одна из наиболее распространённых в романтической литературе тема «пленника». Не менее значимы и две тематические реминисценции: связь эпизода киргизского плена Ивана Северьяныча с темой «кавказского пленника» в русской литературе и воспроизведение в истории князя-ремонтёра и Груши сюжетной ситуации «Бэлы» М.Ю. Лермонтова. Очевидна художественная переключка «Очарованного странника» с «Кавказским пленником» (1822) А.С. Пушкина, «Героем нашего времени» (1838) М.Ю. Лермонтова, «Концом Чертопханова» (1872) И.С. Тургенева, «Кавказским пленником» (1872) Л.Н. Толстого.

При создании «Очарованного странника», вне сомнения, Лесков ориентировался и на традицию западноевропейской литературы. Ивана Флягина сравнивают с Одиссеем, Робинзоном Крузо и Дон-Кихотом. Об этом также говорит заглавие первой газетной публикации «Очарованный странник: его жизнь, опыты, мнения и приключения...» («Русский мир, 1873), которое заставляет вспомнить «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка» (1719), Д. Дефо, «Историю приключения Джозефа Эндрюса» (1742) Г. Филдинга, «Жизнь и приключения Тристрама Шенди, джентельмена» (1759-1767) Л. Стерна, «Приключения Родрика Рэндома» (1748) и «Жизнь и приключения Перегрин Пикля» (1751) Т. Смоллета. Черновое название «Черноземный Телемак» отсылает нас к «Приключениям Телемака, сына Улисса» (1699) Ф. Фенелона, на что обратила внимание Г.А. Косых, обосновавшая общность сюжетно-композиционной структуры «Очарованного странника» и «Телемака». И.П. Видуэцкая указывает на сходство «Очарованного странника» в жанровом отношении с просветительским романом-обозрением, с плутовским романом XVI-XVIII вв., а также просветительским «романом воспитания» [Видуэцкая. 2000. С. 52-54].

Вне всякого сомнения, со всеми вышеуказанными произведениями Лесков был хорошо знаком. Тем не менее, некоторые источники остались вне поля зрения исследователей. На многочисленность нераскрытых и неузнанных источников лесковских произведений указывал ещё А.А. Измайлов в неопубликованном труде «Лесков и его время»: «Менее, чем где-либо, мы располагаем на этот раз фактическим материалом, какой указывал бы, откуда пришли к Лескову идеи и краски "Странника". Но ни он, ни кто другой не оставил нам ни одной из тех куколок, из которых вылетела эта капризно-прелестная бабочка. Остаётся поэтому только заключать, что Лескова всегда занимал образ этого русского странника «перекасти-поля», который через два года занял Досто-

евского в «Подростке», много позднее Чехова и потом продиктовал содержание всего Горького первой фазы...» [Измайлов. С. 16]. При работе с книгами из библиотеки Лескова с его пометами, хранящимся ныне в составе архивного фонда Н.С. Лескова в Орловском государственном литературном музее им. И.С. Тургенева мы обнаружили, что одними из важных источников «Очарованного странника» являются книга «Несчастные приключения Василья Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода, в трёх частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год» (1787), рассказ М.Е. Салтыкова-Щедрина «Развеселое житьё» (1858) из цикла «Невинные рассказы», а также книга П. Ольхина «Последние дни самоубийц» (1863).

Книга С.К.Р. «Несчастные приключения Василья Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода, в трех частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год» – одна из немногих русских книг XVIII века, сохранившихся в лесковского библиотеке. Автор книги скрылся под псевдонимом «С.К.Р.», который до сих пор не расшифрован. Так же, как и Иван Флягин, Василий Баранщиков проживает множество жизней, претерпевает скитания и лишения; широк и географический размах его странствий: Америка, Турция, Иерусалим, Европа. Баранщиков даже добрался до Пуэрто-Рико, где служил на корабельной пристани и получил испанский паспорт на имя «Московитин Мишель Николаевич», затем нанялся матросом в Ишалаинский купеческий корабль, идущий в Европу. Корабль захватили тунисские разбойники, Баранщиков был взят в плен и обращён в магометанскую веру, ему дали имя «Ислям». Впоследствии Баранщиков бежал из плена и возвратился на родину.

Подобно лесковскому герою, у Баранщикова много имён. Иван Северьяныч Флягин – в молодости прозывался Голованом, Голованькой, «оттого что <...> произошел на свет с необыкновенно большою головою» [Лесков, 1957. С. 396, 400]. В татарском плену он остаётся Иваном, но потому, что «у них если всё взрослый русский человек – так *Иван* (курсив Лескова – *Д.Н.*)» [Лесков, 1957. С. 433]. Оказавшись на Кавказе, он становится Петром Сердюковым, а в монастыре – отцом Измаилом. Как и лесковский герой, Баранщиков был «подщетилен»: «Наконец вздумал от Магомета Паши в печали о своем отечестве России, христианской вере, жене и малолетних троих детях, незабвенно в сердце его обращавшихся, бежать в Россию, но как он от Магомета Паши бежал, не взяв у него ничего и не зная дороги, куда итти, то и пойман на третий день турками и приведён к нему Магомету Паше, за что весьма был бит шамшитового дерева по пятам палками и он не мог ходить более месяца, но ползал: при исполнении наказания просил и кричал "помилуй батюшка" на турецком языке; однако не перестали его бить до тех пор, как свирепость и злоба Магометова не укротилась, и он приговаривал, я не тебя бью, а твои ноги, они виноваты, что ты бежал, ты забыл, что Музульманин и должен жить у меня» [С.К.Р., 1787. С. 24]. Сравним этот эпизод с рассказом Флягина: «Это у них самое обыкновенное средство: если они кого полюбят и удержать хотят, а тот тоскует или попытается бежать, то и сделают с ним, чтобы он не ушел. Так и мне, после того как я раз попробовал уходить, да сбился с дороги, они поймали меня и говорят: "Знаешь, Иван, ты, говорят, нам будь приятель, и чтобы ты опять не ушел от нас, мы тебе лучше пятки нарубим и малость щетинки туда пихнем"; ну и испортили мне таким манером ноги, так что всё время на карачиках ползал» [Лесков, 1957. С. 428].

Не менее интересным нам представилось рассмотрение особенностей типологического, а, возможно, и контактного взаимодействия между «Очарованным странником» и упомянутым рассказом М.Е. Салтыкова-Щедрина «Развеселое житьё». Ещё Б.М. Эйхенбаум указывал на вероятное «родство» лесковской повести с щедринским рассказом: «... У Щедрина <...> есть ранний рассказ "Развеселое житьё", в котором

Часть I

можно видеть своего рода литературный прообраз "Очарованного странника", но с характерным социальным аспектом» [Эйхенбаум, 1969. С. 348]. Сопоставительный анализ убедил нас в том, что эта версия имеет основания. Как у Лескова, так и у Салтыкова-Щедрина рассказчик не только ведёт нить повествования, но и сам является действующим лицом. Как и главный герой лесковской повести щедринский Иван – крепостной. В отличие от Флягина – вымоленного матерью у Бога, герой Салтыкова-Щедрина – сирота, у которого «нет роду-племени» [Салтыков-Щедрин, 1965. С. 157]. Сказ у Салтыкова-Щедрина выдержан в фольклорном ключе. Щедринский сказ более социален, нежели лиричен. Лирическое начало у Щедрина встречается довольно редко. Литературный, тщательно «выработанный» лесковский сказ, ориентированный на традицию древнерусских житий и хождений, более лиричен, нежели социален. Сны в «Развесёлом житье» и «Очарованном страннике» – предсказательные. Сны щедринского Ивана – фольклорные. Сны Ивана лесковского – духовно-религиозные, житийные. Как и Флягин, щедринский Иван очарован красотой лошадей. В жизни двух героев было и несостоявшееся самоубийство. Схожи также любовные линии в двух произведениях. Жизнь щедринского героя – развеселое, стихийное, необдуманное разбойничье-фольклорное житье. Щедринский Иван – странник-разбойник. Герой Салтыкова-Щедрина статичен. Его жизнь идет по нисходящей. «Жанр» жизни щедринского героя можно определить как «развесёлое житьё». Жизнь лесковского Ивана (несмотря на всю стихийность и разудалость) – в большей степени обдуманная и сознательная, чем жизнь щедринского героя. Иван Флягин – странник-праведник, «молёный сын», завещанный Богу. Герой показан в динамике. Его жизнь идет по восходящей. Таким образом, «жанр» жизни лесковского Ивана можно определить как житие. Итог жизненного пути щедринского Ивана – арест и казнь. То, что будет происходить с героем «Развесёлого житья», но не входит в рассказ, читателю явно не будет интересно, весь содержательный компонент уже явлен в повествовании полностью. Герой «Очарованного странника» переживет ещё много пёстрых, нетипичных и разнообразных приключений и происшествий, сменит ещё много жизненных ролей, но в итоге придёт в веру. Следовательно, указанные произведения разнонаправлены «по вектору», но схожи по основным сюжетным узлам.

Можно констатировать, что сопоставление «Очарованного странника» с рассказом М.Е. Салтыкова-Щедрина «Развеселое житьё» и книгой «Несчастливые приключения Василья Баранщикова...» доказывает с большей степенью вероятности, что они являются немаловажными источниками лесковской повести, оказавшими существенное воздействие на её поэтику и сюжетику. Подробнее об этом мы уже писали ранее [Неустроев, 2003. С. 40-47; Неустроев, 2004. С. 36-38; Неустроев, 2006. С. 106-112].

Также с достаточной степенью уверенности можно утверждать и то, что материалом для «Очарованного странника» послужила книга П. Ольхина «Последние дни самоубийц». Вспомним эпизод, когда Флягин пытался покончить жизнь самоубийством: «Отодрали меня ужасно жестоко, даже подняться я не мог, и к отцу на рогожке снесли, но это бы мне ничего, а вот последнее осуждение, чтобы стоять на коленях да камешки бить... это уже домучило меня до того, что я думал-думал, как себе помочь, и решил с своею жизнью докончить. Припас я себе крепкую сахарную верёвочку, у лакейчонка её выпросил, и пошёл вечером выкупался, а оттудова в осиновый лесок за огуменником, стал на колены, помолился за вся христианы, привязал ту верёвочку за сук, затравил петлю и всунул в неё голову. Осталось скакнуть, да и вся б недолга была... Я бы всё это от своего характера пресвободно и исполнил, но только что размахнулся да соскочил с сука и повис, как, гляжу, уже я на земле лежу, а передо мною стоит цыган с ножом и смеётся – белые-пребелые зубы, да так ночью середь черной морды и

Проблемы литературного диалога

сверкают» [Лесков, 1957. С. 405]. П. Ольхин в книге «Последние дни самоубийц» замечает: «В древности вешались так же часто, как в новейшее время. В деревнях третья часть самоубийц вешаются, в России прибегают почти исключительно к этому способу самоубийства» [Ольхин, 1863. С. 375]. И далее: «Обыкновенно вешаются на верёвочной петле. Другие употребляют для этого шейные или карманные платки, ремни, подтяжки, гибкие сучья и т. д. Привязывающие верёвку, полотенце, платок и т. д. к высокому месту, становятся на камень, стул, табурет, лестницу или какую-нибудь мебель и отодвигают эти вещи ногами, надев себе петлю на шею. Иногда самоубийцы взбираются на дерево или под крышу, привязывают верёвку к суку или стропилам, накидывают петлю на шею и затем соскакивают» [Ольхин, 1863. С. 375]. «Некоторые избирают для выполнения своего намерения леса» [Ольхин, 1863. С. 363], «Большую часть самоубийство совершается утром» [Ольхин, 1863. С. 362].

Лесков постоянно и последовательно обращался к «чужим» текстам, широко использовал различные образы русской и мировой литературы. Повесть «Очарованный странник» пронизана цитатами из других текстов, аллюзиями и реминисценциями, устанавливающими межтекстовые переклички. Среди источников повести – библейские и античные тексты, произведения устного народного творчества и древнерусской литературы, русской литературы XVIII-XIX веков, – произведения лесковских предшественников и современников.

Автор статьи выражает благодарность сотрудникам Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН (Санкт-Петербург), Отдела фондов Орловского государственного литературного музея им. И.С. Тургенева (Орёл), а также Дома-музея Н.С. Лескова (Орёл) за предоставленные материалы.

Литература

- Видуэцкая И.П. Николай Семёнович Лесков. М., 2000.
- Визгелл Ф. Блудные сыновья или блуждающие души: «Повесть о Горе-Злочастии» и «Очарованный странник» Лескова // Труды отдела древнерусской литературы. Т. L. СПб., 1997.
- Дыханова Б.С. «Очарованный странник» и «Запечатлённый ангел» Н.С. Лескова. М., 1980.
- Измайлов А.А. Лесков и его время. Глава 5. За новой верой // Отдел рукописей ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 115. Оп. 1. Ед. хр. 5.
- Кедров К. Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Н.С. Лескова // В мире Лескова: Сб. ст. / Сост. В.А. Богданов. М., 1983.
- Косых Г.А. Идеино-композиционное своеобразие поэмы Н.С. Лескова «Очарованный странник»: Учеб. пос. Волгоград, 2001.
- Лесков Н.С. Очарованный странник // Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. / Под общ. ред. В.Г. Базанова и др. Т. 4. М., 1957.
- Неустроев Д.В. Н.С. Лесков и М.Е. Салтыков-Щедрин // Компаративистика на пороге XXI века. Посвящается 100-летию со дня рождения профессора А.Л. Григорьева. Вып. 8: Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. Материалы межвузовской научной конференции, 17-18 апреля 2004 г. СПб., 2004.
- Неустроев Д.В. Неизвестные источники повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» // Филологические науки. 2006. № 6.
- Неустроев Д.В. Рассказ М.Е. Салтыкова-Щедрина «Развесёлое житьё» и повесть Н.С. Лескова «Очарованный странник» // Актуальные вопросы изучения литературы, русского языка и проблемы столичного образования: Материалы второй межвузовской научно-практической конференции. Москва, 27 марта 2003 г. / Ред.-сост. И.А. Беляева и др. М., 2003.
- Ольхин П. Последние дни самоубийц. СПб., 1863. (Орловский государственный литературный музей им. И.С. Тургенева. Библиотека Н.С. Лескова. 610/2090оф. РКФ. 2. Оп. 2. 49).

Часть I

С.К.Р. Несчастные приключения Василья Баранщикова, мещанина Нижнего Новгорода, в трех частях света: в Америке, Азии и Европе с 1780 по 1787 год. СПб., 1787. (Орловский государственный литературный музей им. И.С. Тургенева. Библиотека Н.С. Лескова. 610/111оф. РКФ. 2. Оп. 2. 48).

Салтыков-Щедрин М.Е. Развесёлое житьё // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 3. М., 1965.

Столярова И.В. В поисках идеала (Творчество Н.С. Лескова). Л., 1978.

Столярова И.В. Повесть Н.С. Лескова «Очарованный странник» и роман Фенелона «Приключения Телемака» // Творчество Н.С. Лескова. Курск, 1986.

Чередникова М.П. Источники повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXXII. Л., 1977.

Чередникова М.П. Об одном фольклорном мотиве в повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» // Русская литература. 1973. № 3.

Эйхенбаум Б.М. Н.С. Лесков (К 50-летию со дня смерти) // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969.

М.С. Савенкова

Пьеса «Бригадир» Д. И. Фонвизина на сцене Саратовского Театра Юного Зрителя

Научный руководитель – профессор Ю.Н. Борисов

Н.В. Гоголь в одном из своих писем, сообщая Михаилу Погодину о создании новой комедии, размышлял так: «...что из того, когда пьеса не будет играть? Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела...» [Гоголь Н.В., 1984. С. 60.].

С таким рассуждением нельзя не согласиться. Любое драматическое произведение на бумаге – только лишь текст. А ведь драмы для того и созданы, чтобы ставиться на сцене. Именно при постановке спектакля написанный текст волшебным образом преобразуется в особый новый мир. Это происходит оттого, что при постановке на сцене драма достигает кульминации своего существования – живет своей собственной жизнью, как и желал автор произведения. Можно сказать, что режиссер-постановщик в каждом спектакле с помощью средств особого театрального языка играет на струнах человеческой души - души своего зрителя. Из-за этого мы совсем по-новому воспринимаем пьесу, сыгранную в театре. Чаще всего текст пьесы не изменяется, но это не главное в постановке. Самое важное – чем наполнены реплики персонажей, какой смысл в них вложен, с какой интонацией они произнесены. Одну и ту же фразу можно воспроизвести со множеством интонационных оттенков, и в каждом новом случае она будет нести особый смысл. То же самое происходит и в театральном действе. Какой интонации пожелает режиссер от своих актеров, такой смысл и будет вложен в реплики действующих лиц. Это и есть один из моментов театральной интерпретации пьесы в спектакль.

Конкретным фактом, на примере которого будет рассматриваться преобразование драматического произведения в спектакль, является успешная сценическая жизнь комедии Дениса Ивановича Фонвизина «Бригадир», которая, можно сказать, заново родилась в спектакле Саратовского Театра Юного Зрителя «Привет вам, господа!». Таким образом, наша задача – осмыслить драматическое своеобразие «Бригадира» и обратиться к сценической версии комедии на сцене Саратовского ТЮЗа. Итак, вновь зададимся

Проблемы литературного диалога

вопросом: как же так вышло, что старинная пьеса «осмнадцатого» века стала необычным по новизне и зрелищности динамичным спектаклем, а персонажи, сохранив традиционные костюмы, приблизились к нашим современникам?

Для того, чтобы понять это, обратимся сначала к самой комедии «Бригадир» как факту истории отечественной комедиографии восемнадцатого века. В литературно-театральной жизни того времени комедии занимали главенствующее положение. Замечательным событием комедийной драматургии стало явление в 1769 году на суд зрителей комедии «Бригадир» Дениса Ивановича Фонвизина. Ее постановка оказалась чрезвычайно успешной. Чем же так привлекла зрительские симпатии фонвизинская пьеса? Прежде всего, как сказал в свое время граф Никита Иванович Панин, «это в наших нравах первая комедия» [Фонвизин Д.И., 1953. С. 205]. И действительно, «Бригадир» – первая русская оригинальная комедия. Она положила начало целому ряду комедий, рисующих именно русское общество, русские нравы, русскую жизнь.

В «Бригадире» Фонвизин высмеял слепое раболепство перед «иностранщиной», невежество, взяточничество и ханжество, при помощи которого герои пытались скрыть свои пороки. Весьма актуальная пьеса! Комедия Д.И.Фонвизина – это яркий литературный памятник эпохи русского классицизма. Она написана без малейших нарушений классицистских принципов – единства места, времени и действия. Но, несмотря на это, никакой заданности и «излишней» архаичности при чтении комедий Фонвизина не ощущаешь. Каждый персонаж говорит своим, индивидуальным языком, что для драматургии того времени являлось безусловным новаторством.

Герои словно взяты автором из самой жизни. По словам Д.Д. Благого, «правдивость и жизненность этих образов буквально потрясла современников Фонвизина» [Благой Д.Д., 1953. С. 129]. В «Бригадире» на сцену выходят люди из благородного сословия, то есть русское дворянство в разных лицах: отслуживший свое военный – сам Бригадир Игнатий Андреевич, отставной гражданский чиновник – Советник Артамон Власыч, их жены – светская пустышка и пожилая провинциальная простушка, сын Бригадира Иванушка, помешавшийся на «всем французском», а для контраста – честные люди: разумный учитель Добролюбов и благонравная дочь Советника Софья. Советник – взяточник и ханжа, Советница – мотовка и распутница, жеманная кокетка, Бригадир – грубиян, а его почтенная супруга смыслит только в ведении домашнего хозяйства. «Положительных» персонажей лишь двое – Добролюбов и Софья, но и они не могут быть счастливы: достойный юноша пока не настолько богат, чтобы жениться по сердечной склонности, а девушка вынуждена слушаться отца, хотя о своем предстоящем замужестве так и говорит: «Здесь никакого риска нет, а есть очевидная моя погибель...». Расчетливый Советник неволит дочку замуж за галломана, который, согласно господствующей моде, преотважно волочитя за Советницей; супруг же ее, твердя о честности и чести, сам «амурится» к простодушной Бригадирше, муж которой «делает свой кур» Советнице, а та принимает ухаживания бригадирского сына, не желающего жениться на порядочной девушке... То есть любовными чувствами охвачены все герои, только «их любовь смешна, позорна и делает им бесчестье» (по словам Добролюбова). Однако талант Фонвизина проявляется в том, что его персонажи – не плоские карикатуры, а вполне живые люди, которых можно и понять, и даже пожалеть. Фонвизинских героев нельзя трактовать однозначно. Неужели будем мы осуждать Иванушку за то, что хотят женить его на нелюбимой? Да и бригадирская грубость может восприниматься по-разному. Бригадир ведь тоже дитя своей эпохи. С петровских времен во главу угла ставили государственную службу. Вот и стала для Бригадира Табель о рангах Евангелием. И Советница не потому ли кокетничает напрапалую с первым встречным и же-

Часть I

манится, что ее в совсем молодом возрасте выдали без согласия замуж и отправили на долгое житье в деревню? Все ее развлечения – гадания на картах и примерка новомодных шляпок, которые и носить-то негде.

Таким образом, характеры, представленные в пьесе, по крайней мере, не схематичны. Но то – пьеса, а что же в спектакле?..

Вообще, Дениса Ивановича Фонвизина обычно вспоминают как автора одной пьесы – «Недоросль», хотя все его сатирические произведения весьма замечательны. Можно с полной уверенностью сказать, что пьеса «Бригадир» ни в чем не уступает «Недорослю» – ни в обширности и злободневности затронутых проблем, ни в новаторстве композиции, ни в яркости и своеобразии героев. Из-за огромной популярности «Недоросля» «Бригадир» остается как бы в тени более знаменитой комедии. Аналогично складывалась и их театральная жизнь – прежде всего в репертуарах русских театров утверждался «Недоросль», а затем на сцене ставился «Бригадир»; так было и в Саратовском Театре Юного Зрителя. В 1968 году на сцене Саратовского ТЮЗа была поставлена музыкальная комедия по «Недорослю» Д.И. Фонвизина. Художественная значимость того спектакля для зрителей совершенно неоспорима. Поэт и композитор Юлий Ким и молодой московский режиссер Леонид Эйшлин создали оригинальный и несколько неожиданный театральный проект. Это был первый в России музыкальный спектакль по старинной русской комедии. Он шел в нашем театре около шести лет и оставил заметный след в душах театралов. Спустя три десятилетия заслуженный деятель искусств России Леонид Данилович Эйшлин поставил на той же сцене спектакль «Привет вам, господа!» по пьесе Д. Фонвизина «Бригадир». Вот что он говорил о постановке накануне премьеры: «Я очень люблю русскую классику. Фонвизин для меня в ней занимает не последнее место. Он был очень страстным человеком. И в пьесах у него вялых персонажей нет. Все действуют, и довольно активно. А чего не хватает современному человеку? Как раз активности и не хватает. Мне хотелось, чтобы с помощью такого спектакля зритель вспомнил и полюбил что-то очень для себя сегодня важное. Это в пьесе есть». Несмотря на то, что пьеса была создана еще в восемнадцатом веке, она обращена и к современному зрителю. Это про жизнь, про любовь, ведь «сердца людей остались неизменны»...

По моему зрительскому мнению, у Д.И. Фонвизина был особый дар видеть и передавать все нелепости и пороки современной ему жизни. Во время просмотра спектакля мы получаем «привет» из российского прошлого и с далекого исторического расстояния видим, что фонвизинское время мало чем отличается от настоящего. Самое замечательное, что спектакль начинает нас очаровывать еще задолго до начала сценического действия. Уже при входе в зрительный зал нас поражают оригинальные декорации и оформление сценического пространства. Сцена не отделена от зрителей, а представляет собой подиум в середине зрительного зала, таким образом создается ощущение, что действие происходит здесь и сейчас. Привычный зал сценограф Юрий Хариков преобразил до неузнаваемости: купол над ним опирается на... рыболовные удочки и сачки, зрительские ряды выстланы нежно-салатными чехлами. Идиллическую картину нарушает или, напротив, подчеркивает некий круглый белый раструб, похожий на остов башни, по бокам дополненный трубами вроде пушек. Зрительный зал становится жизненным пространством самой пьесы.

Спектакль воспринимается необыкновенно легко, три часа действия пролетают незаметно. Тому есть несколько причин. Сначала это яркие, смешные, добродушные герои в практически клоунских пестрых костюмах, искренность игры которых не оставляет сомнений. Интересно то, что герои в ходе пьесы могут появляться из боковых

Проблемы литературного диалога

дверей зрительного зала, со стороны главного входа, могут преспокойно посидеть в зале и побалагурить со зрителями. Такое непосредственное нахождение персонажей рядом со зрителями создает у последних совершенно особое восприятие пьесы. Мы даже начинаем думать и чувствовать вместе с героями пьесы, будто бы слышим не уже давно созданный и заученный текст, а истинные человеческие переживания, глубоко прочувствованные актерами здесь и сейчас. Конечно, персонажи изрядно изменились по сравнению с оригиналами. Их костюмы потрясающе яркие и комически нелепые. Очертания костюмов вполне соответствуют прошлым векам, а необычные яркие цвета протягивают ниточку между разными временами.

Ярким пестрым костюмам соответствует необычный, почти клоунский грим актеров. Из-за этого герои больше похожи на кукол, нежели на живых людей, то есть образы в пьесе становятся условными, типичными, а не индивидуально конкретными. Условность персонажей – один из неотъемлемых атрибутов театрального языка. Таким образом, в пьесе будто бы доминирует, выходит на первый план игровое театральное начало. Театральное действие становится тем, чем оно было изначально – ярким сценическим зрелищем. Но данный спектакль и в этом случае обладает своим особым обаянием, благодаря заключенному в нем парадоксу. Чем кукольнее персонажи, тем более глубоким и нежным чувствам они подвластны, тем искреннее их любовные страдания. Подобная история происходит с Иванушкой и Советницей. И в этом случае спектакль несколько отличается от пьесы. В самом «Бригадире» их любовная история мало заметна. Читатели больше внимания обращают на Софью и Добролюбова, совместному счастью которых мешает малое состояние учителя. Лишь только их отношения и чувства кажутся нам истинными. В спектакле же мы больше других сопереживаем отчаянному порыву Ивана и Советницы быть вместе. Здесь срабатывает своеобразный эффект неожиданности – меньше всего мы ждем искренней любви от напыщенного галломана Иванушки и от жеманной кокетки Советницы. Но именно эти герои оказываются наделены ею в спектакле. И заканчивается пьеса не объявлением о свадьбе Софьи и Добролюбова, а трогательной сценой прощания Советницы и Ивана.

Следующий момент перевоплощения пьесы – это новое современное звучание текста комедии: многие мысли Д.И.Фонвизина отображаются в искрящихся юмором и по-современному ироничных стихах поэта Юлия Кима. Именно стихотворная форма дает комедии новое дыхание. Конечно, вряд ли целесообразно современному режиссеру ставить старинный спектакль, сохраняя всю лексику и все обороты речи многовековой давности. Это сделало бы пьесу непонятной и скучной для зрителя. Невозможно переоценить вклад замечательного поэта Ю. Кима в создание спектакля. Именно его изящные и остроумные песенки, стихотворные коллажи создают особое настроение в звучании пьесы. Конечно, Денис Фонвизин не мог ожидать, что его Добролюбов будет лихо отплясывать гопака, припевая:

Зять на теще капусту возил,
Молоду жену в пристяжке водил
Ну-ка, ну-ка, ну-ка, теща моя!
Тпру, стой, молодая жена!
[«Привет вам, господа!»: сценарий спектакля]

И не думал он, что благоразумная Софья споет веселые куплеты:

Я вам скажу один секрет, кого люблю, того здесь нет.
Я вам скажу секрет другой, кого люблю, тот будет мой!
[«Привет вам, господа!»: сценарий спектакля]

Часть I

И вряд ли он предполагал в своих героях наличие глубоких патриотических чувств, которые мы видим на сцене во время хорового исполнения народной песни «Вниз по матушке по Волге» «с выходками». Однако подобные моменты совершенно не мешают верному восприятию основного смысла комедии. Читаем у Фонвизина: «Сердце человеческое есть всегда сердце... Оно не обманет!». Слышим в зонгах Ю.Кима со сцены:

Не слушай никого,
Кроме сердца,
Кроме сердца,
Кроме сердца своего!

Если читатель мало обратит внимания на эту фразу при чтении комедии, то зритель, услышав ее со сцены в виде песенки, запомнит несомненно. Поэт делает удивительную вещь – одну выбранную им фразу из текста комедии он перевоплощает в «зонг» – легкую злободневную сатирическую песенку. И она совершенно по-новому звучит со сцены и воспринимается по-другому, хотя ее смысл ничуть не изменяется.

Один из основных обязательных элементов музыкальной комедии – «живой звук». В спектакле это – оркестр, спрятанный в правом углу сцены. Музыка Андрея Семенова сопровождает зрителей на протяжении всего спектакля. Следует заметить, что развлекательные моменты (короткие остроумные и лукавые арии, веселые пляски, бравурные марши) не только смешат зрителей. Они помогают правильнее понять глубинный смысл самого драматического произведения. И вот почему. Ведь при постановке главная задача режиссера – при содействии лишь ему доступного театрального языка максимально реализовать на сцене все, задуманное автором пьесы. То есть постановка должна стать ключом к пониманию литературного произведения. Здесь очень важно не сместить акценты – иначе спектакль будет отличаться по смыслу от пьесы. В случае с «Бригадиром» подобных перекосов не происходило – сама пьеса, написанная еще в 18 веке, звучит настолько актуально, что не нужно никаких переделок, чтобы наполнить ее современным звучанием. Единственное, что позволил себе режиссер – придать более сильное звучание одной из самых главных тем не только литературной, но и реальной жизни – теме любви. По сути, в спектакле она становится основной, хотя в пьесе Д.И. Фонвизин уделил ей гораздо меньше внимания. Возможно, именно поэтому спектакль становится особенно теплым и проникновенным, оставляет у зрителей только приятные воспоминания. Основной мотив спектакля – жизнеутверждение. Это и было главной целью работы режиссера Л. Эйдлина. Зрители неожиданно для себя открывают, что старинная пьеса восемнадцатого столетия может быть новой и актуальной. Несмотря на кажущиеся клоунство и циркачество, персонажи необыкновенно искренни и добродушны. Даже все их осмеянные пороки не кажутся жестокими и неискоренимыми. Спектакль помогает полюбить жизнь со всеми ее трудностями и проблемами, ведь это самое счастливое, что есть у человека. А значит, надо жить и жизни радоваться. А то главное, ради чего человек живет – это, конечно же, любовь. И нельзя не вспомнить слова из арии героев спектакля:

Звуки сладкие в эфире
Без конца волнуют кровь,
Все премуенно в этом мире –
Непременна лишь любовь...

Литература

Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В.Р. Щербины. М., 1984. Т. 8.

Привет вам, господа!: сценарий спектакля: рукопись / Архив Саратовского Театра Юного Зрителя.

Фонвизин Д.И. «Бригадир» и «Недоросль» / Послесл. Д.Д. Благого. М., 1953.

Ю.Г. Тарасова

Русификация сказки К.М. Виланда «Первонте» в переводе Е.П. Люценко

Научный руководитель – к.филол.н. В.В. Биткинова

Перевод – связующее звено между иноязычным подлинником и контекстом национальной литературы. Степень верности перевода оригиналу может быть различной. В центре данной статьи находится перевод сказки К.М. Виланда «Первонте, или Желания», осуществленный Е.П. Люценко в 1807 г., но опубликованный лишь в 1836 г. Иных переводов этого произведения на русский язык не существует. Перевод Люценко, с одной стороны, передает содержательную сторону сказки Виланда (ни один из эпизодов при переводе не исключен), основная идея и смысловые центры сказки не смещаются. С другой стороны, оригинал становится для Люценко стимулом, отправной точкой для собственных мыслей, образов. Поэтому в переводе можно найти множество отступлений, изменений, которые несут в себе отголоски русского сознания, русского менталитета.

При чтении перевода нетрудно заметить, что первая и вторая части сказки содержат больше русских реалий, нежели третья. Это объясняется содержательной стороной частей. Первые две представляют собой типичную волшебную сказку, с сильным сатирическим началом. Здесь мы узнаем о героях, их внешнем облике, характере, образе жизни, приключениях. То есть эти части прежде всего занимательного, развлекательного характера. Третья часть, напротив, является основным идейным центром сказки, придает всему повествованию философский смысл. Бытовые, описательные элементы, которые преобладали в первых частях, в третьей занимают меньшее пространство, уходят на второй план. Это отражается и на переводе: в третьей части Люценко прибегает к ранее использованным русским реалиям.

Выявленные русифицированные отступления можно классифицировать следующим образом:

- 1) группа отступлений «географические наименования»;
- 2) группа «бытовые реалии»;
- 3) группа «титуты, чины»;
- 4) группа отступлений, связанных с литературой и фольклором.

Обратимся к каждой из групп, приводя наиболее яркие примеры. Но прежде отметим еще один важный факт: в переводе смешанными оказываются не два, а три культурных пласта – немецкий, русский, итальянский. Это объясняется историей создания «Первонте». Основным материалом был извлечен Виландом из собрания неаполитанских народных сказок «Пентамерон». У Виланда итальянские мотивы выражаются, главным образом, в географических названиях (названия городов: Salern, Sorent, Neapel, Venedig, Rom; рек: Arno, Brente; мест: Markusplatz). В русский перевод итальянская культура попадает, соответственно, на том же уровне, но число итальянских наименований

Часть I

уменьшается, они перемежаются с русскими топонимами, разрушая тем самым единство места. У Виланда оно сохраняется (это пространство – Италия), так как он не вносит в текст немецких географических реалий.

Группа «географические наименования» представлена тремя основными номинациями – Москва, острова Елагин и Крестовский. Елагин и Крестовский указывают на местопребывание автора-переводчика – это город Петербург.

Так на Крестовском я недавно
Бумажный видел метеор:
Сей шар от денег вдруг поднялся вверх исправно,
И на Елагином далеком острове
К всеобщей радости спустился на траву
[Люценко, 1836. С. 16].

Здесь важны не столько топонимы, на их месте могли бы оказаться другие географические наименования, если бы описывалось иное событие, сколько важен сам отрывок. Это прием внесения авторского «я» в текст повествования. Причем происходит резкое смещение временных границ: основные события разворачиваются «в глубокой древности, во дни золотого века» [Люценко, 1836. С. 1], но Люценко их прерывает и обращает внимание читателя на события недавнего времени. Это, с одной стороны, своеобразная игра с читателем, включение читателя в текст. С другой стороны, «русская вставка» отсылает к литературной традиции, а именно к традиции И.Ф. Богдановича, его повести в стихах «Душенька». В «Душеньке» главные события также разворачиваются в далеком прошлом, но придворная жизнь напоминает повествователю о событиях недавнего времени, о маскараде в Москве по случаю коронации Екатерины II. У Люценко видим абсолютно идентичный прием: полет Первонте на вязанке дров вызывает у переводчика воспоминание о петербургском «бумажном метеоре».

Группа «бытовые реалии» включает в себя три подгруппы:

1) меры длины (в переводе появляется старинная русская мера длины *аршин* вместо немецкой *Elle*);

2) природа, деревья (в оригинале постоянно упоминаются *липы*, и никогда речь не заходит о *березах*, в то время как при переводе Люценко в описания часто вводит березы для создания национального колорита);

3) национальная еда. В сказке Виланда широко представлена немецкая национальная кухня. Естественно, немецкая кухня значительно отличается от русской. Различие национальных блюд отражается и в переводе. Люценко трижды употребляет слово-понятие *щи* в то время как в оригинале говорится о супе и капусте. Ср.: «Это была <...> проворная женщина, которая <...> очень радовалась, если к обеденному супу в <...> очаге горел <...> хворост» [Wieland, 1796. P. 102, *здесь и далее перевод мой – Ю. Т.*] – «Тогда как мать его заботилась о доме, Варила щи ему» [Люценко, 1836. С. 9]; «Часто он думал как Гораций: “О, кто со скудной капустой в своей хижине сидит и чувствует себя спокойно!”» [Wieland, 1796. P. 162] – «О, кто своей судьбой довольствуясь, сидит За чашей щей простых» [Люценко, 1836. С. 74].

В немецком языке отсутствует понятие *щи*, так как в немецкой кухне не существует подобного блюда. Для немецкой кухни характерны суп и кислая (квашеная) капуста (Sauerkraut), приготовленная особым способом: маринованная капуста обжаривается со свиной, добавляются различные приправы. В некоторых немецкоязычных странах слово Sauerkraut часто используют как синоним словам «немец», «немецкое». Слово «суп» не исконно русское, оно в XVIII в. заимствуется из французского языка, постепенно входя в русский обиход. Суп появляется, прежде всего, на царском, дворянском

столах, в крестьянской среде по-прежнему главным блюдом остаются щи. Это закреплено русской поговоркой: «Щи да каша – пища наша». Подобную русификацию следует рассматривать как неизбежную, как адекватный перевод культурной дефиниции.

К данной группе тесно примыкают такие русские лексические единицы как *хлебосол*, *хлебосольство*, которых нет и не может быть в оригинале за отсутствием этих понятий в немецком языке. Ср.: «Сегодня у короля праздник, он дает великолепный обед» [Wieland, 1796. P. 153] – «Сего-дня Царь свои справляет именины, Там будет у него большой парадный стол, (А он великий хлебосол)» [Люценко, 1836. С. 64]; «... весь высший свет воображал, что будет радоваться сельскому настроению, которое для них было ... чем-то новым» [Wieland, 1796. P. 167] – «Высоко-мочная толпа ... мечтала, Что сельская судьба не будет к ним скупа, И что в деревне жизнь, кроме хлебосольства, Неизъяснимые доставит удовольствия» [Люценко, 1836. С. 80]. В первом случае появление русской номинации *хлебосол* не вызывает удивления, оно закономерно, так как речь заходит о празднике, пышном пире, и, как известно, русские славятся умением и стремлением накормить гостя досыта и вкусно. Во втором случае наблюдается явная русификация, не мотивируемая текстуально. Виланд в данном отрывке не упоминает какие-либо застолья, не затрагивает тему еды, так как для него важно другое: как высший свет (городской!) воспримет сельскую природу, будет ли общение с ней гармоничным, одухотворяющим. Для Люценко ситуация приезда гостей, необходимость их всех разместить, развлечь становится источником ассоциаций. У Люценко, как носителя русского менталитета, встреча гостей ассоциируется прежде всего с хлебосольством, то есть гостеприимством и радушием при угощении. Иную ситуацию русский человек представляет себе с трудом, это хорошо отражают русские поговорки: «От хлеба-соли не отказываются», «Без хлеба, без соли худая беседа».

Группа «титулы, чины» включает в себя такие номинации, как боярство, столбовые фамилии, витязь, царь, царевна, царица. В сказке Виланда нет и не может быть ни одного из данных титулов, так как в Германии существовала иная административно-иерархическая система, включавшая в себя титулы: король, принц, князь, курфюрст, герцог, барон, камер-юнкер, бюргер и пр. Из немецких титулов сохраняются *король*, *маркграф*, *граф*, *барон*, *принц*, *принцесса*. Введение русских статусных характеристик приводит к образованию скрытой оппозиции европейской и русской иерархических систем. В переводном тексте образуется двухмерное пространство – пространство Европы и пространство Российского государства. Переводчик намекает на то, что предлагаемый ход событий мог бы произойти и в России.

Группа отступлений, связанных с литературой и фольклором, представлена, например, такими именами литературных персонажей, как Дадон, Душенька, Аглая и пр. Каждое из этих имен Люценко сознательно вплетает в ткань повествования, так как за каждым именем закреплена литературная традиция, следовательно, каждое из имен вызовет у читателя необходимый переводчику ряд ассоциаций. Например, Виланд, подбирая имя Королю, перечисляет имена Астольфо, Голоферн, Генст, Горст. Для русского читателя они ничего не значат, не несут никакой смысловой нагрузки. Поэтому Люценко при переводе использует имена, имеющие либо русские корни, либо русскую литературную традицию. «И так, кто б ни был он, Славен, Маркбрун или Додон» [Люценко, 1836. С. 1]. В «Словаре древнерусских личных собственных имен» [Тупиков, 1903, С. 361] под именем «Славен» значатся два исторических лица: 1) Славен Борисович, воевода русский; 2) Елизар Славной, боярский сын в Твери. Имя «Додон» заимствовано из лубочной «Сказки о славном и храбром богатыре Бове-королевиче», оно

Часть I

олицетворяет скупость и бессердечность. Имена «Душенька» и «Аглая» отсылают, соответственно, к творчеству И.Ф. Богдановича и Н.М. Карамзина.

Русификация может проявляться не только путем введения новых, отсутствующих в оригинале, имен, но и изменением формы имени. Самым ярким примером здесь является имя главного героя: «Первонте» – у Виланда, «Перфонтий», «Перфонтьюшка» – у Люценко. Такая форма имени сближает героя с персонажами русских народных сказок (Иванушка, Емелюшка и пр.).

Проведя культурологический, лингвистический, литературоведческий анализ русифицированных отступлений, можно прийти к выводу: русификация перевода путем введения в него русских топонимов, элементов русского быта, национальной кухни, элементов общественной жизни, употребление русских литературных имен – все это продиктовано как чисто языковыми, переводческими требованиями, так и художественными задачами, которые ставил перед собой Люценко (главным образом это внесение в текст национального колорита, «русского духа»).

Литература

Wieland C.M. Pervonte oder die Wünsche // Wieland C.M. Sämmtlich Werke. Leipzig, 1796. Bd. 18: Erzählungen und Märchen.

Виланд К.М. Вастола, или Желания: Повесть в стихах [пер. Е.П. Люценко]. СПб., 1836.

Тупиков Н.М. Словарь древнерусских личных собственных имен. СПб., 1903.

Е.В. Трухачев, Д.А. Юлин

Имена русских и зарубежных писателей в контексте романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (Тематический словарь)

Научный руководитель – профессор Е.П. Никитина

В процессе изучения «Онегинской энциклопедии» нами был составлен тематический словарь «Имена русских и зарубежных писателей в контексте романа А.С. Пушкина "Евгений Онегин"». Параллельно привлекался «Комментарий» Ю.М. Лотмана. Постепенно вычерчивался «источниковедческий маршрут» по тексту романа. В тематическом словаре представлены не только те имена, которые называются в романе (Ювенал, Гомер, Байрон, Фонвизин, Руссо и многие другие), но и те, с которыми связаны различные литературные реалии – имена персонажей, названия произведений и журналов (Шекспир, Дмитриев, Измайлов, Бюргер и др.). Включены также имена, зашифрованные в поэтических перифразах, как, например, Кюхельбекер («критик строгий»), М. Н. Муравьев («пиит»).

«Онегинская энциклопедия» дает комментарий к тексту романа в алфавитном порядке. Постепенно открывается панорама мировой литературы от античных времен до первой трети XIX века, периоды и направления литературного процесса, различные национальные литературы. Имена писателей разнообразны по значимости: наряду с писателями первого ряда встречаются второстепенные, «забытые» имена, сыгравшие не столь заметную роль.

В ряде случаев сопоставление разных статей о русских и зарубежных писателях оставляет впечатление структурной несогласованности. В одном случае, сведения о пи-

сателе приводятся в соответствии с текстом «Евгения Онегина». Так, в статье о Феокрите сначала сообщаются краткие сведения о поэте: «...древнегреческий поэт, основатель жанра буколики. В его стихах – идиллические картины пастушеского быта, хвалебные гимны богам и вельможам...» – а затем пояснение, востребованное самим текстом романа: «В неприятии древнегреческой классики сказывался дендизм Онегина, т. е. светское стремление противоречить общепринятым вкусам и оценкам. Отсюда же и склонность в противовес Феокриту изучать политэкономия Адама Смита...» [ОЭ, 2004. Т. 2. С. 632-633]. В другом случае статьи содержат самостоятельные сведения общего характера, которые не подчинены комментированию текста. Иногда более краткая монографическая справка вполне обусловлена тем, что в словаре присутствуют статьи о связанных с именем писателя литературных реалиях. Более краткая статья о Ричардсоне компенсируется статьями о героях его романов: Грандисоне, Клариссе и Ловласе; статья об Измайлове отчасти дополняется информацией об издаваемом им журнале «Благонамеренный». Есть статьи, которые содержат избыточные монографические сведения: статьи о Левшине, Туманском, Шамфоре, Лафонтене и др.

Некоторая неравнозначность состава и содержания статей объясняется субъективным фактором: авторский состав, подготовивший энциклопедию, многочислен и разнообразен по специализации. Может быть, поэтому библиографические справки в энциклопедии не унифицированы. Одни статьи имеют весьма обширные библиографические указания, другие сопровождаются только ссылками на источник приведенных цитат.

Статьи энциклопедии не претендуют на полноту сведений, о чем заявляется в предисловии к изданию. Так, автор статьи о Мандзони Н.П. Прожогин сообщает, что Онегин читает во второй период своего кабинетного затворничества (глава восьмая) роман Мандзони «Обрученные». Роман, по свидетельству Прожогина, вышел полностью в 1827 году [ОЭ, 2004. Т. 2. С. 90]. Однако, согласно календарю, принятому исследователями [Лотман, 1980. С. 18-23], Онегин мог прочитать эту книгу только до весны 1825 года. Н.Л. Бродский увидел в несоответствии дат возможную ошибку Пушкина и предположил, что Онегин мог читать не роман Мандзони, а его пьесы, вышедшие ранее, например, «Адельгиз» (1823) [Бродский, 1964. С. 305]. Утверждение Прожогина о том, что Пушкин «дал» прочитать своему герою именно роман «Обрученные», может показаться недостаточно обоснованным и нуждается в специальной аргументации.

Работа над тематическим словарем позволяет осмыслить логику возникновения глав, построения романа и новизну пушкинского творения. Пушкин, создавая роман в течение семи лет, находился в непрерывном диалоге со своими предшественниками и современниками, братьями по литературному поприщу. Вряд ли найдется в русской литературе произведение, которое бы обозревало такие огромные пласты многовековых литературных явлений. Меткие определения, которыми Пушкин одаривает тех или иных писателей, указывают на самую характерную черту в их творчестве (переимчивый Княжнин, Мицкевич вдохновенный, нежный Парни). Традиции и новизна сосуществуют у Пушкина рядом, что особенно очевидно на примере многократного обращения Пушкина к имени Байрона, раскрывающего разные грани его творческих соприкосновений с английским поэтом. «Онегинская энциклопедия» указывает семьдесят шесть цитат, реминисценций и упоминаний от первой главы до последней, включая «Отрывки из путешествия Онегина» и десятую главу. Систематический учет цитат позволяет автору статьи В.С. Баевскому сделать вывод о том, что роман Пушкина «стоит под знаком Байрона» [ОЭ, 2004. Т. 1. С. 77]. Пушкин в своем романе преодолевает ро-

Часть I

мантическое художественное мышление и разрабатывает новые пути. Именно поэтому мы так часто встречаемся с Байроном на страницах «Евгения Онегина». Упоминание Байрона в романе, безусловно, более частотно, чем упоминание любого другого писателя.

Полемика с Байроном в «Евгении Онегине» ведется с первой главы, имеет для Пушкина первостепенную важность и проявляется на разных уровнях. Сам тип главного героя не несет у Пушкина отпечатка такой исключительности, как у Байрона, а служит для характеристики целого поколения молодых людей начала века. В первой главе романа обозначена мода на Байрона и на все английское в высшем обществе (как dandy лондонский одет; читал Адама Смита; roast-beef окровавленный; все, чем для прихоти обильной / Торгует Лондон щепетильный; английский сплин; как Child-Harold, угрюмый, томный). Онегин поначалу находится во власти байронизма, но к концу романа он преодолевает его, приближаясь по своим устремлениям к Чацкому (на это указывают и Ю.М. Лотман, и М.В. Струганов, автор статьи о Грибоедове в энциклопедии).

Пушкин отказывается от основополагающих принципов байронического творчества: от слияния Автора и героя и от «вовлечения мифологизированной биографии поэта в сложную игру отношений к поэтическим образам» [Лотман, 1980. С. 174]. Художественный и нравственный идеал Байрона Пушкин именует «безнадежным эгоизмом», подчеркивая сказанное в первой главе:

...Что намарал я свой портрет,
Как Байрон, гордости поэт,
Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

Автор возникает в «Евгении Онегине» как полноправный персонаж, который сосуществует с героем в одном пространстве. При этом Автор и герой различаются во взглядах (на театр, балы, природу, деревенское уединение и проч.). Пушкин отказывается и от ореола интимных лирических переживаний. Он противопоставляет в этом отношении свой роман южным поэмам – «Кавказскому пленнику» и «Бахчисарайскому фонтану», где идеальные образы «девы гор» и «пленниц берегов Салгира» были связаны с личными сокровенными переживаниями Автора.

В тексте романа замысел и концепция Пушкина сформулированы в их последовательном разрыве с романтизмом. В начале своего пути, в первой главе, Автор еще не уверен, что след романтической бури в нем утих. В споре между сторонниками классицизма и романтизма он занимает независимую позицию. Его привлекают «не муки тайные злодейства», которыми так славятся «британской музы небылицы», а

Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины.

К концу романа преодоление байроновского влияния завершается и становится заметным. Образ Чайльд-Гарольда принимает отрицательный оттенок, оправданный судьбой Татьяны и ее восприятием байроновских героев. Кульминацией перехода к реализму становятся «Отрывки из путешествия Онегина», которые, по утверждению Баевского, представляют аналогию по сравнению с «Паломничеством Чайльд-Гарольда» и путешествием Дон Жуана [ОЭ, 2004. Т. 1. С. 80]. В «Отрывках» Пушкин формирует принципы реализма в изображении мира, новые идеалы женщины, природы, быта, «собственной личности и собственного поведения». Он противопоставляет их своим крымским воспоминаниям, связанным с именем почитателя Байрона Мицкевича,

с Бахчисараем... Имя Мицкевича возникает в контексте предшествующего романтического творчества Пушкина, которое «декларативно» сталкивается с пришедшими ему на смену реалистическими тенденциями [Лотман, 1980. С. 386-387].

Последняя цитата Байрона в романе – эпитафия к восьмой главе.

Fare thee well, and if forever

Still forever fare thee well.

(Прощай, и если навсегда,

То навсегда прощай.)

Этот эпитафия стал объектом полемики между комментаторами пушкинского романа. Н.Л. Бродский настаивал на символической многозначности этого эпитафия. Он выделял три компонента его значения: прощание Автора со своими героями, прощальный привет Онегина Татьяне и Татьяны Онегину [Бродский, 1964. С. 283]. Ю.М. Лотман в своем «Комментарии» подвергает сомнению трактовку Бродского, признавая ее «излишне усложненной». По мнению Лотмана, эпитафия к восьмой главе напрямую соотносится со строфами XLIX и L, где Автор прощается с читателем и со своим романом. Лотман аргументирует свое мнение не только непосредственным обращением к смыслу текста, но и текстологически: эпитафия «появился в белой рукописи, когда Пушкин решил, что восьмая глава будет последней» [Лотман, 1980. С. 335-336].

Байроновские строчки, извлеченные из конкретного контекста – стихотворения «Fare thee well» (цикл «Стихи о разводе», 1816) [Лотман, 1980. С. 335] и включенные Пушкиным в свой роман, невозможно трактовать однозначно. Они выражают общий для восьмой главы мотив прощания, который находит отражение и в прощании героев друг с другом, и в прощании автора со своими героями, со своим романом и с читателем.

Систематический тематический словарный подбор из обширного материала «Онегинской энциклопедии» помогает не только понять сложную систему литературных влияний, которая формирует роман изнутри, но и представить себе масштабы художественных свершений пушкинского гения. Отношение Пушкина к Байрону, полемическое по своей природе, позволяет выявить новизну «Евгения Онегина» как произведения мировой литературы.

Учет В.С. Баевским всех обращений к Байрону и комментариев к каждому из них – работа кропотливая и ценная сама по себе. Но тем не менее остается впечатление некоторой переоценки позитивного байроновского звучания в тексте романа, о чем мы и рискнули сказать в своих кратких замечаниях. Подобная оценка не соотносится с другими статьями «Онегинской энциклопедии». Так, к примеру, статьи «Форма плана» и «Эгоизм» указывают на элементы полемического отношения Пушкина к художественной системе Байрона [ОЭ, 2004. Т. 2. С. 649-653; 749-751]. Разность подходов авторов энциклопедии может быть обусловлена теми задачами, которые исследователи ставили перед собой при создании своих статей.

«Онегинская энциклопедия» предоставляет возможность многоаспектного исследования романа и составления разнообразных тематических словарей, основанных на «Евгении Онегине»: «Дорога и средства передвижения», «Одежда и предметы моды», «Мифологические образы», «Быт и интерьер» и многих других.

Литература

- Бродский Н.Л. «Евгений Онегин». Роман А.С. Пушкина: Пособие для учителя. М., 1964.
Лотман Ю.М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980.
Онегинская энциклопедия / Под общ. ред. Н.М. Михайловой. Т. 1-2. М., 2004.

Образ «средневековой феминистки» в романе Д. Апдайк «Гертруда и Клавдий»

Научный руководитель – доцент Е.В. Староверова

Действие романа «Гертруда и Клавдий», опубликованного в 2002 году, является предысторией событий трагедии Шекспира «Гамлет». Апдайк реконструирует события той эпохи, решая на средневековом материале многие узловые проблемы современной американской жизни и американской литературы. Гамлет у Апдайк – периферийный герой, а королева Гертруда становится главным персонажем. Нужно отметить, что современные писатели часто обращаются к известным мировым сюжетам и интерпретируют их с другой точки зрения как, например, Стоппард в драме «Розенкранц и Гильденстер мертвы» или Барт в книге «Химера».

Тема феминизма и гендерных конфликтов очень популярна в современной культуре. Деятели кино и литературы пытаются моделировать образы феминисток. Существует несколько уровней понимания феминизма. На бытовом уровне феминистка – это женщина, которая сама носит тяжелые сумки и платит за себя в ресторане. К сожалению, данное явление стало реалией нашей жизни. В свете научной гендерной теории мы можем уже совсем по-другому подойти к проблеме образа феминистки в литературе. Героини практически всех произведений, в которых так или иначе затрагивается вопрос феминизма, являются нашими современницами. Апдайк создает произведение, которое дает нам возможность предположить как могла бы сложиться жизнь сильной и неординарной женщины во времена Средневековья. Роман «Гертруда и Клавдий» ломает патриархатную структуру отношений отец-сын, построенных по мужской логике. Женщина в данном пространстве остается на заднем плане, она олицетворяет собой пустоту и молчание, пол невидимый и неслышимый. «Оспорить такую систему можно было не отрицанием половых различий, а отказом от гендерных иерархий. Следует бороться не с половыми различиями, а с их значениями в патриархатной идеологии – с разделением, подавлением, неравенством, внутренним чувством неполноценности, воспитываемым у женщин» [Шоуолтер, 2004. С. 321].

В романе Гертруда представлена как женщина с несчастливой судьбой: дочь равнодушного и деспотичного автократа, жена требовательного, почти помешавшегося на своих королевских обязанностях воина, мать грубого, не уважающего ее гордеца и, наконец, любовница внимательного и обожающего ее вельможи. Ее внутренняя борьба между чувством и долгом, между социальными и религиозными обязательствами и желанием любить и быть любимой, наверное, составляют главную часть романа, его суть.

В «Гертруде и Клавдии» писатель приложил много усилий для того, чтобы показать женщину, обвиненную шекспировским Гамлетом в порочности и извращенности («Через месяц! Еще и соль ее бесчестных слез на покрасневших веках не исчезла, как вышла замуж. Гнусная поспешность – так броситься на одр кровосмешенья!» [Шекспир, 1984. С. 124]), героиней, которая смогла обрести свое счастье только с братом своего мужа.

В романе Апдайк образ Гертруды получился очень естественным, женственным, понятным для читателей, что делает ее одним из самых удачных женских характеров Апдайка.

Когда Гертруде исполнилось семнадцать, отец выдал ее замуж за Горвендила. Хотя муж был с ней добр и ласков, Гертруда считает его неинтересным и безликим че-

ловеком («There is something pat and coldly expedient about his decision to marry her» [Updike, 2001. P. 16] – «В его решении жениться на ней есть холодный расчет и последовательность» [Здесь и далее дан перевод автора статьи]). Он становится еще более равнодушным к ней после наследования датского престола. Сын Гертруды столь же холоден по отношению к ней, как и муж. Гамлет Апдайка уже не шекспировская модель принца, – цвет и надежда прекрасного государства, омраченного гибелью отца и поспешным браком матери. Вместо этого, он «high-strung, quick-tongued child who is disrespectful to his elders and callous to his inferiors» [Updike, 2001. P. 34] («нервный дерзкий ребенок, не уважающий старших и бессердечный по отношению к своим подданным»). Гертруда изливает на сына всю свою любовь, но та остается на поверхности его души: «He was of his father's blood-temperate, abstracted, a Jutish gloom coated over with the affected manners & luxurious skills of a nobleman» [Updike, 2001. P. 35] («Он унаследовал холодный, замкнутый характер отца, мрачность джутов, прикрытую показными манерами аристократа»). Из-за его странного нрава она не смогла полностью реализовать себя как мать. Будучи уже взрослой женщиной, Гертруда сознает, что Клавдий, младший брат ее мужа, и есть тот человек, о котором она мечтала всю свою жизнь. В лице Клавдия она встречает умного, интересного человека, блестящего собеседника, но все равно любовь как нечто корпоративное невозможна между ними, поскольку любой «другой» для Гертруды всегда означает угрозу ее собственному свободному существованию. Отчуждение между героями наступило после удовлетворения сексуального желания, и со временем это отчуждение нарастало все больше и больше. Будучи замужем за Горвендилом, Гертруда испытывала удовольствие и наслаждение от общения с Клавдием, а, выйдя замуж за последнего, она оказалась в зависимом положении от своего любовника, и это негативно отразилось на их дальнейших отношениях.

Гертруда противостоит самой идее зависимости женщин от мужчин, укорененной на уровне индивидуальной психологии, вступая в скрытый, неявный конфликт с Горвендилом. Гертруда внутренне осуждает многие поступки ее мужа и ставит под вопрос правильность проводимой им политики в Дании. Как и все женщины, Гертруда нуждается в поклонении и обожании. По Фрейду, «феминная любовь является нарциссизмом, поскольку она заключается в пассивной цели быть любимой, а не любить самой» [Жеребкина, 2000. С. 45]. В этом отношении очень показателен эпизод, когда во время прогулки со своим мужем она попадает в древний замок и находит там рунические послания. Горвендил читает надписи, посвященные королю Гаральду, обратившему всю Данию в христианство. Гертруду же привлекает надпись, сделанная отцом Гаральда: «King Gorm erected this memorial to Tyra his wife, glory of Denmark» [Updike, 2001. P. 27] («Король Горм воздвиг этот монумент в честь своей жены Тиры, гордости Датского королевства»). Ее восхищает языческое преклонение перед женщиной. Христианство по своей сути отвергает такую традицию. Оно предписывает мужчине владеть женщиной, почитать ее, защищать, но не обожать, не возносить на пьедестал почета. Гертруда понимает, что ожидать такого отношения от Горвендила бессмысленно. Это обстоятельство еще до свадьбы предопределяет то, что их брак будет неудачным.

Широкое распространение феминизма и борьба женщин за свои права стало, возможно, ведущей линией в раскрытии образа Гертруды. На мой взгляд, автор очень интересно решает эту задачу. Он фактически делает Гертруду центральным персонажем романа, показывая ее как сложный, многогранный характер. До сорока лет Гертруда ведет однообразное, скучное существование, пока в ее жизнь не врывается Клавдий. Она буквально меняется на глазах, олицетворяя собой пример того, что в сорок лет

Часть I

жизнь только начинается. Желание быть любимой объясняет и оправдывает ее свадьбу с Клавдием вскоре после гибели ее первого мужа. Таким образом, Апдайк, с одной стороны, отвечая требованиям современного общества, ставит женщину в центр повествования и делает ее, пожалуй, самым сильным и сложным образом в романе, с другой стороны, возвращается к теме истинного женского счастья в контексте патриархальной структуры общества. Интересно в данном случае и то, что такой способ подачи женского персонажа нельзя найти ни в литературе прошлых веков, ни в серьезной литературе нашего времени, основанной на историческом материале. Я думаю, что этот факт делает ее образ еще более интересным. Феминизм воспринимается сегодняшним обществом как органичное явление, взаимосвязанное со всеми политическими и культурными процессами, протекающими в современном мире. Такой характер как Гертруда необычен сам по себе, без заострения феминистской подоплеки, обстановка же средневековой Дании делает его еще более уникальным. Нужно принять во внимание и то, что такая концепция помогает читателю изменить свое отношение к Гертруде, сформированное ранее на основе трагедии Шекспира.

Литература

Updike J. *Gertrude and Claudius*. Penguin Books, 2001.

Жеребкина И. «Прочти мое желание...»: Постмодернизм, психоанализ, феминизм. М., 2000.

Шекспир В. Избранное. М., 1984.

Шоултер Э. Наша критика: Автономность и ассимиляция в афро-американской и феминистской литературе // Современная литературная теория: Антология / Сост., пер., прим. И.В. Кабановой. М., 2004.

Критика и эстетика

Г.М. Алтынбаева

Литературно-критическое начало в публицистике А.И. Солженицына

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

В одном из недавних интервью Александр Исаевич Солженицын сказал: «Всю жизнь я писал литературные произведения, но и выступал с публицистикой» [Солженицын, Т. 8. С. 536-537].

В литературную критику А.И. Солженицына публицистика входит наравне с собственно литературно-критическими работами и мемуарными книгами. Одним из первых его публицистических опытов является «Письмо IV Всесоюзному Съезду Союза Советских писателей» (1967), в котором подчеркивается, что «литература, которая не есть воздух современного ей общества, которая не смеет передать обществу свою боль и тревогу, в нужную пору предупредить о грозящих нравственных и социальных опасностях, не заслуживает даже названия литературы, а всего лишь – косметика. Такая литература теряет доверие у собственного народа, и тиражи ее идут не в чтение, а в утильсырьё» [Солженицын, Т. 7. С. 9].

В «Нобелевской лекции» (1972) А.И. Солженицын изложил свое понимание художественного творчества. Именно с почетной трибуны Шведской академии произнесена идея о великой объединяющей силе искусства. «Искусство растепляет даже захлавленную, затемнённую душу к высокому духовному опыту. Посредством искусства иногда посылаются нам, смутно, коротко, – такие откровения, каких не выработать рассудочному мышлению» [Там же. С. 18]. Тогда же сказано и о роли писателя, которому «дано лишь острее других ощутить гармонию мира, красоту и безобразие человеческого вклада в него – и остро передать это людям». К этому вопросу А.И. Солженицын не раз обращался в публицистике. *Свою* роль он определил так: «Но даже и более того я сознавал свой долг – и испытывал страсть – раскопать и осветить завалы нашей недавней истории, мучительно переживал явную лживость официальных версий. Так, со своих 18 лет и далее чем за 70, главным делом своей жизни я видел: написать литературную историю Российской революции Семнадцатого года» [Солженицын, Т. 8. С. 451].

«Нобелевскую лекцию» А.И. Солженицын завершает русской пословицей: «Одно слово правды весь мир перетянет» [Солженицын, Т. 7. С. 33]. В ней заключена основа писательской деятельности А.И. Солженицына, и к этому он призывает писателей всего мира. Юрий Кублановский в рецензии на выход публицистики А.И. Солженицына отмечает, что именно «"не могу молчать" заставляет его выходить на поприще общественного служения. Созданное на этом поприще – полноправная часть творческого мира художника» [Новый мир. 1996. № 6. С. 227].

Кроме того, в публицистике А.И. Солженицын обращает внимание на соотношение реальных исторических фактов с художественным вымыслом. Для него важен перевес в сторону факта. В интервью А.И. Солженицына читаем: «Художественное исследование – это такое использование фактического (не преображённого) жизненного

Часть I

материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединённых, однако, возможностями художника – общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей, чем в исследовании научном» [Солженицын, Т. 7. С. 204].

Очень часто А.И. Солженицын обращает внимание на искренность, как черту настоящего писателя. Особо подчеркивается, что «произведение художественное свою проверку несет само в себе: концепции придуманные, натянутые, не выдерживают испытания на образах: разваливаются и те и другие, оказываются хилы, бледны, никого не убеждают. Произведения же, зачерпнувшие истины и представившие нам ее сгущённо-живой, захватывают нас, приобщают к себе властно, – и никто, никогда, даже через века, не явится их опровергать» [Там же. С. 19]. Примером тому служат и его собственные произведения. Вообще в его произведениях искренность соединяется с истинностью, чья «убедительность неопровержима». Для А.И. Солженицына истина неразрывно связана со свободой, ведь «говорить правду – это значит возродить свободу».

Отличительной чертой художественного метода А.И. Солженицына является полижанровость, размышления об этом есть в публицистике. Так, он утверждает: «Мой материал, совершенно необычный, потребовал <...> своих жанров, своего подхода. Но это значит – сохранять ту ответственность перед читателем, перед своей страной и перед самим собой, которая была свойственна русской литературе XIX века» [Там же. С. 482]. Каждое произведение А.И. Солженицына представляет собой синтез нескольких жанров, приемов (не только художественных), благодаря чему и достигается полнота воплощения авторского замысла и читательского восприятия. Доказательством важности этого метода письма являются слова: «Я должен комбинировать жанры. Не считаю, что я открыватель чего-то нового, но и не традиционалист, – я только каждый раз думаю, как эту задачу решить лучше всего, как наиболее рельефно подать читателю этот материал» [Там же. С. 475].

Результаты исследования дают возможность утверждать, что А.И. Солженицын, работая в разных жанрах, исследуя разные жанры, использует единые, постоянно утверждаемые им приемы. Очевидно, что и авторская установка в произведениях совпадает, т.к. важнейшей целью писателя является истина, на провозглашение которой и направлены все авторские принципы. Солженицын неоднократно утверждал, что «художник не должен выдумывать форму, но материал диктует нам её» [Там же. С. 214]. Поэтому истина утверждается Солженицыным посредством разных форм, определяемых материалом.

Очевидно, что природа художественности в XX веке меняется, и А.И. Солженицын пишет, что от «XIX века изменился темп нашей жизни, значит и темп чтения, темп восприятия, темп мысли, поэтому невозможно писать так разреженно, как в XIX веке» [Там же. С. 378]. В связи с этим одним из важнейших критериев А.И. Солженицына-писателя является лаконизм, потому-то его особенно радует склонность других авторов к предельной сжатости, емкости слова, высказывания. Он считает, что только в плотности можно проявить себя с наибольшей способностью. Здесь А.И. Солженицын предполагает природу художественного творчества. «И крохотный рассказец может быть велик... И книга в две тысячи страниц может быть совсем не длинна, если она плотна» [Там же. С. 203].

Есть в публицистических выступлениях и статьях А.И. Солженицына и размышления о судьбе русской литературы, о литературной традиции. Очень важной в этой связи является мысль, что «никакое новое творчество – сознательно ли, бессознательно – не возникает без органического примыкания к созданному прежде него»

[Солженицын, Т. 8. С. 88]. Как художнику ему видно и современное состояние литературной традиции: «Она, конечно, бьётся за себя, она бьётся, но на книжном рынке её позиции слабы, она не может в этом коммерческом соревновании устоять» [Там же. С. 502]. Но все таки А.И. Солженицын, прожив долгую и трудную жизнь, остается оптимистом, поэтому неудивительны его слова: «Я никогда не поверю, что наша литература может кончиться, оборваться. Она вынырнет, но при таком разорванном культурном пространстве – нелегко» [Там же].

Во многих публицистических статьях А.И. Солженицына чувствуется художник и ученый, и к различным вопросам он подходит, синтезируя эти два начала. Тем более очевидно его высказывание: «Писатель есть реальный комплекс своих убеждений и своих художественных способностей. Это единое лицо, его нельзя разделить» [Там же. С. 117]. Языковые и стилистические критерии, которыми руководствуется А.И. Солженицын-*читатель*, его притяжения и отталкивания от предшественников и современников помогают многое понять в художественном и публицистическом творчестве Солженицына-писателя.

Очевидно, что публицистические выступления и статьи для А.И. Солженицына являются трибуной для провозглашения своих принципов, идей, мыслей о проблемах современного общества в целом и судьбы отдельного гражданина в частности, хотя также, как мемуарные книги названы «вторичной литературой», так и публицистика определена А.И. Солженицыным как «низший уровень, доступный каждому болтуну» [Известия. 2003. 11 декабря (№ 228). С. 7]. Значимость его выступлений от этого нисколько не снижается.

И даже в противовес следующему высказыванию А.И. Солженицына: «Но я вообще не люблю «разговаривать о литературе»; предпочитаю молча читать и выпить, молча писать свое» [Новый мир. 1999. № 4. С. 166], размышления о природе творчества, о художественном слове составляют значительный пласт его публицистики. Это лишь в очередной раз подтверждает многократное высказывание Солженицына: «Какая политика? Я – художник!».

Литература

- Кублановский Ю. Спасение через слово // Новый мир. 1996. № 6.
Солженицын А. Из «Дневника Р-17 (1960-1991)» // Известия. 2003. 11 декабря (№ 228).
Солженицын А. С Варламом Шаламовым // Новый мир. 1999. № 4.
Солженицын А.И. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. М., 2001; Т. 8. М., 2005.

Л.А. Давыденко

О том, как поссорился Николай Васильевич с Михаилом Петровичем, или История с портретом Гоголя

Научный руководитель - профессор Ю.Н. Борисов

С октября по ноябрь 1844 года московские друзья Гоголя были немало заняты тем, чтобы уладить пустячную, по их мнению, размолвку Гоголя с Погодиным, принявшую совершенно неслыханные размеры. Обычно сдержанный в выражении какого-либо неудовольствия, на сей раз Гоголь метал громы и молнии. «Если бы Булгарин, Сенковский, Полевой, совокупившись вместе, написали на меня самую злейшую критику, если бы сам Погодин соединился с ними и написал бы вместе все, что способст-

Часть I

вует к моему унижению, это было бы совершенно ничто в сравнении с сим», – писал он в гневе Н.М. Языкову из Франкфурта, присоединяя далее в адрес Погодина развернутое сравнение с неудобопечатными словами [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 1. С. 380].

Отношения Гоголя и Погодина, когда-то близких друзей, развивались достаточно сложно и неровно, но отчего же на этот раз рассердился Николай Васильевич на Михаила Петровича?

Из-за портрета. Заботясь о коммерческом и читательском успехе своего журнала, Погодин, и ранее позволявший себе грубое самоуправство и неделикатность по отношению к Гоголю, самовольно помещает литографию с портрета писателя работы А.А. Иванова в 11 номере «Москвитянина» за 1843 год, прекрасно помня о категорическом запрещении Гоголя публиковать портрет.

Московские адресаты Гоголя дружно объединились в защите Погодина, искренне считая его проступок ничтожным и нисколько не оскорбительным для Гоголя. Общее мнение, по-видимому, выразил Шевырев в письме от 15 ноября 1844 года: «<...>Что тут оскорбительного? Журналист хочет украсить свой журнал портретом писателя, любимого публикою» [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 2. С. 304].

Причину столь острой реакции Гоголя друзья видят в «кокетстве» и гордыне знаменитого писателя. «<...>Если государь Николай Павлович не сердится на свои дурные портреты, то зачем же оскорбляться твоему литературному величеству?» – отпускает язвительный упрек Шевырев [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 2. С. 304].

В конце концов, Шевырев (как, думается, и остальные) обнародование облика Гоголя даже и в «не так удачном» виде (литография получилась неважной) считает благом для молодежи, жаждущей лицезреть своего кумира: «<...> Портрету твоему, даже и не так удачному, радо молодое поколение, тебе вполне сочувствующее» [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 2. С. 305].

Однако к увещаниям, столь благоразумным, неистовствовавший Гоголь остался глух, переписку с Погодиной прекратил до 1847 года, в начале которого нанес ему тяжкий удар – опубликовав в «Выбранных местах из переписки с друзьями» крайне негативный отзыв о Погодине и его деятельности. Выпады против него вызвали глубокое огорчение Погодина (он признавался, что «готов был плакать») и негодование московских друзей [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 1. С. 408].

В возобновившейся переписке каждая из сторон попыталась проанализировать сложившиеся отношения. Примирение произошло, но теплота былой дружбы не возвратилась. Гоголь не отказался от существа своих оценок, хотя излишнюю их резкость вполне осознавал.

Мы сочли необходимым воссоздать перипетии известных событий «несанкционированной» публикации портрета Гоголя, так как нам кажется очень важным обратить внимание на накал страстей и их последствия, чтобы если не разгадать, то приблизиться к разгадке этой истории, в которой точка исследователями все же не поставлена.

Как же объяснить столь резкую реакцию Гоголя на факт публикации портрета, непоколебимость оценки им этого факта, трехлетнее разобщение (почти разрыв) с близким другом и беспримерный для Гоголя-христианина поступок – нанесение (спустя годы!) жестокого удара другу, удара словом, произнесенным публично, произнесенным писателем, сказавшим на той же странице о слове: «Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какого-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было» [Гоголь, 1990. С. 47].

Согласимся, что причины для подобного поведения должны быть очень серьезными. Присовокупим еще, что портрет писался, по признанию А. Иванова после смер-

ти Гоголя, «от всех в великой тайне», и местонахождение его также было скрыто от всех, кроме художника и владельцев его творения – Жуковского и Погодина [Машковцев, 1955. С. 66].

Наконец, то, что в завещание свое, написанное в 1845 году в ожидании смерти, Гоголь, включает пространный пункт о портрете, а затем передает это завещание публичности, поместив его в «Выбранные места из переписки с друзьями», – все это указывает на необыкновенную важность для Гоголя существования его портрета и всех событий, с ним связанных.

Дает ли сам писатель какие-либо объяснения по поводу истории с портретом? И да и нет. Ни в письмах, ни в завещании он не высказывается до конца, как всегда, оставляя флер таинственности над тем, что являлось для него глубоко личным и серьезным. «По многим причинам, которые мне объявлять не нужно, я не хотел этого (т.е. публикации – Д.Л.)» [Гоголь, 1990. С. 37].

В качестве одной из «многих причин» Гоголь называет в завещании несостоявшийся из-за несвоевременной публикации замысел свой – дать распространением портрета художнику Ф. Иордану, который должен был гравировать его, средства для исполнения многолетнего труда. Гоголь не раз помогал художникам, но никакие препятствия даже столь благородным намерениям не порождали шекспировских страстей и загадок.

Современные комментаторы переписки Гоголя и «Выбранных мест из переписки с друзьями» (например, Воропаев) самым правдоподобным считают утверждение Н.Г. Машковцева, что публикация портрета Гоголя, изображенного в домашней, бытовой обстановке, противоречила его замыслу явиться впервые перед публикой в облике одного из персонажей картины А. Иванова «Явление Мессии» – кающегося грешника, так называемого «ближайшего ко Христу» [Гоголь, 1990. С. 385].

Однако Иванов в итоге отказался от этого замысла, внося диссонанс своей портретной документальностью в синтетический строй картины.

Предположение Н.Г. Машковцева мы считаем достаточно обоснованным, но не исчерпывающим ситуацию, сложившуюся вокруг портрета Гоголя. По нашему мнению, ответ следует искать в духовных и творческих исканиях Гоголя, которым тяжкая болезнь лета 1840 года и «чуждое» от нее исцеление дали особый поворот, заставив писателя «строже взглянуть на искусство» и на ответственность художника за свое творение. В письме Шевыреву из Франкфурта от 2 декабря 1844 года содержатся намеки его на «душевные внутренние события», вызванные разными «делами», «последним хвостиком которых был портрет», и чтобы объяснить их, «нужно <...> подымать из глубины души такую историю, что не впишешь ее на многих страницах» [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 2. С. 307-308].

Гоголь вступает на путь духовного строительства, поверяя каждый шаг свой заветами Христа. Об этом пути он рассказывает в «Авторской исповеди», на него указывают строки многих его писем 40-х годов. «Эпохой чистилища» называет начало 40-х годов в жизни писателя И. Золотусский, «переходным временем» именуется сам Гоголь. В 1841 году «очищению» и шлифовке подвергаются «Мертвые души», переписывается повесть «Портрет» – и создается А. Ивановым этюд к «Явлению Мессии», талантливо и достоверно запечатлевший писателя в переходный период его жизни, – небрежно одетым, в домашней обстановке. Портрет был подарен ближайшим друзьям на память и для публикации вовсе не предназначался.

Обнародование его именно в таком типе изображения возмутило Гоголя: «Не скрою даже и того, что помещенье моего портрета именно в таком виде <...> увеличи-

Часть I

ло еще более неприятность. Там я изображен, как был в своей берлоге назад тому несколько лет. <...> Рассуди сам, полезно ли выставить меня в свет неряхой, в халате, с длинными взъерошенными волосами и усами?» [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 2. С. 308] Исследователи не обратили особого внимания на этот фрагмент из письма Гоголя, по-видимому, считая эти строки всего лишь вполне понятным свидетельством недовольства человека, которого публично «выставили <...> забулдыгой» [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 2. С. 308]. В таком случае, в свете столь бурной и страстной реакции Гоголя и всех событий, сопровождавших историю с портретом почти до конца его дней, останется нам встать на сторону московских друзей писателя и признать за ним определение возгордившегося чудака, мелочно озабоченного своим внешним видом. Подобное суждение, унижающее и умаляющее личность Гоголя, было бы неверным. На самом деле помещением портрета «именно в таком виде» в Гоголе было оскорблено то, «что было священнейшею мыслью и любовью души» его [Гоголь, 1952. Т. 1. С. 236]. Эти слова Гоголя из письма Погодину от 4 марта 1847 года, сказанные по поводу многого в их сложных многолетних отношениях, как нам кажется, точно определяют суть того, что стоит за драматичной историей с портретом.

Если внимательно прочесть не только «Выбранные места из переписки с друзьями», но и все письма Гоголя 40-х годов, то бросается в глаза необыкновенно частое повторение слов «неряшливый», «неопрятный», «растрепанный», «неприличный», «безобразный», «необдуманный», «темный», «несовершенный», «неустройство» и «нестроение», а также однокоренных с ними. В указанных текстах Гоголя это синонимичная лексика. Смысловую оппозицию ей составляет еще один ряд «синонимов», тоже чрезвычайно часто употребляемых писателем в этот период времени: «благопристойный», «благоустроенный», «стройный», расположенный «в большом порядке», «гармонический» и т.п.

Постоянство в употреблении тематически объединенной лексики указывает на упорную сосредоточенность Гоголя на одной, всеобъемлющей мысли, красной нитью проходящей через весь круг вопросов, которых касается писатель, – дает ли он советы новобрачным С.М. и В.А. Соллогубам, рассуждает ли о социальных беспорядках в Европе, оценивает ли собственное творчество или произведения других мастеров русской литературы. Совершенно очевидно, что оценочные выражения эти относятся не к банальному внешнему облику человека или предмета. Гоголь всегда мыслит метафорически, и в данном случае подбор лексики точно соответствует проблеме выражения внутреннего содержания через внешний образ и идею духовного совершенствования каждого человека, а художника прежде всего. Поэтому в гоголевской речи мы встречаем такие сочетания слов, как «растрепанная душа», «растрепанный, неопрятный гнев». «Растрепанному, неопрятному душой Погодину» подписывает экземпляр «Выбранных мест из переписки с друзьями» автор, «такой же грешный, как и он, и во многом еще неопрятнейший его самого» [Гоголь, 1990. С. 388].

Художественное совершенство произведения, по глубочайшему убеждению Гоголя, тождественно его высокому содержанию и явленной в нем духовной гармонии его создателя. Не случайно так придирчив писатель к «Мертвым душам», которым, как он считает, «в таком неопрятном виде <...> никак нельзя было являться в свет» [Гоголь, 1990. С. 112]. Сокрушаясь о неудаче «Выбранных мест», причину этого Гоголь видит в «неряшливости» и «неопрятности» слога, которые не позволили ясно донести до читателя его заветные мысли. А «неряшливость» слога неразрывна с «неопрятностью» еще не устроенной души. Требование внутреннего совершенствования Гоголь

предъявляет не только к себе, но к любому, выбравшему жребий художника: «христианским, высшим воспитаньем должен воспитаться теперь поэт» [Гоголь, 1990. С. 259].

В христианском понимании поступок, деяние – одежда человека, тело человека, явленный его портрет. По Гоголю, произведение художника – его портрет, прекрасный или безобразный. В двух статьях из «Выбранных мест» он приводит в пример неблагоприятного портрета неудачные оды Державина, к которым также относит слова «неряшество» и «безобразие»: «Сколько людей теперь произносит суждение о Державине, основываясь на его пошлых одах. Сколько усумнилось в искренности его чувств <...>; какие двусмысленные толки составились о самом его характере, душевном благородстве <...>» [Гоголь, 1990. С. 47].

И напротив, восхищаясь переводом «Одиссеи», Гоголь отмечает «стройность и спокойствие» души поэта, необходимые для передачи произведения, замышленного в такой стройности и спокойствии <...>» [Гоголь, 1990. С. 55].

Художник не имеет права вносить в творенье собственное свое неустройство. Идеалом в этом для Гоголя являлся Пушкин: «Даже в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей; не вошла туда нагишом растрепанная действительность. А между тем все там до единого есть история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель услышал одно только благоухание <...>» [Гоголь, 1990. С. 229].

Произведение выходит в свет, неся в себе то зло или добро, которое вложил в него его создатель, и если отмечено оно печатью гения, то велика его власть над людьми, созидательная или разрушительная.

Как же приложить эту важнейшую идею повести «Портрет» и «Выбранных мест из переписки с друзьями», эту священнейшую мысль Гоголя к тому портрету писателя в халате и с взъерошенными волосами, который послужил причиной драматических событий?

Как слово служит одеждой мысли, так, в христианском понимании, «одежда есть явление тела», и «коль скоро за телом признана способность являть метафизику человеческого существа, в этой способности нельзя отказать одежде, которая, как рупор, направляет и усиливает слова свидетельства, произносимые о своей идее телом» [Флоренский, 1984. С. 125]. Следовательно, тело человека и его одежда, весь его внешний вид являются словами свидетельства о его внутренней сути. О чем же свидетельствовала, как, видимо, думал Гоголь, литография в журнале Погодина, где писатель предстает на всеобщее обозрение в халате и с «взъерошенными волосами и усами»? Портрет нес отпечаток переживаний человека еще не «состроившегося», не достигшего внутренней гармонии, и, включаясь, как всякое художественное произведение, в реальную жизнь, мог негативно воздействовать на окружающих.

Гоголь сам говорит об этом в письме Шевыреву: «<...> Кто может иметь влияние на других, <...> тому слишком нужно опасаться выходить в свет с своими недостатками и несовершенствами. Люди так умеют смешать вместе хорошее с дурным, что в том человеке, в котором заметили два-три хороших качества (особенно если эти качества еще картины), им кажется все хорошим. <...> Не для себя мне прискорбно, что выставили меня забулдыгой. Но, друг мой, ведь я знал, что меня будут выдирать из журналов. Поверь мне, молодежь глупа. У многих из них бывают чистые стремления; но у них всегда бывает потребность создать себе каких-нибудь идолов. Если в эти идола попадет человек, имеющий точно достоинства, это бывает для них еще хуже. Достоинств самих они не узнают и не оценят как следует, а на недостатки и пороки прежде

Часть I

всего бросятся: им же подражать так легко! Поверь, что прежде всего будут подражать мне в пустых и глупых вещах» [Переписка Н.В. Гоголя, 1988. Т. 2. С. 308.].

Как же противоположны прогнозы Гоголя и его московских друзей относительно восприятия молодыми читателями факта публикации его портрета! Гоголь оказался прозорливее. Не имея намерения обидеть все молодое поколение, угадал фанатичные устремления некоторой части демократической молодежи и предсказал, что из него будет агрессивно тиражировать эта толпа.

Обратимся к известным воспоминаниям В.В. Стасова «Гоголь в восприятии русской молодежи 30-40-х гг.». Их обычно одобрительно цитируют в подтверждение того, какой успех имели произведения Гоголя у современников. Обратим внимание, как часто, говоря о впечатлении молодежи от Гоголя, Стасов употребляет лексику со значением опьянения, одурманивания. Он свидетельствует: все в книгах Гоголя «действовало просто *опьяняющим образом*», «его повсюду читали точно *запоем*», после чтения «Мертвых душ» «мы все были *точно опьянелые* от восторга и изумления» (Курсив наш – Д.Л.) [Гоголь в воспоминаниях современников, 1952. С. 396, 402].

А вот что выбрали энтузиасты из бездонного кладезя гоголевской речи: «Даже любимые гоголевские восклицания: «черт возьми», «к черту», «черт вас знает» <...> вдруг сделались в таком ходу, в каком до тех пор не бывали» [Там же. С. 396].

Дома или в гостях, – продолжает с воодушевлением Стасов, – нам приходилось нередко вступать в горячие прения с разными пожилыми <...> людьми, негодовавшими на *нового идола молодежи*. <...> *Схватки* выходили *жаркие*, продолжительные, *до пота на лице и на ладонях, до сверкающих глаз и глухо начинающейся ненависти или презрения*, но старики не могли изменить в нас ни единой черточки и наше *фанатическое обожание Гоголя* разрасталось все только больше и больше» (Курсив наш – Д.Л.) [Гоголь в воспоминаниях современников, 1952. С. 400].

Когда с содроганием читаешь эти строки, поневоле восклицаешь в душе: «Бедный Гоголь! Разве заслужил он, чтобы его имя, личность, книги его, соединялись со злобным брожением умов, безобразием чувств и поступков, фанатизмом?» Поэтому так предостерегал он, так боялся предать всеобщему обозрению даже самый облик свой, где отразился еще не благоустроившийся Гоголь, Гоголь переходного душевного состояния.

Но каким хотел выглядеть Гоголь, мы тоже знаем. В том же 1841 году Гоголь позировал художнику Ф. Моллеру, не скрывая, хотя и не афишируя работы с ним. Портрет был заказан писателем для матери и, несомненно, все в нем было тщательно обдуманно Гоголем: и поза, и выражение лица, и костюм. Это отмечают не только искусствоведы, но и современники Гоголя. «Гоголь, по-видимому, думал тогда, как бы сняться **покрасивее**; надел сюртук, в каком никогда его не видали ни прежде, ни после; растянул по жилету невероятную бисерную цепочку; сел прямо, может быть, для того, чтоб спрятать от потомков сколь возможно свой длинный нос <...>» (*Выделено автором письма*) [Гоголь в воспоминаниях современников, 1952. С. 501].

Не суетное стремление подать себя как можно выгоднее и лучше, чем он есть, владело тогда Гоголем. Не хотел он, чтобы какое-либо несовершенство нарушило впечатление матери от облика обожаемого ею сына, оскорбило ее возвышенное представление о нем. Он желал, чтобы в разлуке с сыном, глядя каждый день на портрет его и думая о нем, видела она в портрете сына все лучшее в нем, что знала и любила, и не коснулись бы души ее чуткой те душевные смятения и болезненные терзания, которые пережил он и тень которых отражена рукою правдивого художника в другом портрете. Иванову Гоголь позировал, охваченный другой идеей – выступить в образе кающегося

грешника в «Явлении Мессии», позировал не для портрета, а для этюда к картине. Иванов запечатлел писателя, много скорбевшего и размышлявшего о грехе, о преображении покаянием. Эта часть духовных исканий Гоголя и была портретно явлена в облике человека, не озаботившегося красотой прически и костюма, занятого прежде всего внутренним строительством.

Портрет души Гоголя в минуту умиротворения и душевной гармонии пластически отображает живописная работа Ф. Моллера, заставшего душу писателя в это мгновение, как выразился И. Золотусский. Но мы считаем (не умаляя достоинств художника, зоркости его глаза и понимания внутренней сути своей модели), что в данном случае портретист смог увидеть как раз то, что сам портретируемый желал ему представить. Ничего нарочитого, искусственного нет в произведении Ф. Моллера, несмотря на то что «это портрет идеального Гоголя и идеала в Гоголе <...>» [Золотусский, 1984. С. 294].

Оба портрета Гоголя высоко оценены искусствоведами как талантливые произведения, достоверно отразившие облик и личность писателя, оба получили большое распространение в печати, оба любимы читающей публикой. Не отдавая ни одному из них предпочтения, мы хотели бы завершить свои размышления об истории с портретом, так тесно связанной с духовными и творческими исканиями Гоголя, с его представлениями об ответственности художника за воздействие его произведений на умы и сердца читателей.

Литература

- Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952.
Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.
Гоголь Н.В. Сочинения: В 14 т. Т. 1. М., 1952.
Золотусский И.П. Гоголь. М., 1984.
Машковцев Н.Г. Работа Иванова над портретом Гоголя // Машковцев Н.Г. Гоголь в кругу художников: Очерки. М., 1955.
Переписка Н.В. Гоголя: В 2-х т. М., 1988.
Флоренский П. Иконостас // Настольная книга священнослужителя: В 4 т. Т. 4. М., 1984.

И.С. Кривошеина

Повесть В. Ропшина «Конь бледный» в критических отзывах современников

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

В первой книге журнала «Русская мысль» за 1909 год была опубликована повесть «Конь бледный». Автор ее, скрывавшийся под псевдонимом Владимир Ропшин, – Борис Викторович Савинков, эсер, один из руководителей «Боевой организации». Известно, что в деле, заведенном на Б. Савинкова полицией, он характеризовался как «наиболее опасный тип противника монаршей власти, ибо открыто и с полным оправданием в арсенал своей борьбы включает убийство».

В. Ропшин выдвинул проблему революционного насилия, в частности, – террора и в связи с этим поднял проблему нравственности. Повесть представляла собой дневник руководителя боевиков Жоржа. Его монолог раскрывал ход подготовки и проведения «мероприятий» боевой группы по устранению генерала-губернатора. У Жоржа

Часть I

имелся автобиографический прототип, так как в феврале 1905 года Б. Савинков был организатором убийства великого князя Сергея Александровича. Писатель задавался вопросом: «Во имя чего герои идут в террор?» Ища на него ответы, автор показывал меняющееся отношение к крайне радикальным способам борьбы.

Первое литературное детище В. Ропшина оживленно обсуждалось в периодической печати. На произведение знаменитого эсера отозвались: Д. Мережковский (газета «Речь», 1909), С. Венгеров (газета «Новая Русь», 1909), Ф. Дан (Ф.И. Гурвич) (журнал «Возрождение», 1909, рецензия называлась «Закон “беззакония”»), М. Морозов («Всеобщий ежемесячник», 1910 – «Умертвие»), Ю. Айхенвальд – «Авель убивающий» (в книге статей «Отдельные страницы», 1910), А. Изгоев – «На выстрелы слева» (журнал «Русская мысль», 1911) и др. Отклики критиков и читателей были противоречивыми. Одни восприняли «Коня бледного» как пасквиль на «работников движения», т.е. эсеров-террористов, большинство же справедливо усмотрело здесь отказ автора от кровавых путей борьбы за «торжество социализма».

Остановимся на впечатлениях и суждениях о первой повести В. Ропшина трех «оценщиков»: А. Амфитеатрова, В. Кранихфельда и В. Чернова. Каждый из них – со своим представлением о задачах литературной критики и публицистики, со своей литературно-общественной репутацией, а В. Чернов, кроме того, – и с репутацией идеолога и лидера эсеровской партии.

Александр Владимирович Амфитеатров, один из самых острых публицистов и критиков своего времени, в книге «Заметы сердца» (1909) поместил рецензию под названием «Конь бледный». Общий тон ее достаточно хлесткий. Критик обыграл как главную авторскую идею вот это четверостишие: «Если вошь в твоей рубашке / Крикнет тебе, что ты блоха, – / Выйди на улицу / И убей!» Заострив внимание на столь «красноречивой» и «дерзновенной» вше, он издевательски вопрошал:

1. Следует ли вообще заводить вшей в своей рубашке?
2. Если уж завелись, то стоит ли здравомыслящему человеку с ними разговаривать?
3. Если уж ты имел слабость вступить в диспут с вошью, то настолько ли важна тебе репутация твоя между вшами, чтобы оправдать ее кровавыми эксцессами?
4. И, наконец, если ты одарен самолюбием болезненным, которое даже от вши оскорблено быть может и даже вши в геройстве твоём усомниться не позволяет, то нет ли каких-нибудь средств пристыдить скептическую вошь, более спокойных и менее эффектных, чем бежать на улицу и убивать первого встречного? (Амфитеатров, 1912. С. 166).

Критик назвал главного героя Жоржа «вошепоклонником», «который выходит на улицу и приносит кровавую жертву, – единственно, чтобы восстановить себя в добром мнении вши!» (166). Думается, что А. Амфитеатров верно зафиксировал узловый момент произведения. Он, как художник, образно припечатал «вошью» новоявленных борцов. И как журналист, который делал ставку на сенсационность, он довольно колко отозвался о герое В. Ропшина.

А. Амфитеатров считал, что автору «Коня бледного» «удалось создать, в лице Жоржа, тип революционера», но правда, «не столь большой вероятности», а «обольстительности поистине роковой» (Там же. С. 167). Как ни парадоксально, такой характеристикой он демонстрировал сниженное представление о герое: «В воображении г. Ропшина откровенно выются призраки старых разбойничьих приключений ... Ринальдо-Ринальдини, Атоса, Портоса и Арамиса» (Там же. С. 168). За этой следовала еще более разоблачительная оценка: «Через семьдесят пять страниц тянется хвалебный гимн во

славу авантюриста самой несомненной марки, для которого революция представляется чем-то вроде занимательного спорта, с террором – по личному капризу. “Захочу – уложу, захочу – пощажу!”» (Там же. С. 168). По мысли критика, Жорж являлся не политическим преступником, «законное место ему <...> в среде уголовных убийц или, по снисхождению человеческому, в числе опасных маньяков вроде Джека-Потрошителя» (Там же. С. 169).

А. Амфитеатров подчеркивал в Жорже такие черты, которые не позволяли увидеть в нем как в революционере ни героического, ни трагического. Он высвечивал в герое «надутое хвастливое самолюбование», в то же время иронизировал по поводу его «религиозной закваски» (Там же. С. 169), называл его человеком «надменным», который «гарцует на бледном коне» (Там же. С. 167). Критик не сомневался, что Жорж «никогда не был убежденным борцом за свободу, что он просто примазался к борьбе этой по страсти к приключениям и, в спорте эффектной жестокости, забавлял себя убийствами, покуда не выработался в “мастера красного цеха” и – то в качестве английского туриста, то в качестве богатого инженера – проводил свое нелегальное житие весьма недурственно» (Там же. С. 171).

А. Амфитеатров не увидел художественской оригинальности в этом произведении и воспринял его «начитанной подражательностью», что составляло «сущие недостатки» «Коня бледного»: «Редко в них чувствуешь автора в собственном его домашнем платье, все больше шьет он себе костюмчики по картинкам “последних наимоднейших образцов-с”» (Там же. С. 172). Он заметил, что «фасончиков Леонида Андреева, конечно, больше всего. Из стариков-классиков Лермонтов, несомненно, наложил на г. Ропшина печать свою» (Там же. С. 172). В. Ропшин, по мнению критика, в лице Жоржа сделал попытку создать нового Печорина, некоего «подпечорина». Но А. Амфитеатров отдал свои симпатии Печорину, поскольку тот поистине характер глубоко трагический, которому «нет надобности изобретать для себя романтические слова и позы» (Там же. С. 174), что делал Жорж. В противоположность этому, критик нашел больше сходства Жоржа с гоголевским Хлестаковым. Он расценил его «если не родным, то двоюродным братом героя “Ревизора”» (Там же. С. 174). «Хлестаковщина может лгать вверх – аристократически и вниз – демократически, – определял А. Амфитеатров. – Ивану Александровичу льстило лгать вверх: будто он держит в страхе и трепете госсовет. Жоржу лестно лгать вниз и пугать публику требовательною вошью в рубашке» (Там же. С. 175).

Критик высказался о несостоятельности произведения. Основная претензия к повести В. Ропшина заключалась в том, что ее главному герою не доставало трагизма, поэтому он мог быть лишь пародией на современного революционера. В заключение своих замет А. Амфитеатров заострил внимание на том, что «если бы “Конь бледный” был напечатан в журнале с менее хорошей репутацией, чем “Русская мысль”, публика приняла бы его как пасквиль на боевые силы» (Там же. С. 178). Произведение, публикуемое в таком солидном издании, невольно воспринималось под знаком его репутации. Таким образом, с точки зрения критика, «Коня бледного» «спасал» журнальный контекст.

Совершенно другую позицию по отношению к ропшинскому «Коню бледному» занял В. Кранихфельд – известный литературный критик и публицист. В 1909 году в рубрике «Литературные отклики» журнала «Современный мир» он опубликовал статью с говорящим названием: «Ставка на сильных». Ему был интересен социальный характер в его внутренней борьбе. В. Кранихфельд рассматривал центральный персонаж повести в его связях с действительностью.

Часть I

Критик отметил, что «Конь бледный» написан в стиле, «наивность которого вызывает подозрение в преднамеренности. Становится очевидным, что автор – случайно схватился за чужую форму, но содержание вложил свое, слишком далекое от обычной литературной выдумки» (Кранихфельд, 1909. С. 78). Для него Жорж – «фигура во всех отношениях трагическая», поскольку он «поддался азарту игрока», «в игре на сильных сделал последнюю ставку и должен проиграть» (Там же. С. 79). Критик задался вопросами: «Ради чего Жорж поставил такую высокую ставку? Во имя чего он вступил в эту рукопашную схватку?» (Там же. С. 80). Он склонялся к мысли, что «никакой общей идеи у Жоржа нет. Не верует он в рай на земле, в рай на небе <...> Никакого закона, ни внешнего, ни внутреннего, он не знает. А раз нет закона – нет и преступления, и никто не скажет ему, “почему нельзя убивать”» (Там же. С. 80). В. Кранихфельд объяснил потерю Жоржем «всякой почвы под ногами» тем, что он «выношен средой, в которой лозунг “больше индивидуализма” превалирует над остальными» (Там же. С. 80). Для него все скука, поэтому «между террором, революцией, виселицей и смертью расставлены чудовищные знаки равенства. И революция, и виселица поставлены за общую скобку сильных ощущений, которые в тоскливой отчужденности Жоржа представляются ему одинаковым благом» (Там же. С. 81).

В. Кранихфельд сделал акцент на том, что Жорж никакой идеей не обманывал себя, что «он убивал, вовлекаемый страстью к сильным ощущениям и жаждой власти» (Там же. С. 82). Но «убийство для себя встряхнуло его, поэтому он старается убедить себя и заручиться идеологией, которая служила бы ему оправданием в чьих-то глазах, в первую очередь, – в своих» (Там же. С. 82). «Ставка оказалась побитой, – убежден В. Кранихфельд. – Револьвер Жоржа в его руках. Жорж, не признавший над собой никакой власти, никакого закона, почтительно склонил свою голову в риск начавшейся игры» (Там же. С. 84). Критик признал глубокий трагизм Жоржа, потребность в оправдании и апелляции к идее, то, что исключил в нем А. Амфитеатров.

Спустя несколько лет после выхода «Коня бледного», в восьмой книге журнала «Заветы» за 1912 год была опубликована большая программная статья с емким заголовком «Две бездны», написанная В. Черновым, политическим редактором ежемесячника. В то время в нем печаталось следующее произведение В. Ропшина – роман «То, чего не было», который вызвал еще более ожесточенную полемику.

Виктор Чернов признал в главном герое «чистокровного, органического бунтаря <...> для которого “бунт для бунта” несет в себе самом радостное самочувствие» (Чернов, 1912. С. 116). Он акцентировал внимание на нравственно-этической проблематике повести и, подходя к «Коню бледному» с этой стороны, истолковал поведение Жоржа как безнравственное: герой «смеется над обычной моралью», она для него – «потертое, облинявшее, обезличенное древнее христианство» (Там же. С. 116). Критик вынужден был признать, что «старый моральный закон, во всей своей цельности, исчез», что «сокровенный “дух”» христианства скрыт под «личиной нынешнего исторического христианства, приспособленного к требованиям современной государственности», и «некому осуществлять содержание христианских заповедей» (Там же. С. 116-117).

По мнению В. Чернова, единственной положительной личностью в повести выступала личность Вани, так как «только он один понимает Жоржа и потому *жалеет* его. *Жалеет* – значит не только стоит с ним на одной доске, но даже выше него» (Там же. С. 118; здесь и далее – курсив автора. – И.К.). Автор статьи видел сходство между Ваней и князем Мышкиным из «Идиота» Достоевского. На его взгляд, схожа их манера вести разговор: так называемый «бред» Вани и эпилептический припадок князя – «это вовсе не болезнь» (Там же. С. 118), по предположению В. Чернова. Он считал, что,

«напротив, состояние так называемое “нормальное” есть не более чем шелуха обыденщины, туманящая духовные взоры человека; может быть, эпилепсия есть такая степень напряженности всей нервной системы, что она-то и дает истинное знание, проникновение в тайны бытия» (Там же. С. 118). «А вот там, когда я под дождем на болотной кочке стоял, смерти своей дожидался, там я понял: кроме разума, есть еще что-то, да што-ры у нас на глазах, да не видим, не знаем» (Там же. С. 118), – эта фраза Вани стала для В. Чернова ключевой, позволяющей приблизиться к существу авторской трактовки нравственного противоборства характеров.

Перед Ваней, с точки зрения В. Чернова, стоял «выбор между двумя кощунствами». Он отверг кощунство над своим земным чувством и решился на кощунство над своим абсолютном. «Любовь к людям – вот его абсолют, который выше всех норм морального догматизма» (Там же. С. 124), – подчеркивал критик. Он тоже отметил влияние традиции в создании такого характера и недвусмысленно высказался по этому поводу: В. Ропшин в процессе написания повести «испортил интересно задуманную фигуру Вани. Оригинальность фигуры пропала, как только автор сбился на готовые шаблоны Достоевского» (Там же. С. 127). И тем не менее В. Чернов назвал Жоржа «антиподом» Вани: «Он в той же работе, но его не тревожит протест непосредственного чувства. Оно молчит. Когда его тревожит нравственная проблема, то это – чисто головная тревога» (Там же. С. 128). По контрасту с Ваней критик показывал преобладание в Жорже разрушительных индивидуалистических черт. Имея в виду «единую материю природы и единое тело человечества», он считал, что Жорж где-то «над ними и вне их – сам по себе <...> У него даже нет непосредственного аффекта ненависти к конкретному представителю власти, за которым он “охотится” <...> Смерть его – для него просто ступенька, по которой идет путь его “коня бледного”. Это – для себя, для своей собственной дороги, а не для других» (Там же. С. 129).

Завершая разговор о повести, В. Чернов коснулся образных понятий, вынесенных в заголовок его статьи: «бездна низа» и «бездна верха», то есть «моральный минимум» и «моральный максимум» (Там же. С. 124). С помощью этих наглядных образов он сформулировал итоговую мысль о том, что Жорж уже ходит по краю пропасти, это закономерно ведет его вниз, ведь Ванин нравственный абсолют ему недоступен. Герой опустился на самое дно «бездны низа» и вышел оттуда со смертью в душе, он «больше не может оставаться в гордой позе самодовлеющего превосходства. Он понял, что в самой основе всех его отношений лежала ложь. Ложь в отношениях к женщинам. Ложь в отношениях к товарищам. Красивая ложь – и вся его политическая деятельность» (Там же. С. 134).

Критик был беспощаден не только по отношению к Жоржу. «Обе абсолютные догмы потерпели крушение: и бездна низа, и бездна верха, – утверждал он. – <...> Но ведь между этими “двумя безднами”, двумя абсолютными лежит вся реальная, сплошь относительная, земная моральная жизнь и самое развитие морали <...> Нравственность надземная и нравственность подземная. А вся задача состоит в том, чтобы найти нравственность земную» (Там же. С.136). Соблюдение моральных принципов представлялось В. Чернову первостепенной задачей современного революционного движения. О том, как трудно выполнить эту задачу, он знал не понаслышке. Коллизии «Коня бледного» проецировались В. Черновым на драматическую практику революционной борьбы.

А. Амфитеатров, В. Кранихфельд, В. Чернов представляли разные точки зрения. Первый воспринимал творение В. Ропшина как нелепый анекдот, чей герой лишен характера. В. Кранихфельд, напротив, проникся к герою сочувствием и заметил в нем трагическую основу. В. Чернов же предъявлял к герою прежде всего нравственный

Часть I

счет, зная ситуацию изнутри. Значимость приведенных точек зрения для осмысления повести В. Ропшина «Конь бледный» не вызывает сомнений. Уже сама разнородность подходов и интерпретаций дает толчок для более полного понимания произведения столетней давности, перекликающегося с драматическими реалиями нашего времени.

Литература

Амфитеатров А. Конь бледный // Амфитеатров А. В. Собрание сочинений: В 30 т. СПб., 1912. Т. 15.
Кранихфельд В. Ставка на сильных // Современный мир. 1909. № 5. Отд. II.
Чернов В. Две бездны // Заветы. 1912. № 8. Отд. II.

О.В. Кузнецова

Литературно-критическое и публицистическое творчество В.В. Розанова 1890-х – 1900-х годов

Научный руководитель – проф. А.И. Ванюков

Публицистика В.В. Розанова предстает в единстве двух ее аспектов: литературно-критического и собственно публицистического. Каждое явление общественной, политической и литературно-художественной жизни России мгновенно находило отражение в его работах. Публицистика и критические заметки В.В. Розанова выходили отдельными книгами: «Сумерки просвещения» (1899), «Литературные очерки» (1899), «Религия и культура» (1899), «Природа и история» (1899), «В мире неясного и нерешенного» (1901), «Семейный вопрос в России» (1903), «Около церковных стен» (1906), «Ослабнувший фетиш» (1907), «О декадентах» (1907), «Итальянские впечатления» (1909), «Когда начальство ушло» (1910), «Люди лунного света» (1911), «Темный лик. Метафизика христианства» (1911), «Среди художников» (1913), «Война 1914 года и русское возрождение» (1914). Эти сборники дают представление о литературных, философских и педагогических взглядах писателя.

Розанов писал статьи, как для «правых», так и для «левых» изданий, что дало повод обвинять его в беспринципности. Он сотрудничал вместе с «декадентами» в западническом «Мире искусства» А.Н. Бенуа и С.П. Дягилева, был влиятельным сотрудником и в «Новом времени», и в «Русском слове», в котором высказывал мнения, прямо противоположные тем, что в тоже самое время писал в первой газете. В «Новом времени» – он консервативен и услужлив, в «Русском слове» – либерален и непочтителен. Идеейные противники обвиняли Розанова в неискренности и цинизме. Однако те, кто близко знал писателя (З.Н. Гиппиус, Н.А. Бердяев, А.М. Ремизов) наряду с чрезвычайной интимностью и откровенностью отмечали и непоследовательность его поступков, что, по их мнению, было следствием противоречивости самой природы Василия Васильевича. Когда Розанова «ловили» на противоречиях и обвиняли в том, что он сегодня говорит одно, а завтра другое, он в оправдание, как правило, ссылался на свою субъективность и иронически цитировал Шопенгауэра: мир есть мое представление. На наш взгляд, Розанова вряд ли можно назвать беспринципным писателем. Он писал, противореча самому себе, но он никогда не писал против своих убеждений. Адогматичность – основной признак розановского мышления. Во втором коробе «Опавших листьев» он откровенно признавался: «...я писал однодневно «черные» статьи с эсэринскими. И в обеих был убежден. Разве нет 1/100 истины в революции? и 1/100 истины в черносотенстве?» [Розанов, 1990. Т. 2. С. 495]. Подобно «двуликому Янусу» (этот образ

не однократно использовался критиками), он все время колеблется между двумя противоположными точками зрения. Внутренняя противоречивость Розанова определенным образом оказала воздействие на все творчество писателя.

В основу жанровой классификации публицистики Розанова может быть положен принцип конкретного назначения публицистической работы:

1. **Полемическая статья:** «Свобода и вера» (1894), «Как произошел тип Акакия Акакиевича (К вопросу о характеристике Гоголевского творчества)» (1894), «Христианство пассивно или активно?» (1897), «Брак и христианство» (1898), «Заметка о Пушкине» (1899), «О непорочной семье и ее главном условии» (1899), «Спор об убитом ребенке» (1900).

2. **Ответ оппоненту:** «Ответ г. Владимиру Соловьеву» (1894), «По поводу статьи Вл. Соловьева “Порфирий Головлев о свободе и вере”» (1894), «Что против принципа творческой свободы нашлись возразить защитники свободы хаотической?» (1894), «Мирянин “Мирянину” – о болях мира и загрязнении мира (Ответ г. Мирянину)» (1899), «Ответ г. Кирееву» (1900).

3. **Мемуарно-некрологические статьи:** «Памяти Осипа Ивановича Каблицы» (1893), «Вечная память (Н.Н. Страхов и Ю.Н. Говоруха-Отрок)» (1896), «Памяти Ф.Э. Шперка» (1897), «Завтра, 24 января, исполнится год со дня кончины Ник.Ник. Страхова...» (1897), «Памяти Я.П. Полонского» (1898), «Памяти Вл. Соловьева» (1900).

4. **Статьи о современном автору состоянии общества:** «Почему мы отказываемся от наследства 60-70 годов?» (1891), «В чем главный недостаток “наследства 60-70-х годов”?» (1891), «В одном из недавних номеров нашей газеты»... (1896) (О политических последствиях Франко-русского союза), «Евреи и Европа» (1899) (По поводу окончания процесса дела Дрейфуса во Франции), «Общественность как консервативное начало» (1899), «Суд и человек» (1900), «Китай и Россия» (1900).

5. **Литературный портрет:** «Гр. Л.Н. Толстой» (1898), «К.Н. Леонтьев» (1899), «Литературная личность Н.Н. Страхова» (1890) «Гоголь» (1902), «С.А. Андреевский как критик» (1903), «К.П. Победоносцев» (1907).

6. **Заметки:** (непроизвольно и мгновенно возникающие отклики на актуальные проблемы): «Заметка о важнейших течениях философской мысли в связи с нашей переводной литературой по философии» (1890), «Заметка» (1895) (По поводу речи Государя на встрече с представителями земств и городов 17 января 1895 года), «Критическая заметка» (1895) (По поводу статьи Н.П. Аксакова «Свобода, любовь и вера»), «Две философии (Критическая заметка)» (1897), «Курьезы нашей жизни» (1899), «Путевые заметки» (1899).

7. **Рецензии:** «Вопрос о происхождении организмов» (1889) (Рец. на книгу Н.Я. Данилевского «Дарвинизм: Критическое исследование»), «В.О. Ключевский о древней Руси» (1892) (Рец. на книгу В.О. Ключевского «Добрые люди древней Руси»), «Идея рационального естествознания» (1892) (Рец. на книгу Н.Н. Страхова «Мир как целое: Черты из науки о природе»), «Новая работа о Толстом и Достоевском» (1900).

Своеобразие Розанова публициста и оригинальность его творческой манеры особенно ярко проявились в полемических работах. 1890-е годы были для В.В. Розанова периодом открытой полемики, как с критиками старой формации (Н.К. Михайловским), так и с представителями нового мышления (В.С. Соловьевым).

В первом номере журнала «Русский вестник» за 1894 год была опубликована статья В. Розанова «Свобода и вера», в которой автор оспаривал мнения Владимира Соловьева и Льва Тихомирова по поводу веротерпимости. По мнению Розанова, свобо-

Часть I

да может быть только в Церкви, а веротерпимость – это равнодушие к вере. Даже та доля свободы, которая допущена церковью, значительно превышает свободу, допустимую по существу церковной веры. К тому же, статья была неудачной по форме и стилю изложения.

За статьей незамедлительно последовал сатирический фельетон Вл. Соловьева «Порфирий Головлев о свободе и вере», в котором автор сопоставил мысли Розанова, защищавшего религиозную нетерпимость, с высказываниями Иудушки Головлева. Соловьев обрушивается с обвинениями на Розанова, выступившего против веротерпимости, называет его статью «елейно-бесстыдным пустословием», а самого автора «Порфирием Головлевым, более известным под именем Иудушки». Статья получила широкий общественный резонанс и прозвище «Иудушки Головлева» на многие годы прочно закрепилось за автором «Уединенного».

В «Русском вестнике» Розанов выступил с опровержением, однако из-за малой популярности журнала его ответ Соловьеву прочли немногие. Это был не ответ оппоненту в строгом смысле этого слова, а скорее ругательство. Розанов не стыдился использует почти бранные выражения: «бедный танцор из кордебалета, пытающийся взойти на пылающий огнем Синай», «жалкий тапер на разбитых клавишах, думающий удивить мелодией своей игры», «человек тысячи крошечных способностей без всякой черты в себе гения», «слепец, ушедший в букву страницы, не понимающий смысла читаемых книг». Позже публицист признавался, что его статья «Свобода и вера» главным образом была направлена не против Соловьева (его она касалась лишь отчасти), а против филипповского кружка «квадратных славянофилов».

Неожиданно для Розанова в полемику вмешался критик Буренин, опубликовав фельетон в «Новом времени». Он обрушил шквал негодования на Розанова за то, что тот посмел в столь дерзкой и резкой форме выразиться против Вл. Соловьева. Автор «Свободы и веры» счел, что Соловьев, не решаясь возразить в споре, «натравил» на него Буренина.

В сентябре 1897 года в «Вестнике Европы» Вл. Соловьев напечатал статью «Судьба Пушкина», в которой с точки зрения христианского смирения упрекал поэта в том, что он сам виновен в своей трагической гибели. Он, утверждал Соловьев, «злоупотреблял своим талантом и унижал свой гений для дурного дела обиды» [Соловьев, 1990. С. 197]. Если бы дуэль была «успешна» для Пушкина, он не смог бы продолжать свое художественное творчество, требующее нравственной чистоты. Поэтому судьбу Пушкина Соловьев считает разумной. В статье подчеркивалось, что Пушкин был человек лживый: мог написать А.П. Керн «Я помню чудное мгновенье», а в частном письме назвать ее «вавилонской блудницей».

Работа вызвала мощный поток опровержений, и среди числа оппонентов Соловьева был Розанов, опубликовавший полемическую статью «Христианство пассивно или активно?», вошедшую впоследствии в книгу «Религия и культура». По его мнению, Соловьев неверно понял христианство. Розанов упрекает философа в недостатке психологической чуткости и вопрошает, как это не смог Соловьев «войти в мир той взволнованности, того смятения чувств, которое пережил поэт, того сложного круга воспоминаний, взгляда на себя и свою историческую миссию» [Розанов, 1992. С. 152]. Пушкин для Розанова – защитник семьи: «Все это защищал он в «чести», как и воин отстаивает не всегда существование, но часто только «честь», доброе имя, правую гордость своего отечества» [Розанов, 1992. С. 151].

По словам автора «Свободы и веры», после прочтения этой статьи Соловьев прервал общение с ним. Однако полемика на этом не закончилась. Соловьев в статье

«Судьба Пушкина» доказывал, что это не «нечистый» унес у нас Пушкина, а «ангел». В ответ на это в статье «Еще о смерти Пушкина» Розанов по-своему объясняет причину гибели поэта. На наш взгляд, версия Розанова не убедительна и основана на его мистическом «культе семьи» как духовного единства. Суть гипотезы в том, что поэт не мог вместе с Натали Гончаровой смеяться над Дантесом, например, как Лидин в «Графе Нулине». «Ведь не в одиночку же он смеялся!» – восклицает Розанов. Смех, по его мнению, снимает напряжение, и дуэль становится бессмысленна. «А ведь вещун Пушкин, колдун Пушкин все видел, все знал, «на три аршина под землею» он видел не только в 35 лет, но и в 25, когда писал «Руслана» и «Нулина» [Розанов, 1989. С. 251].

В.В. Розанов никогда не скрывал своего мнения и был предельно откровенен в оценках конфликтных ситуаций. В полемической статье он соединяет несколько мнений, не во всем всегда строго выдерживающих исходные антиномичные положения; воссоздает точки зрения не только свои и, например, Вл. Соловьева, а также сторонников Соловьева и его противников. Внося в статью спор, автор словно добивается определенной открытости. Нередко Розанов вступал в спор с самим собой, шокируя русскую общественность необычными творческими принципами. Самопротиворечивость и парадоксальность – суть его творческой манеры. «Слишком зыбкими и неустойчивыми были его отношения к тем или иным явлениям литературы и искусства; огромную роль играли даже такие невероятные факторы, как, скажем, настроение автора или даже внешний облик объекта критических выпадов» [Налепин, 1990. С. 15]. По справедливому замечанию А. Синявского «в этом сказывается не только противоречивость его натуры, или ее многогранность, или нежелание останавливаться не каком-то одном определении, на одном готовом и застывшем решении. В этом так же особый способ и стиль розановской доказательности» [Синявский, 1999. С. 237]. Исследователь справедливо замечает, что полемичность Розанова – это «своего рода стилистика» [Синявский, 1999. С. 260], а не просто личная вражда к оппонентам.

Жанровая картина публицистических работ В.В. Розанова предстает в некоем, органично совмещающемся единстве двух начал: разграниченности жанров по их значению, преобладающей проблематике – и перехода одних жанров в другие. Отличительной чертой розановской публицистики можно считать объединение нескольких жанров в рамках одной статьи, что явилось следствием его стремления к созданию целостного полотна культурной и общественно-политической жизни России рубежа XIX – XX веков. Анализируя розановские статьи, мы можем говорить об уникальности разработанного им публицистического жанра. По верному замечанию П.Б. Струве, он создал «новый вид художественно-конкретной публицистики, в которой мысль, философская или политическая, всецело оставалась с образами действительности, и исторической и повседневной» [Струве, 1995. С. 379].

Не назовешь традиционной и композицию статей Розанова. Как правило, автор начинает свои рассуждения не с «самого главного», а издалека. Например, статья «Среди иноязычных. (Д.С. Мережковский)» (1903) начинается с описания трагического происшествия в Петербурге: англичанин, не знавший русского языка, заблудился в городе и замерз. Судьба этого англичанина напоминает Розанову судьбу Д.С. Мережковского. Работа «Домик Лермонтова в Пятигорске» (1908) начинается с воспоминаний Розанова о путешествии по Италии и германской Европе, затем автор размышляет о причинах японской войны и вдруг неожиданно вопрос: «Но где же это моя тема? Хотел говорить о Лермонтовском домике в Пятигорске, – а пишу о встрече Салтыкова с жандармами, в Эйдкунене. Милая русская привычке говорит, писать и да-

Часть I

же жить не на тему» [Розанов, 1995. С. 274]. Подобные рассуждения выполняют роль своеобразного зачина, за которым следует основная авторская мысль.

Статьи В.В. Розанова далеки от традиционной публицистики: их можно соотнести с жанром *диалога*, который формировался в критике и в публицистике на протяжении многих столетий. Впоследствии диалог станет одним из ведущих жанров в творчестве Розанова. Диалогичностью повествования пронизана «листва»: «Уединенное», «Опавшие листья», «Смертное», «Мимолетное», «Последние листья» и завершивший его творчество «Апокалипсис нашего времени». «Наполненная противочувствиями розановская манера мышления и письма – парадоксально-диалогическая, наедине с собственной совестью и совестью мудрого, зрячего читателя, открытого к честному диалогу, способность слышать, но не слушаться, сохранять собственное достоинство и независимость понятий о жизни» [История русской литературной критики, 2002. С. 248] – специфическая черта, проходящая через все творчество Розанова.

Можно говорить о появлении *полифонии* («шума голосов») в розановском творчестве. Например, на страницах статьи «Литературные новинки» (1904), в которой анализируется очерк С. Юшкевича «Евреи», мы слышим «грустный» голос А.П. Чехова, размышляющего о судьбах России, голоса студента Трофимова и Вари из «Вишневого сада», голоса героев из очерка «Евреи» (старика Шлойма и Нахмана), голос самого С. Юшкевича и, наконец, голос автора статьи с его рассуждениями о российском менталитете и национальной литературе («Вся литература наша есть или глубокая лирика от скуки, ничегонеделания и тоски <...>; или «оды» в ожидании чего-то «грядущего» (преимущественно старая русская литература)» [Розанов, 1995. С. 168-169], о еврейской цивилизации и ее судьбе. Специфическая черта розановской публицистики – умение в рамках одного текста совместить несколько проблемно-тематических узлов.

В статье «Литературные новинки» диалог осуществляется на разных уровнях: между автором статьи и писателем, которому она посвящена (между Розановым и Юшкевичем); между автором статьи и героями произведения анализируемого писателя (между Шлоймом, Нахманом и Розановым); между автором статьи читателем.

Диалогичностью повествования пронизана статья «Литературные симулянты» (1909), посвященная русской интеллигенции. Читатель слышит голоса писателей: «загробный голос» Блока, «вопли» и «крики» Мережковского («Он вопил или вопиял долго, сложно, непонятно, и на тему, и сверх темы, и через тему, куда попало» [Розанов, 1995. С. 324]); литературных героев: Марты и Мефистофеля; восторг публики и риторическое обращение автора: «Друзья мои, что вам до России?» [Розанов, 1995. С. 326]. Текст Розанова вступает в диалог и с другими текстами, который осуществляется посредством цитат, реминисценций и аллюзий. Полицитатность – специфическая черта розановской поэтики.

В данной работе мы представили попытку анализа публицистических текстов В.В. Розанова 1890-х – 1900-х годов, специфика которых состоит в неразделимом сочетании художественного, философского и публицистического талантов писателя, парадоксальности подачи материала, в стремлении автора представить различные точки зрения на проблему.

Литература

- История русской литературной критики: Учеб. для вузов / Под ред. В.В. Прозорова. М., 2002.
Налепин А.Л. «Книга – это быть вместе» // Розанов В.В. Сочинения: В 2 т. / Сост., подготовка текста и примеч. Е.В. Барабанова. Т. 1. М., 1990.
Розанов В.В. Мысли о литературе. М., 1989.
Розанов В.В. Религия. Философия. Культура. М., 1992.

- Розанов В.В. Собр. соч. О писательстве и писателях. М., 1995.
- Розанов В.В. Сочинения: В 2 т./Сост., подготовка текста и примеч. Е.В.Барабанова. Т.2.М.,1990.
- Синявский А. «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М., 1999.
- Соловьев В.С. Литературная критика / Сост. и коммент. Н.И. Цимбаева, вступ. ст. Н.И. Цимбаева и В.И. Фатющенко. М., 1990.
- Струве П.Б. Большой писатель с органическим пороком (Несколько слов о Розанове) // Василий Розанов: Pro et contra. Кн. 1. СПб., 1995.

О.А. Хвостова

Черновые заметки А.П. Скафтымова о «Медном Всаднике» Пушкина

Научный руководитель – профессор Е.П. Никитина

Черновые заметки А.П. Скафтымова о поэме «Медный Всадник» представляют собой семь полулистов, плотно исписанных мелким почерком, чернилами с отдельными карандашными вкраплениями. Автограф датируется 1940-ми годами. Тогда же были созданы заметки о лирике Пушкина, недавно прочитанные и опубликованные черновые наброски о «Полтаве» и «Посвящении» к ней [Скафтымов, 2000. С. 277-280; 2001. С. 54-57], <<Записи к лекции о Пушкине>> [Скафтымов, 2000. С. 22-27]. В целом они позволяют говорить о единой скафтымовской концепции пушкинского творчества. Подробная характеристика этих и других рукописных материалов была дана в статье Е.П. Никитиной о «пушкинской теме в трудах и днях А.П. Скафтымова», «ученого, вузовского преподавателя и человека с его индивидуальной судьбой» [Никитина, 2000. С.5-21].

В «Курсе лекций по русской литературе XIX века» (восстановлен и опубликован Н.М. Беловой и Л.П. Медведевой в составе монографии об ученых-педагогах саратовской филологической школы) методологически значима идея Скафтымова, «выражающая пафос нравственных исканий» Пушкина: «Поэт защищает право личности на счастье и свободу, он необычайно чуток ко всем проявлениям насилия и унижения человеческого достоинства. Но он не приемлет индивидуализма, эгоистической замкнутости человека, ставя выше всего способность человека проникаться величными интересами» [Методология и методика изучения русской литературы, 1984. С. 162-163].

В <<Записях к лекции о Пушкине>> Скафтымов дает формулу «трагического конфликта» в «Медном Всаднике»: «...при всем ликующем, исторически оправданном и победном восславлении Петра, судьбы Параши и Евгения оказываются не вмещенными в жизнь. Они отброшены, и дисгармоническая нота, взывающая о жестокости и несправедливости судьбы, остается. Причем несчастье опять-таки оказывается трактованным не как неудачная случайность, а как неустранимый сопутствующий результат какой-то жизненной непреложной закономерности. И здесь мир оказывается вовсе не столь идеально устроенным» [Скафтымов, 2000. С. 23].

Черновые заметки о «Медном Всаднике» начинаются с обозначения двух сюжетных линий: «1) линия Петра» и «2) линия Евгения». Скафтымов ставит задачу рассмотреть, «как они сочетаются», «в каком звучании они проходят. И какими особенностями художественной словесной ткани определяется это звучание». Он сразу же формулирует суть художественной концепции всего произведения: «Две линии – две закономерности. Несовпадение и трагическая катастрофичность». Чтобы определить, «в каком тоне вяжутся эти линии», Скафтымов делает акцент на авторской интонации - «оценочном отношении», «сложности оценок». Исследовательская позиция ученого

Часть I

построена на соотношении композиции и авторского голоса, эмоционального тона и патетики в поэме.

Пристальное внимание уделяется «линии Петра», структурно-тематической соотнесенности «Вступления» и двух эпизодов встречи Евгения с «кумиром на бронзовом коне». Тема «Вступления» или «Пролога» - «величие дела Петра». По Скафтымову, она «имеет свою систему, свою последовательность. От прошлого: история возникновения Петербурга. Начало - эпически спокойный тон: что было на этом месте, на берегу Невы, и что стало». Кратко по пунктам обозначены смысловые узлы: 1) Пустынный берег. 2) Думы Петра. 3) «Прошло сто лет и юный град...». В этой строфе, как пишет Скафтымов, «начинается патетика», «в одном периоде противопоставлены что было и что стало». Он приводит строки, в которых выражено авторское «любование и одобрение» (курсив воспроизводит графически выделенные Скафтымовым слова):

...ныне там
По оживленным берегам,
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; *корабли*
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит *оделася* Нева;
Мосты повисли над водами *и пр.*

«Все это правомерно. Все это прекрасно и превосходно. Все это исторически величественно».

Вопреки строгой последовательности анализа поэмы Скафтымов соотносит предпоследнюю строфу из «Вступления» («Красуйся, град Петров, и стой/ Неколебимо как Россия...») с эпизодом бегства Евгения от скачущего за ним «грозного царя», как будто разбуженного бунтом несчастного безумца: «И во всю ночь безумец бедный...». Неожиданное, на первый взгляд, сопоставление мотивирует вывод: «В безвинном страдании есть свое величие (интонация)». В содержании двух строф «интимное переживание» и патетика сливаются». Скафтымов кратко обозначает фабульную схему первой части поэмы: «Наводнение в разгаре. Евгений в ужасе о Параше. Неминуемо должно победить зло». И опять сопоставляются кульминационные моменты поэмы – первая и вторая встречи Евгения с «кумиром». Строфы, в которых линия Петра-памятника и линия Евгения сливаются, расположены на листе рукописи параллельно:

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| И он, как будто околдован, | <i>Он</i> очутился под столбами |
| Как будто к мрамору прикован, | Большого дома. На крыльце |
| Сойти не может! Вкруг него | С подъятой лапой как живые |
| Вода и больше ничего! | Стояли львы сторожевые, |
| И обращен к нему спиною | И прямо в темной вышине |
| В неколебимой вышине, | Над огражденною скалою |
| Над возмущенною Невою | Кумир с простертою рукою |
| Стоит с простертою рукою | <i>Сидел</i> на бронзовом коне. |
| Кумир на бронзовом коне. | |

Вторая часть черновых заметок, озаглавленная «Конструкция», посвящена «линии Евгения», сюжетно-композиционному развитию образа главного героя. Исследуя «конструкцию» поэмы, Скафтымов вновь возвращается к интонации «Вступления», которая «со слов: «Люблю тебя, Петра творенье» *переходит в гимн...* И наконец заканчивается патетическим закреплением, *выражением безусловного приятия* факта, как исторического завоевания». «Концовка – *смысловый итог* (обычно для Пушкина)».

В развитии «линии Евгения» преобладает «гон иной», имеющий «свою обособленность». Скафтымов выстраивает кульминационные звенья первой части поэмы, придавая большое значение интонации, мелодике стиха: «1) мечты Евгения; 2) наводнение; 3) Евгений во время наводнения». Сначала герой показан «изнутри». «Законность его мечтаний быть по-своему устроенным и счастливым» выражена в строках:

Так он мечтал. И грустно было
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер выл не так уныло
И чтобы дождь в окно стучал
Не так сердито...

В описании наводнения, по логике мысли Скафтымова, происходит смена интонаций: «Нагнетается разрушительная сила стихии. Человеческое в жалком. Во всей части Петр забыт. Пока говорилось о Евгении, о его раздумии и беспокойстве, dans étroit enjambement в силу большого количества enjambement стих теряет свою плавность, речь принимает хар<актер> предисл<овия>, рассказа. На момент стиховая плавность восстанавливается, когда речь идет о Неве, бурно интонационный всплеск. Затем вновь частями <нрзб>».

Прослеживая внутреннюю драму Евгения, Скафтымов указывает на кульминационный момент, когда в сюжет поэмы вновь победно входит линия Петра: «И только когда неминуемость несчастья для Евгения уже окончательно встала, определилась, когда он видит, что его Параша неминуемо должна погибнуть, когда он понял, что самое невероятно страшное неминуемо должно свершиться, что до его сердечной боли равнодушным волнам никакого дела нет, и этот неизбежный и неотвратимый ужас остается только в нем и при нем, что в его несчастье ничего, кроме безгласных, слепых и равнодушных волн, ничего нет, в эту созданную атмосферу несчастья и отчаяния Пушкин решительно вдвигает победоносную и величественно-уверенную, господствующую фигуру Петра». В этом отрывке черновых заметок проявлен эмоциональный тон самого исследователя.

Итоговые выводы Скафтымова по первой части поэмы: «Госуд<арственная> поступь не менее слепая стихия. И первая часть поэмы оканчивается уже сближением и ясным сопоставлением этих двух несопадающих правомерностей, получающих каждая по-своему право на эмоциональное соучастие со стороны читателя». Это сближение происходит не только на сюжетном, но и на интонационном уровнях: «В параллельно сближенном и противоречивом эмоциональном звучании эмоциональные потоки, развивавшиеся сначала отдельно: восторг перед исторической значительностью дела Петра и соучастие в волнениях бедного Евгения, – теперь сближены, звучат рядом, хотя пока еще без взаимного сочетания. При Петре – пафос, тон, нагнетание возвышающегося <нрзб>. На этом диссонирующем сближении оканчивается первая часть».

Сочетание, «действенное соприкосновение» двух линий происходит во второй части поэмы, в сцене бунта Евгения. «Яркое, развернутое и сильное патетическое возвышение» интонации Скафтымов усматривает в описании «Того, чьей волей роковой / Под морем город основался... / Ужасен он в окрестной мгле...». «И далее» не менее впечатляюще звучит «протест безумного и несчастного Евгения, несущего свою горькую обиду, случайную, роковую, но от этого для него не менее страшную. Кто виноват в его несчастье. Это он строитель. «Добро, строитель чудотворный... Ужо тебе...».

В эпизоде бегства Евгения, «замечательного по инструментовке и картинности, по постр<оению>», Скафтымову особенно «важно» отметить эмоц<иональное> содержание: «Замечательный тон. Какой тон, одна ли патетика Петра, или здесь принадле-

Часть I

жит нечто и Евгению? Сначала будто Петру. Приподнятость, величавость только на стороне Петра». Скафтымов останавливается на последних четырех строках этой строфы, в которых «патетизм не принадлежит Петру». Автор «в сочувственно патетическом возвышении говорит о Евгении»: «И во всю ночь безумец бедный, / Куда стопы ни обращал, / За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал...».

Выводы Скафтымова высвечивают пушкинскую мысль о самоценности «судьбы человеческой». Нравственно-философский смысл «Медного Всадника» включает идею трагического противостояния человека и исторического «хода вещей», беззащитности личности перед всевластием стихии: «Пусть там величеств^{<енное>} и историч^{<ески>} необходимо, но и это не стоит человека. И судьба Евгения, с его страданием, включается в патетику. Жалостное, но и страстно-величественное соучастие автора. Его страдание включено в патетику огромной и по-своему неотменимой и взывающей значительности».

Скафтымов подчеркивает, что вся сюжетная организация поэмы построена на том, что «сливаются: 1) неизменность поступательного хода в развитии государственного могущества и 2) трагич^{<еская>} судьба отд^{<ельного>} человека, оказавшегося невинной жертвой этого пафоса».

Резюмируя сказанное, Скафтымов задается вопросом: «В чем же итоги к поэме «М^{<едный>} Всадник»? В чем особенность мастерства? Где Пушкин? Ответ лаконичен: в «столкновении противочувствий». Под этим понимается авторская позиция: «правомерность, и в тоже время предпочит^{<ает>} оба ^{<чувства>}. К какому-то одному». Вся поэма «проникнута» «с одной стороны, чувством величия, патетич^{<еской>} торжественностью», «с другой стороны, сожалением, грустью о людях». Скафтымов находит опору своей концепции в пушкинских словах, цитируя «Отрывки из писем, мыслей и замечаний: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то чувства, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности (Пушкин, 1827 г.)».

Литература

Методология и методика изучения русской литературы: Ученые-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. проф. Е.П. Никитиной. Саратов, 1984.

Никитина Е.П. Пушкинская тема в трудах и днях А.П. Скафтымова // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 5. Пушкинский. Саратов, 2000.

Скафтымов А.П. «Записи к лекции о Пушкине» / Публ. А.А. Гапоненкова, К.Е. Павловской // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 5. Пушкинский. Саратов, 2000.

Хвостова О.А. Концептуальные суждения А.П. Скафтымова о поэме Пушкина «Полтава» // Проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе: XXI век. Саратов, 2000.

Хвостова О.А. Черновые заметки А.П. Скафтымова о «Посвящении» к «Полтаве» А.С. Пушкина // Филологические этюды: Сб. науч. тр. молодых ученых. Саратов, 2001. Вып. 4.

Часть II

История, теория и практика журналистики

О.А. Бондаренко

Элитарные литературные издания 10-х годов 20 века

Научный руководитель – профессор И.Ю. Иванюшина

Согласно определению, данному в «Социологической энциклопедии» [Ашин, 2003. С. 361], «элита» от латинского «*eligere*» означает «выбирать», «отбирать»; от французского «*elite*» – лучшее, избранное. «Толковый словарь иноязычных слов» определяет элиту как «лучших представителей общества или какой-нибудь его части» [Толковый словарь, 1998. С. 825]. Исследователи различают элиту властвующую и духовную.

Каждый исторический этап характеризуется выдвижением вперед одного из видов элит. Так, в начале 20 века на первый план, бесспорно, выходит духовная элита, в составе которой деятели культуры, люди, непосредственно занятые интеллектуальным трудом. Именно благодаря сложившейся в тот момент творческой и духовной элите, в литературу, живопись, и театр проникает новое искусство модернизма, занимает там прочное место и формирует атмосферу «серебряного века» русской культуры. Появляется новое литературное направление – символизм, который пошел наперекор устоявшимся вкусам и правилам. Взгляды и идеи приверженцев этого течения нашли место в первом символистском издании – журнале «Мир искусства».

На наш взгляд, «Мир искусства» – это образец элитарного журнала начала 20 века. Критерии, которыми мы руководствовались в определении элитарного издания, следующие:

1. **«Кто?»** Кто издавал? Кто оформлял? Кто писал? Кто читал? (И создатель, и читатель должны относиться к элите. Круг этих людей, как правило, очень узок).

2. **«Что?»** Что хотели сказать? О чем писали? (Здесь необходимо выявить степень новаторства журнала, как идейно-содержательного, так стилистического и языкового).

3. **«Как?»** Как оформляли? (Особенности иллюстраций, бумаги, шрифта, объема, цветовой палитры. В элитарном издании данные составляющие также должны являться новаторскими, продолжающим эстетическую политику издания).

4. **«Сколько?»** Сколько экземпляров? Сколько стоит? (Невысокий тираж должен свидетельствовать об узкой потенциальной аудитории. Высокая цена указывает на то, что читатель должен быть материально обеспечен).

Часть II

На основании данных признаков рассмотрим избранный нами журнал. «Мир искусства» выходил в Петербурге с 1898-1904 год. Всего за 6 лет существования журнала увидело свет 96 номеров, объемом около 80 страниц каждый. Это орган художественного объединения «Мир искусства», оформившегося в конце 90-х годов 19 века, у истоков которого стояли Александр Бенуа и Сергей Дягилев. Главную роль в кружке играли Константин Сомов – ученик Академии художеств, график и живописец; Дмитрий Философов – литератор и публицист; Вальтер Нувель – музыкальный критик. Вскоре к этой группе присоединились Леон Розенберг (Бакст) и Евгений Лансере. Разносторонняя одаренность и высокая культура отличали членов этого кружка. В короткое время они подготовились к широкой общественной деятельности и стали оказывать влияние на текущую художественную жизнь.

Первоначально редактором «Мира искусств» был С.Дягилев, происходивший из старинного рода московских дворян. А в 1904 году эту должность с ним поделил Бенуа, сын известного архитектора. Первое время журнал финансировался Марией Тенишевой. Коллекционер и художник, она училась искусству в Петербурге и Париже. В конце 19- начале 20 века ее имение Талашкино было одним из значительных центров художественной жизни. Финансовым компаньоном Тенишевой был Савва Мамонтов – меценат и деятель в области русского искусства, театра и музыки.

Создатели журнала были образованными, высококультурными людьми с новыми взглядами на искусство. После того, как Мамонтов и Тенишева отошли от «Мира искусства», участники творческого процесса сами стали издателями журнала. Они не исполняли волю заказчика, оплачивающего их труд, а последовательно проводили собственные идеи и мысли.

В издании журнала активное участие принимали художники К. Сомов, Н. Давыдова, Л. Бакст, К. Коровин, Е. Лансере, Э. Мунте. Они занимались оформлением. В. Серов, П. Соколов, М. Нестеров, И. Левитан, М. Врубель, финляндские художники Эдельфельд, Эрнефельд, Галлен, французские рисовальщики Г. Ривьер, А. Лепэр, молодые бельгийские художники Дудрэ и Миннэ неоднократно публиковали свои произведения на страницах «Мира искусства». С изданием сотрудничал К.Фишер, имевший в Москве собственную студию фотографии, литографии и цинкографии. По его фотографиям при помощи технического оборудования высокого уровня в журнале воспроизводились иллюстрации.

В «Мире искусства» печатались видные литераторы своего времени: Д.В. Философов. Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, В.В. Розанов, К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, А. Белый, Карл Мадсен. В их ведении находилась литературная часть журнала.

Читательская аудитория «Мира искусства» мыслилась его создателями как элитарная. «Статьи, написанные для ... журнала, каким был «Мир искусства», адресованы отнюдь не широкому читателю, а так называемой «культурной среде», прежде всего художникам» [Эткинд, 1989. С. 73]. Предполагалась аудитория, которая хорошо разбиралась бы в вопросах живописи, архитектуры, театра, литературы. В России начала 20 века такими знаниями обладали немногие. Журнал распространялся не только в Петербурге, он мог быть выслан и за границу, и в провинцию. Но основной процент читателей составляло все же население двух столиц.

Мировоззренческие установки ведущих деятелей «Мира искусства» во многом определялись их острым неприятием антиэстетизма современного мира, смутным предчувствием грядущих общественных потрясений и желанием противопоставить существующей реальности исконные духовные и художественные ценности. Одной из

История, теория и практика журналистики

главных целей журнала было поднятие общего художественного вкуса. Наиболее четко и ясно взгляды «мирискусников» выражены во вступительной статье «Сложные вопросы» С. П. Дягилева в первом сдвоенном номере журнала за ноябрь 1898 года. Дягилев призывает к борьбе за передовое искусство современности, отвергающее «мещанские формулы» утилитаризма, отказывающееся от «религиозного и общественного служения», за искусство «самоценное, самополезное и главное свободное», находящее красоту и «в добре и в зле». Автору «Сложных вопросов» равно чужды абстракции упадочного романтизма (ирония по поводу «измученных мечтателей, творящих искусство теией») и натуралистическая приземленность [Дягилев, 1898. С. 15-16].

Художники «Мира искусства» провозгласили приоритет самодовлеющего эстетизма, самовыражения, романтического культа прошлого, которое противопоставлялось вульгарной современности. Издатели журнала интересовались архаикой и древностями, топографией городов, курганными находками, музеями, монетными кладами. «Мирискусники» популяризировали русское искусство 18 – начала 19 века. В первые годы журнал активно пропагандировал народное творчество, изделия кустарного промысла.

«Мир искусства» выделялся стилистически на фоне других периодических изданий этой эпохи. Например, ежемесячный журнал «Вестник Европы», выходивший в Москве с 1866 по 1918 год, отличался строгим, сухим языком, избегающим эпитетов и метафор, сложных оригинальных синтаксических конструкций. М. Эткинд обращает наше внимание на то, что автор, пишущий в «Мир искусства», «тщательно разрабатывает план статьи, с вниманием относится к языку и стилю. Обширный очерк или короткая заметка об искусстве сами по себе должны быть произведением искусства, и художник стремится писать легко, свободно, эмоционально» [Эткинд, 1989. С. 73].

Появление журнала «Мир искусства» стало значительным этапом в истории отечественной графики и полиграфии. С. Лифарь в книге «С.П. Дягилев» говорил: «От «Мира искусства» – первого подлинного художественного русского журнала – пошло все новое. «Мир искусства» поднял эстетическое значение книги – после «Мира искусства» начинается революция в русском книжном деле, и только после возникают настоящие художественные издания с высоким развитием графики и ... репродукций, сменившие серую безнадежность второй половины 19 века» [Лифарь, 1993. С. 70].

Издание выходило в большом формате, текст набирался на бумаге «древесная масса», большинство иллюстраций на «слоновой бумаге». Первые годы материалы печатались как на русском, так и на французском языке. Тексты набирались елизаветинским шрифтом, отливавшимся по старинным матрицам. Журнал оформлялся виньетками, рамками, гелиогравюрами, фототипиями, автотипиями, цинкографиями, хромоцинографиями, гравюрами, хромоавтотипиями (большинство из которых выполнялось в Берлине). Многие иллюстрации исполнялись в цвете. Журнал «Вестник Европы» разительно отличался от «Мира искусства» простотой бумаги, стандартным шрифтом, отсутствием иллюстраций, рамок, цветовой палитрой всего в два цвета – черного и красного.

Тираж «Мира искусства» не превышал 1000 экземпляров, в то время как у «Вестника Европы» было почти на 6000 больше. Подписная цена с доставкой по Петербургу была относительно высокой: при объеме в 80 страниц журнал стоил 10 рублей (в год), в то время как 400-страничный «Вестник Европы» – 15,5 рублей.

Как видим, журнал «Мир искусства» соответствует всем критериям элитарного издания. Он издавался представителями творческой элиты, был рассчитан на эстетически развитую, образованную, обладающую материальным достатком публику, пропа-

Часть II

гандировал культ прекрасного и сам демонстрировал образцы стилистической и художественной изысканности, высокий уровень полиграфии, превращая тем самым журнал в произведение высокого искусства.

В эпоху «серебряного века» смена художественных формаций происходила в ускоренном темпе. За шесть лет своего существования журнал «Мир искусства» сумел не только утвердить свою художественную программу, стать эталоном, но и штампом определенной художественной эпохи. Представления «Мира искусства» о прекрасном активно тиражируются эпигонами и банализируются. «Мирискусничество» становится символом манерной красоты, оторванного от реальной жизни эстетства. На смену ему приходит авангард.

Новое искусство было «эксцентричным, невоспитанным, заносчивым, а иногда и просто нечистоплотным» [Радлов, 1917. С. 9]. Критика и публика были в растерянности. «Варварское искусство футуристов смело демонстрировало озорство, обман, а большей частью глупость, бесстыдство, саморекламирование, любование своей невоспитанностью» [Радлов, 1917. С. 9]. Новое искусство утверждало себя в борьбе со старым и, прежде всего, с искусством символизма.

В одном из первых своих манифестов «Пощечина общественному вкусу» футуристы заявляют: «Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня? Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот? Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми. Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым, Буниным и проч., и проч., нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным. С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!» [Пощечина...1912].

Футуристам так и не удалось основать собственный журнал. «Первый журнал русских футуристов» оказался и последним. Зато вышли в свет два выпуска альманаха «Садок судей». Первый сборник относится к 1910 году, второй к 1913.

Трудно найти издания более противоположные, чем «Мир искусства» и футуристические сборники. Если «Мир искусства» – утонченно эстетичен, то «Садок судей» – демонстративно антиэстетичен, «Мир искусства» проповедовал мелодичность литературного языка, «Садок судей» – грубость и примитивизм, первый – живописные пейзажи, милые портреты, второй – кривые линии беспредметной живописи. И если «Мир искусства» был элитарен, то «Садок судей»... также элитарен. Казалось бы, это утверждение противоречит идеологии футуристического движения, сделавшего ставку на «демократизацию искусства». Но подойдем к футуристическим альманахам с теми же критериями, согласно которым мы оценивали первое издание.

В создании первого сборника «Садка судей» принимали участие В.В. Каменский, художник и поэт Давид Бурлюк, два его брата Владимир и Николай, Виктор Хлебников, Михаил Матюшин, Елена Гуро.

Второй сборник «Садка судей» иллюстрировали Е. Гуро, В. Бурлюк, М. Ларионов и Н. Гончарова. Ряды участников пополнились В. Маяковским, Б. Лившицем, А. Крученых. Авторы, которые одновременно были и издателями футуристического альманаха, принадлежали к творческой элите своего времени, хотя и занимали в ней особую, наиболее радикальную и даже маргинальную позицию.

Создатели «Садка судей» были не такими необразованными и некультурными, какими себя представляли. Давид Бурлюк учился живописи во Франции. Ларионов и Гончарова были к моменту создания альманахов всемирно известными художниками.

История, теория и практика журналистики

Маяковский и Бурлюк обучались в Московской школе живописи, ваяния и зодчества. Хлебников закончил 3 курса двух факультетов Казанского университета. Их демонстративная вне-культурность была всего лишь одним из возможных культурных амплуа.

Как утверждали сами футуристы, журнал создавался, прежде всего, для молодежи, так как она наиболее способна к восприятию и признанию новых эпатажных, кричащих заявлений. Аудитория должна была быть подготовленной, разбираться в старом искусстве, чтобы понять новое. К таковой относились литературные критики, деятели искусства и другие образованные люди. Конечно, футуристы не рассчитывали на то, что их позиция будет принята, наоборот, их целью было противопоставить себя другим, громогласно заявить о себе.

Реакция на первый «Садок судей» была неоднозначна. Альманах был замечен двумя ведущими критиками того времени. По словам В. Брюсова, сборник стоит почти «за пределами литературы», он «переполнен мальчишескими выходками дурного вкуса». Брюсов нашел «недурные образы» [Брюсов, 1911. С. 228-230] у В. Каменского и Н. Бурлюка. Николай Гумилев в своей рецензии назвал большинство авторов «беспомощными», выделив лишь «дерзающих» Каменского и Хлебникова» [Гумилев, 1911. С. 76-77]. К выходу в свет второго сборника, футуризм уже прочно «стоял на ногах», и критики отнеслись к альманаху куда внимательнее, чем в первый раз.

Футуристы предложили новую форму взаимодействия читателя с текстом: «прочитав – разорви!». Подчеркнутая акционность, уподобляющая само издание книги некоему действию или жесту, свидетельствовала об апелляции «не столько к эстетическим категориям, сколько к непосредственным жизненным реакциям и ощущениям» [Бобринская, 2000. С. 169]. По словам Каменского, «на фоне скучного, бесцветного, малокровного символизма, как молния, ярко блеснула эта книга» [Каменский, 1966. С. 9], которой они заложили «гранитный камень» в основание «новой эпохи» литературы [Каменский, 1968. С. 55].

В первом сборнике «Садка судей» отсутствовал манифест, хотя сам «Садок судей» являлся манифестом не на словах, а на деле. Его функцию брало на себя оформление. Во втором «Садке судей» четко выражена позиция издателей. В нем впервые предпринята попытка выдвинуть подробную и конструктивную программу, в основном коснувшуюся языка поэзии.

Футуристические издания были новым словом в издательском деле. Что представляло собой первое издание «Садка судей»? Небольшого формата книга с красными пятнами на светло-серой обложке, поверх которой была наклеена цветная полоса с названием. Отсутствовал шмуцтитул, а также другие титульные обозначения. Тексты были напечатаны на обратной стороне обоев, лицевая сторона которых осталась нетронутой и непрономерованной. «Оберточной и обойной бумагой наших первых сборников, книжек и деклараций, – вспоминал А. Крученых, – мы пошли в атаку на полное безвкусице мещанского верже...» [Бобринская, 2000. С. 169-170]

Необычным было композиционное решение типографского листа: автор и название произведения были отпечатаны на правом поле страницы в столбик, так обычно оформляется Священное писание. «Стихотворения в авторских подборках даны без пробелов и пронумерованы 1...2...3 и т. д. В текстах нет «ятей» и «твердых знаков» [Марков, 2000. С. 53].

У футуристов был новый подход к иллюстрированию, который заключался в том, что художник перестал пересказывать текст средствами рисунка. Иллюстрации сборников не привязаны к тексту – они разбивают, дополняют поэтические образы или контрастируют с ними.

Часть II

Футуристы выпускали литографические издания. «Немой голос почерка», выразительные возможности которого они высоко ценили, были тому причиной. В. Хлебников говорил: «Почерк писателя настраивает душу читателя на одно и то же число колебаний» [Хлебников, 1924. С. 52]. «Типографский набор, где литеры вытянуты в ряд, подстриженные, и все одинаково бесцветные и серые, лишает поэтическое слово графической индивидуальности, дополнительной образности» [Хлебников, Крученых, 1933. С. 248].

Первый сборник «Садка судей» вышел в количестве 300 экземпляров (согласно другим источникам – 480), но поскольку счет за работу не был оплачен, весь тираж, кроме полученных Каменским 20 экземпляров, остался на складе, а потом и вовсе пропал, так что издание стало библиографической редкостью, как и второй сборник «Садка судей». Сегодня на книжных аукционах они стоят баснословных денег. Альманахи хранятся в лучших библиотеках и музеях мира и признаны настоящими произведениями искусства.

Сопоставление символистских и футуристических изданий приводит нас к парадоксальным выводам. Во-первых, элитарность издания может быть как программной, так и незапланированной. Во-вторых, противоположные во всем символистские и футуристические издания «играют» на одном культурном поле и апеллируют к пересекающимся множествам читателей. Но коммуникативные задачи они ставят разные: одни воспитывают «хороший вкус», другие разрушают его стереотипы. Реакции читателей прогнозируются также разные. Одни рассчитывают на приятие, другие – на неприятие. В-третьих, при всей своей несхожести, символистские и футуристические издания обнаруживают больше общего между собой, чем с традиционными изданиями символистской эпохи. Они ставят одни и те же вопросы, размышляя о проблемах искусства, назначении творца и его творения, но решают их диаметрально-противоположными способами, в то время как традиционные издания их вообще не ставят. Не удивительно, что именно «Мир искусства» и футуристические альманахи были признаны новым словом в книгоиздательском деле, они существенно расширили представления о полиграфическом искусстве и сами стали образцами такого искусства.

Литература

- Бобринская Е.А. Футуризм. М., 2000.
Брюсов В. Новые сборники стихов // Русская мысль. 1911. № 2.
Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1911. № 5.
Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. 1898. № 1.
Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь, 1968.
Каменский В. Стихотворения и поэмы. М., Л., 1966.
Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989.
Лифарь С.М. Дягилев. СПб., 1993.
Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб., 2000.
Пощечина общественному вкусу. М., 1912.
Радлов Н. О футуризме и Мире искусства // Аполлон. 1917. № 1.
Социологическая энциклопедия / Под ред. А.Н. Данилова. Минск, 2003.
Толковый словарь иноязычных слов / Под ред. Л.П. Крысина. М., 1998.
Хлебников В. Стихи. М., 1924.
Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая // Хлебников В. В. Собр. произведений: В 8 т. Л., 1933. Т. 5.
Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа и русская художественная культура конца 19–начала 20 века. Л., 1989.

Рецензии на страницах журнала «Русское богатство» (1895 год)

Научный руководитель – доцент И.А. Книгин

Слово «рецензия» латинского происхождения («*recensio*») и в переводе означает «просмотр, сообщение, оценка, отзыв о чем-либо». Оно закрепилось в русском литературном языке, по-видимому, к концу 18 – началу 19 века. Одним из первых словарей, отметивших это слово, был «Новый словотолкователь» Н. Яновского (1806). Возникнув из библиографического описания книги с краткой оценкой ее, рецензия развивалась на стыке литературной критики и литературоведческих разделов. [Муравьев Д.П. Рецензия. // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т.6. С.268]

Рецензия относится к жанру журнальной литературной критики, предметом которой выступают не непосредственные факты действительности, на которых основаны очерки, зарисовки, репортажи и т.п., а различные явления культурной и научной жизни — книги, брошюры, спектакли, кинофильмы, научные открытия и т.п. [Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М., 2001. С. 97]

Основной ролью рецензии принято считать информирование читателя о новой книге, о круге проблем и вопросов, затронутых в ней. Рецензия дает оценку книги (ее концепции или идеи, образов, ее стиля и языка), указывает ее место в ряду других работ автора, роль и место в литературном процессе, связь с другими произведениями того же времени, жанра или темы; нередко подводит к более широким злободневным литературным или социальным вопросам, гранича с критической статьей. Основная задача критика — увидеть в рецензируемом произведении то, что незаметно непосвященному. Автор рецензии должен уметь заметить в анализируемом произведении то новое, что может стать «центром», вокруг которого будут «вращаться» его мысли, его суждения.

Основным местом размещения рецензий, как уже упоминалось, были журналы. К концу 19 века ситуация мало поменялась и рецензия оставалась ведущим жанром критико-библиографического отдела журналов того периода. В данном сообщении будет рассмотрена система рецензий народнического журнала «Русское богатство» за 1895 год. Этот период выбран не случайно: именно на рубеже веков происходят значительные перемены как в самой литературе (появляются различные художественные направления и течения, неизмеримо расширяется круг читателей художественной литературы, а следовательно увеличивается число издаваемых книг), журналистике (формируются новые жанры), так и в жизни общества (1890-е годы ознаменованы резким ускорением капиталистического развития страны, прежде всего – исключительным по масштабам и темпам промышленным подъемом, переходом на совершенно новую ступень русского рабочего движения [Русская литература конца XIX- начала XXвв. Девяностые годы. М., 1968. С.45.]). В этот период основную редакторскую работу по журналу выполнял Н.К. Михайловский. Новая редакция придала «Русскому богатству» «ярко радикальный», по определению В.Г. Короленко, общественный характер, но стремилась более гибко подходить к проблемам искусства, избегая «непрестанных рыканий» в духе 60-х годов. [Петрова М.Г. Михайловский Н.К. // Русские писатели 1800-1917: Биографический словарь. / Гл. ред-р. П.А. Николаев. – М.: Большая рос. энциклоп. – Т.4: М.- П.-1999.-С.99-106.] Удивительным остается и тот факт, что абсолютно все рецензии печатались анонимно, без указания авторов. Но, ссылаясь на хронологический указатель М.Д. Эльзона [Эльзон М.Д. Литературная критика и история литера-

Часть II

туры в журнале «Русское богатство»(1895-1913). Хронологический указатель анонимных рецензий с раскрытием авторства// Литературное наследство. Т.87. 1977. С.656-691], некоторым из них можно приписывать авторство (1895 год № 2, перу Н.К. Михайловского принадлежат рецензии на сочинения Е. Молодова, Н.А. Лухмановой, «Якутские рассказы» В. Серошевского; М.А. Протопопов разбирал сочинения Ф.Д. Нефедова, а В.В. Лесевич находил примечательные моменты в книге Люция Апулея). Именно с 1890-х годов в журнале начинают сотрудничать эти видные публицисты-народники. Многие книги, выходявшие в тот период, были своеобразным зеркалом состояния общественной мысли и соответственный характер имели и рецензии.

Рецензии в журнале могут быть приблизительно объединены в определенные типологические группы по тем или иным основаниям.

1. **По объему** рецензии можно разделить на два типа: пространные и «мини-рецензии». Большой объем дает автору возможность достаточно глубоко и всесторонне охватить исследуемую тему. Обычно они принадлежат перу критиков, обладающих авторитетом у публики. Как правило, такие рецензии занимают 5-7 страниц журнального текста.

«Мини-рецензии» более широко распространены, чем развернутые. Объемом чаще всего до двух страниц (встречаются и рецензии на полстраницы), она представляет собой сжатый, но аргументированный анализ того или иного произведения. Разумеется, малый объем не позволяет авторской мысли развернуться, не оставляет места для отступлений, личных впечатлений, воспоминаний — всего того, что в другой рецензии служит своеобразным средством «предъявления» личности пишущего. В мини-рецензии мысль критика отличается краткостью, емкостью, максимальной точностью.

2. **По типу рецензируемой книги** рецензии делятся на литературные, экономические, политические, философские, медицинские, исторические, психологические, рецензии на книги по делопроизводству и книги-путешествия. Подготовка рецензии того или иного типа предполагает преодоление трудностей разной степени. Автор должен хорошо разбирать не только достоинства самой книги, но и быть полностью осведомленным в сфере, которую она затрагивает. В журнале представлено больше всего рецензий на художественные книги. Например, в «Русском богатстве» в № 1, 1895 – рецензия на «Сочинения А. Лугового. Том первый. Стихи, рассказы, драматические произведения. Том второй. Грани жизни. Роман». В рецензии автор рассматривает изначально личность самого писателя и пытается определить, к какому типу его можно отнести, пытаются выявить причины неустойчивости его творчества через его судьбу. Как и многие рецензии, посвященные обращениям к начинающим авторам, заканчивается она пожеланиями: « Пожелания Луговому работать над собой, чтобы его мироразумение перестало напоминать собою «хаоса бытность довременна» и освободилось окончательно от идейного мусора» или же «если бы к мастерству гр. Жасминова прибавить настоящего содержания, искренней веры во что-нибудь, то мы имели бы одним писателем больше» [Русское богатство. № 1. 1895. С.104 – рецензия на книгу графа Алексиса Жасминова. «Голубые звуки и белые поэмы»] или «напутствия г. Луговому – пора, слишком пора покончить со своими колебаниями, в конец и безвозвратно совлечь с себя ветхого человека. Наличие же таланта очевидна» [№ 3. 1895, С.76 – рецензия на книгу «Сочинения А.Лугового. Том третий. Стихи, повести и рассказы»].

Что касается политических, экономических и философских книг, то нередко авторы рецензий разбирают их в контексте с другими подобными изданиями. Например, для того чтобы перейти к анализу книги Ипполита Тена «Об уме и познании» [№ 3. 1895 С.59-64], рецензент вначале обращается к статье Е. Дюркгейма о программе пре-

История, теория и практика журналистики

подавания философии, созданной по плану Кузена и к статье г. В.В. Розанова в журнале «Вопросы философии и психологии» о позитивизме. Разбирая книгу И.В. Луцицкого «Вопрос о крестьянской поземельной собственности во Франции до революции и продаже национальных имуществ» [№ 3. 1895. С.66-69], рецензент сравнивает ее с рядом книг подобной тематики других авторов: книга Минцеса, труды Лаверня и Авеня, Токвиля, исследования Н.И. Кареева, М.М. Ковалевского. При подготовке публикаций рецензенты активно привлекают элементы исторического, психологического, социологического анализа, что, несомненно, делает их выступление более весомым.

Тематика же медицинских рецензий обширна. Здесь мы можем встретить рецензию на книги о фельдшерском вопросе, о рахитизме и развитии рахитических уродств у детей рабочего населения, о нормировании пищевого довольствия для приисковых рабочих, о защите жизни и здоровья рабочих на фабриках и многое другое. В основном рецензенты указывают на необходимость и полезность этих книг, так как они отражают реальную обстановку по рассматриваемым вопросам. Кроме того, иногда рецензенты позволяют себе сделать определенные выводы, подтверждая их фактами и цитатами из текста. Например, благодаря указаниям на санитарные условия производства, рецензент делает выводы о крайне жалком состоянии фабрик по всей стране, приводя пример из книг о бродильном отделении костяного производства, где все посторонние примеси типа «железо», «стекло», «камни» удаляются руками [№ 1. 1895. С. 117-118]. Но не всегда отзывы о книгах подобного содержания положительны. Например, указав на полезный объект изучения в книге доктора В.П. Жуковского «О развитии рахитизма и рахитических уродств...», рецензент недоволен материалом представленным в книге: «автор недостаточно классифицирует детей по роду занятий их родителей, очень мало обратил внимания на условия жизни родителей и санитарную обстановку жилища...», «...встречается много опечаток и вообще с внешней стороны издание оставляет желать лучшего». [№ 2. 1895. С.82-83],

Сами по себе примечательны рецензии на книги – путешествия, правда их встречается значительно мало за этот период. «Якутские рассказы» Вацлава Серошевского [№ 2. 1895. С.72-73] высоко оценены Михайловским Н.К. Этот небольшой сборник рассказов, написанный по наблюдениям, собранным в этом крае, вызывает только высоко художественные оценки критика: «...нужна незаурядная тонкость кисти, чтобы, изображая эту звериную драму, местами истинно приводящую в содрогание, не разу не оскорбить ни эстетическое, ни нравственное чувство читателя, чтоб и к озверелому человеку привлечь известное сочувствие, утопив его в общем несчастье с его жертвами...» (О рассказе «Хайлак»). Не менее радужно отзывается рецензент о книге г. Дионео «На крайнем северо-востоке Сибири»: «По изложению своему, книжка г. Дионео напоминает панораму, в которой автор несколько торопливо показывает некоторые поразительные для европейца картины и образы... Эта пестрая картина образов перемежается еще то какой-нибудь чукотской или якутской легендой, то исторической справкой, то научным фактом и в целом, получается нечто несистематизированное, но в высокой степени живое и интересное». [№ 4. 1895. С.80-82]

Излагая и обосновывая свою точку зрения, авторы часто стремятся привести как можно больше иллюстративного материала, цитат. Казалось бы, это очень хорошо — чем богаче иллюстрации, тем обоснованнее идеи автора, тем интереснее сама рецензия. На самом же деле чрезмерное увлечение иллюстрациями способно нанести вред рецензии, поскольку они могут «затмить» те идеи, которые автор намеревался донести до аудитории. Есть только две причины, по которым критики представляют объемный иллюстративный материал: произведение или очень хорошо, или, наоборот, имеет мно-

Часть II

жество фактических и стилистических ошибок. Особенно последнее относится к переводным книгам и материалам. Например: «Несколько замечаний по переводу: делает переводы с иностранного при помощи писания иностранных слов русскими буквами: «алиенисты» вместо «психиатры»; местами перевод неточен или небрежен; главная ошибка перевода слова «haelucination vraie» словами «истинная галлюцинация», вместо «правдивая галлюцинация» [к рецензии на книгу Ипполита Тэна «Об уме и познании» № 3. 1895. С. 64]. Или «Перевод удовлетворительный, но встречаются ошибки местами: «эмпиристы» вместо «эмпирики», «impression connue» как «впечатление знакомое», а не «заранее известное» [к рецензии на книгу Т. Рибо в переводе Л. Ройзмана «Современная германская психология. Опытная школа» № 4. 1895. С. 87-89]. Что касается больших отрывков, то они характерны в основном для литературных рецензий. Например, рецензия на книгу «Кое-что» автора Кое-кого [№ 3. 1895. С.77] состоит всего лишь из трех замечаний по поводу таланта автора («он обладает юмором, остроумием размышления и глубокомыслием»), которые подтверждаются пространными цитатами.

Занимательным также остается вопрос об отборе анализируемых произведений. Они выбирались из большого количества книг, поступавших в редакцию ежемесячно. В библиографическом разделе «Новые книги» журнала «Русское богатство» публиковались списки «новых книг поступивших в редакцию», обычно это 45-65 наименований самого разнообразного характера, начиная от первых литературных проб молодых и заканчивая журналами различных уездных земских собраний и сельскохозяйственными обзорами губерний. Из рецензии на «Стихотворения 1891-1894гг» Е. Молодова [№ 2. 1895. С.68-70] можно судить о том, что представляет собой журналистская работа критика той эпохи: «Трудная работа журналистов: получение писем и тетрадок со стихами плюс слезные мольбы не отказывать в разборе их таланта, указать на недостатки...» (Михайловский Н.К.).

Итак, рецензии в журнале «Русское богатство» носили самый разнообразный характер, являлись ведущим жанром критико-библиографического отдела. Для многих рецензентов важным было представить достоинства анализируемого произведения, коснуться не только рассматриваемого объекта, но и вписать его в контекст с другими ему подобными книгами. Очень часто у рецензентов не остается без внимания и личность автора книги.

Рецензия в журнале приобрела самостоятельный интерес, даже более широкий, нежели рецензируемая книга, и ее рамки от простого информирования читателя о появившейся книге, от простой характеристики ее содержания заметно расширились. Кроме того, рецензия стала играть важную роль в формировании вкуса читателя.

Литература

Муравьев Д.П. Рецензия // Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т.6.

Петрова М.Г. Михайловский Н.К. // Русские писатели 1800-1917: Биографический словарь. М., 1999. Т.4.

Русская литература конца XIX – начала XX вв.: Десяностые годы. М., 1968.

Тертычный А.А. Характеристика аналитических жанров (часть II) // Жанры периодической печати. М., 2001.

Эльзон М.Д. Литературная критика и история литературы в журнале «Русское богатство» (1895-1913): Хронологический указатель анонимных рецензий с раскрытием авторства // Литературное наследство. 1977. Т.87.

Энциклопедический словарь. Русский библиографический институт Гранат. 8-ое изд. [Б.м], [б.г]. Том 36, Ч-1. Всекомпросвет – Мосгорпечать – союз.

Конфликт российского общества и телевидения. Взгляд Ирины Петровской

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

В современной России сложилась и уже успела устояться такая система СМИ, при которой телевидение федерального значения является основным источником получения информации.

Всероссийские социологические исследования подтверждают этот тезис. Опрос москвичей, проведенный фондом «Общественное мнение» в феврале 1996 года, дал следующие результаты: у экранов телевизоров, настроенных на канал ОРТ, с 29 января по 4 февраля собиралось 96% жителей столицы. По данным опроса ВЦИОМ, в 2004 году 31% россиян ежедневно смотрели федеральные выпуски новостей и информационно-аналитические передачи центральных каналов, еще примерно столько же (32%) смотрели данные программы несколько раз в неделю.

Однако самый востребованный россиянами вид СМИ – телевидение – для большого числа жителей нашей страны не только источник информации, но и основа досуга, главное средство развлечения. Всероссийский опрос ВЦИОМ 2004 года выявил, что 37% зрителей интересуют отечественные и зарубежные фильмы, а 32% – развлекательные передачи. Таким образом, видно: суммарно развлекательный продукт востребован российской телеаудиторией выше, чем актуальные новостные программы.

Общественное мнение о современном российском телевидении неоднозначно, но все же анализ социологических исследований, представленных ниже, позволяет выявить некоторые тенденции.

В 2003 году РОМИР Мониторинг провел всероссийское исследование на тему «Доверие к СМИ». На вопрос «Какой источник информации вызывает у вас наибольшее доверие?» большинство респондентов (а именно – 39%) ответило – центральное телевидение. При этом 20% россиян заявили, что не верят ни одному из видов СМИ. На наш взгляд, результаты опроса должны настораживать.

В 2002 году фонд «Общественное мнение» спросил у жителей России: «Как вы полагаете, в целом у нашего телевидения больше достоинств или недостатков?». 45% респондентов посчитало, что достоинств у современного российского ТВ больше, 34% опрошенных считают наоборот – превалируют недостатки.

Также участникам опроса, проведенного фондом «Общественное мнение», предложили в свободной форме высказаться о достоинствах и недостатках современного телевидения. К несомненным плюсам ТВ россияне отнесли «разнообразие, возможность выбора; правдивость и объективность в подаче информационных и новостных материалов; возможность проведения досуга, многообразие развлекательных и познавательных передач и фильмов» [Климов, 2002. bd.fom.ru/report/map/d020531].

Среди минусов российского телевидения наши соотечественники называли «перенасыщенность эфира рекламой, обилие «чернухи» – убийств, криминальных сводок, "жестокости и разврата"» [Там же].

Кроме того, в данном опросе принимали участие региональные эксперты. Для них в программах телевидения важны «... аналитичность и самостоятельность суждений, стремление разобраться в событиях, тенденциях, услышать и показать разные точки зрения...» [Там же].

Часть II

Региональные эксперты отметили важную негативную тенденцию в работе сегоднешнего российского телевидения – однообразие новостных выпусков и аналитических комментариев. Они связывали данные процессы с изменениями принципов взаимодействия власти и СМИ, политической ситуацией в стране. На ту же тенденцию обратили внимание лишь около 6% участников массового опроса. Также беспокойство экспертов вызвала явная политическая ангажированность некоторых телеканалов.

В рамках рассматриваемого нами исследования российские телезрители высказали свои предложения по улучшению ТВ: «Больше отечественных фильмов, если зарубежных, то хороших; больше познавательных передач в духе канала «Дискавери», развивающих культурных и интеллектуальных телепроектов; больше качественных детских передач – несмотря на их коммерческую невыгодность; ...изменить стилистику развлекательных программ, игр, викторин, шоу». [Там же].

Летом 2005 года ВЦИОМ провел очередной опрос жителей России об отношении к телевидению. По данным исследования, 82% россиян считают, что на телевидении необходима социальная цензура. Зрители убеждены: общество вправе ограждать себя от засилья жестокости, явной порнографии, грубости в эфире. Респонденты ВЦИОМа не понимают под социальной цензурой ограничение свободы слова. Российское общество, напротив, заинтересовано в получении как можно более полной и достоверной информации. В 2004 году в подобном опросе только 63% респондентов высказались за социальную цензуру на телевидении. Также в течение года с 35% до 47% возросло число безусловных сторонников цензуры, количество противников цензурирования ТВ сократилось с 29% до 16%.

Мы видим нарастание в обществе явного недовольства телевидением. Маркером несогласия россиян с политикой ТВ является требование социальной цензуры. Налицо сформировавшийся конфликт между обществом и современным российским телевидением.

Массовая коммуникация как разновидность человеческого общения обладает специфическими особенностями, которые изначально несут в себе зародыш конфликта. На наш взгляд, конфликтопорождающими факторами могут выступить следующие основные характеристики массовой коммуникации: отсутствие непосредственной обратной связи между коммуникатором и аудиторией; повышенная требовательность к соблюдению принятых норм общения; массовая, анонимная, разнородная аудитория.

Анализом ситуации противостояния занимается конфликтология. Психолог Н.Ф. Вишнякова дает такое определение этой области знания: «Конфликтология – это наука о закономерностях возникновения и развития конфликтов и методах их разрешения и предотвращения» [Вишнякова, 2002. С. 3].

Мы рассматриваем нестандартный конфликт, поскольку оппонентами в нем являются, с одной стороны, телезрители (потенциально – все общество), с другой – телевидение как социальный институт. Кроме того, одна из сторон (телевидение) не участвует в конфронтации явно.

Н.Ф. Вишнякова определяет интересующий нас термин следующим образом: «Конфликт (от лат. *conflictus* – столкновение) – возникновение трудноразрешимых противоречий, столкновение противоположных интересов..., отсутствие взаимопонимания по различным вопросам...» [Вишнякова, 2002. С. 9]. Исследователи Б.С. Волков и Н.В. Волкова предлагают такое определение конфликта: «...активные взаимонаправленные действия каждой из сторон для реализации своих целей, окрашенные сильными эмоциональными переживаниями» [Волков, Волкова, 2005. С. 11]. А.В. Дмитриев считает, что в основе конфликта лежит депривация. «Речь идет о состоянии, для которого

История, теория и практика журналистики

характерно явное расхождение между ожиданиями людей и возможностями их удовлетворения» [Дмитриев, 2000. С. 80], – уточняет психолог.

Конфликтология предлагает классифицировать рассматриваемое нами столкновение как скрытый (оппоненты «... стараются не показывать вида, что конфликтуют» [Вишнякова, 2002. С. 15-16]), межгрупповой конфликт (здесь «... в качестве конфликтующих сторон выступают социальные группы, преследующие несовместимые цели...» [Вишнякова, 2002. С. 17]). В основе противостояния лежит множество факторов, поэтому данный конфликт является сложнейшим поликаузальным.

Сейчас противостояние телевидения и общества развивается по деструктивному сценарию. Н.Ф. Вишнякова выделяет следующие этапы развития конфликта:

1. Постепенное нарастание напряженности.
2. Увеличение количества проблемных ситуаций.
3. Повышение конфликтной активности.
4. Нарастание эмоциональной напряженности.

Конфликт неизбежно порождает взаимную критику. «Критика – форма контроля и оценки действий...» [Вишнякова, 2002. С. 48]. Общество по отношению к телевидению выступает с деловой критикой (направлена на выявление ошибок в работе). Деятели ТВ, изредка вступающие в полемику, предлагают образцы морализующей критики (народ, де, сам требует низкопробных зрелищ и ему их предоставляют). Психологи предлагают работать над разрешением конфликта таким образом: провести анализ ситуации, планировать этапы разрешения проблемы, выходить на стадию конструктивной дискуссии.

Сегодня необычайно возросло количество сообщений, передаваемых средствами массовой информации и коммуникации. Обывателю с каждым днем становится сложнее ориентироваться в напряженном информационном потоке. СМИ создают для человека «вторую реальность» [Богомолова, 1991. С. 13], от которой он все больше зависит. Психологи отмечают такую особенность массовой коммуникации, как ее «двухступенчатый характер» [Богомолова, 1991. С. 13]. Массовый потребитель продукции СМИ, как правило, выносит окончательное мнение о полученной информации, только услышав суждение значимых для него лиц. Таких людей в психологии именуют «лидерами мнений» [Богомолова, 1991. С. 14].

На наш взгляд, одним из лидеров мнений в отношении общества к современному телевидению выступает известный в России медиакритик, колумнист «Известий» Ирина Петровская. Рубрика Петровской «Теленеделя» выходит в газете «Известия» еженедельно с декабря 1995 года (с некоторыми перерывами). Журналист – один из редких сегодня представителей аналитической телекритики. Каждый материал Ириной Петровской – это еженедельный обзор важнейших телесобытий в России. Нами было проанализировано более 200 публикаций с 1995 по 1998 год и с 2003 по март 2006 года включительно. Мы не привлекли к анализу материалы 1999–2002 годов, поскольку в этот период Петровская печаталась в «Известиях» эпизодически, либо ее обзоры вообще отсутствовали в газете.

С.Г. Корконосенко пишет: «Назначение журналистики состоит в преобразующем воздействии на практику в соответствии с актуальными интересами общества и человека и целями социального прогресса» [Корконосенко, 2002. С. 196]. И. Петровская утверждает в своих публикациях, что телевидение не выполняет своих основополагающих функций, а, напротив, наносит своей деятельностью значительный ущерб обществу. Таким образом, ТВ само порождает социальную напряженность, а, следовательно, и вступает в конфликт со своей аудиторией.

Часть II

При анализе материалов Петровской нам удалось выделить 6 условных тематических групп, которые характерны как для начального, так и для современного этапов творчества журналиста.

Наиболее многочисленной оказалась группа материалов «Неэтичность телевидения». Под неэтичностью мы понимаем несоблюдение норм человеческой морали; применительно к деятельности ТВ это культивирование алчности, жестокости, унижение человеческого достоинства, нарушение социальной стабильности, манипулирование сознанием и общественным мнением, растрение через пропаганду поп-культуры и создание лже-кумиров.

Материал «Бульварное телевидение с желтой отметиной» вышел в «Известиях» 6 декабря 1997 года (№ 232). Канал Ren-TV пригласил зрителей на фестиваль документальных фильмов «Вся любовь». Уже само название действует зазывно, особенно для молодой части аудитории. Однако на деле оказалось, что любовь здесь приравнена к извращенному сексу. Ирина Петровская так резюмирует свои впечатления от увиденного: «Патология – предмет изучения психиатров и других специалистов-медиков, но никак не искусства. И тем более совсем уж не телевидения» [Сто одна неделя с Ириной Петровской, 1998. С. 303]. Подобное зрелище никак не может пойти на пользу ни обществу в целом, ни отдельным его представителям.

Значительной оказалась группа материалов, в которых затрагивается тема непрофессионализма телевидения. «Непрофессионализм на ТВ», по нашему мнению, – это неподготовленность журналиста к эфиру, технические ошибки, озвучивание недопустимой тематики, замалчивание общественно значимых фактов, цинизм в освещении событий, сознательное пробуждение низменных инстинктов.

Статья «Аналитик на безрыбье» вышла в «Известиях» 1 апреля 2005 года (№ 54). Публикация целиком посвящена стартовавшему в марте 2005 года на канале НТВ проекту «Воскресный вечер с Владимиром Соловьевым». Ирина Петровская подробно рассказывает о структуре передачи, демонстрирует ошибки ведущего (непродуманное приглашение гостей, неумение управлять беседой, публичное самолюбование) и несовершенство концепции новой программы (смешение жанров, чрезмерное количество рекламы, неудачное время выхода в эфир). «Чего приходили? О чем сказать хотели? Зачем? Так и не ответив на эти закономерные зрительские вопросы, программа ушла на рекламу...» [Известия. 2005. № 54].

Телевидение как значимый социальный институт должно взаимодействовать с государством. В российских реалиях это трансформируется в следующую формулу: «Телевидение выполняет заказ государства». В эту группу вошли материалы о беззастенчивом, грубом, неумелом пиаре власть предержащих, об искажении и замалчивании фактов, неугодных чиновникам, о госзаказе на мифотворчество. Анализ рубрики «Теленеделя» показал: с 1995 по 1998 год Ирина Петровская лишь 15 раз отмечает в своих материалах особое желание телевидения понравиться чиновникам; с 2003 по 2006 год подобных работ уже 35. На наш взгляд, столь заметный рост обусловлен значительным ужесточением прессинга власти на СМИ.

В материале «Старые песни о главном» (Известия. 2003. № 233. 20 дек.) идет речь о «прямой линии» с президентом России. Центральные телеканалы подают это несомненно значимое событие как хорошо подготовленный и срежиссированный спектакль. «Группы представителей народа, расставленные по росту, полу и возрасту (как для коллективного фото на память перед отъездом из профсоюзного санатория), вели себя на редкость дисциплинированно» [Известия. 2003. № 233].

История, теория и практика журналистики

Выпуск «Теленедели» 21 января 2005 года (Известия. № 9) – «Старые русские бабки против ТВ» посвящен событиям, связанным с монетизацией льгот. Сначала телевидение просто замалчивало проблему, потом давало искаженную интерпретацию происходящего и, наконец, попыталось доказать недовольному обществу, что на самом деле оно довольноно.

ТВ своими действиями не улучшает имидж власти, а, напротив, невольно подчеркивает ее непрофессионализм, бездушие и оторванность от общества. Тем самым телевидение способствует разрушению уважения граждан к своему государству.

Российский телеэфир сегодня, на первый взгляд, многообразен. Многочисленные каналы предлагают аудитории самый широкий спектр информации и развлечений. Каждая телекомпания ставит своей задачей привлечь как можно больше зрителей, что конвертируется в рейтинг и рекламные доходы. Раз за разом пренебрегая интересами общества, телевизионщики ведут нескончаемые войны между собой, усугубляя таким образом существующий конфликт со своей аудиторией. Материалы Петровской, посвященные этой теме, мы объединили в группу «Войны каналов». «Известия» № 33 от 26 февраля 2006 года – «Шоу «тараканьи бега» продолжается». Вспомним зимнюю Олимпиаду в Турине и ту неразбериху, которую сотворили Первый канал и телеканал «Спорт» в своем эфире. Ирина Петровская говорит, что все началось из-за невиданных рейтингов олимпийских трансляций, а продолжилось – как всегда бывает у телевидения: «Это же так увлекательно – гадить друг другу» [Известия. 2006. № 33].

Сегодня почему-то эксперты и обыватели любой разговор о несовершенстве телевидения сводят прежде всего к рекламе. Ирина Петровская также критикует эту данность ТВ, но и находит первопричину проблемы, которая кроется в непрофессионализме самого телевидения. Группа материалов, названная нами «Реклама на ТВ», с одной стороны, немногочисленна, но этой теме Петровская отводит несколько строк практически в каждом выпуске «Теленедели». Журналист обращает внимание на примитивно сделанные ролики, их неуместное расположение в эфире, их обилие. Однажды Ирина Петровская процитировала Леонида Парфенова, так охарактеризовавшего место рекламы в жизни ТВ: «Телевидение существует между прокладками и шампунем, чтобы вы между этим могли скоротать время» [Сто одна неделя с Ириной Петровской, 1998. С. 330].

Особую группу составляют публикации на тему «Телевидение со знаком плюс». Количество этих материалов убывает: в период с 1995 по 1998 год медиакритик 42 раза отмечала положительные явления на российском телеэкране; с 2003 по 2006 год – лишь 18 раз. Ирина Петровская искренне рада видеть в эфире, к сожалению, редкие, но от того еще более яркие примеры объективности, независимости, высокого профессионального уровня журналистов.

«Момент истины для героев и ведущих» – «Известия» № 60 от 30 марта 1996 года. Материал посвящен циклу передач Леонида Филатова «Чтобы помнили». Петровская отмечает искреннюю заинтересованность автора, его такт в рассказах о своих героях, немногословие, несуетность подачи материала.

Даже на сегодняшнем достаточно бесцветном телеэкране Ирина Петровская находит положительные явления – это, например, развлекательная программа канала «Россия» «Танцы со звездами». Здесь место пошлости и наигранности заняли искренность, увлеченность, азарт, красота («Танцуют все» – «Известия» № 41 от 10 марта 2006 года).

Мы завершили рассмотрение тематической подборки материалов рубрики «Теленеделя» рассказом о том хорошем, что предлагает нам ТВ. Однако общее впечатле-

Часть II

ние от происходящего на российском экране можно охарактеризовать такими словами Ирины Петровской: «...у нас кризис... телевидения вообще. Превратившись в гигантскую фабрику по производству «продуктов» в глянцевой упаковке, оно утратило самую главную свою функцию – коммуникативную. Оно разучилось разговаривать с людьми на их языке, улавливать настроения, щадить чувства, утешать, пробуждать в них что-то иное, кроме утробного смеха» [Известия. 2005. № 4].

Анализ материалов Ирины Петровской со всей очевидностью доказывает, что конфликт между российским обществом и телевидением существует. ТВ по-прежнему насыщает эфир низкопробной продукцией, не заботится о профессионализме своих сотрудников, подобострастно восхваляет власть предрержащих. Общество и Ирина Петровская стремятся найти конструктивное решение проблемы, призывая телевидение к диалогу. Психологи называют такой вариант развития событий «конструктивным дуэтом» [Вишнякова, 2002. С. 28], при котором бывшие оппоненты становятся партнерами. В результате в выигрыше оказываются обе стороны.

Литература

- Богомолова Н.Н. Социальная психология печати, радио и телевидения. М., 1991.
Вишнякова Н.Ф. Конфликтология. Минск, 2002.
Волков Б.С., Волкова Н.В. Конфликтология. М., 2005.
Дмитриев А.В. Конфликтология. М., 2000.
Известия. 2003–2005. Январь-декабрь; 2006. Январь-март.
Климов И. Кто держит палец на кнопке? (отчет ФОМ за 2002 год) // bd.fom.ru/report/map/d020531
Корконосенко С.Г. Основы журналистики. М., 2002.
Мансурова В.Д. Журналистская картина мира как становление медиасобытий // Вестник Московского государственного университета. Серия 10. Журналистика. 2002. № 6.
Официальный сайт «Левада-Центр» // www.levada.ru
Официальный сайт Всероссийского центра исследований общественного мнения // www.WCIOM.ru
Официальный сайт журнала «Журналист» // www.journalist-virt.ru
Официальный сайт РОМИР Мониторинг // www.romir.ru
Официальный сайт Фонда «Общественное мнение» // www.fom.ru
Прозоров В.В. Власть современной журналистики, или СМИ наяву. Саратов, 2004.
Сто одна телнеделя с Ириной Петровской. М., 1998.

М.В. Ерохина

Журнальная полемика и литературные материалы в «Огоньке» первых лет перестройки (1986-1988)

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Уникальность общественно-культурной ситуации 1986-88 годов начинает формироваться во второй половине 80-х благодаря политическим реформам М.С. Горбачева, провозгласившего в 1985 году принцип гласности. Именно после этого советская журналистика впервые получает реальную возможность быть собственно журналистикой, то есть обсуждать и объективно критиковать политику, говорить о таких ранее замалчивавшихся социальных проблемах как наркомания, аборт и прости-

История, теория и практика журналистики

туция. «Флагманами» общественных реформ в ходе перестройки становятся газета «Московские новости» под редакцией Егора Яковлева и рассматриваемый журнал «Огонек» под редакцией Виталия Коротича.

Но «демократизация» и «гласность», провозглашенные сверху как новые нормы общественной и культурной жизни, привели к переоценке ценностей не только в журналистике. Гласность запустила стремительный процесс восстановления тех страниц истории, которые замалчивались в советское время. И именно это спровоцировало огромный интерес общества к истории России и к проблеме сталинизма в частности.

Реинтеграция сталинизма в память общества начинается с публикации в журнале «Знамя» романа А. Бека «Новое назначение» в ноябре-декабре 1986 года. Тема сталинизма продолжает развиваться и достигает своего апогея в первой половине 1987-го, когда печатаются романы «Белые одежды» В. Дудинцева («Нева», январь), «Зубр» Д. Гранина («Новый мир», январь), «Дети Арбата» А. Рыбакова («Дружба народов», апрель), повесть М. Булгакова «Собачье сердце» («Знамя», июнь), роман А. Платонова «Котлован» («Новый мир», июнь). Значение их в «переосмыслении прошлого» как в силу политической актуальности, так и в силу художественного воздействия, было огромным.

Самым популярным, во многом спровоцировавшим такой накаленный интерес к советскому прошлому стал роман А. Рыбакова «Дети Арбата», названный «первым бестселлером эпохи перестройки» [Новейшая история отечественного кино, 2002. Т. IV. С. 233]. Полностью он был опубликован в апреле 1987 года журналом «Дружба народов» (№ 4-6). Эта публикация стала катализатором для острейшей журнальной конфронтации. Надо заметить, что раскол на «идеологических противников» был в принципе невозможен раньше – еще единая в 1985 году, советская публицистика раскололась на несколько отчетливых направлений только к концу 80-х.

Лагерь защитников романа возглавил «Огонек». За месяц до «официальной» публикации романа в журнале выходит отрывок из «Детей Арбата» с анонсом полной версии в «Дружбе народов» [Огонек. 1987. № 10. С. 21-24]. В июле «Огонек» публикует интервью с Анатолием Рыбаковым и подборку особых «Писем» [Огонек. 1987. № 27. С. 10-11] – похвальные отзывы на роман авторитетных деятелей искусства. Среди их авторов – В. Быков, В. Каверин, Д. Гранин, Б. Окуджава, актеры Ю. Яковлев, А. Райкин, режиссер Г. Товстоногов.

Подчеркнем, что именно эти письма Рыбаков принес заведующему Отделом пропаганды ЦК А.Н. Яковлеву, решавшему судьбу романа в мае 1987 года (см. об этом Рыбакова Т. «Счастливая ты, Таня...» [Дружба народов. 2005. № 3]). А к тому времени Яковлев уже год непосредственно курировал «Огонек». Наконец, в августовском номере журнала публикуется обзор «огоньковского» критика Д. Иванова, где он высоко оценивает «Детей Арбата» и призывает всех прочесть этот роман [Огонек. 1987. № 32. С. 21].

Оценка всех этих материалов с точки зрения современных пиар-технологий приближает «Огонек» к позиции тренд-спредера. «Глоссарий PR технологий» определяет функцию тренд-спредера как популяризатора новых идей, положительно влияющего на спрос объекта, который впоследствии становится «писком сезона» [www.33333.ru]. В самом деле, «Огонек» возглавляет, а точнее – практически единолично проводит под прямым патронажем тандема Яковлев – Коротич «акцию по стимулированию спроса» на роман Рыбакова. Через публикацию отрывка общественное сознание постепенно подготавливается к появлению романа, спустя некоторое время

Часть II

интерес заново активизируется и закрепляется через авторитетные положительные мнения.

В полемику по поводу романа включаются практически все печатные издания – от толстых журналов до общественно-политических газет. В защиту «Детей Арбата» выступили критики А. Латынина на страницах «Знамени» [Знамя. 1987. № 12. С. 127-136], Л. Аннинский в «Октябре» [Октябрь. 1987. № 10. С. 185-201] и Г. Муриков в журнале «Звезда» [Звезда. 1987. № 12. С. 169-178]. Каждый из них по-своему трактует образы «детей Арбата», анализирует стиль повествования, по-своему встраивает роман в контекст русской литературы. Но все они сходятся в следующем: роман, безусловно, стоит признать выдающейся публикацией 1987 года. Во-вторых, все критики, рассуждая об историзме и раскрытии темы сталинизма в романе, дают ей положительную оценку, защищают Рыбакова-историка.

Противоположной точки зрения придерживаются оппоненты «Детей Арбата» – журналы «Молодая гвардия» и «Наш современник».

Говоря о «Молодой гвардии», необходимо отметить особенность ведения ею литературной полемики. Дело в том, что основной критический залп приходится здесь не столько на роман, сколько на критиков из лагеря его защитников. Литературная дискуссия, таким образом, перерастает в открытую журнальную конфронтацию.

Показательна в этом смысле статья В. Бушина «С высоты насыпного Олимпа» [Молодая гвардия. 1988. № 10. С. 259-271], где автор использует разбор романа как повод лишний раз уязвить таких противников «Молодой гвардии», как «Новый мир», «Огонек» и «Знамя». Интересно, что статья является откликом не столько на «Детей Арбата», сколько на полемику, развернувшуюся между критиком «Нашего современника» Вадимом Кожиновым [Наш современник. 1988. № 4. С. 156-182], который раскритиковал роман, и критиком Владимиром Лакшиным, который в свою очередь раскритиковал статью Кожинова на страницах «Огонька» [Огонек. 1988. № 26. С. 24-25].

Центральный же узел проблем, рассматриваемых критиками «Нашего современника», закручен вокруг фигуры Сталина. Они рассматривают роман Рыбакова прежде всего с точки зрения соответствия художественных реалий историческим. Вывод – не в пользу автора. Например, критик В. Кожинов пишет: «В «Детях Арбата» очень много... заведомо недостоверных сцен, свидетельствующих либо о незнакомстве автора с теми документами эпохи, которые, в общем и целом, доступны для изучения, либо о том, что автор игнорировал эти документы» [Наш современник. 1988. № 4. С. 162].

Кроме того, принципиальна разная оценка сторонниками и противниками романа соотносимости двух главных героев – Саши Панкратова и Сталина. Если «защитающая критика» рассматривает их как безусловных антагонистов, то критика «Нашего современника» и «Молодой гвардии» говорит о «несостоятельности противопоставления Сталина и Панкратова, которые, если говорить все до конца, – одного поля ягоды» [Там же. С. 175].

Общий анализ полемики, развернувшейся по поводу романа «Дети Арбата» приводит нас к следующим выводам.

Форма удовлетворения общественного интереса к истории через литературу привела к определенной трансформации не только массового исторического сознания, но и литературно-критического процесса. Что стояло у истоков этой трансформации?

К середине 1980-х годов выборочное освещение «белых пятен» истории привело к распаду целостной картины советского прошлого на отдельные «достоверные» фрагменты. А самостоятельно выстроить из них другую целостную картину массовому сознанию было сложно. Профессиональная историческая наука за потоком исторической

История, теория и практика журналистики

периодики явно не успевала [Свешников]. Поэтому функции формирования новой «исторической памяти» взяла на себя литература, которая занялась в этот период осмыслением наиболее противоречивого периода новейшей истории – сталинизма.

Но в ситуации «каждый сам себе историк» не подготовленный профессионально к этому советский читатель воспринимал прошлое через призму определенных политических конструктов, формированием которых занялась литературная критика.

Ею создается несколько конкурирующих «мифов о прошлом», основными из которых являются условно выделяемые либерально-демократический (в журналах-защитниках) и охранительно-консервативный (в журналах-противниках). К нормальной в общем-то ситуации борьбы конкурирующих версий в данном случае добавляются стремление к универсальности, претензии на истину в последней инстанции («единственно верное понимание прошлого») и тесная связь различных интерпретаций истории с современной политической борьбой.

Литературный процесс 1986-88 годов является по своей сути журнальным, так как именно там впервые публикуются «этапные» художественные произведения. Место «Огонька» в этом процессе условно можно назвать «анонсным»: как правило, журнал публикует несколько глав крупного романа и указывает во вступительной статье, когда и в каком из толстых журналов появится его полная версия. Так опубликованы отрывки из романов А. Рыбакова «Дети Арбата» [Огонек. 1987. № 10. С. 24-28], главы из IV части «Доктора Живаго» Б. Пастернака [Огонек. 1987. № 50. С. 35-36], «Пролог» из романа А. Битова «Пушкинский дом» [Огонек. 1987. № 41. С. 41-42].

Журнал обращается к «возвращенной литературе», которая представлена не только текстами «забытых» авторов, но прежде всего – документальными материалами и воспоминаниями о них. В общей сложности за эти годы в «Огоньке» опубликованы тексты и воспоминания о 96-ти «возвращенных» писателях и поэтах.

Но журнал участвует в литературном процессе и через публикацию журналистских материалов. Интервью Феликса Медведева с ведущими писателями и литературоведами, литературно-критические материалы Татьяны Ивановой, Сергея Чупринина, Натальи Ивановой, Натальи Ильиной и других расставляют новые акценты и затрагивают не только темы литературы, но и общекультурные, политические и философские вопросы.

В целом же роль, которую сыграл журнал «Огонек» в литературном процессе тех лет, может быть определена следующим образом:

Став «флагманом перестройки», «Огонек» тем не менее оставался в рамках «инструментальной модели» журналистики. Ясен Николаевич Засурский, предлагая этот термин, объясняет ее отличие от «советской модели» тем, что хотя пресса и стала инструментом критики командно-административной системы, по-прежнему сохранялась руководящая роль партии и печать способствовала осуществлению демократизации сверху [Засурский, 2002. С. 4-5]. Таким образом, «Огонек», считаясь самым радикальным в ряду демократических журналов «Знамя», «Новый мир», «Октябрь», «Нева», «Дружба народов» [Мартюшов, 1995. С. 282-289], фактически продолжал оставаться «орудием партии», регулировавшей уровень его радикальности.

Вместе с тем «Огонек» по своей форме оказался журналом, который смог «чутко улавливать настроения, зреющие в обществе, быстро аккумулировать их, оттачивать до степени общепонятности и вовремя отбрасывать, как только они начнут утрачивать первую свежесть» [Архангельский, 1999. С. 31], что привело к невероятной популярности этого журнала, подтверждаемой и современниками, и другими СМИ.

- Аннинский Л. Отцы и дети Арбата // Октябрь. 1987. № 10.
- Архангельский А.Н. У парадного подъезда: Литературные и культурные ситуации периода гласности (1987-1990). М., 1991.
- Бушин В. С высоты насыпного Олимпа // Молодая гвардия. 1988. № 10.
- Глоссарий PR терминов // Архив политической рекламы www.33333.ru
- Иванов Д. Что позади? // Огонек. 1987. № 32.
- Кожин В. Правда и истина // Наш современник. 1988. № 4.
- Лакшин В. В кильватере // Огонек. 1988. № 26.
- Латынина А. Договорить до конца // Знамя. 1987. №12.
- Мартюшов Л.Н. История России. Вторая половина XIX – XX вв. Екатеринбург, 1995.
- Муриков Г. Память // Звезда. 1987. № 12.
- Новейшая история отечественного кино. 1986-2000: Кино и контекст. Т. IV. СПб., 2002.
- Рыбакова Т. «Счастливая ты, Таня...» // Дружба народов. 2005. № 3.
- Свешников К. Историческая наука в 1980-х // www.modernhistory.omskreg.ru/page.php?id=794
- Средства массовой информации постсоветской России: Учебное пособие / Под ред. Я.Н. Засурского. М., 2002.

Е.А. Игнатьева

Объем и специфика понятия «журнализм» в современной филологической науке

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

Журналистика – одно из важнейших социальных явлений нашего времени, порождающим источником которой является потребность в информации.

Зародившись в начале XVII столетия в Европе, в России, как индустрия информации, журналистика появилась в начале XVIII века с момента издания «Ведомостей» – первой русской печатной газеты. До этого в России издавались рукописные предшественники газеты «Куранты» или «Вестовые письма». Это были сводки политических новостей, переписанные в одном, редко в двух, экземплярах и предназначавшиеся для прочтения царю и ближайшим боярам. Но подлинным первенцем русской печати были все же «Ведомости», которые стали издаваться по личному указанию и при личном участии русского царя Петра I типографским способом, то есть широко тиражироваться.

«Журналистика», «журнализм», «журналист» произошли от франц. *journal*, от *jour* – день, которое восходит к латин. *dies* – день. У этого слова в латинском языке есть множество оттенков значений: время, погода, свет, дата, число. Например, *diurno* – долго жить; *diurnum* – дневник, журнал, официальные известия, хроника; *diurnus* – дневной, ежедневный, повседневный; *diurnale* – ежедневник, ежедневная газета.

По мнению Луизы Григорьевны Свитич [Свитич, 2003. С. 52-53] в этих исходных значениях слов, связанных с журналистской профессией, есть практически все, что составляет ее специфику и исходные функции, а именно:

- ежедневность, то есть ритмичность, регулярность поступления информации;
- хроникальность (отражение течения времени);
- однодневность, другими словами исчезаемость информации во времени, ее постоянное обновление;
- непрерывность информационного потока;

История, теория и практика журналистики

способность освещать, оглашать, опубликовывать;

отражение разнообразных повседневных потребностей людей и общества.

В XIX веке словом «журнализм» обозначали журналистскую профессию, род занятий, литературно – публицистическую работу в периодических изданиях. Таким же образом трактуется понятие «журнализм» в «Словаре современного русского литературного языка» [Словарь современного русского литературного языка, 1955. Стлб. 192].

У истоков современного журнализма информационной эры стоит персональный журнализм, когда газету или журнал издавал человек, который, как правило, являлся и учредителем, и владельцем, и редактором, и автором своего издания.

В России, после отмены крепостного права, журнализм постепенно становился массовым, причем не только по тиражам и количеству читателей, но и по числу журналистов в редакциях, когда последние постепенно превращаются в коммерческие предприятия, финансируемые не только официальными властями, но и частным капиталом.

Растет число газет и журналов, которые стараются удовлетворить интересы разнообразных групп читателей. Из-за получения коммерческой выгоды редакции начинают выпускать массовые бульварные газеты, рассчитанные на невысокий вкус обывателя. Увеличиваются рекламные отделы.

В соответствии с этими изменениями и существованием разных типов изданий Л.Г. Свитич выделяет два типа журнализма – солидный, серьезный и желтый бульварный [Свитич, 2003. С. 18].

В пособии Л.Г. Свитич вводится термин «журнализм» для обозначения журналистской профессии [Свитич, 2003. С. 3]. По ее мнению, он позволяет вычленить профессию журналиста из очень широкого понятия «журналистика», которое включает и систему средств массовой информации, и журналистскую деятельность, и каналы передачи информации, и даже науку о журналистике.

Профессия (от лат. *professio*) – род трудовой деятельности (занятий) людей, владеющих комплексом теоретических знаний и практических навыков, приобретенных в результате специальной подготовки, опыта работы.

Профессии подразделяются на специальности (от лат. *specialis* – особенный, своеобразный), то есть определенные виды деятельности в рамках профессии.

Таким образом, если мы говорим о профессии – имеем в виду журнализм, если о специальности – то, например, о газетчиках, тележурналистах, радиожурналистах и др.

Профессиолог Е.А. Климов выделяет 5 типов профессий:

1.социономические (от лат. *societas* – общество), предполагает в процессе деятельности общение, типа «человек – человек» (пр., продавец, учитель).

2.сигнономические (от лат. *signum* – знак): профессии «человек – знак», предполагают взаимодействие со знаковыми системами (пр., программист, бухгалтер).

3.артономические (от лат. *ars, artis* – образ, искусство): творческая профессия, типа «человек – художественный образ», взаимодействие с системами художественных образов (писатель, художник).

4.сельскохозяйственные, типа «человек – природа», взаимодействие с природными системами (лесовод, агроном).

5.технические, типа «человек – машина», взаимодействие с техническими системами (шофер, токарь).

Журнализм связан с тремя первыми, но в последнее время в условиях компьютеризации включен и в четвертую. Но в основном журнализм – это социо – сигно – артономическая профессия, то есть предполагает общение с людьми, знаковыми и худо-

Часть II

жественными системами, которыми в журнализме являются слово, звук, цвет, статичное и движущееся изображение и т. п.

В связи с разными направлениями и ролями журнализма можно говорить о разных его типах: (типы журнализма)

– социально ответственном, общественном, нацеленном на решение актуальных общественных проблем и удовлетворение общественных потребностей;

– безответственном, направленном на получение максимальной прибыли за счет некачественной информации, потакания низменным страстям и интересам, провоцируя и пропагандируя их.

Таким образом, можно выделить особенности журнализма информационной эры:

– журнализм постепенно становится глобальным, не имеющим пространственных и временных границ;

– журнализм становится органично вплетенным в другие типы информации (рекламную, научную, деловую, политическую, художественную, личную и т. п.);

– становится супероперативным, когда сообщение и его восприятие могут совпадать во времени;

– журнализм характеризуется универсальностью, полифункциональностью, способностью выполнять любые роли и удовлетворять разнообразные потребности и интересы аудитории – от информационных и просветительских до развлекательных и рекламных. В то же время он все больше специализируется, в связи с многообразными интересами разных групп аудитории;

– журнализм объединяет разные способы представления информации: текст, графику, цвет, динамическое изображение, звук и т.п. Особой чертой журнализма является его разностильность и разноплановость;

– новый журнализм характеризуется интерактивностью, когда журналист может общаться со всей аудиторией в режиме непосредственного диалога;

– информация, как продукт журнализма, все больше приобретает свойства товара или услуги наряду с другими видами услуг, предоставляемых глобальными сетями;

– усиливаются возможности журнализма к манипулированию общественным мнением, к давлению на аудиторию при помощи информационных технологий;

В применении к журналистской профессии, функция – это предназначение, обязанность, некая идеальная модель и ориентир для целевых установок журналиста.

Основная социальная функция журнализма [Свитич, 2003. С. 55] состоит в удовлетворении при помощи средств массовой информации потребностей в оперативной, актуальной информации, необходимой для оптимального функционирования общества.

Объект журнализма – аудитория, которая является непосредственным потребителем масс-медиа.

Основные особенности журнализма как профессии:

– информационность, вербальность, связь со словесным творчеством;

– всепроницаемость, многоуровневость;

– многофункциональность, универсальность;

– социальный характер, зависимость от типа цивилизованности общества, страны, государственного устройства;

– способность быть средством связи, общения, коммуникации;

– творческий характер, креативность;

– порционность информации;

История, теория и практика журналистики

- мозаичность профессии, ее неупорядоченный, неструктурированный, спонтанный, ситуативный характер деятельности, диктуемый условиями момента;
- многообразие содержания труда;
- напряженность, высокая социальная и психологическая стрессовость профессии;
- мобильность, подвижность профессии;
- познавательность, высокая степень новизны в процессе деятельности;
- высокая степень социальной ответственности;
- синонимичность, злободневность, актуальность;
- публичность, общественный характер профессии.

Философским парадоксом можно считать то, что эта профессия как бы «все и ничто»: журналист может выполнять любые роли – от проповедника до шоумена, писать обо всем и любыми способами, но нигде не реализовываться целиком. «Журналистика – сосуд, в который можно налить все, что требуется в данный момент социуму, группе, личности» [Свитич, 2003. С. 79].

Развитие профессии приводит к появлению (трансформации) устного информирования в радиожурнализм, а синтетического слова – звукоизображения – в телевизионный журнализм. В наш век информационной цивилизации наступила эра виртуального коммуникаторства, глобального сетевого журнализма.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что журнализм – полифункциональное явление социальной жизни, служение обществу, содействие тому, чтобы оно шло созидательным путем, а не разрушалось.

Литература

- Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. А–З. М., 1995.
История мировой журналистики. Учебное пособие. М.; Ростов-на-Дону, 2003.
Свитич Л.Г. Профессия: журналист. Учебное пособие. М., 2003.
Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. Т. 4. Ж–З. М.; Л., 1955.
Словарь русского языка: В 4 т. Т. 1. А–Й. М., 1981.

О.В. Козлова

«Путеводитель по Московскому Зоологическому Саду» (1899) как рекламно-литературный текст

Научный руководитель – доцент И.А. Книгин

«Путеводитель по Московскому Зоологическому Саду» – издание, ярко характеризующее состояние отечественной дореволюционной рекламы. Он издавался в конце XIX – начале XX века Хозяйственной комиссией Императорского Русского общества Акклиматизации животных и растений. Известно, что первый путеводитель – под названием «Краткое описание птичников и зверинцев Московского зоологического сада» – был выпущен почти сразу же после открытия, 6 февраля 1864 г. Он «содержал где подробные, а где отрывочные сведения о животных, помещенных в зданиях и вольерах сада, причем всюду указывалось имя жертвователя» [Костина]. Таким образом, изначально содержание издания определяли два элемента: литературный и рекламный.

Из сведений, обнаруженных о путеводителе, можно сделать вывод, что это было периодическое издание, выходившее раз в год, хотя, возможно, регулярность выхода

Часть II

иногда нарушалась в связи с недостатком финансирования. В нашем распоряжении находится один экземпляр путеводителя за 1899 год, на материале которого мы и попытаемся охарактеризовать это любопытное издание.

Обратимся к определению путеводителя. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона 1898 года предлагает следующую трактовку: «Путеводитель – книга, содержащая описание какой-либо области или страны и служащая руководством для путешественников» [Энциклопедический словарь, 1898. С. 881]. Под это определение подходит только последняя страница издания, где напечатан план Московского Зоологического Сада. Сама же брошюра – это описания животных, взятые из сочинений Альфреда Эдмунда Брэма, и ей в большей степени соответствует понятие «справочник». Однако некоторые словари включают в понятие «путеводитель» определение «справочник». Например, "Толковый словарь русского языка" под редакцией Д.И. Ушакова среди прочих значений слова «путеводитель» приводит следующее: «Путеводитель – <...> Всякое справочное издание, помогающее ориентироваться среди наблюдаемого и обозреть все, что следует» [Толковый словарь русского языка, 1996. С. 1077]. Таким образом, название «путеводитель» вполне обоснованно и подтверждается целями, которые Хозяйственная комиссия указывает в предисловии: «...*во-первых, дать посетителям сада необходимое руководство при обозрении оногo и, во-вторых, выпустить по доступной для всякого цене, книгу для всеобщего чтения, которая бы побуждала интерес и любовь к животным*» [Путеводитель, 1899. С. 3].

Задача любого путеводителя, тем более такого узкоспециализированного – не только давать информацию, но и использовать ее для привлечения внимания, мотивировать читателя на то, чтобы увидеть описываемое собственными глазами. Скорее даже так: сама информация играет в данном случае подчиненную роль, а ключевое значение отводится ее подаче и тому, каким образом ее воспримет аудитория. Такие же задачи ставит перед собой реклама, поэтому можно утверждать, что любой путеводитель является изданием рекламного характера.

Что касается данного путеводителя, то, на наш взгляд, его цель намного шире, чем просто прямое рекламирование Зоологического Сада. В его случае более уместно говорить о приеме, тяготеющим к PR-методам: с помощью полезной, интересной всем информации (в данном случае – литературных описаний животных) в сознании читателей опосредованно создается позитивный образ компании. «*Зоологические сады приносят, без сомнения, громадную пользу подрастающему поколению, – пишет автор предисловия, – и как научное пособие, и как нравственное и приятное развлечение*» [Там же]. Эти слова могут быть отнесены и к самому путеводителю.

При этом издатели хотели привлечь внимание не только посетителей, но и спонсоров, о чем вполне открыто говорится в предисловии: «... *во всех культурных государствах само правительство не жалеет средств на устройство и поддержание подобных учреждений, а в публике таковые пользуются большим вниманием. К сожалению, у нас это дело ведется на средства небогатого общества и на частные пожертвования*» [Там же].

На плане сада опубликованы фамилии тех, кто уже вложил средства в его благоустройство. Кроме того, комиссия выразила особую благодарность «г.г. публикаторам», разместившим в путеводителе свои объявления, на средства от которых он и был выпущен.

Необходимо отметить, что печатание объявлений в таком периодическом издании обходилось достаточно дорого. Об этом свидетельствует объявление, призывающее публиковать рекламу в «Путеводителе на 1900 год» по следующим ценам: за 1 страницу "перед текстом" – 80 р.; за 1/2 стр. – 50 р.; одна страница послетекстовой рек-

История, теория и практика журналистики

ламы стоила 50 р.; полстраницы – 30 р., четверть – 17 р. 50 к., *"объявления на обложке и внутри текста по соглашению"* [Путеводитель, 1899. С. XII].

Для сравнения – сам путеводитель стоил 20 коп. Тем не менее, реклама была выгодна для обеих сторон: Зоологический Сад окупал расходы на издание, а рекламодатель мог быть уверен, что его реклама будет просмотрена не один раз; ведь подобные издания обычно сохраняются покупателями на долгое время.

Собственно рекламе в виде платных объявлений в путеводителе отведено около четверти объема. В нем есть даже «Предметный указатель объявлений» и «Перечень фирм, поместивших объявления», сходные с теми, что печатают ныне в специализированных рекламных изданиях. Эти указатели выступают на первый план, а указатель животных публикуется на последних страницах. Тем самым подчеркивается одинаковая важность, если не равноценность, объявлений и описаний животных, что еще раз доказывает рекламно-литературный характер издания.

Следует отметить, что формально рекламное и литературное пространства четко, строго разграничены. Объявления, помещенные традиционно для той эпохи перед текстом и после него, публикуются также внутри, но только на отдельных разворотах рядом с иллюстративным материалом, и никогда не состыковываются с текстом напрямую. Такое соседство говорит о том, что расчет делался на привлечение внимания с помощью визуальных образов. Предполагалось, что каждый, кто возьмет в руки путеводитель, даже если не станет читать его, все же обязательно просмотрит великолепно выполненные рисунки. Именно это является причиной более высокой («по соглашению») цены на внутритекстовую рекламу по сравнению с остальной.

Реклама в путеводителе занимает промежуточное положение между рекламой в «толстых» журналах и популярных еженедельниках той эпохи. Ее можно назвать своеобразной «золотой серединой» между строгостью, аскетичностью первой и пестротой, крикливостью второй. Спектр рекламируемых товаров очень широк: от товаров повседневного спроса (мыла, пива, сигарет) до интеллектуальной продукции (журналов, книг, театров). Можно встретить немало тематических объявлений, касающихся зоологической торговли и научно-популярных изданий о природе. Неслучайным также представляется большое количество объявлений фирм, являвшихся «поставщиками Двора Его Императорского величества»: сам зоосад находился в ведении Императорского общества Акклиматизации.

Визуальной подаче объявлений отводилось не меньшее значение, чем тексту. Каждое из них помещалось в фигурную рамку, использовались различные шрифты и графическое расположение текста, однако рисунки были нечастым явлением. В целом же, при стремлении выделиться из общего ряда, привлечь своей непохожестью, объявления были во многом схожи, даже шаблонны. Но в некоторых из них встречаются необычные приемы. Так, на X ("предисловной") странице рекламируются коньячно-ликерные и водочные заводы производителя Штритера. Здесь же графически выделена ссылка на страницу 158, где мы находим объявление о питомниках того же Штритера. Таким способом рекламодатель существенно сэкономил на рекламе питомника, несколько не проиграв в ее эффективности и даже, напротив, еще сильнее заинтриговал читателя такой отсылкой.

Другой ход непосредственно связан с современным рекламным миром, в котором рекламу пытаются «оживить» – в буквальном смысле этого слова – всеми возможными способами. В одном из объявлений изображен мужчина, на плечах которого висит плакат, призывающий купить обувь Густава Густавсона, а на его фуражке написано «Рекомендую». В наше время этот рисунок "воплотился в жизнь": мы часто видим на

Часть II

улицах специально нанятых людей, носящих на себе такие плакаты. Однако «ходячая» реклама не является изобретением нынешнего времени. Известно, что эти так называемые «люди-сэндвичи» впервые появились на улицах Лондона в начале XIX столетия. Чарльз Диккенс образно называл их «куском человечины между двумя ломтями рекламного теста» [Ученова, Старых, 2003. С.162].

Интересно, что реклама преимущественно касалась не конкретного товара, а собственно ее производителя и продавца, в качестве которых часто выступало одно лицо. В первую очередь продвигался бренд, торговая марка. Продвижение бренда на деле означало продвижение имени владельца фирмы, так как фирмы назывались исключительно именами хозяев. Эту особенность, характерную для XIX века вообще, очень наглядно демонстрирует «Перечень фирм, поместивших объявления». Он практически целиком состоит из русских, немецких и французских имен. Эту тенденции президент Психологической ассоциации рекламных исследователей России А. Лебедев комментирует следующим образом: «Когда мы сделали анализ российской рекламы дореволюционного периода, выяснилось, что персонификация была очень распространенным явлением. Это очень позитивная вещь с точки зрения психологии. Потому что человек никогда не поставит свое имя на дело, которое он делает халатно... Есть с кого спросить – есть конкретная личность. Мы доверяем, когда видим за названием конкретного человека, который отвечает за что-то. Мы знаем, что если он пишет «Сидоров и сыновья», то тут уже и имя сыновей ставится на карту» [Уткин, Кочеткова, 1998.С. 216-217].

Гармонично сочетая в себе рекламный и литературный текст, частную выгоду и всеобщую пользу, «Путеводитель по Московскому Зоологическому саду» 1899 года представляет собой уникальное свидетельство высокого уровня российской рекламы рубежа XIX – XX веков.

Литература

Костина И.Л. Московский зоопарк: Первые годы существования // bio.1september.ru/article.php?ID=200301709

Путеводитель по Московскому Зоологическому Саду. М., 1899. XVI.

Толковый словарь русского языка/ Под ред. Д.И. Ушакова. Т. 3. М., 1996.

Уткин Э.А., Кочеткова А.И. Рекламное дело. М., 1998.

Ученова В.В., Старых Н.В. История рекламы. 2-е изд. СПб., 2003.

Энциклопедический словарь / Издатели Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. Т. XXV-А. СПб., 1898.

О.Н. Лазарева

Л.Н. Толстой на страницах журнала «Заветы»

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

Журнал «Заветы» выходил в Петербурге с апреля 1912 по июль 1914 года. Инициатором и политическим редактором его был В.М. Чернов, лидер эсеровской партии. Но «Заветы» не превратились в узко-партийное издание. Много места в них отводилось новинкам прозы и поэзии (помимо «своих» – В. Ропшина, В. Вольнова, здесь печатались И. Бунин, М. Горький, Л. Андреев, Е. Замятин, И. Шмелев, Б. Зайцев, С. Сергеев-Ценский, А. Ремизов, М. Пришвин, А. Толстой, К. Тренев, Н. Клюев, А. Блок, К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.). В журнале был сильный библиографический отдел, а с приходом Иванова-Разумника, т.е. с сентября 1912 года, – и литературно-критический.

История, теория и практика журналистики

Первая книга журнала вышла к 100-летию со дня рождения Герцена и посвящалась целиком ему. В ней были обозначены идеологические и духовно-нравственные предтечи и ориентиры заветовцев. В. Чернов программно заявлял: «Такие годовщины, как вековая годовщина рождения Герцена, суть великие искусства, великие экзамены для всей страны и прежде всего для ее интеллигенции. Такие же искусства, такие же экзамены, как и дни великих потерь, великих могил. Мы переживали недавно такие дни – между ними день смерти Толстого. Мы знаем, что такие дни способны давать нравственный толчок *пробуждению общественной совести*» [Чернов, 1912. № 1. С. 67; курсив автора. – О.Л.]. С этого момента Л. Толстой занял прочное место среди «заветовских» приоритетов. Слово о нем концептуально значимо для понимания литературно-общественного лица журнала.

Иванов-Разумник, литературный редактор и ведущий критик «Заветов», писал в журнале о вечных ценностях, завещанных Л. Толстым. Текущую литературу он рассматривал через призму классической традиции, что наглядно демонстрировали следующие статьи: «Русская литература в 1912 году», «Жизнь надо заслужить» (о Сергееве-Ценском), «Дальний край» (о Б. Зайцеве), «Было или не было?» (о В. Ропшине), «Русская литература в 1913 году», «Вечные пути (Реализм и романтизм)» и других.

В заметке «Памяти Л.Н. Толстого» критик вернулся к важному событию в духовной жизни России – к уходу Л. Толстого. Иванов-Разумник воспринял этот шаг как проявление внутренней трагедии художника-мыслителя. Главной причиной трагедии он считал его уход от «соблазна учительства». Критик отметил эту же тему в «Крестнике», герой которого уходил в лес от «славы людской», и в «Отце Сергии». Только теперь, по мысли критика, спустя два года после «ухода» Л. Толстого, ясно, как много личных элементов в этой «мечте». Он комментировал: «Его мечтой было часто <...> уйти, подобно отцу Сергию, уйти от своего дома, от своего учительства, которое поистине было его тяжелым крестом, – уйти в мужицком платье со странниками и странницами, уйти от мнения людей, от славы людской, уйти вглубь России и самого себя» [Иванов-Разумник, 1912. № 7. С. 132]. Критик задавался вопросом, почему Л. Толстой давно не ушел из ненавистной ему еще с 80-х годов обстановки. И опять находил ответ в художественном наследии писателя – в драме «И свет во тьме светит». Оказывается, «держали» «ближние его»: «Герой драмы хотел уйти один, нищий <...> он слышал в ответ: “Если ты уйдешь, то <...> я уйду под тот поезд, на котором ты поедешь” (Действ. III, карт. вторая, явлен. V). Он поверил; он решил, что здесь – крест его» [Там же. С. 133]. Благодаря дневникам Л. Толстого известно, как тяжело он переживал трагическое непонимание, ссоры и конфликты с женой, хотя до последнего момента пытался примириться с ней.

Обратим внимание, что для Иванова-Разумника Л.Н. Толстой важен именно как человек, стремящийся к нравственному совершенству, пытающийся найти себя. В журнальных статьях, при оценке какого-либо произведения или героя, критик во главу угла ставил именно Человека, Личность, имея в виду прежде всего пример Л. Толстого и его ищущих трагических героев.

В начале 1910-х годов Иванов-Разумник был убежден, что новое реалистическое искусство невозможно без усвоения классической традиции, толстовской прежде всего. Он неоднократно подчеркивал мысль о «глубокой вере в жизнь», которая пронизывала «все содержание русской литературы, начиная от Пушкина и кончая Л. Толстым» [Иванов-Разумник, 1914. № 1. С. 91].

По мнению Иванова-Разумника, Львом Толстым в 1880-е годы закончился «пушкинский период» русской литературы: «Основанный на религии жизни, на рели-

Часть II

гии человека, пушкинско-толстовский реализм, изживая себя, терял почву под ногами, терял свою религию, отходил прочь от человека». Но, с точки зрения Иванова-Разумника, в начале 1910-х годов, преодолев кризис, литература подошла к воскрешению реализма и к возрождению в новых формах былой религии жизни, религии Человека – «той самой, на почве которой родились два величайших реалистических произведения XIX-го века, “Евгений Онегин” и “Война и мир”» [Иванов-Разумник, 1914. № 3. С. 107].

Ростки же этого нового реализма критик видел в произведениях С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина, А. Ремизова. Именно заветы прошлого помогли Иванову-Разумнику разглядеть в творчестве этих писателей тяготение к вечным ценностям. «Имея в прошлом такие художественные проявления реалистической религии жизни, как гениальные романы Пушкина и Толстого, – подчеркивал критик, – мы можем гордиться прошлым, можем быть спокойны за свое настоящее, можем быть уверены в своем будущем, можем твердо идти к вечным целям по вечному пути реализма» [Там же. С.110].

Наследником толстовских традиций Иванов-Разумник считал С. Сергеева-Ценского. В статье «Жизнь надо заслужить» критик поднял вопрос о смысле жизни. Творчество С. Сергеева-Ценского, с точки зрения Иванова-Разумника, сродни «трагичной по своей сути <...> русской классической литературе», которая «трагична по своим устремлениям, по своим вопросам и исканиям». «Чем жива душа человеческая? И когда она воистину жива? В этих вопросах, приводящих к трагедии, – вся русская литература», – обобщал критик. В ходе анализа он показал, что в «духовной сущности Сергеев-Ценский связан с прошлым русской литературы; лицо его определилось в этом отношении с первых же его произведений. Интересно следить, как мало-помалу развиваются и переплетаются темы Сергеева Ценского вокруг вечных вопросов о смерти и жизни, о случае и судьбе» [Иванов-Разумник, 1913. № 9. С. 135].

Не случайна и постановка вопросов «как жить?», «чем жить?» – это истинно толстовские вопросы, обычно спрашивают «зачем жить?» Для Л. Толстого такая формулировка оказалась недопустимой, ответ на это «зачем?» – невозможным. Для него смысл жизни заключался в постоянном самосовершенствовании, в жизни для Бога, для людей и для себя. Об этом и говорил Иванов-Разумник в статье о С. Сергееве-Ценском: жить нужно так, чтобы «жизнь <...> заслужить». Надо «создать себе такую жизнь, чтобы ее не могло зачеркнуть даже самое страшное, самое нелепое в жизни» [Там же.С. 138].

Лев Толстой завещал не бояться смерти, быть человеком, а им никогда не поздно стать и этим освятить всю свою жизнь, хотя бы в минуту смерти, – это вечная тема мировой литературы. С. Сергеев-Ценский пошел по этому же пути. Дело тут не в величине таланта, по мнению критика, а в однородности тем, – и небольшой рассказ С. Сергеева-Ценского «Бред», как пояснял Иванов-Разумник, очень характерен и для этого автора, и вообще для всей русской классики. Так, в этом рассказе умирает здоровяк, член суда Лаврентий Лукич («все тот же толстовский Иван Ильич»), но зато «рождается человек, с жуткой ясностью видит он весь ужас своей прошлой жизни, довольства “свиного корыта”, и пусть нелепо погиб он во тьме ночи, на чернеющем поле, но ведь в душе у него был свет» [Там же. С. 139-141], тот же свет толстовского Ивана Ильича.

В последующих и лучших произведениях Сергеева-Ценского – в романе «Поручик Бабаев» (1906-1907), повестях «Лесная топь» (1907), «Печаль полей» (1908), «Движения» (1909-1910) – вечные темы русской литературы, считал критик, проявились гораздо богаче. И везде рождается Человек, появляется вечное искание, жизнь освещающее, любовь к человеку, но главное – «душа» героев С. Сергеева-Ценского рождается в

История, теория и практика журналистики

страданиях, трагические мотивы связывают его со всем внутренним развитием русской литературы. Все творчество этого писателя, по мнению критика, показывало не просто бесплодное смакование человеческих страданий, в чем обвиняли представителей современной литературы, видя в этом какое-то знамение времени, а «осмысленное наследие, оставленное потомкам». «Старые, избитые слова Пушкина: “Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать”, по убеждению Иванова-Разумника, – навсегда останутся вечно-юными. Страдая и скорбя, завоевываем мы свое человеческое достоинство; страдая и скорбя, приходим мы к приятию мира и жизни, к сознанию: какое великое счастье – жить! Жить всем в мире, жадно и полно впивая жизнь, нося в душе освещающее “что-то” – любовь к человеку» [Там же. С. 153-154].

К драматическому уходу Л. Толстого из Ясной Поляны обратился и А. Дерман в статье «О центральной идее Л. Толстого». Причиной его, считал критик, являлась страшная жажда «пострадать», вечные просьбы покарать за его деятельность, «намылить веревку и повесить», глубокое огорчение своею неприкосновенностью; уход из Ясной Поляны и смерть на пути опрощения жизни и бегства от комфорта, столь всех поразившие, – все это вытекает из сознания несправедливости в личной жизни и стремления привести ее в большее соответствие с идеалом справедливости. Таким образом, основная идея Л. Толстого, в понимании А. Дермана – *идея справедливости*: «Из жажды справедливости почти все вытекает и к разрешению проблемы справедливости почти все сводится в творчестве Толстого последних тридцати лет его жизни. Помимо тех его сочинений, которые непосредственно посвящены этому вопросу, но и непосвященные ему непосредственно имеют обыкновенно своим источником жажду восстановить нарушенную справедливость» [Дерман, 1912. № 8. С. 62].

По словам критика, *практическое* толстовство с особенной настойчивостью выдвигает два требования, какие должно предъявить к человеку: опроститься и кормиться трудами рук своих. И оба эти требования целиком как раз и порождены болезненной несправедливостью времени рубежа веков: моральным несоответствием между трудом и образом жизни трудового народа, между комфортом меньшинства и нищетою масс, между радостью интеллектуального наслаждения одних и исключительно автоматической работой других. Не Толстому первому, конечно, бросилось в глаза это несоответствие, и не он первый реагировал протестом на общественную несправедливость, но немногие, как он, построили на этом не одно только нравственное и политическое, но также религиозное и этическое учения.

Другой критик журнала – Осип Ларин – в своей статье «Толстой и его трагедия» по-своему видел судьбу писателя. Его тоже интересовало, как Л. Толстой решал вопрос о смысле жизни. Но, в отличие от Иванова-Разумника и А. Дермана, О. Ларин усмотрел в размышлениях писателя «ужас жизни и ужас перед жизнью», и даже «уход» Л. Толстого, с его точки зрения, это подтверждал: «Великий старец собрал детей, говорил с ними ясно и просто, а все как-то чувствовалось, что этой ясностью что-то *немое, бездонное* в Толстом *заговаривает зубы*: чем проще, тем бездоннее; *ясно, а dna нет: только ясность глубины*», – передавал после ухода Л. Толстого Андрей Белый запомнившиеся с детства впечатления. Но ведь это же почти дословное повторение того, что сказал Л. Шестов о Л. Толстом: «Когда в молодости читаешь его произведения, с какой радостью глядишь на эту светлую, *ясную, прозрачную глубину*. Он – светел, прозрачен, смел, – кто может думать, что нужно еще спускаться на дно его души и что *на этом дне живут чудовища?*» [Ларин, 1914. № 3. С. 2; курсив автора. – О.Л.].

О. Ларин привел суждения современников и высказался по их поводу: «Давно ли казались такие мысли о Толстом нашей критике просто кошунственными и возмож-

Часть II

ными лишь в устах парадоксалиста? После ухода Толстого эти мысли счел возможным повторить Андрей Белый, а теперь уже, после «Дьявола» и «Отца Сергия», С.Н. Булгаков в своей вышедшей недавно книжке категорически заявляет: ужас жизни и ужас перед жизнью – вот истинная тема этих рассказов; здесь не манерная позировка, но подлинная душевная мука» [Там же. С. 2]. Критику представлялось, что «ужас жизни и ужас перед жизнью – это и суть те чудовища на дне души Толстого, о которых говорил в свое время Л. Шестов», и он солидаризировался с ним в том, что Л. Шестов – «единственный из критиков, разгадавший в свое время мучительную трагедию Толстого» [Там же. С. 2].

В произведениях Л. Толстого, как считал критик, вопрос о смысле жизни поставлен резко и прямо, и ответ на него дан безнадежный. Жизнь – трагедия. Это, по мнению О. Ларина, Толстой уже перестал скрывать и ясно формулировал еще в ранних произведениях, это трагедия Оленина («Казачьи»), Левина («Анна Каренина»), Протасова («Живой труп»), Иртеньева («Дьявол»), Ивана Васильевича («После бала») и др.: «Как эту трагедию отсутствия смысла в жизни разрешить и возможно ли вообще ее разрешение, Толстой не указал, если не считать Протасова и Иртеньева» [Там же. С. 5].

На наш взгляд, приблизился к разгадке толстовской «тайны», которая оказывалась не отрицанием жизни, а ее приятием, Иванов-Разумник. Понимание критиком Л. Толстого оказалось плодотворным для отечественного литературоведения.

Тот факт, что в журнале представлены разные, даже взаимоисключающие точки зрения, свидетельствовал о готовности редакции «Заветов» к дискуссии, о видении проблем в их остроте и об убежденности в собственной позиции.

Помимо приведенных работ, обращенных к Л. Толстому, рецензиями на книги о великом писателе заполнен отдел библиографии: Р. Новосельского – на «Известия общества Толстовского Музея» (1911. № 3-4-5), И. Цинговатова – на сборник «О религии Льва Толстого», несколько рецензий А. Дермана – на том «Переписки Л.Н. Толстого с гр. А.А. Толстой» и воспоминания Н.Н. Гусева «Два года с Л.Н. Толстым. Записки бывшего секретаря Л.Н. Толстого», О. Ларина – на книгу Ю. Айхенвальда «Посмертные сочинения Л.Н. Толстого» и др. Эти содержательные рецензии и по сей день вызывают интерес вдумчивым отношением к толстовскому наследию. Их направленность, их тон согласовались с трактовкой толстовской личности и толстовского художественного мира, которая была представлена в статьях Иванова-Разумника.

Литература

- Дерман А. О центральной идее Л.Н. Толстого // Заветы. 1912. №8.
Иванов-Разумник. Вечные пути (Реализм и романтизм) // Заветы. 1914. №3.
Иванов-Разумник. Жизнь надо заслужить (Сергеев-Ценский) // Заветы. 1913. №9.
Иванов-Разумник. Памяти Л.Н. Толстого // Заветы. 1912. №7.
Иванов-Разумник. Русская литература в 1913 году // Заветы. 1914. №1.
Ларин О. Л. Толстой и его трагедия // Заветы. 1914. №3.
Чернов В. Не вовремя родившийся // Заветы. 1912. №1.

Анализ качества печатной журналистики на рубеже 80-90-х гг. XX в. (на примере газет «Труд», «Комсомольская правда», «Известия» и «Советская Россия»)

Научный руководитель – доцент И.А. Книгин

Этот период времени в отечественной истории принято называть переходной эпохой. На рубеже 80 – 90-х годов прошлого века страна совершила тяжелый переход от старого советского режима к новому времени. За несколько лет перестройки и первых демократических преобразований в России поменялось все, от власти до жизненных принципов. Разумеется, столь резкие перемены не могли не отразиться на развитии средств массовой информации, в том числе и печатных. Новая власть открыла перед журналистами другие возможности и другие правила работы. А это, в свою очередь, вызвало к жизни новый тип печатных изданий. Данная статья представляет собой попытку проанализировать изменения качественного уровня отечественной газетной журналистики.

Подробному анализу были подвергнуты четыре достаточно уважаемых печатных издания: «Труд», «Комсомольская правда», «Известия» и «Советская Россия». Выбор именно этих газет был сделан на основе нескольких критериев. Во-первых, история всех четырех газет не закончилась и по сегодняшний день. Во-вторых, на исследуемый период указанные издания пользовались наибольшим спросом у населения. В-третьих, данные газеты представляли сначала два, а после распада Советского Союза целых три политических направления, и каждая из них была самым ярким представителем своего направления.

В 1985 году, еще в условиях существования СССР, газета «Советская Россия» была органом ЦК КПСС, Верховного Совета и Совета Министров РСФСР. На ее страницах публиковались официальные материалы (к таковым относятся, например, различные указы, законы, постановления органов власти) и другая информация, соответствующая партийной идеологической установке и пропагандирующая основы советского режима.

«Комсомольская правда» в 1985 году носила статус органа Центрального комитета ВЛКСМ. Хотя и на ее полосах находилось место для партийной информации, содержание «Комсомолки» гораздо менее официально, чем у «Советской России». Есть между изданиями различия и на уровне творческой манеры журналистов: обычные житейские истории в «КП» рассказываются, прежде всего, с точки зрения центрального факта, с позиции человека, а в той же «Советской России» – с точки зрения партийной морали и общественной позиции.

Газету «Известия» – орган Советов народных депутатов СССР, – издавал Президиум Верховного Совета Советского Союза. И если по отношению к 1985 году можно применить такое понятие как «центристская позиция», то именно таковая и соответствовала концепции тогдашних «Известий».

Наконец, газета «Труд» являлась органом Всесоюзного Центрального Совета Профессиональных союзов. И хотя это издание имело общие черты со всеми тремя вышеназванными, по идеологическим критериям и творческой манере сотрудников в большей степени оно напоминает «центристские» «Известия».

Если ограничиваться самой общей характеристикой печатных средств массовой информации за 1985 год, то можно сделать следующий вывод: первый год перестройки

Часть II

не оказал существенного влияния на качество газет, сохранив определенную (и притом немалую) долю обязательного официоза и многомиллионные тиражи (в среднем 16-17 миллионов экземпляров).

По мере приближения момента распада СССР менялась ситуация с учредителями изданий и их внутренней политикой. Еще в начале 1991 года «Советская Россия» официально именовалась «Газетой коммунистов Российской Федерации» (учредителем по-прежнему был ЦК КПСС). Тираж составлял 1 770 000 экземпляров. После августовских событий того же года «Советская Россия», сохранив при этом свое название, вновь изменила статус, став «Независимой народной газетой». Однако с того времени, в связи с изменениями государственного строя, тираж газеты начал неуклонно падать.

«Комсомолка» на начало 1991 года в составе учредителей имела уже не только Центральный комитет ВЛКСМ, но и трудовой коллектив редакции: в стране уже несколько лет шла перестройка, и это обстоятельство можно считать одним из ее завоеваний в области журналистики. Тираж газеты при этом во много раз превышал аналогичный показатель у «Советской России» – 16 850 000 экземпляров. К весне читателей стало еще больше, и цифры составили 18 304 000 экземпляров. Но несмотря ни на что, 1993 год «Комсомолка» также отметила резким падением данного показателя до 1 900 000 экземпляров. Коснулись изменения и состава учредителей газеты, в числе которых остался только трудовой коллектив. С того периода, как утверждают сотрудники газеты, ее история связана с постоянно растущими тиражами. Уже через несколько месяцев тираж ежедневных выпусков вырос до 2 000 000, а субботнего выпуска – до 3 650 000 экземпляров.

«Известия» к 1991 году еще больше приблизились к тому, что мы подразумеваем под центристским направлением, хотя до августа учредителем газеты по-прежнему являлся Президиум Верховного Совета СССР. Издание было достаточно популярно, тираж составлял 4 700 000 экземпляров. Но последствия путча не миновали и «Известия»: к 1993 году, уже будучи учредителями своей газеты, журналисты столкнулись с резким падением тиража до 1 000 000 экземпляров.

«Труд» удерживал почти 20-миллионный тираж еще несколько месяцев после путча 1991 года. Советские, а позднее и российские профессиональные союзы не отказывались от своей роли учредителей, хотя соответствующее уточнение из так называемой газетной «шапки» исчезло. В 1993 году тираж «Труда» менялся едва ли не каждый месяц. Но если в первом полугодии он составлял не менее 3 миллионов экземпляров (а для субботних выпусков свыше 4 миллионов), то к концу года значение этого показателя резко снизилось, в среднем до 1 600 000 экземпляров.

Судьба всех изданий с исчезновением руководящей роли партии по сути оказалась полностью в руках самих журналистов. Чтобы оставаться на плаву, необходимо было срочно повышать свою популярность среди читателей. Самой преуспевшей на этом поприще стала «Комсомольская правда». «Известия» нашли свою нишу и закрепились в ней несколько позже, причем размер этой аудитории и по сей день существенно меньше. А вот «Советская Россия» так и не смогла перебороть сложившийся стереотип относительно собственной концепции и идеологической основы, поэтому уровень ее популярности не сопоставим с тиражами вышеназванных газет.

Особое уважение вызывают газеты «Известия» и «Труд». Несмотря на то, что работать приходилось в тяжелых условиях постоянной борьбы за читателя, рабочий коллектив изданий стабильно придерживался выбранного курса, отказавшись от снижения качества ради повышения тиража. Журналисты сумели плавно войти в новое

История, теория и практика журналистики

русло развития прессы в стране, сохранив высокий качественный уровень советской журналистики при новых демократических возможностях.

В это время использовались самые разные пути повышения тиражей. По наиболее простому пошла «Комсомолка». С приходом в нашу жизнь принципа гласности страна получила новый тип массового читателя, который хотел, в первую очередь, узнавать последние светские новости, точнее говоря, слухи и сплетни. Требования к качеству продукта у такого читателя невысоки, но именно он в конечном итоге и будет делать газете тираж. Таким образом, чтобы увеличить собственные продажи, журналистскому коллективу необходимо всего лишь учесть потребности именно этой категории читателей под видом общей демократизации издания. На это и сделала ставку «Комсомольская правда», добившись роста популярности и постепенно утратив репутацию серьезного уважаемого издания. А вот тем же «Известиям» на возвращение былых позиций понадобилось больше времени во многом из-за того, что они отказались пожертвовать репутацией во имя рейтинга.

Анализируя процесс демократизации газет после августовского путча 1991 года, можно сделать следующий вывод: издания, имеющие строго политическое назначение, выступающие проводниками определенных политических идей, пользуются спросом только у заинтересованной аудитории. Массовый читатель, как правило, не покупает узконаправленных (в смысле политической позиции) газет. Поэтому смешивать на своих страницах политику со светскими сплетнями таким изданиям нецелесообразно. И с этой точки зрения становится нецелесообразным сам анализ «Советской России» и прочих подобных ей изданий. Поэтому для подтверждения теории повышения тиражей за счет снижения качественного уровня имеет смысл рассматривать материалы трех газет: «Труд», «Комсомольская правда» и «Известия».

За весь 1985 год в «Комсомолке» на звание светского материала, который мог бы быть интересен в том числе и массовому читателю, претендует только одно интервью. В выпуске от 23 мая был опубликован материал К. Привалова «Супермен – явление грустное», который представлял собой беседу корреспондента с актером Жаном-Полем Бельмондо. Разумеется, в этом материале еще ничего нет от «желтой» прессы – актер просто ответил на несколько житейских вопросов. Несколькими днями ранее в «Известиях» вышла информационная заметка под ярким, нестандартным для того времени заголовком – «Каблуки с героином». Однако содержание заметки оказалось вполне предсказуемым: резкая критика загнивающего запада, где разгорелся скандал из-за провоза через границу в каблуках нескольких упаковок наркотиков.

К началу 1991 года проникновение «светскости» и демократии на страницы советских пока еще газет стало более заметным. В «Комсомолке» это проявилось сначала на уровне заголовков. Одна из статей номера за 1 января 1991 года называлась «Полюбит ли Хулио принцессу Диану?» В самой статье корреспондент Е. Овчаренко саркастически оценивала модное в США увлечение астрологическими прогнозами, один из которых и послужил поводом к созданию заголовка. А вот в номере от 23 апреля появились две заметки под общим заглавием «В астраханских публичных домах будет пепси-кола». Автор В. Мещеряков ловко совместил под одним названием две несвязанные новости: о начале производства в Астрахани известного напитка и обсуждении в том же городе законопроекта о создании легального дома свиданий. Новые принципы коснулись и непосредственно тематики материалов. Сначала в выпуске от 13 марта появился небольшой репортаж «Живут мало, но хорошо» с презентации Российской товарно-сырьевой биржи, автором которого была хорошо известная в стране журналистка Дарья Асламова. До этого номера отчеты с подобных, абсолютно светских, закры-

Часть II

тых мероприятий в «КП» не печатались. Наконец, 3 апреля вышла революционная, в некотором смысле, статья «Пора по пабам» с подзаголовком «Репортаж из английской пивной, где собираются гомосексуалисты». Необходимо сказать, что автор А. Куприянов хотя и стремился избежать всякой оценочности, все-таки намекнул на нежелательность этого явления для России.

Нельзя не сказать о том, что в начале 1991 года представляла собой очень популярная и по сей день рубрика «Комсомолки» «Светская хроника». В частности, в номере от 9 января под ней вышел материал «Потомки чести», рассказывавший об организации «Союза потомков российского дворянства» и не имевший ничего общего с привычным для сегодняшнего дня содержанием рубрики.

«Известия», тщательно поддерживая свою положительную репутацию, на протяжении всего 1991 года черпали темы практически исключительно в области политики и экономики. Видимо, по этой причине тираж «Труда» на тот период времени был существенно выше. Развлекательным материалам в нем уделяли все-таки немного больше внимания и места на полосе, но упомянуть стоит лишь несколько. В номере от 11 июля 1991 года вышла статья А. Климова «Торговцы «клубничкой». В ней автор проанализировал ситуацию с торговлей в Москве эротическими и порнографическими изданиями с точки зрения проблемы социального характера, не сделав ни одного «желтого» акцента. «Придраться» в этом смысле можно к материалу В. Кучерова в номере от 18 октября 1991 года «Дайана Росс мечтает о большом бюсте». Под ярким и даже вызывающим заголовком была опубликована довольно безобидная информация о том, что больше всего любят и ненавидят в собственной внешности западные звезды.

Среди прочих публикаций развлекательного характера встречаются составленные на основе материалов западной прессы списки состояний звезд кино и шоу-бизнеса и интервью с зарубежными гостями столицы, приехавшими на гастроли. Но ни одна из статей этого ряда не носит скандального характера.

И, наконец, год 1993. «Комсомольская правда», старательно работая на повышение тиражей, публикует все больше и больше материалов, носящих «желтый» оттенок. Имеет смысл упомянуть наиболее заметные из них. Так, 19 января вышла статья «Паде-де со смертью», раскрывшая, по словам автора М. Чикина, всем уже известную тайну смерти Рудольфа Нуриева. В материале подробно излагались обстоятельства развития его заболевания и жизни в последние месяцы. На следующий же день в рубрике «Скандалы» опубликовано сразу две соответствующих заметки В. Зозули и С. Коробова: «Любовь зла...» (о том, как поссорились из-за мужчины сестры – принцессы Монако) и «...полюбишь и принца» (почти полная перепечатка из австралийского женского журнала откровенной телефонной беседы принца Чарльза и Камиллы Паркер Боулз). 21 января демократизация «добралась» и до первой полосы: там появилась небольшая заметка С. Берестова «Стриптиз сближает народы и валюты». Поводом к написанию стало то, что российский мужской журнал «Андрей» пригласил сфотографироваться на обложку американскую стриптизершу Лису Кастелло за сумму примерно в пять тысяч долларов. Здесь же встречается и такая характерная фраза: «Еще одна сенсация чуть было не осталась в тени». Суть сообщения в том, что хоккеистка Лилия Крестовская позировала для того же журнала даже при двадцатиградусном морозе. Наконец, в последнем за январь 1993 года номере вышло весьма откровенное интервью Григория Резанова и Татьяны Хорошиловой с Еленой Кондулайнен, в котором актриса отвечала на вопросы о своем имидже секс-символа России и соответствующих ролях в кино.

В качестве главного события для «Комсомолки» в 1993 году стоит отметить создание специального раздела «Бульвар “КП”». Хотя ее авторы Виктор Горлов и Влади-

История, теория и практика журналистики

мир Козин утверждали во вступительной заметке, что бульвар должен вызывать ассоциации с чем-то романтическим и приятным, а вовсе не низкопробным и пошлым, в этом разделе под рубрикой с говорящим названием «Замочная скважина» читателю предлагаются все те же светские новости: о третьей беременности жены А. Шварценегера, о новой вилле Т. Тернер стоимостью 5 млн. долларов, о романтической прогулке Ш. Стоун с будущим мужем, во время которой актриса приобрела себе и жениху 21 пару обуви. А авторами этой подборки стали уже упоминавшиеся Г. Резанов и Т. Хорошилова. К слову сказать, тираж субботнего выпуска более чем на полтора миллиона экземпляров превышал тираж ежедневный.

Также в одном из летних номеров того же 1993 года в «Комсомольской правде» впервые появляется статья о том, где и как собираются отдохнуть этим летом российские звезды. И сегодня, спустя более 10 лет, материалы подобного жанра одни из самых популярных в «КП».

То, что в «Комсомолке» в итоге получило название «Светской хроники», в «Труде» называлось «Из жизни звезд». Определить жанр материалов, выходявших под этой рубрикой, сложно. Поскольку некоторые имена героев российскому читателю могли быть вообще неизвестны, журналист порой не мог ограничиться сообщением о самых последних событиях в жизни этой звезды и излагал казалось бы лишние факты «звездной» биографии. В результате получалось нечто похожее на рассказ о конкретном человеке, лишенный временной и событийной привязки, в котором трудно даже выделить факт, ставший информационным поводом. Но вот достоверность приведенной информации сомнений не вызывает, хотя бы потому, что не содержит ни одного «жареного» факта или интимных подробностей из жизни героя. В качестве примеров можно привести следующие материалы под рубрикой «Из жизни звезд»: «С Делоном мы просто друзья» (Вячеслав Прокофьев рассказал читателям о певице Патрисии Каас в номере от 7 октября 1993 года); «Красотка с диким нравом» (Рудольф Колганов о модели Наоми Кэмпбелл в номере от 19 октября 1993 года); «Рокки в нокдауне» (Виссарион Сиснев о Сильвестре Сталлоне в номере от 16 декабря 1993 года).

Неоднозначно оценить можно всего один материал, вышедший под этой рубрикой 30 декабря 1993 года и составленный на основе публикаций в западной прессе. Виссарион Сиснев написал статью «А был ли мальчик-то?» о скандальном судебном разбирательстве по обвинению Майкла Джексона в педофилии. При этом скандальный характер статьи был обусловлен прежде всего скандальностью самого информационного повода.

Что же касается «Известий», то за 1993 год газета отметилась следующими материалами. 14 января была опубликована статья С.Мостовщикова о борьбе московского уголовного розыска с притоносодержанием и сводничеством. Содержание статьи было вполне обычным, но вот называлась она «МУР, наконец, начал заниматься сексом».

Другой материал «желтого» оттенка – «Отцы поневоле – жертвы нового вида бизнеса». В. Верников по материалам журнала «Интервью» и газеты «Паис» рассказал о том, как западные женщины, имевшие романы со звездами, пытаются навязать им своих детей и заработать на этом деньги.

Кроме этого, в нескольких номерах публиковались материалы о свадьбе японского крон-принца. Хотя тон этих статей не имел ничего общего с «желтой» прессой, детальность и подробность изложения фактов все же позволяет отнести эти статьи к числу потенциально интересных для массового читателя.

Из всего вышесказанного автор считает возможным сделать следующий вывод: российская пресса, оказавшись неподготовленной к существованию в условиях нового

Часть II

политического строя, сделала ключевым принципом демократического развития возможность свободного выбора тематики материалов и способов их подачи. Однако в связи с необходимостью повышения тиражей определяющую роль в этом выборе стали играть читательские вкусы и предпочтения. Самый высокий тираж, как правило, дает ориентация на массового читателя с невысокими требованиями к качественному уровню издания. Таким образом, главным фактором отрицательного влияния на уровень качества печатной журналистики в России в переходный период является прежде всего борьба за читателя с целью выживания на рынке средств массовой информации.

И.С. Похазникова

Стиль эпохи в молодежной прозе 1920-х годов (на материале журнала «Молодая гвардия» 1922-1927 годов)

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Эпоха 1920-х годов – время переменчивое, переходное от нищеты и скудости периода военного коммунизма к относительному изобилию НЭПа. Таким же нестабильным был и литературный процесс. При очевидной «гегемонии» РАПП в зоне влияния на художественное творчество не прекращались поиски в области литературной формы. Культурное наследие Серебряного века еще не было окончательно забыто, появлялись новые талантливые авторы, чьи произведения вызывали широкий общественный резонанс. Эти процессы, явления общественной жизни и сама атмосфера времени особым образом влияли на молодое поколение советских литераторов и способствовали выработке особого художественного слога, который, применительно к литературному процессу, может быть определен как «стиль эпохи 1920-х годов».

Предметом исследования в данной работе стал комплекс прозаических произведений, опубликованных в журнале «Молодая гвардия» в течение пяти первых лет существования этого литературно-художественного и общественно-политического издания (с 1922 по 1927 годы). Проза на страницах «Молодой гвардии», по сути являвшейся печатным органом РАПП, обладала определенной спецификой, выделяющей ее среди потока литературы 1920-х.

Во-первых, в журнале публиковались произведения молодых авторов, начавших свой творческий путь после революции, часто не совсем грамотных и далеко не всегда талантливых. Это явление было связано с установкой редакции на внедрение комсомольской молодежи в литературу.

Во-вторых, в «Молодой гвардии» печатались лишь те авторы, творения которых четко соответствовали требованиям РАППовских критиков к литературным произведениям.

Учитывался также и читательский аспект. Журнал был направлен, в первую очередь, на «молодежь от станка», комсомольцев, «красное студенчество» [Литературная энциклопедия, 1934. Т. 7. Стб. 418].

В. Ермилов, входивший в редакцию издания, в статье «Путь «Молодой гвардии»» следующим образом определил литературные предпочтения журнала: «Первая и основная задача «Молодой гвардии», главный принцип, которым руководствуется наш журнал в построении своего литературного отдела, - это всемерное, неусыпное и по-

История, теория и практика журналистики

стоянное стремление к *отображению современности*. Это же определяет и литературную политику журнала: *посильное воздействие на писателей в смысле поддержания у них интереса к современности*» [Молодая гвардия. 1927. № 5. С. 193]. Молодые комсомольские писатели, причисляющие себя к группе «Молодая гвардия», изо всех сил старались соответствовать требованию злободневности в ущерб художественности и стилю. В связи с этим литературные произведения на страницах журнала часто были тождественны по своему пафосу публицистическим произведениям, а их художественная составляющая аналогична поэтике газетных просветительских статей.

Художественное творчество в пределах группы «Молодая гвардия» не могло существовать самостоятельно, без жесткого прессинга критики этого направления. Во многом именно критикой разрабатывались темы и сюжеты для комсомольских авторов, которым оставалось только заполнить собственными словами уже подготовленный трафарет.

Поэтому стилистическое отражение эпохи в молодежной журнальной прозе, рассчитанной на массового и непритязательного читателя, коренным образом отличается от языкового образа современности 1920-х у «зрелых» писателей. В первую очередь этот факт сказывается в непреднамеренности переноса ярких языковых черт эпохи из самой действительности в литературные произведения у молодых авторов, в отличие от намеренного и умелого копирования и творческой переработки жизни страны у состоявшихся и сильных художников слова.

В «Молодой гвардии» в 1920-е годы были напечатаны такие забытые сегодня произведения, как «Ненастоящие» В. Герасимовой, «Два мира» Ф. Ярославова, «Узел» И. Рахилло, «Рожденные бурей» К. Шильдкрета, «Наталья Тарпова» С. Семенова, «Луна с правой стороны» С. Малашкина и другие. Печатался в журнале и Пантелеймон Романов. Журнал предпочитал форму повести или рассказа. Более крупные жанры, например, роман «Наталья Тарпова», появляются в «Молодой гвардии» после 1926 года, когда издание приближается по содержанию к классическому толстому журналу.

Большинство молодежных произведений журнала сближает общность стилистики. Интересно, что композиционные решения, портреты персонажей и художественные детали часто заимствовались из прозы Серебряного века. Комсомольские писатели, пожалуй, неосознанно копировали художественные находки предшествующего периода, перенося их в советскую действительность. Доминирование безличных конструкций, разорванная ткань предложений, ассоциативные связи между ними часто наблюдаются в молодежных текстах 1920-х. Встречаются попытки создать ритмизованные прозаические произведения. Так, у В. Герасимовой в «Ненастоящих» читаем: «Еве еще качались громадные, огненные бумажные цветы... лепестки пламенем осыпаются... а мама откуда-то мешает. Знакомо, знакомо... Не понимает, что сон. Сильно толкнуло в бок» [Молодая гвардия. 1923. №6. С. 4]. Очевидна попытка автора передать душевное состояние героини, продемонстрировать сложность работы воспаленной психики с помощью прерывистого словесного ряда, ритмизованных строк, нагнетения согласных. В другом произведении, у Владимира Тройки, находим: «Хорошо... Снизухватило, придвинуло к сердцу. Стучали виски. Дыханье все тише и тише. Хотела склониться на твердую грудь» [Молодая гвардия. 1924. № 9. С. 59]. Здесь вновь заметно авторское стремление приблизить прозаический текст к стихотворному, что стало возможным благодаря художественным открытиям Серебряного века.

На стиль молодежных произведений оказывает большое влияние проза Б. Пильняка, также черпавшего многое из литературных кладовых рубежа веков. Несмотря на жесткую критику, которой подвергались его произведения («Гомер сифилитиков, тру-

Часть II

бадур неврастеников – что угодно, только не поэт революции», по выражению П.С. Когана), Пильняк оказывал весомое влияние на умы и произведения советской молодежи. После выхода его романа «Голый год» в 1920-м году в молодежной литературе революция часто изображается как вихревой поток, поэтому произведения приобретают лиризм, рваную композицию, изломы в сюжетном построении (у Герасимовой, Либединского). Часто рисуются болезненные образы, появляются в изобилии герои с наследственными заболеваниями. Например, брат главной героини, Николай, в «Луне с правой стороны» С. Малашкина, Ольга - второстепенный персонаж в «Наталье Гарповой» С. Семенова. После появления произведений Пильняка молодые писатели словно получают право на демонстрацию тех сторон жизни, которые раньше замалчивались, болезненных, пограничных состояний человека. Копирование витиеватой прозы Пильняка вносило скорее положительные черты в молодежную прозу, развивая образное и ассоциативное мышление писателей, заставляя постоянно искать новые творческие подходы и стилистические решения.

Иначе влияло на стиль эпохи в молодежных произведениях требование массовой критики, связанное с актуальностью литературных произведений. Все молодежные тексты этого периода объединяет активное стремление подчеркнуть актуальные идеологемы, ответить на лозунг дня, оправдать ожидания партии.

Описания жизни рабочей или рабфаковской молодежи у Шильдкрета, Либединского, Герасимовой, Малашкина или «быта поднимающегося крестьянства» у А. Завалишина, Л. Завадовского с радостью встречались и обсуждались в литературно-критических обзорах и откликах читателей. Жизнь страны Советов рисовалась молодыми авторами как трудный ратный путь за правое дело. Любые отклонения от курса считались «упадническими тенденциями» и жестоко критиковались. Поэтому комсомольские произведения объединяет оптимистический авторский настрой.

Такие литературные творения, по сути, становятся «идеальными идеологическими конструкциями», как отмечали А.В. Бородин, Д.Ю. Бородин, что влечет за собой «ходульность» персонажей, создание литературных штампов и снижение художественного уровня текстов. По замечанию критика 1920-х годов М. Беккера, «большинство комсомольских писателей создает своих героев по принципу резкого деления на положительных и отрицательных, а не по методу наблюдения, сгущения и художественного претворения» [Молодая гвардия. 1927. № 5. С. 209]. Действительно, появляются «истинные» и «неистинные» комсомольцы, партийцы, рабочие.

В 1920-е годы в массовой пролетарской литературе возникает новый тип героя – нэпман, нэпманша. Наделенные только отрицательными чертами, эти герои, по авторскому замыслу, должны символизировать «поднимающую голову буржуазию» и вызывать неприятие читателя. Часто эту функцию выполняют женские персонажи, а именно жены партийцев. Подобным негативным типам комсомольские писатели придавали болезненность и манерность. Таковы Ванда Станиславовна у Ю. Либединского в повести «Завтра», Софья Андреевна в «Рожденных бурей» Шильдкрета, Ева в «Ненастоящих» В. Герасимовой. Указанные героини не работают, но ведут «тайную подрывную деятельность против идейной твердости» своего мужа. Однако стараниями товарищей по коллективу они разоблачаются. Подобным персонажам подбираются типично «буржуазные» имена и домашние занятия – пение, стихосложение. Положительные герои всегда безмерно положительны. На передний план выступает в них преданность партийному делу и идеологическая твердость в соседстве с внешней привлекательностью и открытым характером. Таковы товарищ Лиза Оникко и товарищ Винокуров в повести

История, теория и практика журналистики

«Завтра», брат с сестрой Даша и Тиша в «Рожденных бурей», Нинка в «Узле» Ив. Рахилло.

Таким образом, эклектичный стиль эпохи в произведениях комсомольских писателей «Молодой гвардии» представляет собой своеобразную мозаику из разных стилистических пластов, имеющих одновременно отношение к ритмической прозе начала XX века, к различным формам демонстрации разорванного сознания, к витиеватому слогу Пильняка. Стиль молодежной прозы не мыслится без акцентировки сюжетных любовных коллизий. И все это стилистическое своеобразие подчиняется жесткой идеологической конструкции, пропитанной идеологическими и литературными клише.

Литература

Бордина А.В., Бородин Д.Ю. Баба или товарищ? Идеал новой советской женщины в 20-х – 30-х годах // Женские гендерные исследования в Тверском государственном университете. Тверь, 2000.

Литературная энциклопедия. Т.7. М., 1934.

Молодая гвардия. 1923–1927.

Ю.Н. Сырова

Роль А.П. Чехова в драматургии А.М. Федорова

Научный руководитель – доцент И.А. Книгин

«Дорогой Александр Митрофанович, книгу я сам получил недавно, пьесу же давно прочел, не написал же Вам, как обещал, потому что все собирался и откладывал; в лености житее мое иждих...»; «..я прочитал Вашу пьесу и – вот Вам мое мнение...»; «спасибо Вам за милое письмо, за то, что вспомнили. Пьесы Ваши прочел», – все это строки из писем Антона Павловича Чехова к А. М. Федорову [Чехов, 1980. Т. 9. С. 235; Чехов, 1980. Т. 10. С. 103-104; Чехов, 1982. Т. 11. С. 63]. «Сегодня у меня радостный день», – говорил Александр Митрофанович жене, когда получал конверты от своего кумира и наставника [Литературное наследство. 1960. Т. 68. С. 638]. «Ведь это был Чехов, – восхищался им Федоров, – могущество таланта которого с такой искренностью и правдою подтвердил Л. Н. Толстой» [О Чехове, 1910. С. 300]. Александр Митрофанович всегда отправлял свои только что написанные пьесы знаменитому драматургу, просил не только читать, но и править их и всегда с радостью и благодарностью принимал все замечания. Тот всегда отвечал подробным и искренним разбором произведений, указывал на недостатки, хлопотал о постановках, подбадривал.

Эпоха, когда в театральном репертуаре появились пьесы уже достаточно известного поэта и беллетриста, но еще только начинающего драматурга А. М. Федорова, была уникальной. Искания драматургов разной степени одаренности соприкасались с деятельностью Островского, Чехова и Толстого, с именами которых были связаны наиболее значительные достижения драматургии 1880-х – 1890-х годов. Как замечает автор монографии «Русская драматургия XX века» И. А. Канунникова, «С.А. Найденов, Е. Н. Чириков, и, конечно же, М. Горький ...каждый по-своему соединяли в своем творчестве традиции бытового театра А.Н. Островского, обновленный реализм А.П. Чехова и собственное видение острых нравственных и социальных проблем со-

Часть II

временности» [Канунникова, 2003. С. 14]. Под воздействием чеховской драматургии формировал и отшлифовывал свое мастерство и А.М. Федоров.

Самые первые постановки пьес А.П. Чехова воспринимались критиками как «неуменье автора справиться с задачей последовательного и живого драматического движения». А.П. Скафтымов, обратил внимание на то, что только после того, как К.С. Станиславский и В.Н. Немирович-Данченко «раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока <так называемое «подводное течение» – Ю.С.> и все усилия своих творческо-сценических исканий справедливо направили к тому, чтобы сделать этот эмоциональный поток наиболее ощутимым для зрителя, новая заряжающая сила пьес Чехова стала очевидной» [Скафтымов, 1958.С. 313]. Именно после этого чеховскую драму стали определять как особую «драму настроения». Любопытно, что, как отмечает Скафтымов, «характеристика пьес Чехова во всех статьях теперь наполнялась перечнем всего того, что содействует «настроению»...» [Там же.С.314]. Но, похоже, под этот «модный стандарт» подгонять было принято и любого другого, идущего вслед за Чеховым, драматурга.

Впервые успех и признание театральной публики А. М. Федорову принесла комедия в пяти действиях «Бурелом». Премьера ее состоялась на сцене Александринского театра в 1901 году (за несколько месяцев до этого в конце 1900 года «Бурелом» впервые посмотрели зрители Одессы). Затем свет увидели пьесы «Старый дом», «Стихия», «Обыкновенная женщина». Но они были поставлены менее удачно.

До постановки в театре драматические произведения Федорова печатались в журналах и выходили отдельными книгами. В конце 1890-х совместно с А. Н. Будищевым Александр Митрофанович сочиняет пьесу «Катастрофа», переводит комедию Ростана «Сирано-де-Бержерак». В 1903 году объединяет пьесы «Обыкновенная женщина», «Стихия», «Старый дом», «Бурелом» в отдельную книгу. Для «Бурелома» и «Старого дома» – это уже третье издание. Известны также пьесы А. М. Федорова «На пароходе», «М-ме Давид», «Брат», «Мщение», «Любите жизнь», «Камни».

«Г. Федоров – писатель новой литературной школы и сторонник новых сценических направлений, – пишет о нем критик газеты «Биржевые ведомости» и утверждает, что «ближайшая задача драматурга – подчинить зрителя настроению драмы», а потому автор «Старого дома» «не столько занят психологией действующих лиц, сколько сочетанием внутренних душевных проявлений с подробностями внешней обстановки» [Б. п. 1901. 27 сент. С. 3]. «Как во всех «пьесах настроения», – утверждает рецензент, – содержание драмы г. Федорова фактически несложно, но очень трудно, передавая его, дать полное понятие о характере произведения. Все дело здесь в деталях, создающих целое, в тоне и духе драмы». Именно поэтому, по мнению критика, «пьеса г. Федорова точно нарочно писана для Московского Художественного театра, и только на этой сцене она могла бы быть идеально поставлена» [Там же].

Однако драма в четырех действиях «Старый дом» была поставлена не в Московском Художественном театре (куда рекомендовал отдать ее Федорову и Чехов), а на александринской сцене. По всей вероятности, именно за эту пьесу, а точнее за ее многочисленные «эффекты», Федорову досталось от критики более всего. Даже Чехов упрекнул его в этом увлечении. «Эффект опережает мысль, и порой кажется, что сначала автор придумал эффекты, а около них потом уже стал лепить мало-помалу и пьесу», – писал Антон Павлович, ознакомившись с текстом [Чехов, 1980. Т. 9. С. 235]. «Что касается пьесы, то она мне очень понравилась и, по-моему, будет иметь солидный успех, – утешил при этом драматург своего адресата. – Вы талантливый

История, теория и практика журналистики

человек, и это уже не должно подлежать ни малейшему сомнению» [Там же]. Но пьеса А. М. Федорова «Старый дом» с треском провалилась.

До постановки в театре «Старый дом» был опубликован в журнале «Жизнь» [Жизнь. 1900. № 10. С. 7-62.]. О пьесе говорили, как о «незаурядной». Но после премьеры на сцене Александринского театра, газеты написали: «Со «Старым домом» г. Ф. случилось неладное» [Беляев, Новое время. 1901. 27 сент. С. 3]. «Странно, но в чтении драма г. Федорова производит несравненно большее впечатление, – пишет один из критиков. – В чтении это настоящая художественная работа, выделяющаяся из массы современных драм, между прочим, детальным и художественным воспроизведением подробностей внешней обстановки действия. Собственное представление ярче и полнее воспроизводит всю драму старого дома, чем это может дать сценическая иллюзия. Читаешь пьесу в связи с примечаниями автора и точно видишь, как в полосах, оставляемых солнечным лучом, кружатся пылинки, точно слышишь странные шорохи, свойственные давно покинутым помещениям, скрежет мыши, звон ржавого замка, хрустение пальцев ревнующего мужа, стук часового маятника и смутно доносящиеся ночные деревенские звуки от скрипа ворот до стука колотушек...» [Б. п. 1901. 27 сент. С. 3]. Все это критик подробно запоминает и добавляет: «...Автор недостаточно ясно развивает психологию своих персонажей» [Там же].

А между тем, живые действующие лица этой драмы, подробно представленные и описанные автором в самом начале, разделили в пьесе свои роли с так называемыми неодушевленными персонажами, которые на самом деле кажутся живыми, благодаря своему постоянному присутствию и звучанию. Чехов, представив невозможность разыграть эти роли на современной сцене, назвал их «эффектами», а критики – нелепыми недостатками. Молодой помещик Палаузов, его жена, сумасшедшая старуха-тетка, управляющий имением Силуянов, его молодая, красивая жена, нянька, приказчик, дети, мужики и бабы, – «лица не новые», – говорит о них Чехов [Чехов, 1980. Т. 9. С. 235]. Но, может быть, вовсе не они здесь главные персонажи.

«Пьеса названа «Старый дом», и это значит, – отмечает один из рецензентов, – что главная роль и должна принадлежать стенам, шорохам и скребущимся мышам, а живые люди должны играть роль аксессуаров, того, что называется обстановочной стороной пьесы» [Мир Божий. 1900. № 12. Отд. 2. С. 4]. Действительно первое, что видит зритель на сцене – это большая комната старого барского дома. «При открытии занавеса на сцене совсем почти темно, только сквозь щель в одно из окон проникает солнечный луч и тянется через всю комнату водянистой полосой, в которой кружатся пылинки», – такой видит первую сцену своей пьесы автор [Жизнь. 1900. № 10. С. 7]. Он не представляет своих персонажей – участников первого действия. Главных из них зритель должен разглядеть в первые минуты после открытия занавеса. Ведь в полумраке старой комнаты выделяется ручка старого кресла красного дерева, почерневшая бронза канделябра, край золоченой портретной рамы, слышно, как скребется мышь, а со стен властными и строгими лицами смотрят портреты предков, покрытые пылью и паутиной. На протяжении всего действия эти персонажи будут, так или иначе, участвовать в жизни людей. Старинные портреты, как истинные хозяева, встречают только что приехавших молодоженов. «Нет, как идет к ним эта пыль и паутина. Они в ней еще таинственнее», – восклицает молодая Палаузова, обращаясь к портретам, и неожиданно добавляя при этом: «Фу, и на мое лицо села паутина» [Там же. С. 11].

Эти портреты, «которые точно гипнотизируют своим одинаково высокомерным суровым взглядом», стали символами погибающих дворянских корней, последним представителем рода которых остается Владимир Львович Палаузов. Его роль в пьесе кажется

Часть II

абсолютно бестолковой. Он не знает, куда себя деть, чем занять, он всего боится, скучает, хандрит, легко раздражается, нервничает, постоянно волнуется, сердится, словом, как справедливо заметил один критик, «охаёт, стонет, жалуется и скрипит», как его старый дом [Мир Божий. 1900. № 12. Отд. 2. С. 4]. «Поистрепался за границей, – говорит о нем его друг детства, а теперь деловой управляющий именем Пармен Петрович Силуянов. – Никогда так человек не изнашивается, как во время безделья» [Жизнь. 1900. № 10. С. 30]. В отличие от Палаузова, Силуянов не может сидеть на месте. Он целеустремлен, постоянно занят и, как замечает Палаузова, «совсем не подходит к этому старому дому и своей жизнерадостностью вносит диссонанс в эту стройную гармонию». Но и молодая хозяйка не вписывается в привычный обиход старого уклада. Управляющий вовлекает ее в свою деятельность. «О, какое счастье иметь своих предков в земле, как ваши, а не в стенах старого дома», – говорит она Силуянову [Там же. С. 30-31]. Вместе где-то за сценой они устраивают приют для детей, помогают крестьянам, собирают средства, объезжают голодающих и больных. А на сцене в это время Палаузов в порыве ревности восклицает: «Мне кажется, что надо мною так же издеваются, как над моими предками» [Там же. С. 38]. Владимир Львович относится к тем неодушевленным персонажам, которые наполняют его старый дом вместе с обезумевшей теткой. Первый постоянно бродит по комнатам, и то жена, то старая нянька застают его за разговорами с портретами предков. Сумасшедшая Валентина Петровна, одетая в старое платье со шлейфом, тоже тихо и незаметно существует рядом – она с молчаливой улыбкой сидит на своем месте под крючком, на котором затем повесится, иногда как будто что-то шепчет, следит за движениями Палаузовой и порой машинально их повторяет. Она похожа на живой портрет, сошедший со стены. Видимо, таким же портретом ощущает себя и сам Палаузов. Старый дом в пьесе никому не приносит счастья. И, кажется, вот-вот молодые соберутся и уедут подальше отсюда. Но Палаузов отказывается покидать родное место. Между ним и его управляющим уже почти разгорелся любовный конфликт. Ревность Владимира Львовича и Настасьи Ивановны вынуждают уехать Силуянова из имения. Палаузов же заявляет напротив: «Я никуда не уеду теперь отсюда... Я знаю, почему ты вдруг захотела уехать». «Нет, нет... Ты прав... зачем ехать.. куда!... От себя никуда не уедешь», – согласится супруга. В это время «за сценой раздаётся голос Силуянова: «Ну, Трогай!» Лошади тронули, бубенцы зазвенели и постепенно начали удаляться...» [Там же. С. 61-62].

Унылые, скучные, «запыленные», «застоявшиеся», томительные будни протекают в «Старом доме» Федорова. «Самое начало пьесы застаёт действующих лиц уже в состоянии привычной, тягучей, давно образовавшейся неудовлетворенности, – пишет А.П. Скафтымов о пьесах Чехова. – ... Дальнейшее движение пьес состоит в перемежающемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессе крушения и разоблачения этих иллюзий» [Скафтымов, 1958. С. 334-335]. По тому же принципу развивается действие и у Федорова. Приезд в старое имение явно связан с какими-то надеждами на разнообразие одинаково и привычно протекающих дней. Но «от себя никуда не уедешь». Время действия пролетело, а герои остались каждый со своим одиночеством и бессилием.

Из-за обилия ремарок и так называемых «эффектов» пьеса «Старый дом» не имела успеха у зрителей. «...Манера бить на обстановочную сторону драмы целиком позаимствована автором у заграничных драматургов, – писал о пьесе А. И. Богданович. – В наиболее чистом виде эту ремарочную систему можно найти у Д'Аннунцио, в пьесах которого есть целые сцены, где действующие лица только двигаются и ничего не говорят. ...У него <у Федорова – Ю.С.> сцены без речей и ремарки занимают почти половину печатного текста пьесы, так что на долю театральных стен выпадает главная роль» [Мир Божий. 1900. № 12. Отд. 2. С. 3]. «...Там же, где уж никак нельзя обойтись

История, теория и практика журналистики

без разговора, автор прибегает к позаимствованиям, и главный герой пьесы Силуянов так и валяет по Максиму Горькому, перефразируя его «Мужика», – говорит рецензент журнала «Мир Божий» [Там же. С. 4]. ««Старый дом» носит в себе явные следы манерности, продуманности, подделки под модные идеи и чувства, а главное, задача, которую себе поставил г. Федоров, выходит за пределы его сил. Ибсен – огромный талант, но именно потому ему мало подражать, его надо почувствовать. ...«Настроения», о которых так хлопочет г. Федоров, хватило только на ремарки. Они точно полны «настроения»...», – заключает о «Старом доме» А. Р. Кугель [Театр и искусство. 1901. № 40. С. 714-715]. «Видно, что автор искренне и всеми силами старался создать «настроение» и «колорит», – говорит рецензент в «Русской мысли» о тексте «Старого дома» [Б. п. 1903. № 8. С. 266-267]. «Биржевые ведомости» заявляли, что «с технической стороны «Старый дом», может быть, следует поставить выше «Бурелома»: «Пьеса выдает настоящее знание сцены... В ней совершенно нет длиннот, сценические эффекты естественны и сильны, приемы старой школы, вроде монологов, произносимых наедине, или реплик в сторону, – отброшены...» [Б. п. 1901. 27 сент. С. 3]. А. П. Чехов обвинил Федорова в том, что он не отдал пьесу в Художественный театр. «Ведь Вл. Ив. Немирович писал вам <А. М. Федорову – Ю.С.>, что они согласны взять эту пьесу для своего театра», – напоминал писатель [О Чехове, 1910. С. 299]. Но Федоров сетовал на то, что они хотели поставить ее только в следующем сезоне. Чехов же настаивал: «Все равно, не надо было торопиться. Пьеса через год только выиграла бы. Надо всегда дать полежать некоторое время большой вещи, в это время даже что-нибудь другое написать, а потом снова приняться за нее. Работать надо! Много работать!» [Там же]. Через несколько лет, уже после смерти Чехова, Федоров напишет воспоминания о нем и расскажет, как Антон Павлович утешал его после провала «Старого дома»: « – Это ужасная вещь... Ставить пьесу. Никогда нельзя знать, что тебя ждет. У-у-ужасная вещь! – протянул он <Чехов – Ю. С.> с чувством жуткости перед стихийностью такого факта. – ...Я тоже после «Чайки» шатался всю ночь, Бог знает где. Мне казалось, что все меня презирают и стыдно было на глаза людям показаться. – Отвратительное состояние!» [Там же. С. 299-300]. Федоров в ответ на утешения рассказал Чехову, что когда его так шумно вызывали за «Бурелом», ему было несколько не по себе, и он думал, что если бы этот успех выпал ему за «Старый дом», пьесу, которая тогда только что была им кончена, он бы с более спокойной совестью принимал эти овации. Но вот, прошел год, и эта новая пьеса, которая была ему бесконечно дороже первой, – ошканила!

Комедия в пяти действиях «Бурелом» не представляется столь экспериментальной, какой можно было бы назвать «Старый дом». Здесь нет «эффектов», а есть определенный, даже заранее угадываемый ход событий, типичные персонажи, типичные явления из театральной, писательской и журналистской жизни столицы – типичная история провинциала, приехавшего за удачей, деньгами и славой. И, тем не менее, премьеру именно этой пьесы уже на следующий день газеты назовут «выдающимся успехом». «Автора начали вызывать со второго акта и принимали с редким одушевлением», – написали «Биржевые ведомости» [Биржевые ведомости. 1900. 27 сент. С. 3]. «Живая и остроумная, оригинально и естественно задуманная, написанная с чувством и вкусом, пьеса выдала горячее одобрение публики, настолько шумно отметившей и успех произведения, и симпатии молодому поэту-драматургу, что едва ли можно ошибаться, высказав мнение, что пьесе, вероятно, суждено сделаться одною из наиболее удачных в настоящем сезоне», – заключили критики [Там же]. Более того, после премьеры в Одессе местные студенты учинили инцидент, публично высказав свой протест относительно «продажности», которой автор без всякой, якобы, причины наградил своих героев-

Часть II

школяров. Студент императорского новороссийского университета А. Лонгинов после этого написал еще и письмо по этому поводу в газету «Россия», где оно было опубликовано 13 ноября 1900 года [Россия. 1900. 13 ноябр. С. 3-4]. Признавая право студентов обидеться, газета, между тем, «не усмотрела, однако, возможности и повода применить это право к драме Федорова». «Одесский инцидент представляется нам недоразумением, – написала редакция, – а г. Федоров – автором, потерпевшим в чужом пиру похмелье» [Там же. С. 4].

Студенческие обиды связаны лишь с одним эпизодом в комедии. Героиня пьесы – популярная и влиятельная актриса Нильская, выиграв в лотерею 30 тысяч рублей, демонстративно жертвует часть из них в пользу студентов, которые не в состоянии были внести плату за слушание лекций. Делает это она лишь в расчете на то, что благодарная учащаяся молодежь будет устраивать ей овации. Газете «Россия» после обращения в редакцию «оскорбленных» пришлось разъяснить им этот эпизод: «Некрасивое действие в данном случае совершает дающая 5 000 рублей актриса, а не приемлющая их молодежь» [Там же]. При этом редакция упомянула: «В Петербурге учащейся молодежи множество – однако, она не приняла сатирической стрелы г. Федорова на свой счет» [Там же]. Этот немного комичный и нелепый случай с обидевшимися студентами еще раз только доказывает, что комедия «Бурелом» не просто имела в обществе разговоры и вызывала интерес, но и затрагивала чьи-то уязвимые стороны.

О мнении по поводу этой пьесы А.П. Чехова ничего неизвестно. А вот театральная критика, как уже было отмечено, отнеслась к ней благосклонно. «Выдающимся успехом, какой выпал вчера на долю новой драмы А.М. Федорова «Бурелом», пьеса обязана одному обстоятельству. Это – обстоятельство – несомненный талант ее автора, – черта писателя, по которой за последнее время все чаще и чаще приходится скучать», – говорит А.А. Измайлов [Биржевые ведомости. 1900. 27 сент.С.3]. По его мнению, «пьеса написана умелою рукою, в ней много блесков остроумия и наблюдательности, нет ни одной лишней сцены, ни одной ненужной или искусственно созданной фигуры» [Там же]. «Совершенно своеобразный интерес, – по словам критика, – придает драме тонкое сплетение ее содержания с содержанием пьесы, написанной ее героем» [Там же].

Дело в том, что сюжет комедии завязан на истории пьесы начинающего автора, который как раз и приезжает в Петербург с намерением представить свое произведение публике. Кроме самой драмы, в багаже у молодого человека университетский диплом филолога, тетрадь стихотворений и несколько рассказов. Борис Васильевич Тюменев сперва попадает под покровительство редактора большой столичной газеты «Голос мира» Ипполита Николаевича Тумазова, который предлагает ему работу. «Занятие художественной литературой возможно только тогда, когда есть имя», – говорит он неопытному провинциалу [Федоров, 1903. С. 257]. Благодаря Тумазову Тюменев знакомится с актрисой Нильской, а пьеса его будет рекомендована для ее бенефиса, как «превосходная, эффектная, колоритная, свежая и горячо написанная». Сам Тюменев объясняет, что берет для описания в своем произведении литературную среду, «потому что она, как <ему> кажется, наиболее чуткий показатель общественных настроений» [Там же. С. 276]. Передавая «в двух словах» содержание пьесы, он рассказывает свою историю: «Молодой писатель едет из провинции, где у него осталась невеста, в Петербург, чтобы искать, как выражаются, славы и лавров. Тут он случайно встречается с одной особой, мало помалу забывает для нее обеты юности и, в конце концов, торгует своим талантом» [Там же]. «Ну, остальное все понятно само собою. Он-то и есть представитель «бурелома»?», – спрашивает его один из персонажей [Там же. С. 277]. По замыслу автора, «это и он, и она, и окружающие». В пьесе Федорова к «бурелому» отно-

История, теория и практика журналистики

сятся большинство его современников – представители мелкой, чаще продажной, столичной прессы, издатели, актеры и прочие биржевые дельцы. Общество такого «Бурелома» прекрасно представлено верными «кактусами», как она сама называет их, – поклонниками артистки Нильской, постоянно собирающимися вокруг нее. По мнению критика И. Н. Игнатова, тип этой деятельной кокетки удался автору. «Она представляет из себя не чудовище разврата и эгоизма, – говорит он о ней, – но ординарный тип пустой женщины, любящей поклонение, начинающей из-за этого игру с молодым автором маленького «Бурелома» и временно увлекающейся своей жертвой» [Русские ведомости. 1900. 23 дек. С. 4]. Нильская включает пьесу Тюменева в свой бенефис и, конечно же, обольщает его своими чарами. И ни старый редактор, ни приехавшая к любимому невеста, не могут спасти его.

«Психология наивной молодости, потерпевшей разочарование в надеждах, с которыми она явилась из провинции в столицу, служила темой массы рассказов и романов, – отмечает критик. – Другое дело, если к психологической стороне прибавляется интерес современности, интерес общественности» [Там же]. Темы, заявленные в пьесе, не представляются новыми, но «соединение старых мотивов с новой обстановкой способно придать уже используемому сюжету большую глубину и впечатление» [Там же]. Федорову настолько удалось передать атмосферу и бытовые реалии всего этого «бурелома», казавшегося, в принципе, нормальной привычной жизнью для многих, что заставляло плакать, вдоволь насмеявшись, над простыми, обыденными сценами сидящих зрителей в зале.

Явления уже самого первого действия могут служить примерами таких ярких, точно скопированных сцен. Так, в начале комедии перед зрителями возникает редакция большой петербургской газеты. Кабинет редактора: «Обширная комната с письменным столом по середине и соответствующими на нем письменными принадлежностями. Русские и иностранные газеты, рукописи, книги, журналы. Книжные шкафы, по преимуществу со справочными изданиями. Телефон. Две двери: редакционная и входная. Окна на улицу. При открытии занавеса слышится продолжительный звонок телефона» [Федоров, 1903. С. 247]. Как известно, сам А. М. Федоров долгое время работал в газетах и прекрасно знал всю «журналистскую кухню», которую прекрасно и воспроизвел в пьесе. Он изобразил то, что видел и чем жил в течение многих лет. Поэтому тогда и было сказано: «Г. Федоров казался начинающим, скромным автором, не берущим на себя непосильных задач, а описывающим то, что он вполне понимает и, что вполне находится в поле его зрения» [Театр и искусство. 1901. № 40. С. 714-715].

После успеха «Бурелома», а затем неудачи со «Старым домом» никаких особенных лавров не принесла Федорову и пьеса в четырех действиях «Стихия». Произведение очень понравилось Чехову: ««Стихия» произвела на меня сильное впечатление. Это интересная, совсем новая, живая вещь, делающая большую честь Вашему таланту. Пожалуй, это лучшая Ваша пьеса» [Чехов, 1982. Т.11. С.63]. Однако, на сцене Художественного театра, чего страстно желал Федоров именно для «Стихии», пьеса так и не была поставлена. Чехов предупредил его: «Теперь едва ли Вы добьетесь какого-нибудь толку в Художественном театре. Там утомление, полные сборы делает «На дне», и проч. и проч.» [Чехов, 1982. Т.11. С.161-162]. Что касается мнения критиков о «Стихии», известна лишь одна рецензия в «Русской мысли», где пьеса разбирается, как произведение, вошедшее в драматургический сборник Федорова 1903 года. В этой статье автор замечает, что в «Стихии» «не малое участие принимал Ибсен» [Б.п., 1903. 328 с.]. Однако, важно заметить, что гораздо в большей степени здесь ощущается присутствие Чехова.

Часть II

В «Стихии» Федоров, как и Чехов, не ищет событий, а наоборот сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. События отводятся на периферию. Пьесу открывает действие, происходящее в гостиной дома профессора Григория Матвеевича Шугаева. В комнате сервирован стол. На сцене появляются Майнов и Прозоров, из чьего диалога зрители узнают, что главное событие происходит сейчас не в этой комнате, а в церкви, откуда с минуты на минуту ожидают молодых – профессора и его супругу Лидию Михайловну.

«Как ты думаешь, будет она счастлива? – спрашивает Майнов Прозорова.

Прозоров: Ты хочешь спросить, будут ли они счастливы?

Майнов: Ну, для счастья профессора достаточно покоя.

Прозоров: Право, не стоит задумываться над будущим счастья не только чужого, но и своего собственного. Счастье имеет только настоящее время: я – счастлив, ты – счастлив... Впрочем, нет ты несчастлив» [Федоров, 1903. С. 75].

И, правда, по ходу действия, выясняется, что несчастлив не только Майнов, но и все остальные персонажи. И это общее чувство жизни ощущается во всем движении пьесы, потому что общая, с одной стороны, конкретно-индивидуальная, но с другой у всех одна и та же, неудовлетворенность проявляется в каждой незначительной мелочи.

Вот Прозоров рассуждает о молодости и блаженстве, которое приносит страдание от неразделенной любви, и вдруг прерывается: «Идут... Идут... А хмеля нет!» [Там же. С. 78]. Мать Шугаева – Арина Ивановна – обещала его принести, чтобы на счастье осыпать молодых, и, похоже, не успела. Кончилось тем, что хмелем осыпали вбежавшую раньше молодых Сашу – сестру жениха. «Что вы наделали! – со смехом стряхивая хмель с себя, говорит она. – Вы погубили мою будущность. Это скверная примета. Теперь я никогда не выйду замуж» [Там же. С. 79]. Точно также и все остальные по ходу пьесы будут обнаруживать разные суеверия и приметы, не предрекая ни себе, ни другим ничего хорошего в будущем. «Жена! Какое странное слово! Мне в нем слышится смутный безнадежный звон», – восклицает на свадьбе университетский товарищ жениха Эльмонт [Там же. С. 92]. «Я так уважаю Григория Матвеевича и так люблю свое искусство, что ясно вижу всю жизнь впереди», – говорит новобрачная, а сама прекрасно понимает, что наука ее мужа никогда не будет близка ее творчеству [Там же. С. 88].

Кроме этого общего настроения, особый фон пьесе придает постоянно присутствующая «стихия» – природа, искусство, море, цветы, любовь, измена, ревность, мечта. Мак в пьесе, как и морская стихия, выступает трагическим символом. Опавшие маки преподносят на свадьбе молодоженам, скульптура женщины, обвитой маками, приносит Лидии Михайловне признание, славу и деньги, но не приносит счастья. «Ну, что же ...И крабу питаться надо. Борьба за существование везде. Растения, и те поедают друг друга», – произносит Шугаев, сидя на песчаном пляже, когда они с женой только приехали в свой дом на берегу моря [Там же. С. 99]. «Странная вещь. Такой закат... Такая тишина... А море начинает волноваться», – говорит он тут же [Там же. С. 100]. Пьеса заканчивается трагедией. Лидия Михайловна, не находя покоя, изменяет своему мужу и погибает в ночном бушующем море. Погибает не от природной стихии, а от «стихийного» бессилия перед своей судьбой и будничной жизнью, охватившего всех еще задолго до этого события. Последняя сцена получилась у Федорова не просто показательной в этом отношении, но и символичной.

«Да ты не беспокойся. Ведь ты знаешь, как она в бурю любит ночью ходить к морю», – говорит Арина Ивановна сыну, когда все вдруг обнаруживают отсутствие Лидии Михайловны [Там же. С. 157]. Эльмонт, Прозоров, Майнов и остальные убегают к морю с огнями, а Шугаев остается. «Мама, дай мне свою руку и будь со мной.

История, теория и практика журналистики

...Поддержи меня, мама. Ты всегда была мне опорой», – подходит он к Арине Ивановне [Там же]. «Может быть, ты пошел бы...», – тихо говорит она ему [Там же]. «Нет. Пусть на нас будет это новое бремя, но мы пойдем с ним к свету... К свету!», – только и ответил ей он [Там же]. В это время издали раздался голос Майнова: «Нет никого... никого!... Ни его, ни ее... Только волны... волны...» [Там же].

«Возвышенным желаниям противостоит жизнь в ее текущем сложении, – писал А. П. Скафтымов. – Приход лучшего зависит не от устранения частных помех, а от изменения всех форм существования. И пока такого изменения нет, каждый в отдельности бессилён перед общей судьбой» [Скафтымов, 1958. С. 334; 335]. То же можно сказать и о пьесах А. М. Федорова. У всех его героев частные желания, как правило, соединяются с общим устремлением пожить как-то по-другому, и ощущение собственного частного неурюстройства является лишь поводом к ощущению общей серости и нескладности жизни. Наблюдать эти ощущения можно не только в «Старом доме» и «Стихии». Об «Обыкновенной женщине» критики тоже скажут, что «пьеса написана если не под прямым влиянием, то, во всяком случае, во вкусе Чеховских пьес» [Б. п. 1903. № 8. С. 266].

Главная героиня «Обыкновенной женщины» – Ольга Васильевна Багрова – бывшая пианистка, некогда талантливая и красивая. Больше о ней и ее прошлом автор ничего не рассказывает. Она добровольно и самоотверженно на протяжении нескольких лет ухаживает за тяжело больным человеком: «Мы встречаем ее уже в полном перерожденном наружном и нравственном состоянии. Это кроткая подвижница и непривлекательная внешность ее противопоставляется душевной красоте. Это чистая лампада любви, горящая теплым лучом. Сама она не помнит прошлого, не помышляет о будущем. Она вся ушла в свой святой долг и знает только одного своего больного» [Новое время. 1904. 17 янв. С. 4]. «Обыкновенную женщину» окружают ее сестра Наташа и брат Володя, влюбленный в Наташу Герасим Семенович Ковачев, брат-миллионер больного Роман Григорьевич Останков и его жена Варвара Николаевна Останкова. Наташа не может выйти замуж, потому что не хочет оставить сестру. «Здесь все делается для него, приносится ему в жертву, а вам кажется мало», – говорит Ковачев главной героине [Федоров, 1903. С. 7]. Жертвами в пьесе становятся все. Появится богатый брат больного, от которого откажутся принять материальную помощь, и тот застрелится. Приедет жена Варвара Николаевна. Но от нее откупятся, чтобы она не волновала понапрасну больного. Между тем, сам больной Степан Григорьевич ни разу не появился на сцене, хотя кажется, что счастье каждого из героев зависит только от желания служить ему. В конце пьесы Ольга Васильевна скажет своей сестре: «Теперь он уже вполне наш, и никто его у нас не отнимет» [Там же. С. 70]. Все страсти, споры, распри улягутся. Влюбленные не соединятся, Ольга Васильевна не преобразится, больной не выздоровеет. Им всем удобнее существовать так, как они привыкли. Жизнь потечет по-прежнему руслу.

В своих пьесах Федоров сумел обнажить внутренний мир человека, «подводное течение» его души, когда и чувства, и мысли скрыты от стороннего наблюдателя привычной суетой повседневности. Можно сказать, что «чеховский» драматический конфликт был воспринят и воссоздан писателем в полной мере. Но именно этот конфликт А. П. Скафтымов назвал «принадлежностью жизни того времени». «Отсюда и надо искать объяснения этого своеобразия, как исторической принадлежности жизни его эпохи, – заметил ученый. – То обстоятельство, что Чехов обратил внимание именно на данный конфликт, было порождено состоянием общественной жизни, находившейся в его кругозоре» [Скафтымов, 1958. С. 337]. В эту пору, по выражению Скаф-

Часть II

тымова, господства интересов личного благополучия, узкого обывательства и мешанской успокоенности Федоров просто пошел по тому же пути. Его ругали, обвиняли в подражаниях, не принимали. Было по-разному. Даже Чехов однажды сказал Александру Митрофановичу о его пьесе, что «кое-где выползает мастерство, а не искусство; так, подделка под декаданс...» [Чехов, 1982. Т. 11. С. 63]. В другой раз заметил «лишние слова» [Чехов, 1980. Т. 10. С. 104]. Хотя все-таки считал, что тон у пьес его «хороший, федоровский». Но не это главное. Как отмечается в основательном современном исследовании, «проникновение драмы в «область духа» началось у нас еще с Грибоедова и Пушкина, достигнув высокого уровня в драматургии Тургенева и Островского» [История русской драматургии, 1987. С. 486]. И далее, уже к концу XIX века, новые художественные задачи, проникновение драматургов в новые пласты действительности начали вызывать потребность и в новых драматургических формах. Создавался тип драмы, где развитие действия осуществлялось не логикой поступков действующих лиц, а развитием глубоко спрятанных от внешнего взгляда мыслей и переживаний. По мнению Ю. В. Бабичевой, «вместе со спорами о новых формах появился и термин «новая драма», секрет техники которой заключался в том, чтобы «сделать явным и зримым обычно глубоко спрятанное "в это время..."» [Там же. С. 487]. Поиски обновления драматургии и театра привели к многообразному и весьма смелому экспериментаторству. Ведь практически все литераторы той эпохи, будучи личностями разносторонне одаренными, проявили себя не только в прозе, поэзии или критике. Но, как пишет И. А. Канунникова, «по сей день для нас Ф. К. Сологуб или М. А. Кузьмин прежде всего остаются поэтами и прозаиками, И. Ф. Анненский – поэтом и критиком, Д. С. Мережковский – историческим романистом...» [Канунникова, 2003. С. 13]. «А между тем их драматургическое наследие заслуживает особого пристального изучения», – пишет исследователь [Там же]. Драматургам начала XX столетия удалось создать такие художественные системы, которые оказали определяющее влияние на дальнейшее развитие драматургии и театра, поэтому не принимать во внимание творчество хотя бы одного из них, обращаясь к истории драматургии, просто немислимо.

А. М. Федоров среди огромного числа талантливейших и ярких литераторов рубежа XIX-XX веков представляет собой одного из таких экспериментаторов. В его драматургии весьма выразительное выражение нашли основные тенденции, связанные с развитием новейшей отечественной драматургии.

Литература

- Б.п. [Рецензия] // Русская мысль. 1903. № 8. Рец. на кн.: Федоров А.М. Обыкновенная женщина. Стихия. Старый дом. Бурелом. Спб.: О. Н. Попова, 1903. 328 с.
- Б.п. Александринский театр. «Старый дом»: Драма А. М. Федорова // Биржевые ведомости. 1901. 27 сент.
- Бабичева Ю.В. «Новая драма» в России начала XX века // История русской драматургии: Вторая половина XIX – XX века до 1917 г. Л., 1987.
- Бабичева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века: Учебное пособие по спецкурсу. Вологда, 1982.
- Беляев Ю. Обыкновенная женщина // Новое время. 1904. 17 янв.
- Беляев Ю. Старый дом // Новое время. 1901. 27 сент.
- Богданович А.И. «Бурелом» – пьеса г-на Федорова и его же «Старый дом»: Шаблонность и подражательный характер обеих пьес // Мир Божий. 1900. № 12. Отд. 2.
- Будищев А.Н., Федоров А.М. Катастрофа: Драма: В 4 д. Спб., 1897.

История, теория и практика журналистики

- И. <Игнатов И.Н.> «Бурелом»: Пьеса в 5 д. А. М. Федорова (Малый театр, спектакль 21-го декабря) // Русские ведомости. 1900. 23 дек.
- Канунникова И.А. Русская драматургия XX века: Учебное пособие. М., 2003.
- К-ель А. <Кугель А.Р.> Театральные заметки // Театр и искусство. 1901. № 40. Рец. на кн.: Федоров А.М. Старый дом: Драма // Жизнь. 1900. № 10.
- Лонгинов А. «Бурелом»: Письмо в письмо в редакцию // Россия. 1900. 13 ноябр.
- Ростан Э. Сирано-де-Бержерак: Героическая комедия: В 5 актах, в стихах / Пер. А. М. Федорова. Спб., 1898.
- Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958.
- Смоленский. <Измайлов А.А.> «Бурелом» г. Федорова // Биржевые ведомости. 1900. 27 сент.
- Федоров А. А.П. Чехов: <Воспоминания> // О Чехове: Воспоминания и статьи. М., 1910.
- Федоров А.М. Брат: Драма: В 4 д. Спб., 1909.
- Федоров А.М. Обыкновенная женщина; Стихия; Старый дом; Бурелом: Пьесы. Спб., 1903.
- Федоров А.М. Камни: Пьеса: В 4 д. Б. м., Б. г.
- Федоров А.М. Любите жизнь: Пьеса: В 4 д. и 5 картинах / Репертуар Императорского Александринского театра. Спб., 1912.
- Федоров А.М. М-ме Давид: Комедия: В 4 д. Спб., 1909.
- Федоров А.М. Мщение: Эпизод из жизни Бенвенуто Челлини в стихах: В 1 д. Спб., 1910.
- Федоров А.М. На пароходе: Сцены: В 1 д. Спб., 1905.
- Федоров А.М. Старый дом: Драма // Жизнь. 1900. № 10.
- Федоров А.М. Чехову А.П. 25 окт. 1901. Одесса // Из писем А.М. Федорова // Федоров А.М. Степь сказала: Роман и рассказ / Подгот. текста, предисл. и ком. М.Г. Рахимкулова. Уфа, 1981.
- Федорова Л.К. А.П. Чехов / Публ. Н.А. Роскиной // Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. Чехов.
- Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1982. Т. 9-11.

С.А. Тумасова

Мифологизация общественного сознания в газете «Комсомольская правда» 1920-1930-х годов (на примере создания мифа об экономическом благополучии СССР)

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

В истории советского общества мифологизация сознания масс сыграла особую роль. Многие советские исследователи процессов формирования общественного сознания особое место уделяли его значению в развитии социализма. Так, например, Е.М. Акишин и М.С. Бойко в своей книге «Общественное сознание в условиях совершенствования социализма» отмечают, что «формирование общественного сознания является закономерной и необходимой составной процесса планомерного и всестороннего совершенствования развитого социалистического общества. Оно связано со всеми сторонами развития и функционирования социалистического бытия, его базиса и надстройки, его образа жизни и многообразных форм творческой деятельности людей» [Акишин, Бойко, 1986. С. 49].

Монопольно владея средствами массовой информации и активно используя реальные или вымышленные успехи страны, сталинский режим выдвигал широкий спектр обращенных к народу лозунгов, призывов, сменял одну массовую пропаганди-

Часть II

стскую кампанию другой. При этом умело затрагивались лучшие и худшие стороны человеческой души. Здесь и апелляция к традициям революционной борьбы, к классовой сознательности, к чувству пролетарского интернационализма. Здесь и большая опора на патриотические чувства, обращение к традиционным, в первую очередь «государственническим», стереотипам массового сознания, пропаганда исторических знаний, героизация человека труда. Но здесь же и «доходившие до исступления поиски «врагов народа», травля интеллигенции, насаждение психологии «осажденной крепости». Последнее, наложившись на традиционную для части российских масс ксенофобию, усиленную иностранной интервенцией 1918-1922 гг., стало одной из системообразующих черт “гомо советикус”» [История России, 1995. С. 253].

Протекавшие в мире в конце 20-х – 30-х годов процессы оказывали непосредственное влияние на внутреннее развитие СССР, специфически преломляясь в нем. Технико-экономическая отсталость страны и отсутствие внешних источников накопления, сегментация мирового рынка с 1930-х годов, затруднявшая использование преимуществ международного разделения труда, и растущая угроза новой мировой войны побуждали советских лидеров к мобилизации внутренних ресурсов для ускоренного развития тяжелой промышленности.

Вторая половина 1927 года ознаменовалась для Советского Союза значительным ухудшением экономического положения, в сравнении с 1925-1926 годами. Из-за неблагоприятных метеоусловий погибли озимые хлеба на Украине, Северном Кавказе, в Крыму, под угрозой оказалось снабжение городов, армии, экспортно-импортный план. В этой ситуации руководство страны начало стремительный отход от стратегии НЭПа. В начале 1928 года были применены чрезвычайные меры к крестьянам, производились обыски, в пользу государства конфисковались все хлебные «излишки», закрывались базары, было введено запрещение на торговлю хлебом, на дорогах заградительные отряды препятствовали перевозке зерна. В итоге хлебный дефицит ликвидировали, но чрезвычайные меры вызвали ответную реакцию крестьян: сократилась площадь посевных земель в наиболее производительных крестьянских хозяйствах, к этому постепенно добавился и массовый забой скота. «На ухудшение ситуации в зерновой области рынок реагировал нарастанием «ножниц» между государственными заготовительными и рыночными ценами на зерно. Это грозило в первую очередь сокращением производства технических культур, а, следовательно, свертыванием производства легкой промышленности, обострением уже «нестерпимого» товарного голода» [История России, 1995. С. 228].

Уже в конце 1928 года в городах ввели карточную систему (на хлеб и ряд других продуктов). Попытка увеличения закупочных цен на зерно в 1928 году не компенсировала затрат на его производство, не изменила ситуацию к лучшему. Это привело к тому, что весной 1929 года власти вновь прибегли к чрезвычайным мерам в деревне и как результат, повторное изъятие товарных излишков подорвало рыночные стимулы к труду в деревне.

К осени 1928 года руководством страны была принята сталинская модель развития экономики – вариант скачкообразного развития, основанный на максимальной концентрации ресурсов на магистральном направлении – в тяжелой индустрии – за счет всей хозяйственной системы, перекачки средств из «второстепенных» областей, таких как сельское хозяйство, легкая промышленность. После модернизации тяжелой индустрии в плане Сталина мыслилось и техническое перевооружение «ущемленных» на время отраслей.

История, теория и практика журналистики

В начале 1929 года Госплан предложил Совнаркому план пятилетки, и под давлением Сталина решено было выполнить план за 4 года, так как им была дана установка на максимальные темпы индустриализации. Масштабность задач и крайняя ограниченность материальных ресурсов способствовали резкому усилению централизованного планирования. Цель была одна – сосредоточить максимум сил и средств в тяжелой промышленности и строительстве полутора тысяч заводов. Успешное начало вызвало «головокружение от успехов» среди высшего партруководства, и с ноября 1929 года неоднократно повышаются плановые задания в промышленности. В результате транспорт не справляется с объемом перевозок, обнаруживается нехватка материалов, сроки строительства срываются. Кроме того, в связи с ускорением индустриализации при незначительных фондах материального стимулирования, в этот период предпринимается попытка интенсификации трудового процесса, рационализации производства за счет трудящихся. Из-за перезаключения зимой 1928/1929 гг. коллективных договоров, а также из-за тарифной реформы, пересмотра норм выработки и карточной системы резко усиливается «уравниловка», падает реальная зарплата, появляются группы утрачивающих трудовую активность, недовольных рабочих.

В деревне в это время происходит все более ускоряющееся свертывание рыночных отношений, и в конце 1929 – начале 1930 г. берется курс на сплошную коллективизацию, сопровождавшуюся чрезвычайными мерами и дальнейшим расширением полномочий ОГПУ. Начинается колоссальный экономический нажим на деревню, насильственное – под угрозой объявления врагом советской власти или «раскулачивания» – насаждение колхозов. Следствием явилось падение сельскохозяйственного производства и грандиозный по своей массовости забой скота. Начинаются также и открытые выступления крестьян против властей, с января по март 1930 года вспыхивает более 2 тысяч антиколхозных восстаний, в подавлении которых принимали участие армия и ОГПУ. «Для предотвращения падения сельскохозяйственного производства форсируется процесс обобществления, в итоге «сплошная коллективизация» создает огромную, разветвленную систему принудительного, по сути рабского, труда, которая стала важным элементом сталинской экономики» [Тепцов, 1990. С. 28]. Была создана целостная система перекачки финансовых, материальных, трудовых ресурсов из аграрного сектора в индустриальный.

Обратимся теперь к тому, какую экономическую картину Советского Союза рисует в эти годы «Комсомольская правда», и как постепенно создается миф о советском благополучии.

Начнем с сельского хозяйства. Уже зимой 1928 года крайкомы страны, «в связи с решением сессии ЦИК о поднятии урожайности и началом весенней посевной кампании, объявляют комсомольский поход на урожай» [Комсомольская правда. 1928. № 10. С. 2], «комсомольские колонны в селе штурмуют неграмотность, грязь, пьянство» [Комсомольская правда. 1928. № 25. С. 3], начинается настоящий «поход в деревню с тракторами и машинами» [Комсомольская правда. 1928. № 26. С. 3].

В это же время проводится сдача хлеба государству. Корреспонденты из Самары сообщают, что «по всей области потянулись к ссыпным пунктам красные обозы с хлебом, в Самаре, Ульяновск и другие города ежедневно приходят сотни подвод. Сдача хлеба идет под лозунгом: “За хлеб даешь машины!”» [Комсомольская правда. 1928. № 11. С. 2].

Переходя на план развития страны по пятилеткам, руководство страны рапортует: «Мы в ближайшей пятилетке сможем увеличить урожайность на 30-35 %, получить

Часть II

19 миллионов тонн добавочной продукции, догнать и перегнать Америку» [Комсомольская правда. 1929. № 19. С. 2].

2 апреля 1929 года «Комсомольская правда» публикует «Тезисы доклада Калинина к 16 съезду партконференции», в которых он рассматривает пути дальнейшего развития аграрного сектора страны по пути постепенного объединения и коллективизации хозяйств [Комсомольская правда. 1929. № 75. С. 3].

Весну Советский Союз встречает новыми колхозами, во всех областях страны, как, например, в Ленинградской «закончена отправка профсоюзных рабочих бригад в помощь весенней посевной кампании» [Комсомольская правда. 1929. № 79. С. 1]. Тысячи комсомольцев, по словам журналистов газеты, устремляются на помощь труженикам села. «Агропоход в разгаре. Силами ульяновских комсомольцев организуется 45 колхозов. 40 комсомольцев Корсунской организации организуют комсомольскую сельскохозяйственную коммуну» [Комсомольская правда. 1929. № 79. С. 2]. Многие учебные заведения организуют собственные колхозы, первый МГУ и Саратовский рабфак покупают сельхозтехнику. Организуются колхозы-гиганты, как, например, «коноплеводческий гигант-совхоз в Фатежском районе Курского округа, который объединил население 11 сельских колхозов и площадь в 43000 га» [Комсомольская правда. 1930. № 15. С. 3].

Сотни заметок из различных районов страны сообщают о строительстве огородных хозяйств, многие города становятся огородами, где каждая свободная пядь земли засажена картофелем и т.д. Особое значение приобретает в таких заметках человеческий фактор, журналисты чаще пытаются показать экономическую активность советских людей в материалах с мест, живописующих, например, о том, как «крестьяне поселка Александровского решают на приобретение трактора отрезать у своих лошадей хвосты и гривы» [Комсомольская правда. 1930. № 44. С. 3]. Радужную перспективу завершает отчет руководства страны за первый год пятилетки, который «закончился с хорошим результатом, так как был превышен план строительства крупных колхозов» [Комсомольская правда. 1929. № 257. С. 3]. «Классовый враг, – как сообщает «Комсомольская правда», – и на этот раз жестоко обманулся. Мы с успехом приступили к выполнению пятилетки. Пятилетка вызвала вой в лагере белогвардейцев, меньшевиков, классовых врагов» [Комсомольская правда. 1930. № 19. С. 2].

Не менее позитивную оценку дает газета и развитию основной сферы экономики – строительства и тяжелого машиностроения. В газете каждый квартал публикуются карты социалистического строительства, призывы к читателю изучать их и внимательно следить за воплощением в действительность. Затем следуют репортажи со строек Советского Союза. Журналист Даниил Гарин в своей статье «Фабрика «Герой труда» – настоящий герой труда» рассказывает о строительстве бумажной фабрики, которая будет выпускать 32 тонны бумаги в сутки и чья производительность превысит производительность прежних фабрик в 5 раз [Комсомольская правда. 1929. № 11. С. 2].

Обращается внимание на то, какой огромный толчок в развитии областей страны даст постройка новых заводов и электростанций, причем упоминается и о том, что под электростанции, в помощь колхозникам, перестраиваются многие сельские церкви. Например, в 1929 году под электростанцию переведена церковь в Юрьево – Польском Иваново-Вознесенской губернии [Комсомольская правда. 1929. № 29. С. 2].

На страницах газеты организуются переключки рабочих различных заводов страны. В № 10 от 12 января 1929 года была организована переключка угля и металла, главными задачами которой являлось укрепление сотрудничества Урала и Сибири, а также обмен опытом между рабочими» [Комсомольская правда. 1929. № 10. С. 2].

История, теория и практика журналистики

Здесь же публикуются обязательства, которые принимает на себя рабочий класс. Например, рабочие Донбасса в №16 от 19 января 1930 года «обещают безусловно выполнить производственную программу текущего года, задания по снижению себестоимости» [Комсомольская правда. 1930. № 16. С. 2].

Очень важной в этом вопросе является социальная политика руководства страны, которая проводится в отношении рабочих. Как сообщает «Комсомолка», многие заводы, как, например, «Красный Казакстан» в Кзыл-Орде, в исследуемый нами период переходят на 7 часовой рабочий день [Комсомольская правда. 1929. № 12. С. 2]. В 1929-30 году правительством были приняты такие проекты ВЦСПС, как реорганизация календаря, дававшая рабочим право на еженедельный 2-х дневный отдых [Комсомольская правда. 1929. № 95. С. 4.], разрешения на круглогодичное предоставление отпусков [Комсомольская правда. 1929. № 26. С. 4].

Газета сообщает о том, что «в течение 2-х лет заводы и фабрики страны пополнились шестьюдесятью шестью тысячами новых рабочих, возросла производительность труда и зарплата, на 9,5% против 1926-28 года» [Комсомольская правда. 1929. № 26. С. 2].

Не меньшее значение для нас имеют заявления и отчеты руководства страны, которые помещались на второй и третьей полосах газеты. Так на районной партконференции Москвы тов. Каганович сообщает: «В течение ближайшего пятилетия наш хозяйственный рост не будет замедлен. Валовая продукция за этот период должна вырасти с 10 до 28 миллиардов рублей. Такого колоссального роста не знала ни одна страна в мире. Несмотря на все затруднения, народное хозяйство нашей страны верно и неуклонно растет, индустриализуется. В этом году по электроснабжению мы перегнали Швецию и Швейцарию» [Комсомольская правда 1929. № 13. С.3]. Газета уделяет много внимания пятилетнему плану социалистического наступления, утверждает, что «в течение пяти лет страна добьется того, чего капитализм добился за 40» [Комсомольская правда. 1929. № 95. С. 3]. И приводит «неоспоримые» тому доказательства – итоги первого года пятилетки: «Дали превышения Полиграфтрест, Сольтрест. Строительство Турксиба можно закончить на 4 месяца раньше срока. Несмотря на некоторые проблемы Средняя Волга, как и вся страна, сумеет выполнить пятилетку в четыре года» [Комсомольская правда. 1930. № 19. С. 2].

Конечно не все, что печаталось на страницах «Комсомольской правды» в исследуемый нами период, было ложью, основная масса информации была правдивой, но главная «заслуга» газеты состояла в том, что она просто умалчивала обо всех отрицательных сторонах советской экономики (статьи, повествующие о ее недочетах появлялись лишь изредка и носили точечный характер, так, например, «Комсомолка» помещает небольшие корреспонденции об укрывательстве кулаками зерна или о плохой работе бывших семинаристов), рисуя поистине радужную картину.

Литература

Акишин Е.М., Бойко М.С. Общественное сознание в условиях совершенствования социализма. Львов, 1986.

История России: Учебное пособие для вузов. М., 1995.

Комсомольская правда. 1928-1929.

Тепцов Н.В. Аграрная политика: на крутых поворотах 20 – 30-х годов. М., 1990.

Поэзия Ивана Бунина в горьковском журнале «Летопись»

Научный руководитель – профессор А.И. Ванюков

В середине 1916 года Максим Горький решил приступить к выпуску нового ежемесячного, литературного и политического журнала «Летопись». С предложением о сотрудничестве писатель обратился к Бунину 12 октября: «Снова с просьбою к Вам. Организуется новый журнал, «Летопись». Первая книжка выходит напоказ, для ознакомления – в декабре... просим Вас о сотрудничестве, конечно, фактическом. Дайте рассказ, хоть маленький, и стихов для декабрьской книжки, и дайте большой рассказ на первую книгу 16-го года, январскую! Очень просим! [Нинов, 1984. С. 3]

«Летопись» с самого начала задумывалась как просветительское и антивоенное издание, и Иван Бунин хорошо понимал, в каком журнале ему предстоит работать. У Горького и Бунина был уже более чем пятнадцатилетний опыт сотрудничества в общих журналах. Это совместная работа в «Новой жизни», «Жупеле», сборниках «Знание», журнале «Жизнь» и других изданиях.

Еще в начале 15-го года И. Бунин послал Горькому полтора десятка стихотворений. Из них для «Летописи» было отобрано шесть: «Слово», «Поэту», «Шестикрылый», «Засуха в раю», «Аленушка» и «Скоморохи» [Смена. 1990. № 3. С. 25].

Первую, «пробную», как называл ее сам Горький, книжку «Летописи» открывало бунинское стихотворение «Слово». Это была своего рода литературная декларация нового журнала.

Молчат гробницы, мумии и кости, –
Лишь слову жизнь дана:
Из древней тьмы, на мировом погосте
Звучат лишь письмена.
И нет у нас иного достояния!
Умейте же беречь
Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,
Наш дар бессмертный – речь.

«В дни злобы и страданья» Иван Бунин напоминал о великих ценностях мировой культуры, что было особенно актуально.

Уже с первого номера журнала, а это декабрь 15-го года, определились постоянные отделы: литература и искусство, иностранная жизнь, внутренне обозрение, наука и философия, по России, библиография. Литературный отдел формировался непосредственно самим М. Горьким. Он читал не только все то, что печаталось в «Летописи», но и десятки других рукописей, которые редакция по каким-либо причинам вынуждена была отклонить [Голубева, 1968. С. 66].

Первый, настоящий номер «Летописи» (январь, 1916) открывается следующим объявлением: «Принимается подписка на 1916 год на новый ежемесячный журнал «Летопись», декабрьская книжка за 15-й год разошлась вся». На наш взгляд, это был своего рода рекламный ход, который способствовал повышению ажиотажа среди читателей журнала.

В этом номере Бунин публикуется со стихами «Засуха в раю», «Аленушка» и «Скоморохи». Им выпала честь открывать литературно-критический отдел и вообще весь журнал: Горький печатает Бунина на первой странице «Летописи», сам обычно публикуется после. Такое соотношение продержится вплоть до четвертого номера жур-

История, теория и практика журналистики

нала. Продержалось бы дольше, если бы не одно обстоятельство. Весь 16-й год Максим Горький публикует вторую часть автобиографической трилогии «В людях». Повесть сразу же высоко подняла тираж журнала, вот почему с апрельского номера Горький начинает печататься чуть ли не на первой полосе «Летописи». Бунин – теперь лишь пятый после В. Ирецкого, Е. Замятина, Т. Таманина и А. Толстого.

Кстати, четвертый номер журнала интересен также следующей информацией. В начале журнала, где до этого помещалось объявление о подписке, теперь реклама табачной фабрики «Tabacs et Cigarettes de luxe». Это было первое коммерческое объявление подобного рода.

Ниже под объявлением следующие строки: «Настоятельно предупреждаем должников по подписке об окончании времени рассрочки подписной платы». В разделе «От редакции» также добавление: «Редакция оставляет за собой право исправлять и сокращать рукописи по своему усмотрению».

Все эти изменения, на наш взгляд, связаны с начавшимися финансовыми проблемами журнала. «Летопись» существовала главным образом на средства самого М. Горького. И деньги эти постепенно заканчивались.

В шестом номере журнала на первой полосе реклама горьковского сборника армянской литературы книгоиздательства «Парус», фактически также горьковского. (Хоть его имя и не упоминалось в официальных документах, чтобы не привлекать внимание цензуры и полиции) [Голубева, 1968. С. 62].

Вообще, надо сказать несколько особых слов о цензуре того времени. Это были годы кровопролитной войны, управление по делам печати зорко следило за повышением «бдительности», нещадно карало «виновных». К тому же цензура была двойной: обычной и военной.

В таких жестких условиях трудно было вести антивоенную политику журнала. То и дело в колонке «От редакции» мелькали строки следующего содержания: «Стихотворение Ив. Бунина «Архистратиг» не могло быть напечатано в настоящей книге по независящим от редакции обстоятельствам».

Горький по этому поводу писал Ивану Бунину: «Мы хотели бы поместить в мартовской книге весь цикл ваших стихов, но вчера цензор зарезал длинное и не дурное стихотворение Есенина «Марфа Посадница» и, к сожалению, два стихотворения Ваших – «Молодой король», «Песня» - напечатаем на февраль. Не очень это нравится мне и, боюсь, не понравится и Вам. Но – уж, извините!» [Нинов, 1984. С. 471].

В течение 1916 года стихи Ивана Алексеевича Бунина публиковались из номера в номер в каждой книжке «Летописи» (за исключением двух последних номеров). Никакой другой поэт не печатался в журнале столь регулярно.

Вообще, в короткую пору 1915-1916 годов Бунин пишет небывало много стихов. Верный себе, тревожит прошлое, предается воспоминаниям. Настоящее же не принимает. «И вот опять я ее чувствую, эту связь со всем миром, с богами всех стран и с людьми, стократ истлевшими» [Нинов, 1984. С. 473].

В стихах для «Летописи» Бунин развивает тему вечного круговорота времен. Он объединяет людей прошлого (а иногда и целые исчезнувшие цивилизации) с настоящим. Таковы стихотворения «Эллада» («Меж островов Архипелага»), «Мулы», «Бегство в Египет». В них Бунин обращается к священным камням прошлого. В цивилизациях Египта и Италии поэт видит нечто такое, что никогда не умрет. Пусть «пирамиды» и «развалины» – это человеческая культура, время не смогло их победить. Они стали вечными, почти как сама природа.

Часть II

Другая тема бунинских стихов, опубликованных в «Летописи», историческая, национально-русская. Это стихотворения «Святитель», «Песня», «Молодой король», «Князь Всеслав» и другие. Общая черта всего «цикла» – близость к народно-поэтическим мотивам, вариации на тему славянской истории и народных преданий.

В стихотворении «Святогор и Илья» переосмыслены традиционные образы русских былин. Его смысл – все проблемы не решить с помощью меча. Как поэт, Бунин осуждает войну и применение грубой силы. По словам Александра Алексеевича Нинова, автора монографии «Горький и Бунин», читатели того времени улавливали злободневный подтекст бунинских стихов на мотив древнерусской истории.

В октябрьской книжке «Летописи» Горький публикует стихотворение «Орда» – одно из лучших произведений, когда-либо написанных Буниным-поэтом. Оно обращено к Матери великого монгола, которая вскормила будущего завоевателя. Поэт ставит знак равенства между «священной», «освободительной» войной, как ее тогда называли, и самыми мрачными временами монгольского нашествия.

Горький высоко ценил постоянное сотрудничество Бунина в журнале, с восхищением отзывался почти о каждой его вещи: «вы только знайте, – писал он Бунину, – что Ваши стихи для меня и для «Летописи» праздник... Вы для меня великий поэт, первый поэт наших дней!» [Джимбинов, 1981. С. 298].

В стихах для «Летописи» у Бунина есть все: и лес, и степь, и горы. Все времена года и все континенты (кроме Америки и Австралии), только вот в истории его привлекала гораздо больше древность. Рядом с исламом буддизм и библейские мотивы. Эпиграфом к «летописным» стихам могут стать слова поэта из стихотворения «Собака»:

Я человек: как бог, я обречен

Познать тоску всех стран и всех времен...

Заканчивая свой разговор о стихах Бунина в «Летописи», мне хочется добавить, что с течением времени проза Бунина вытесняла в сознании читателей его стихи. И когда один молодой поэт-модернист небрежно сказал писателю: «Мы Вас любим не за стихи», Бунин ответил со стремительностью и точностью рапириста: «Я тоже люблю Вас не за стихи». Молодой поэт, сам того не ведая, задел писателя и получил по заслугам.

Последняя, личная, встреча Бунина и Горького состоялась в апреле 1917 года, а в мае кончилась и история «Летописи». Всего за 16-й год было опубликовано восемнадцать бунинских стихов, которые тематически объединяются в циклы: стихи о времени и вечности и стихи исторические, национально-русские. Плюс классическое, программное стихотворение «Слово». Эти стихи, несомненно, итог, вершина дореволюционного творчества Бунина, и Горький не напрасно считал их подлинным украшением журнала.

Литература

Бабореко А.К. И.А. Бунин. Материалы для биографии. М., 1976.

Бунин И.А. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. М., 1965.

Голубева О.Д. Горький-издатель. М., 1968.

Горький М. Pro et contra. 1890-1910. СПб., 1993.

Джимбинов С.В. Поэтическая Россия. Иван Бунин. М., 1981.

Коретников А. Иван Бунин // Смена. 1990. №3.

Летопись. Пг., 1915. № 1; 1916. № 1-10, 12.

Михайлов О.Н. Строгий талант. М., 1976.

Нинов А.А. Горький и «Летопись» // Нева. 1966. № 1.

Нинов А.А. М. Горький и Ив. Бунин. История отношений. Проблемы творчества. Л., 1984.

**Механизмы трансформации «языка власти»
в поэзии Маяковского-газетчика 20-х гг.**

Научный руководитель – доцент Т.И. Дронова

По подсчетам исследователей, в советских периодических изданиях 1920-30-х гг. было опубликовано 657 стихотворений, статей и фельетонов Маяковского [Захаров, 1963. С. 60]. Его стихотворения публиковались на первой полосе рядом со статьей номера, освещавшей самое актуальное и значительное событие, а не в литературной рубрике, как это было принято. Они не просто сопровождали какой-то журналистский факт или называли его, но, в первую очередь, политически и социально обобщали и в образной форме выявляли нравственно-философскую сущность «соседнего» журналистского материала, фактически являясь органической его частью, и часто имели функцию самостоятельного материала передовицы. Таким образом, поэзия Маяковского-газетчика из ряда чисто литературных явлений переходит в разряд явлений публицистических, злободневных и отчасти журналистских.

В этом плане газетная поэзия Маяковского является неотъемлемой частью логосферы эпохи. С другой стороны, сами газеты, в которых публиковались его стихотворения, служили поэту источником социокультурного и лингвистического материала. Цель данной работы – выявление механизмов трансформации идеологических штампов эпохи, определявших язык газет, в поэзии Маяковского и «возвращение» советизмов читателю через газету в новом качестве.

Анализ словарных материалов, передовиц газеты «Известия» 1920-х гг., стихотворений и очерков Маяковского-газетчика и теоретических исследований, посвященных советской словесной культуре, позволил нам выявить механизмы поэтической трансформации «языка власти» в творчестве Маяковского. На наш взгляд, в этом процессе можно выделить несколько этапов:

1) Переход советизмов из свободного обращения носителей языка и из выступлений советских риториков в язык средств массовой информации. В газетах помимо официальных документов печатались журналистские статьи с советизмами, видоизмененными авторами-журналистами: например, «мелкобуржуазные оппортунисты соглашательно настроенного центра и левого коммунистического крыла» [Известия. 1922. 1 декабря. № 272 (1711)]. Зачастую язык официозный в журналистских материалах смешивался с «языком улиц»: «Тщетно они драпировались в плащ непримиримой революционности, <...> они были освистаны и прокачены на вороных» [Известия. 1922. 15 декабря. № 284 (1723)]. Известно, что этот газетный материал переосмысливался Маяковским не только в поэзии, но и в публицистических статьях. В статье «С неба на землю», опубликованной 4 августа 1935 года в «Литературной газете», он пишет: «Во всех газетах до сих пор мелькают привычные, но никому не понятные, ничего не выражающие уже фразы: «проходит красной нитью», «достигло апогея», «дошло до кульминационного пункта», «потерпела фиаско» и т.д., и т.д. до бесконечности <...> «форма» часто выворачивает «содержание» статей» [Маяковский, 1958. Т. 12. С. 38]. Маяковский же в газетной поэзии стремился к тому, чтобы форма раскрывала «содержание», эффективно дополняла его.

2) Особый интерес представляет трансформация официального языка эпохи в поэзии Маяковского с помощью приемов языковой игры и рождение авторских неологизмов на основе газетных штампов. Рассмотрим подробнее этот процесс на материале

Часть II

стихотворений Маяковского «О дряни» (1921), «Прозаседавшиеся» (1922) и «Стабилизация быта» (1927). В каждом из этих стихотворений в большей или меньшей степени обыгрываются советизмы: сатирически переосмысляются не только клише советского языка, но и пародируется сам тон журналистских или риторских продуктов, будь то пафосный тон с употреблением милитаристской лексики, или обличительный.

Стихотворение «Прозаседавшиеся» впервые было опубликовано в одной из самых массовых федеральных газет того времени, главного «рупора» советской власти – в газете «Известия» №52 от 4 марта 1922 года под заголовком «Наш быт» и с посвящением «Прозаседавшимся». Помимо того, что стихотворение и по заголовку и по тематике имеет направленность очерковую, публицистическую, то есть свойственную журналистским статьям, в нем обыграны советизмы, например, превратившийся уже из сложной аббревиатуры в самостоятельную номинативную единицу «Главкомполитпросвет»:

Чуть ночь превратится в рассвет,
вижу каждый день я:
кто в глав,
кто в ком,
кто в полит,
кто в просвет,

расходится народ в учрежденья [Маяковский, 1957. Т. 4. С. 7].

Аббревиатура расчленяется Маяковским на отдельные слова, которые присутствуют в ее названии в сокращенном виде. Слова не приводятся в их первоначальной, полной форме, кроме того части аббревиатуры разделены еще и по смыслу (подразумевается, что все они представляют собой разные учреждения), однако так, что «лесенка» Маяковского позволяет легко прочесть аббревиатуру целиком, сверху вниз. Данный прием позволяет поэту показать абсурдность превращения подобных штампов в самостоятельную языковую единицу. Тем самым на языковом уровне вводится сквозной мотив, который материализуется лишь в финальной части стихотворения:

И вижу:
Сидят людей половины.
О дьявольщина!

Где же половина другая? [Маяковский, 1957. Т. 4. С. 8]

Аббревиатуры (наиболее частотный в советскую эпоху способ номинации) обыгрываются поэтом на протяжении всего стихотворения:

«Товарищ Иван Ваныч ушли заседать –
объединение Тео и Гукона» [Маяковский, 1957. Т. 4. С. 8].

Аббревиатуры представлены в какой-то степени собственными именами: написаны они с прописной буквы, да и более похожи на имена мифических богов, чем на названия учреждений. К тому же Маяковский намеренно «сталкивает» две организации, которые не могут объединиться в реальной жизни: Тео (театральный отдел Главполитпросвета) и Гукон (Главное управление коннозаводства при Наркомземе). Два пласта сатирического переосмысления: написание и выбор аббревиатур и отсутствие возможности объединения организаций, которые они называют, позволяют Маяковскому показать искусственную природу не только явления бюрократизации языка, но и – шире – общественной жизни. Бюрократизация предстает в стихотворении не только как социокультурное явление, но и как феномен речемыслительной деятельности, сопровождающийся вживлением в русский язык аббревиатур, несоприродных языку. Это

История, теория и практика журналистики

находит отражение в гротескном образе – пародии на одну из таких аббревиатур-названий учреждений:

«На заседании

А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома» [Маяковский, 1957. Т.4. С.8].

Стихотворение «О дряни», впервые опубликованное в журнале «Бов» в 1921 году, начинается с характерной для журналистских материалов и выступлений советской эпохи лозунговости [Романенко, 2000]:

Слава, Слава, Слава героям!!! [Маяковский, 1957. Т. 4. С. 11]

За этим лозунгом вместо традиционной пафосной «оды» о великой стране и власти следует прямо противоположное предложение поэта «поговорить о дряни». Столкновение антиномичных понятий на лексическом уровне («герои» – «дрянь») усиливается диссонансом на стилевом уровне – торжественный, пафосный стиль советских передовиц и ораторских выступлений вступает во взаимодействие с языком разговорным.

В следующей строфе традиционный газетный штамп «улеглись бури революционных войн (вариация: «революционные бури»)» претерпевает трансформацию в авторский неологизм с помощью аллюзийной соотнесенности неологизма Маяковского с речевой практикой того времени:

Утихомирились бури революционных лон.

Подернулась тиной советская мешанина [Маяковский, 1957. Т. 4. С. 11].

Такой «базовый» советизм, как «товарищ», становится в стихотворении объектом языковой игры, в ходе которой употребление распространенного идеологического клише языка власти в ином, бытовом, контексте приводит к сатирическому эффекту:

И вечером

та или иная мразь,

на жену,

за пианином обучающуюся, глядя,

говорит,

от самовара разморясь:

«Товарищ Надя! <...>» [Маяковский, 1957. Т. 4. С. 12].

В стихотворении «Стабилизация быта», опубликованном 16 января 1927 года в № 13 газеты «Известия», не столько используется прием языковой игры – развенчивание штампа путем исключения его из идеологического или политического контекста, сколько демонстрируется процесс рождения авторских неологизмов на базе советизмов: «обывателя натура», «нэпачка», «буржуазная удочка», «колымага дореволюционного быта» [Маяковский, 1958. Т. 8. С. 7-10]. Эти образы, вопреки клишированности материала, давшего им жизнь («обыватель», «нэп», «буржуазия», «дореволюционный быт»), с помощью приемов языковой игры в процессе словотворчества трансформируются Маяковским в «свежие» и оригинальные «маяковские» образы-неологизмы.

3) Парадоксально, что газетные стихотворения Маяковского, в которых происходила трансформация штампов, печатались на первой полосе изданий рядом с «материалом номера», в которых эти идеологические клише были весьма частотны. Таким образом, на страницах газет возникала ситуация «диалога»: с одной стороны, в массы внедрялся официальный язык власти, с другой стороны – трансформированные Маяковским советизмы.

Роль самого поэта в этой ситуации двойственна: с одной стороны, Маяковский с помощью приемов языковой игры развенчивает язык власти, явление бюрократизации и клишированности языка. С другой стороны, в результате этого процесса рождаются его авторские неологизмы и, таким образом, в стихотворениях Маяковского язык вла-

Часть II

сти обогащается и развивается, скорее всего, помимо воли поэта. Поэтому на вопрос, дал ли Маяковский «улице безъязыкой» язык, трудно дать однозначный ответ. По крайней мере, с появлением его поэзии на первых полосах газет читатель получил возможность переосмыслить некоторые явления эпохи.

Литература

Дымшиц А. Маяковский-газетчик // Красная Новь. 1936. № 3.

Захаров Я.И. Маяковский в газете. Свердловск, 1963.

Известия. 1922.

Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955-1961.

Романенко А.П. Советская словесная культура: образ риторика. Саратов, 2000.

Я.Ю. Яковлева

Канал MTV: реализация мифов социалистического реализма

Научный руководитель - профессор Л.Е. Герасимова

Прежде всего, хотелось бы нас всех поздравить, потому что давняя мечта о светлом будущем, наконец, сбылась. Оно наступило. Есть мир, в котором нет проблем и изнуряющей борьбы, а любому движению вперед гарантирован удачный исход. В этом мире все добиваются поставленных целей, там сбываются все мечты и надежды. Это пространство, где все молоды, красивы и успешны. Люди там поют, танцуют, занимаются спортом и прекрасно понимают друг друга. В этом обществе нет других забот, кроме проблемы самовыражения. Причем и эта проблема только внешняя, так как проявлена лишь в вопросах имиджа и стиля, но коренной проблемы отчуждения не существует. Конфликт общества и личности исчерпан. Среда, пусть хотя бы и после некоторых усилий, понимает и принимает человека. Если вам хочется прикоснуться к этой жизни – включайте MTV.

«Пафосом литературы социалистического реализма, его ведущей, всеобуславливающей эстетической идеей становится ... преобразование общества и человека по законам красоты, воплощение ... идеала в жизни как царства прекрасного» [История русской советской литературы, 1983. С. 139]. Утверждая иное мировоззрение, сегодняшний масскульт во многом воспринял методологию социалистического реализма. Мир всеобщего благоденствия и справедливости, где люди дружно работают и отдыхают, – такова модель действительности, которую реализует не только канал MTV, но все современное массовое искусство. Телевизионное кино, голливудский экран, глянец, популярная музыка и романы для чтения в метро. Пространство масскультулы конструирует идеальный мир, но если в фикциональных формах оговаривается, что мир этот фантазийный, то телевизионный эфир мыслит свой мир как мир подлинный. В романтические сказки со счастливым концом можно верить, а можно нет. Телевидению же не верить нельзя. Ведь там все по-настоящему: живые люди, подлинные истории, невыдуманные сюжеты. Однако программирование действительности, которое осуществляется на телевидении, делает экранное пространство условным, выстроенным, сконструированным. Оно живет по законам креации, но не по законам фактологичности и достоверности.

В своем анализе информационной модели канала MTV мы рассматриваем лишь технику создания экранной действительности. В центре нашего внимания – приемы и

История, теория и практика журналистики

методы. Идеология и мировоззрение, которое формирует эта вещательная политика, является остро актуальной проблемой и требует более масштабного исследования. В данной работе мы хотели бы остановиться на формообразующих принципах канала MTV и их связи с социалистическим реализмом как художественной системой.

Все национальные и региональные студии и вещатели, которые работают под логотипом MTV, подписывают соглашение с мировым MTV, в котором обязуются не освещать темы политики, религии и социальных конфликтов. На MTV запрещено показывать политиков, называть имена общественных деятелей, демонстрировать сцены насилия и бытовые проблемы. То есть уже на уровне документации и корпоративных установок MTV создает особый мир, в котором хотя и живут биографически подлинные люди, это мир предельно субъективный, тенденциозный, строго выстроенный в определенном направлении. Так и соцреалистические герои были достоверны документально, но не художественно. «Социалистический реализм – жизнеутверждающее искусство. Сила и влияние социалистического реализма в утверждении всего светлого, передового <...> в прославлении нового, <...> в утверждении положительных идеалов». [Петров, 1964. С. 442]. Действительность MTV представлена только по одному коду, взята лишь одна грань, одно измерение. Музыка, мода, кино, спорт – вот тот круг проблем и интересов, которые рассматривает MTV. И именно эта среда должна становиться источником конфликтов. А так как подлинные, сущностные конфликты действительности исключены протоколом, музыкальный канал сталкивается с задачей создания конфликтов, а точнее их симуляции. Проблематизируются второстепенные, не онтологические стороны жизни. Как сделать так, чтобы твоя машина была выражением твоей индивидуальности, что уже не актуально в этом сезоне, как при минимальных усилиях выглядеть ярко и эффектно, какой клип не достоин эфира, кто же победит – Шакира или Бритни?

В бесконфликтной среде эти «проблемы» и «столкновения» подаются как сущностные противоречия и сенсации. Это симулякры проблем, которые обыгрываются контекстом как подлинные конфликты. Конфликт заменяется поводом. Любые подлинные проблемы заземляются, чтобы не было никаких искр, которые могут осветить ситуацию в большем объеме, чем в этом заинтересован канал. Сохраняется форма и изымается содержание. Так удовлетворяется потребность воспринимающего сознания в столкновениях, но сущностные противоречия не раскрываются. Это формула, предложенная Хаксли: «Главное – хорошее настроение».

Канал ориентирован на молодежную и даже подростковую аудиторию. Для этого возраста как нельзя актуальна проблема взаимоотношений с противоположным полом. Поэтому MTV, разумеется, не может обойти тему любви. Но и она представлена в особом виде, в специальных формах. Итак, если встает проблема романтических взаимоотношений, то только в масштабе первого свидания. «Поцелуй навывлет», «Свидание с приданным», «Обыск и свидание». Как произвести впечатление, чтобы в первый день знакомства тебя пригласили войти, что стоит и что не следует говорить сразу после знакомства, где лучше всего провести первую встречу? Но если выбрали тебя, если пригласили в дом, если оставили телефон, то больше проблем не существует. Дальше MTV не идет, кроме самой задачи знакомства и выбора других проблем во взаимоотношениях мужчины и женщины для канала не существует. Сдержанный поцелуй, а затем облака – вам не кажется, что где-то мы это уже видели?

«Бытие определяет сознание». Большая культура не совместима с этой программной установкой, а на MTV эта формула успешно работает. Человек MTV не просто равен своему социальному индексу, но индекс больше самого человека. Социали-

Часть II

стический реализм определял нравственное достоинство человека в связи с его идеологической позицией. Человек не мог быть равен самому себе, он существовал как часть чего-то большего: группы, коллектива, идеи. MTV готово выводить человека из его обстановки. Материальная среда не просто представляет, но в значительной степени определяет субъект. Поэтому, порывшись в личных вещах, осмотрев комнату и заглянув в холодильник, вполне возможно сделать все главные выводы об индивидуальности и даже выбрать себе пару. Причины и следствия меняются местами. Суть есть выражение стиля.

Конфликт в социалистическом реализме не межличностный. Он главным образом разворачивается между личностью и обществом. Жизненный путь человека определяется процессом его интеграции в среду. «Громадное значение имеет художественное изображение самого процесса рождения, воспитания нового человека» [История русской советской литературы, 1983. С.140]. Почти дословно эту установку повторяет миссия канала MTV. MTV задает поведенческий и мировоззренческий код. Воспринявший этот культурный код безболезненно интегрируется в систему связей. Эту задачу решают, например, «шоу с переодеванием». Незаметный подросток, который мечтает оказаться в центре внимания, отправляется на перевоспитание. Там его правильно стригут, правильно красят и правильно одевают. Это настоящая перековка. И он становится ярким и успешным. Он обретает счастье. Он вливается в коллектив, который прежде не замечал его, а теперь восхищается им и предлагает свою дружбу. MTV – это поведенческая модель, образец для социальной идентификации. Главным становится вопрос не «Кто ты?», а «С кем ты?» (Ну, в крайнем случае «Что ты сделал для хип-хопа в свои годы?»).

На MTV воплотилась и еще одна, едва ли не самая главная социалистическая мечта – «все для народа», на MTV народная воля определяет курс и формы экранной жизни. Многие программы построены по закону интерактива. Интернет голосования, sms-чарт, звонки телезрителей не только во многом формируют сам эфир, они становятся главным критерием оценки продукта. Голос народа может не только запретить трансляцию произведения, но он и только он определяет, что достойно и интересно, а что нет. Так, церемония кинонаград MTV реализует принцип «У нас все решают люди». Когда-то перед иной художественной системой была заявлена «необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя», поставлена задача «разрабатывать соответствующую форму, понятную миллионам» [Ленин, 1982. С. 63]. И MTV – это еще и массовое искусство, понятное и близкое широким кругам, то есть задача «массовости» на MTV также с успехом решена.

Сущностная черта соцреалистического искусства – призывность, лозунговость. Культура превращается в большой плакат или в каталог плакатов. «Агитискусство видит прежде всего общественную цель. Оно откровенно хочет поучать» [Луначарский, 1982. С. 432]. Текст есть программа. Социалистический реализм не умеет рассказывать истории, он ставит проблему. Он не может существовать в пределах наррации. Или если понимать нарратив как осуществление дискурса, а не только как набор способов, то это нарратив бесконфликтности. «Гуманистический пафос социалистического реализма составляют воспитание нового человека, борьба за его свободу и счастье» [История русской советской литературы, 1983. С. 140]. Именно созданием программирующих установок озабочен канал MTV. Это программа действий, руководство по правильному социальному поведению, инструкция по эксплуатации. MTV кодифицирует коммуникативную практику, закрепляет этические нормы. Для целевого зрителя во много обязательным, нормативным становится «жить по заветам MTV». Если стоит вопрос «сде-

История, теория и практика журналистики

лать бы жизнь с кого?»), MTV не затруднится с ответом. Даже в новостных формах ньюз-мейкеры канала, то есть звезды шоу-бизнеса, всегда представляются, во-первых, как эталонная модель поведения, а во-вторых, как образец для подражания. Как эстетическая единица вещание MTV более всего походит на мифологическую систему, в которой существует пантеон богов и культ героев.

У идеи социалистического реализма не было материального воплощения. Люди слышали одно, а на улицах видели совсем другое. У идеи не было реализации в материальной среде. MTV же может предоставить доказательства своей правоты. MTV – это приобщение к раю. Канал задает такие цели, к которым хочется стремиться, и нам подробно объясняют, как их достичь: красивая машина, новый альбом культовой группы, кубики на животе – все это реально. Но на MTV нет духовной реализации идеи. И если отсутствие материальной компенсации бросается в глаза, то разглядеть духовную пустоту не так просто. Ведь вокруг представлено изобилие материальных знаков, подтверждающих идеологию. Социалистический реализм лишь декларировал потребительский рай, а у MTV он имеется в наличии. Мимо нас каждый день проезжают дорогие лимузины, женщины в них с холодными сердцами, золотыми волосами. Получается, что MTV говорит правду, и мир может состоять только из музыки и счастья. Это комфортный и безболезненный путь интеграции индивидуальности в общество, но он отсекает человека от самого себя. Есть риск раствориться в этом музыкальном счастье. Оно способно поглотить как все проблемы, так и саму личность.

Разумеется, MTV существует по законам развлекательного вещания, потому вполне закономерно и оправданно применяет технику конструирования идеальной реальности, творя собственную мифологию и выстраивая картину мира в соответствии с вещательными и экономическими задачами. Однако, MTV лишь звено в цепи: массовая культура, глобализация, потребительское общество. Сегодня MTV в медиа пространстве слишком много. Стратегия бесконфликтности постепенно становится тотальной. Техника устранения подлинных конфликтов, акцентирование внимания на псевдосенсациях, проблематизация формальных и внешних противоречий проникла не только в область инфотеймента, но осваивается общенациональными каналами. Проникая в информационное вещание, эти методы существенно искажают восприятие действительности, возвращая на новом витке спирали, на новом техническом уровне практику пропаганды и тенденциозности видения мира.

Литература

История русской советской литературы. 40-80-е годы: Учебник для студентов пед. ин-тов. М., 1983.

Ленин В. О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. // Хрестоматия по теории литературы. М., 1982.

Луначарский А. Значение искусства с коммунистической точки зрения // Хрестоматия по теории литературы. М., 1982.

Петров С. Реализм. М., 1964.

Язык СМИ

М.Е. Гаврилина

Специфика употребления фразеологических единиц в газетных заголовках

Научный руководитель – доцент Н.В. Свешникова

Изучение языка газетной публицистики в последние годы приобретает особую актуальность. Несмотря на стремительное развитие таких средств массовой коммуникации, как радио, телевидение и Интернет, газета продолжает занимать важное место в жизни современного общества.

Выполняя информационно-содержательную функцию, публицистика вместе с тем является мощным инструментом воздействия на общественное сознание. В основе адресной ориентации современной газеты лежит прежде всего антропоцентрический фактор. Газета всегда «идет» за читателем, учитывая его лингвокультурный опыт и коммуникативные потребности. Глобальные изменения в жизни социума привели к тому, что сегодня газета имеет дело с принципиально иным реципиентом. Это человек с совершенно иным общественно-политическим опытом и менталитетом, чем это было еще 10–15 лет назад. Качественно новый тип реципиента требует от газеты и новых форм, новых приемов воздействия на читательскую аудиторию.

На современном этапе в языке газеты наблюдается постоянный поиск выразительных средств. Авторы по-новому обыгрывают старые приемы, вместе с тем происходит постепенное обновление экспрессивных возможностей русского языка. Как неисчерпаемый источник речевой экспрессии журналисты все чаще используют фразеологические богатства языка.

Обратившись к материалу известных российских газет («Московский комсомолец» /МК/, «Аргументы и факты» /АиФ/, «Комсомольская правда» /КП/, «Телесемь» /Т/, «Экспресс газета» /ЭГ/) за последние три года, мы наблюдаем функционирование фразеологических единиц во всех формах газетной информации: в наименовании рубрики, в роли заголовка или подзаголовка, в тексте врезки или на уровне основного текста. Несомненно, позиция заголовка и подзаголовка является наиболее выразительной, служит важнейшим ориентиром в тексте публикации и основным средством привлечения внимания к ней.

Заголовок представляет собой полифункциональную единицу. С некоторыми вариациями исследователи называют следующие функции: номинативную, информативную, экспрессивную, рекламную, графически-выделительную, интегративную и композиционную.

Фразеология является одним из важнейших языковых источников, посредством которых заголовок выполняет выше перечисленные функции. В позиции заголовка экспрессивная функция в большинстве случаев выступает на первый план.

Современный журналист всегда стремится сделать заголовок более ярким и выразительным, с его помощью пробудить у читателя активность, вовлечь в процесс творчества. Поэтому авторы часто используют те фразеологизмы, которые обладают большим экспрессивным потенциалом, вместе с тем они добиваются усиления экспрессии путем видоизменения фразеологических единиц. Рассмотренный газетный материал демонстрирует разнообразные возможности их «творческой обработки».

По нашим наблюдениям, функционирование фразеологических единиц в качестве броских и привлекающих внимание читателей заголовков становится одной из ведущих тенденций современного языка газет.

Различные приемы модификации фразеологизмов в позиции заголовка условно можно разделить на простые и сложные. **Простая трансформация** затрагивает, как правило, внешнюю форму фразеологизма, при этом заголовок не «нагружен» дополнительными смыслами, а конкретно обозначает основную тему публикации. Подобные модификации лишь придают заголовку новую экспрессивную окраску, усиливают его выразительность.

Например, в заголовке *В Балакове навострили водные лыжи* /КП/ наблюдается введение дополнительного компонента во фразеологизм *навостричь лыжи*, т.е. расширение лексического состава единицы. Такое употребление реализует значение фразеологизма «убежать, удрать куда-либо» [Фразеологический словарь, 2003. С. 293], а конкретизирующее определение *водные* указывает на то, что речь идет о водном спорте.

К простым преобразованиям относятся также эллиптические (усеченные) фразеологизмы, которые служат средством лаконизации речи и в наиболее сжатом виде передают идею или содержание текста. Так, в заголовке *Три шкуры* /КП/, предваряющем статью о подоходном налоге в России, наблюдается опущение глагольного компонента *содрать*.

Замена отдельных компонентов фразеологизма – один из самых частотных приемов структурно-семантической трансформации фразеологических единиц, мотивированный содержанием текста:

На чужую Караваяву рот не разевай /ЭГ/.

Реформа не без Грефа /МК/.

В современных газетных заголовках можно наблюдать перестановку компонентов внутри фразеологической единицы. При этом изменяются семантические отношения между ними, и значение фразеологизма меняется на противоположное:

Из князей в грязь /МК/.

Два банка хорошо, а один лучше /МК/.

Эмоциональность и экспрессивность можно передать в газетном тексте не только специальным подбором фразеологизмов, но и средствами «выразительного синтаксиса»:

И один в поле воин... /КП/

Время, деньги! /ЭГ/

Нередко так называемая простая трансформация проходит в два этапа, т.е. мы имеем дело с двухступенчатым изменением внешней формы фразеологизма. Например, в заголовке *Потехе – ночь!* /Т/ усечение одного компонента сопровождается заменой другого.

При **сложной трансформации** возникают прямые и косвенные ассоциативные связи между заголовком и основным текстом публикации. Автор «играет», прежде всего, со смыслом фразеологизма, подвергает его сложной обработке, в результате кото-

Часть II

рой возникают оригинальные словесные образы, остроумные шутки, неожиданные каламбуры. При этом внешняя форма фразеологических единиц может быть сохранена, а может быть и преобразована. Обладая высокой степенью экспрессивности, подобная трансформация не только вызывает интерес читателя, но и концентрирует его внимание на публикации. Материал современных газет показывает, что именно такие изменения фразеологизмов все чаще начинают использоваться журналистами.

Одним из таких регулярных преобразований фразеологизма является прием контаминации-совмещения двух семантических планов – фразеологического и буквально-го. У многих исследователей языка газеты он получил название двойной актуализации фразеологической единицы. Такая модификация чаще всего становится видна только после прочтения основного текста газетной публикации. Так, в статье под названием *Сахарин – не сахар* /КП/ излагается разница между этими веществами, т.е. реализуется прямое значение выражения *не сахар*. Вместе с тем данное выражение употребляется и в своем фразеологическом значении «мало приятного, утешительного» [Фразеологический словарь, 2003. С. 478].

Иногда заглавие, подзаголовок или врезка подсказывают читателю, что автор имеет в виду как фразеологическое, так и буквальное значение выражения:

Хрен редьки не слаще. Оба этих овоща – лучшее лекарство /Г/.

Во многих случаях контекст способствует буквальному (прямому) пониманию значения фразеологической единицы, вызывающему в сознании читателя вполне конкретную картину. В этом случае сохраняется синтаксическая структура фразеологизма, но утрачивается его семантика. Так, в статье под названием *Кравченко бьет не в бровь, а в глаз* /Г/ рассказывается о том, как актер Кравченко на съемках фильма зарядил помидором в глаз своему напарнику, т.е. реализуется прямое значение выражения *не в бровь, а в глаз*.

Такое употребление чаще всего создает у читателя «эффект обманутого ожидания» [Лазарева, 1989. С. 46], т.е. читатель по названию составляет мнение о содержании текста, а дальнейшее изложение опровергает это мнение – в публикации речь идет совсем о другом. Так, заголовок *Кармелита осталась с носом* /Г/ вызывает у читателя предположение, что героиня была одурачена, обманулась в каких-то расчетах или ожиданиях, но оказывается, что она, в действительности, чуть не сломала носа. Таким образом, в тексте реализуется буквальное значение выражения.

В некоторых случаях автор играет с читателем, сначала создавая эффект обманутого ожидания, а затем оправдывая эти же ожидания. Например, заголовок *Шарики без роликов* /КП/ настраивает читателя на обыгрывание шутливого выражения *шарики на ролики заехали* со значением «совсем сбиться с толку, потерять соображение» [Ожегов, Шведова, 1992. С. 880], но при прочтении статьи читатель обнаруживает, что на самом деле речь идет о таинственных шариках, обнаруженных учеными США в организме человека и идентичных тем, что были прежде найдены в одном из метеоритов. Здесь автор использует прием буквализации значения выражения, а далее реализует уже известное фразеологическое значение данного оборота: *Теперь наука ищет в нас ролики, чтобы выяснить, почему иногда за них те шарики заходят*. Такое функционирование фразеологических единиц создает языковую игру, вовлекающую читателя в процесс сотворчества.

Смысловая модификация может сопровождаться и изменением внешней формы, например:

Не вешай лапшу! /КП/ В статье под этим заголовком реализуется прямое значение эллиптического фразеологизма *вешать лапшу на уши*: рассказывается о мальчике, который бросал макароны на потолок, чтобы проверить, готовы ли они.

Интересным приемом является контаминация нескольких фразеологических единиц, т.е. соединение в новом выражении частей разных, но близких по смыслу фразеологизмов. Чаще всего наблюдается линейное соединение:

Современная мода: бьет не в бровь, а в глаз-алмаз /ЭГ/.

Яблоко преткновения /МК/.

Иногда фразеологизм как таковой не употребляется в заглавии, но читатель, вовлекаемый в процесс творчества, в силу своей эрудиции определяет, какая устойчивая единица скрыто функционирует в названии. Так, в заголовке *Президент сказал – министры не сделали* /АиФ/ проницательный читатель может увидеть скрытую модификацию фразеологизма *сказано – сделано*.

Оригинальным, но редким является столкновение в заголовке слова-компонента фразеологизма с именем собственным, которое имеет ту же основу, например:

Место Свете не светит. <...> *Для нас же неприятным сюрпризом стало очередное поражение первой российской красавицы* <...> *Светы Горевой* /МК/.

Кроме того, в газетных заголовках встречаются некоторые способы обыгрывания фразеологизмов, которые тяжело поддаются описанию. Они представляют собой сложную обработку устойчивых выражений, основанную на прямых или косвенных связях, которые существуют между предметами и явлениями как в языковой, так и в реальной действительности. Такие случаи единичны, но именно они обладают наибольшей экспрессивностью:

Свет не сошелся клином, или «Светские итоги – 2003» /МК/.

Не бери пример с премьера /МК/.

Берем ноги в руки! <...> *Итак, все на педикюр!* /Г/

Нередко фразеологизмы (как прямые, так и трансформированные) участвуют в организации текста. Своеобразным явлением в газете становится создание с помощью фразеологизма **композиционного кольца**, когда одна и та же устойчивая единица в пределах статьи выступает в роли заголовка и одновременно замыкает текст, обобщая сказанное и подводя легко воспринимаемый читателем итог.

Так, в публикации под названием *Жареный петух – объединитель* /АиФ/ афористично четкой и содержательно емкой является концовка: *Если вас объединил жареный петух, это еще не значит, что в 2008 году вам удастся поделить шкуру еще не пожаренного «медведя»*. В заголовке наблюдается усечение фразеологизма *жареный петух клюнул*, а в последнем предложении статьи перед нами – контаминация данного выражения и другого фразеологизма *делить шкуру не заваленного медведя*.

Таким образом, современный автор газетных текстов находится в постоянном поиске экспрессивных средств, одним из которых, как мы убедились на конкретных примерах, является фразеология. Специфика ее употребления в заголовках еще раз демонстрирует, что язык газеты представляет собой живой, вечно обновляющийся организм, чутко реагирующий на любые социально-политические изменения в обществе, своеобразный барометр состояния языка.

Литература

Лазарева Э.А. Заголовок в газете. Свердловск, 1989.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992.

Фразеологический словарь русского языка. СПб, 2003.

Старое и новое в советских клише 20-х гг. XXв.

Научный руководитель – профессор А.П. Романенко

Уже в 20-е гг. XX в. ученые-лингвисты говорили о стандартизации советской словесной культуры (А.М. Селищев, Г.О. Винокур, Е.Д. Поливанов). Причины этого кроются в системе советской общественной жизни, в основе которой лежали документы, нормирующие язык говорящих и пишущих. Доминирование документа над ораторикой предопределило стандартизацию литературного языка, не являясь, впрочем, единственной ее причиной. Еще одна причина – изменение в составе носителей, что в итоге привело к созданию нового единого языка для всех объединенных слоев.

В постсоветское время появилась возможность поставить вопрос о взаимоотношениях языка и идеологии, о роли и функциях языка в тоталитарном обществе. Мы сосредоточили внимание на пропагандистских клише, служивших для внедрения в сознание носителей языка идеологических стереотипов.

Мы используем термин *клише* для обозначения единицы, обладающей следующими качествами: 1) постоянством состава, 2) фиксированным характером номинации, 3) воспроизводимостью, 4) семантической членимостью, типичной для свободных словосочетаний.

Задача данной статьи – показать противопоставление 'старого' и 'нового' в двух оппозициях: «чужие», «враги» / «свои», «товарищи» и «темная жизнь», «гнет» / «светлая жизнь», «воодушевление, энтузиазм». Подобное противопоставление вытекает не только из выделенных нами клише, но и из советской идеологии в целом.

В качестве иллюстративного материала мы использовали газету «Правда» 20-х гг. и пословицы советского времени как примеры популярных авторитетных текстов художественного и нехудожественного характера.

Газета «Правда» была официальным органом Центрального комитета ВКП(б), впоследствии КПСС, выходила ежедневно более чем полуторамиллионным тиражом. Объединяя вокруг себя огромную армию рабкоров и селькоров, она отражала на своих страницах опыт борьбы мирового пролетариата, практику строительства социализма, вела борьбу за чистоту теории Маркса — Ленина — Сталина.

Обратимся к первой оппозиции. «**Чужие**», «**враги**» - это *враги рабочих и крестьян, враги Советской власти, капиталистические хищники, иностранные насильники; международная, империалистическая буржуазия, мировые бандиты, белогвардейская банда, вражеская шайка; явные и тайные контрреволюционеры; невежественные попы; негодные, лишние, чуждые, деклассированные элементы:*

Коминтерн сделал политическую уступку международной буржуазии под давлением уполномоченных 2 и 2½ Интернационалов.. .

*Далее идут светские зубры, заклятейшие **враги рабочих и крестьян**, такие, как бывший царский министр А.Трепов, б. член думы Крупенский...*

*Первой задачей рудной промышленности была борьба за политическое оздоровление района, разгрузка его от **деклассированных элементов** и инвалидов труда, укомплектование рабочих масс свежими силами.*

*В первой части обращения они [епископы и генералы] на коленях умоляют **мировых бандитов** и их министров о помощи.*

«Свои», «товарищи»: авангард революции, активные борцы революции; ответственные партийные работники; сознательные товарищи, коммунисты; сознательный, коммунистический пролетариат:

Тов. Катаяма говорит, что приветствует в лице Красной Армии не только авангард Российской пролетарской революции, но и авангард мировой революции.

Субботники и воскресники – это сознательный порыв городского коммунистического пролетариата, ...проповедь делом идеи коммунистического трудового братства...

*В этой подгруппе широко реализуется ключевое слово **народ**: великий, свободный народ; великая семья трудящихся; творцы, строители будущего; хозяева страны:*

Дружный коммунистический и бесплатный труд пусть послужит ярким показателем того могущества, которым обладает великая семья трудящихся.

Как они выросли на наших глазах, как жизнь, революция воспитывает и делает из серых, неотесанных рабочих – мыслителей, творцов светлого, радостного будущего.

Рассмотрим следующую оппозицию «темная жизнь», «гнет» / «светлая жизнь», «воодушевление, энтузиазм».

Жизнь до революции раскрывается в следующих клише: иго буржуазии, капиталистическое рабство, царские времена; мрачные годы контрреволюции, буржуазный мир, старый порядок, ярмо империализма:

До 7-го съезда наша партия была партией, только еще борющейся за власть, за разрушение старого порядка.

Против железной цепи капиталистического рабства мы скуем великую людскую цепь, крепкую, как сталь...

Почти три десятка лет мы праздновали рабочий праздник 1 мая под железным игом буржуазии.

Группа «светлая жизнь», «воодушевление, энтузиазм» гораздо многочисленнее. Мы рассматриваем здесь материал, отражающий ожидания народа, его стремления к новой, лучшей жизни – без царя, угнетения, эксплуатации (в официальной интерпретации массовой культуры): светлое, радостное будущее; свободная, вольная жизнь; мирное, социалистическое строительство или строительство социализма; новый курс; высшие цели, великие творческие силы, антирелигиозная пропаганда, агитационная, пропагандистская работа, диктатура пролетариата:

В центре всех проведенных за последнее время агитационно-пропагандистских кампаний стоит антирелигиозная пропаганда.

К настоящему времени и в партии, и в союзах достаточно выявлены принципиальные и практические вопросы, связанные с нашим новым курсом.

Наша партия призывает трудовую страну к труду, к неустанной работе над дальнейшим строительством социализма.

Нужно сплачивать все части рабочего класса под общим знаменем борьбы за чистую, светлую, трудовую жизнь.

Совсем другое, противоположное значение имеет «милитаризация» труда у нас, при диктатуре пролетариата.

На основе широкого понимания клише в данной работе мы рассмотрим и пословицы.

Собиратель русского фольклора В.В. Бахтин так писал о сборниках пословиц советского периода: «... очень многие тексты, предлагаемые читателю, не являются природными изречениями, а сочинены самостоятельно авторами для стенгазет, много-

Часть II

тиражек и других, не слишком авторитетных изданий. (...) в качестве народных, мудрых и прекрасных изречений фигурируют тут бог весть откуда извлеченные, сочиненные (настаиваю на этом!) неумелыми людьми фразы» [Бахтин, 1975: С.6]. В то же время многие советские люди стали принимать навязанный им мир идей за мир реальной действительности. Тогда советские пословицы вполне оправданно можно признать неподдельным выражением души советского человека, мировоззрения народа. По ним можно судить о советском патриотизме, о взглядах людей на труд, общество, мораль, религию [Жигулев, 1965: С.343].

Как уже сказано выше, пословицы мы рассматриваем как цельные устойчивые изречения, поэтому предложенные оппозиции будут рассматриваться на основе семантики ключевых слов. Так, «чужие», «враги» представлены в пословицах *Дождались поры, покатались паны с Крымской горы*; *Махно – погиб давно, от Петлюры – не осталось шкуры*; *Врангель под Перекопом бежал от нас галопом*; *Господ теперь нет – господа в Черном море плавают*; *У попа два языка: одним бога хвалить, другим людей дурить*; *Кулак да поп – два сапога пара*.

«Свои»: *Партийный – человек активный*; *Советский народ смотрит всегда вперед*; *Советский народ – истинный патриот*; *Советскому патриоту любой подвиг в охоту*; *За коммунистом пойдешь – дорогу в жизни найдешь*; *Работай руками и головой – будешь передовой*; *У передовиков так водится – слово с делом не расходится*; *Не тот ударник, кто языком болтает, а тот, кто план выполняет*; *У кого есть рожь, тот и колхозник хорош*; *Хлеб поспекает – колхозник не гуляет*.

Прежняя жизнь чаще всего раскрывается в пословицах о религии: *Тремя пальцами раньше крест клали, а всей пятерней шкуру драли*; *Не помогут иконы, сколько ни бей перед ними поклоны*; *Молитвой не пацуют, похвальбой не жнут*; *Образа и молебны нам больше не потребны*.

Новая, *светлая* жизнь: *По-новому живем, по-новому работаем*; *Не боимся мы напасти – быть всегда Советской власти*; *СССР – всему миру пример*; *Потому нам хорошо живется, что дружба народов у нас ведется*; *Где власть народа, там довольство и свобода*; *Нас с пути никто не собьет, нас партия ведет*; *Что завоевано революцией, то подтверждено Конституцией*.

Отдельно приведем примеры пословиц, в которых противопоставляются «темная», прежняя жизнь и «светлая», новая: *Прежде счастье на одночасье, теперь на век*; *Раньше жили – слезы лили, теперь живем – счастье куем*; *Раньше у миллионеров хлеб жали, а теперь колхозы миллионерами стали*; *Была дорога от горшка до корыта, а теперь дорога везде открыта*; *Была копилка да свеча – теперь лампа Ильича*; *Была Россия царская, стала пролетарская*; *Раньше церковь да вино, теперь клуб да кино*; *Женщина раньше рабыней была, а теперь мужчине равна*.

Таким образом, мы рассмотрели противопоставление старого и нового в советских клише 20-х гг. XXв. Отрицание всего, что было присуще царскому времени, становится нормой независимо от понятий хорошо/плохо, верно/неверно. Русский язык после 1917г. развивался как массовое пропагандистское явление, что привело к его последующей стандартизации: устойчивые языковые формулы появляются не только в публицистике, но и в художественных текстах и в особой формации, называемой советским фольклором.

Литература

Бахтин В. Фольклор подлинный и мнимый // Литературная газета. 1975. № 8.
Винокур Г.О. Культура языка. М., 1929-30.

Газета «Правда». 1920-1929 гг.

Русские народные пословицы и поговорки / Сост. А.М. Жигулев.М., 1965.

Селищев А.М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917 – 1926). М., 1928.

Творчество народов СССР / Под ред. А. М. Горького и др. М., 1937.

Н.Г. Шаповалова

Языковая личность Бачинского и Стиллавина (на материале программы «Интересный человек» и интервью)

Научный руководитель – профессор Л.В. Балашова

Говоря о современном культурном контексте, невозможно обойти вниманием виртуальную реальность (ВР). Поисковая система, которую нам заменяет телепрограмма, и власть картинки однозначно позволяют причислить телевидение к огромному, многослойному пласту виртуальной культуры нашего времени. Именно Интернет и телевидение являются наиболее могущественными из современных электронных медиумов коммуникации, проводниками ВР.

Медийные лица, ставшие постоянной частью картинки, мозаики наших каждодневных впечатлений, формируют наше мировоззрение в целом, становятся модельными личностями представителей этой профессии. И чем больше источников коммуникации «покорил» тот или иной кумир, тем более он интересен современникам. Одним из наиболее успешных мультимедийных брэндов по праву могут быть названы Геннадий Бачинский и Сергей Стиллавин.

«Привет, извращенцы! Пишет вам давняя ваша почитательница-извращенка из Санкт-Петербурга. Мой горячо любимый муж-извращенец Алексей тоже входит в число поклонников вашего шоу...» – так говорят о себе и своих слушателях те, кто «любят работать и умеют отдыхать». И не зря. Ведь скандальный дуэт «Бачистил» уже давно ассоциируется со своей целевой аудиторией. Им удалось стать кумирами наиболее «продвинутой» части радиослушателей и телезрителей.

Алексей Глазатов, программный директор радио «Максимум», говорит: *«Учитывая ту музыку, которая крутится на нашем радио (а мы определяем ее как рок-музыку), мы понимали, что нашему формату не подходят сладкоголосые мальчики и девочки, заполонившие утренний эфир других радиостанций. Мы хотели выбрать искренних, честных и в то же время противоречивых людей, которые смогли бы обсуждать в прямом эфире любые темы. Мы прекрасно знали, что мы хотели получить, и знали, что проект станет самым ярким шоу в радиоэфире».*

Сами Бачинский и Стиллавин принципиально дистанцируются от остальных ведущих, подчеркивают свою неординарность:

Сергей Стиллавин: Я тысячу раз это повторял. Наша программа возникла снизу, а не сверху. Нас не комплектовали, как на сборочном конвейере.

Геннадий Бачинский: Это вас тут наряжают, одевают, причесывают, намазывают, а мы пробивались, как червь дождевой.

Подтверждение успешности такого подхода – результаты онлайн-голосования, по результатам которого им был присвоен приз «слушательских» симпатий на церемонии вручения Национальной Премии «Радиомания». Победу Бачинского и

Часть II

Стиллавина комментирует специалист PR-отдела «Рамблера» Иван Куринной: «Бачинский и Стиллавин позволяют себе в эфире то, что не могут позволить себе другие, они пребывают за гранью формата, говорят о тех темах, которые всегда интересны всем. Молодая же аудитория готова к провокации, готова ломать предрассудки».

По заявлению самих Бачинского и Стиллавина, их основная аудитория – это люди «младшего среднего» возраста, лет 30-ти, успешные, с высшим образованием, это люди новой волны, которые готовы к переменам и хотят перемен. Во многом описание этой аудитории совпадает с аудиторией Интернета, которую мы знаем».

Сами ведущие подтверждают, что ни одна программа не может существовать без основной концепции и ответственности ди-джея перед самим собой:

Геннадий Бачинский: Если человек сам в эфире не понимает, что ему можно говорить, а чего нельзя, тогда он неправильно занимает свое место. Тогда ему место в КВН.

Сергей Стиллавин: В КВД ему место. Мы делаем передачу для своих.

Однако большая популярность дуэта и ценность премии «Золотой Бачистил» объясняется не только нестандартной внешностью и раскованностью ведущих, но и необычной манерой ведения ток-шоу с точки зрения понимания ведущими радио-жанров. Большинство рубрик сделано в жанре интервью. Исследователи отмечают необычайную востребованность жанра интервью как публичного диалога в современных средствах массовой коммуникации, его многоликость и полифоничность. В отличие от других программ, построенных по принципу беседы ведущего с гостями студии, шоу Бачинского и Стиллавина «Интересный человек» отличается тем, что все интервью однородны по коммуникативной значимости содержания (нулевое), степени языковой компетенции участников, эмоциональной тональности, набору языковых и стилистических средств (сниженная лексика).

Бачинский и Стиллавин создали новую модификацию журналистского жанра интервью – бесцельный, но бытийный разговор по душам в прямом эфире, который противопоставлен светской беседе. Заметим, что в начале своей карьеры знаменитая парочка жанром интервью не владела. Геннадий Бачинский был линейным ди-джем на питерском радио «Модерн», а Сергей Стиллавин был там редактором и писал тексты для Дмитрия Нагиева. Именно живая беседа сделала их героями, или антигероями, современности. Хотя сами ведущие отрицают какую-либо жанровую направленность своей программы:

Геннадий Бачинский: Я вообще не знаю, какие есть радиожанры.

Сергей Стиллавин: Мы же не жанровая передача. А что касается просто говорить все, что в голову придет, то у нас передача для своих. Мы как бы на кухне среди своих. Что можно сказать своему на кухне? Подколоть его. Я, как очкарик, могу сказать: «Эй, ты, очкарик». Он, например... ну я не знаю, чем ты болеешь. Может сказать такому же страдальцу, что он психопат.

Подобное теоретизирование отсутствия сценария «Утреннего шоу» может быть вызвано тем, что ведущие не хотят выдавать свою концепцию, или тем, что они сознательно уходят от какой-либо жанровой классификации. Оставаясь своеобразными маргиналами радио- и телеэфира, Бачинский и Стиллавин формируют определенный круг слушателей и зрителей, которым понятен данный языковой код, которые согласны общаться в рамках установленного ведущими типа дискурса:

1) Тина Канделаки: Из вас двоих вы – интеллектуал, а вы – народ (к Бачинскому).

Геннадий Бачинский: Он – филолог по образованию.

Тина Канделаки: Как филолог скажите, когда общение с народом, на его языке...

Сергей Стиллавин: Нет, мы общаемся не на его языке, в том-то и отличие, а он на нашем. Вот в чем фишка.

2) Цариков: В вашем юморе есть тайный смысл?

Стиллавин: Есть, но он вам недоступен.

О том, что Бачинский и Стиллавин лукавят, когда говорят, что во время эфира разговаривают на своем языке и не обращают внимания на рейтинги:

Геннадий Бачинский: А я скажу честно. Нам абсолютно все равно, слушают нас или нет. В этом, может быть, наша особенность.

Сами ведущие признаются, что дуэт «Бачистил» в студии и Бачинский со Стиллавиным в обычной жизни – две большие разницы.

Тина Канделаки: Скажите, вы можете быть нормальными галантными мужчинами?

Сергей Стиллавин: Не надейтесь. Если речь идет о приватной жизни – это одно, а если о творчестве...

О том, что происходит вне эфира, они предпочитают не говорить. Неинтересно.

– У вас, должно быть, веселая жизнь?

Стиллавин: Моя жизнь скучна. Очень скучна. У Геннадия тоже очень скучна, но он в этом не признается.

Бачинский: Я? А я не знаю, чем я занимаюсь.

Стиллавин: Я вас уверяю – это только выглядит наша работа так ярко. Все остальное время точно так же тянется, как у всех работающих людей. И нисколько нам не веселей.

Как писала героиня прозы испанского кинорежиссера Педро Альмодовара международная порно-звезда Патти Дифуса, «получается скучно, когда реальность начинает подражать порнографии, особенно если главную роль повсеместно играю я» [Альмодовар, 2005. С. 22]. В такой ситуации оказались и герои исследования. Сергей Стиллавин, который на ходу переименовывает радиослушателей в Уева, Сосалкину и т.п., признается: На самом деле, это большая трагедия для всех родственников, знакомых, но больше всего для людей, которые ближе всех к нам. Потому что люди идентифицируют нас, когда мы на кухне с ними сидим, и с тем, что мы делаем на радио. И после того, как ты расстаешься, например, с тещей или с тестем, у них после этой встречи остается желание: «Ну, а как там Сережа?». Включают приемник, а там Сережа говорит гадости. И после этого начинают капать на мозги твоей девушке. «А знаешь, он, наверно, не такой хороший, как нам казался на кухне».

Ту же мысль он повторяет в другом интервью: Мне приходится краснеть только в одной ситуации, когда любимому и близкому человеку его друзья или родственники говорят: «Ах! Вот, слышали, как твой Сережа, понимаешь ли, с какой-то девкой опять про сиськи говорил, а с женщиной – про письки». Вот тогда мне немножко неловко, что люди отождествляют меня эфирного со мной реальным. А все, что мы делаем – это работа. И мне не стыдно, как не стыдно любому говночисту, киллеру, служащему на благо родины. Мы выполняем грязную, санитарную работу! Забираем у народа негативные эмоции.

В программе Бачинского и Стиллавина зрители путем голосования определяют, интересен ли им гость студии. Однако шоу задумано не для того, чтобы открыть необычные стороны личности музыкантов, писателей или политиков, которые приходят в студию. На первом месте – ведущие, их коммуникативное мастерство, заключающееся в умении поставить известного человека в неловкую ситуацию. На самом деле, исход

Часть II

голосования зависит не от степени неординарности ответов, а от заданности, определенной направленности вопросов. Свои коммуникативные намерения ведущие афишируют намеренно:

Вообще у Коли концерт скоро. Мы хотели сделать ему подарок. Продвинуть. Теперь обосрем.

Вне зависимости от профессии, сферы деятельности и степени популярности интервьюируемого ему задают одни и те же вопросы. Они определены интересами самих Бачинского и Стиллавина: «За Лужка? / Ты против пидарасов? / Скажи, в каком самом необычном месте тебя жарили? / А где еще? В кровати? На подоконнике?» Представление гостя тоже очень характерно. Вот как началась программа с Михаилом Гребенщевым: Можно посмотреть на сайте лицо. Эта ужасная усатая морда у нас в студии.

Во время разговора ведущие не стесняются в оценках внешности, поступков, творчества и степени популярности своих гостей. От сарказма до прямых оскорблений: «Да вел себя на сцене по-идиотски. Мудак!», «Ну, ты – фрикс»; «Но вообще Миша – молодец. Это микс двух произведений – «Горе от ума» и «Идиот». Характерно, что они не теряют стиля и в положении гостей студии:

Сергей Стиллавин: Меня друзья просили передать вам, чтобы вы поменьше говорили.

Сергей Стиллавин: Война за красоту привела к тому, что вы выглядите изможденной.

Геннадий Бачинский: Да, у Костика лицо, к сожалению, неудачно вышло.

Сергей Стиллавин: Но как он рекламировал средство для мытья туалетов, как они подходят друг другу!

Критике подвергается абсолютно все. Однако самоирония и самокритика будто снимают с ведущих ответственность за подобное неуважительное отношение к гостям:

(1) У нас нет дуэта. У нас – кооператив по отгребанию бабок.

(2) – У нас тоже лажа.

– Но зато какого уровня!

– Мегалажа.

(3) – Вот мы можем говорить, о чем хотим.

– Только мы ничего не знаем. Гы-гы.

Дело в том, что Бачинского и Стиллавина следует рассматривать как культурное явление в контексте того времени, когда начиналась их карьера на радио, и времени, когда они стали очень известными.

В девяностые, которые Алиса Шер, ди-джей этого радио и жена Дмитрия Нагиева, назовет в своей книге «эпохой в стиле «Модерн» [Шер, 2004. С. 56]. Так и было. Потому что питерское радио воплотило в себе все тенденции девяностых: крик усталости от ханжеских 80-х, абсолютная раскрепощенность, интерактивность и мироощущение последних лет этого периода – пресыщенности этой свободой, «стыдливости усталой постмодернистской культуры» и отсутствием искренности. Когда вновь появилась необходимость говорить о чувствах, «заново начать выяснять отношения с жизнью, снова научиться говорить сердцем» [Брашинский, 2004. С. 369]. Отсюда – программы, аналогичные современной «Ищу тебя» на ОРТ и жанр беседы по душам, так привлекающий слушателей.

Основные тенденции развития культуры 2000-х не могли не коснуться творчества популярных ди-джейев. На них тоже явно повлияла виртуальная культура, неограниченные возможности, предоставленные Интернетом: скорость распространения инфор-

мации, новый уровень популярности, возможный благодаря ВР. Однако в связи с этим неизбежно возникает и кризис. «Любое искусство – это правила и условности; вне ограничений оно перестает быть искусством и превращается в констатацию реальности. Кино испытало приступ агорафобии – боязни открытого пространства» [Васильев, 2004. С. 394]. Эти же процессы характеризуют любой медиум коммуникации. Радио, телевидение, пресса – все они формируют некий образ реальности в нашем сознании. Возможности, предоставленные для этого ВР, практически ни чем не ограничены. Ведущие получили больше возможностей, программы стали более интерактивными. Однако действенный способ спасения от этой болезни – жанры, требующие условных приемов. Вот почему «Утреннее шоу» Бачинского и Стиллавина так четко делится на рубрики. Вот почему так жестко заданы темы. Это так же помогает ответить на вопрос, который так часто задают: хорошо ли то, что они делают? Однако невозможно оценивать игру со слушателем с позиций «нравится – не нравится». Мы можем либо принять правила создания успешного шоу, когда ведущего не интересует точка зрения собеседника, и он возвышается за счет того, что ставит партнера по общению в неловкую ситуацию, оскорбляет, принижает другого человека, либо просто отказываемся от такого типа программ. Потому что личностный фактор в ток-шоу присутствует. Остроумие, начитанность, обаяние ведущего имеют огромное значение. Но рейтинг обеспечивает именно соблюдение сценария программы. И дуэт «Бачистил» в данном случае ни чем не отличается от Дмитрия Нагиева как ведущего программы «Окна» и Татьяны Толстой с Авдотьей Смирновой в студии «Школы злословия».

Литература

- Альмодовар П. Патти Дифуса и другие тексты. СПб, 2005.
 Брашинский М. 1990-е: Все нараспашку // Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов. М., 2004.
 Васильев А. 2000-е: Игра по правилам // Кино. 500 главных фильмов всех времен и народов. М., 2004.
 Шер А. Я была женой Нагиева. М., 2004.

Е.В. Двойнина

Стратегии и тактики речевой манипуляции в политическом дискурсе (на материале агитационной прессы)

Научный руководитель – профессор К.Ф. Седов

Одной из главных целей политической коммуникации является борьба за власть. Основная цель определяет набор основных тактик и стратегий воздействия, направленного на адресата.

Под стратегией мы понимаем способ поведения человека в условиях конфликта целей, который делает невозможным их непосредственное достижение (то есть достижение целей в одно действие). Соответственно, стратегия определяет серию действий, которые направлены на достижение стратегом своих целей. Хотя стратегия и тактика находятся в иерархических отношениях, нельзя сказать, что стратегия является простой суммой тактик. Стратегия не «складывается» из тактик, а определяет их общее направление – и наоборот: являясь в какой-то степени «частями» стратегии и разворачиваясь

Часть II

линейно (во времени и пространстве), тактики не предшествуют стратегии, не составляют ее, а реализуют.

Речевое воздействие (в широком смысле) – это воздействие на индивидуальное и/или коллективное сознание и поведение, осуществляемое разнообразными речевыми средствами, иными словами – с помощью сообщений на естественном языке. Термин «речевое воздействие» следует отличать от термина «манипуляция». Манипуляция в психологии обозначает вид психологического воздействия, искусное выполнение которого ведет к скрытому возбуждению у человека намерений, несовпадающих с его актуально существующими желаниями [Доценко, 2000. С. 59].

Воздействие, по сравнению с манипуляцией, представляет собой более общее понятие, так как всякая манипуляция – это воздействие, но не всякое воздействие можно считать манипуляцией. Кроме того, по мнению Доценко, обязательным условием манипуляции является сокрытие как фактора воздействия, так и намерений манипулятора. Основной целью манипуляции является внесение изменений в мотивационные структуры адресата – побуждение его к совершению определенных манипулятором действий [Доценко, 2000. С. 58-59].

По мнению С.А. Сухих, манипуляция отличается от обычного влияния тем, что «влияние на исход может затрагивать или не затрагивать интересы влияющего. Манипуляция часто нежелательна для объекта влияния. Влияние учитывает согласие другого человека или отсутствие такового. Манипуляция предполагает неоглашение информации, расходящейся с желанием влияющей стороны. Влияние представляет объекту влияния возможность свободного и самостоятельного выбора». [Сухих, Зеленская, 1998. С. 43]. Таким образом, речевая манипуляция – это осуществляемое средствами коммуникации скрытое воздействие на человека, которое имеет целью изменение его эмоционально-психического состояния [Там же, С. 44].

Следовательно, если при речевом воздействии основная цель – убедить адресата сознательно принять чужую точку зрения, сознательно принять решение о каком-либо действии, передаче информации и т.д., то при манипуляции оказывается скрытое воздействие на человека с целью побудить его сообщить информацию, совершить поступок, изменить свое поведение и т.д. неосознанно или вопреки его собственному мнению намерению.

К.Ф. Седов выделяет два типа манипулятивного воздействия: непродуктивная (конфликтная) и продуктивная манипуляция. Целью непродуктивной манипуляции является создание внутреннего дискомфорта личности путем демонстрации его несовершенства или неполноценности, самоутверждение говорящего за счет своего коммуникативного партнера. Напротив, целью продуктивной манипуляции является расположение к себе своего коммуникативного партнера, используя его слабости [Седов, 2004, С. 185]. Мы предполагаем, что в политическом дискурсе, когда речь идет о привлечении сторонников и агитации (во время предвыборной кампании), эффективнее прибегнуть к продуктивной манипуляции.

Конечная цель манипуляции во время предвыборной кампании – получение голосов избирателей, отданных в поддержку того или иного кандидата или партии.

Е.Н. Шейгал считает возможным свести содержание политической коммуникации на функциональном уровне к трем составляющим: формулировка и разъяснение политической позиции (ориентация), привлечение сторонников (интеграция) и борьба с противниками (агональность). Следовательно, в семиотическом пространстве политического дискурса разграничиваются три типа знаков: знаки ориентации (политические термины, пространственные метафоры), интеграции (групповая идентичность, соли-

дарность, лозунги и т.д.) и агональности (агрессия, показатели умаления значимости, недоверия к оппоненту, навешивание ярлыка, афоризмы и т.д.). Помимо интерпретационной, агональной функций и функции социальной идентификации, исследователь выделяет такую функцию политического дискурса, как контролирующая, целью которой является манипулирование сознанием и мобилизация к действию [Шейгал, 1998. С. 206].

Агональная и контролирующая функции особо ярко проявляют себя во время предвыборной борьбы за власть. Ее основная стратегия – побудить избирателя к выбору того или иного кандидата, то есть это ничто иное как продуктивная манипуляция.

Однако так ли это? Различные политические партии пользуются разным набором стратегий для борьбы с противниками и привлечения потенциальных избирателей.

КПРФ в агитационной газете накануне выборов в Саратовскую областную думу использовала следующие стратегии и тактики:

Стратегия дискредитации:

Тактика обвинения: «В Саратове, меняя власть в районной администрации, наломали много дров», «Все другие партии лицемерно изображают из себя патриотов», «Коррумпированная, обнаглевшая власть стремится буквально уничтожить всякого, кто, отстаивая народные права, не покоряется диктату некомпетентного чиновничества», «нас заставляют голосовать за единорогов».

Тактика гиперболизации: «Что оставит после себя эта власть? Грязь и спекуляцию, пьянство и наркоту?»

Возмущение: «Какой, скажите, идиот мог дать разрешение на строительство базара прямо около трамвайных путей?»

Упрек: «Грамотные менеджеры так не делают», «Каждый видит, до чего они довели народ», «... власть, обязанная работать на благо людей, работает на себя и на расхитителей национального достояния», «...новая власть не понимает этого и идет по накатанному пути».

Колкость: «Думаем, что все жители Саратовской области горды за своего именитого земляка, миллиардера Вячеслава Володина», «...что можно ожидать от такого «демократического расклада».

Поучение: «Считаю, что пришло время остановиться, оглянуться и дать отпор «грязным выборам».

Указание: «Надо нам оживить дух победителей и первопроходцев».

Констатация некомпетентности: «Я не считаю, что в Саратовском бизнесе сконцентрировались все талантливые люди города, что есть мужи, умеющие руководить огромным сложным хозяйством, умеющие принимать оптимальные решения на благо города», «некомпетентное чиновничество».

Даже анекдоты, напечатанные в агитгазете, можно рассматривать лишь как неуместную шутку. Едва ли истинный патриот, каким, видимо, желали показать себя представители этой партии, станет смеяться, например, над таким анекдотом:

– Россия - самая независимая страна в мире!!!

– Правильно. В мире от нее ничего не зависит.

А если принять во внимание, что представители КПРФ уже находятся на всех параллелях власти, уже являются депутатами предыдущего созыва или руководят различными ассоциациями и объединениями, то некоторые другие анекдоты весьма двусмысленны:

– Дайте мне руководящую селедку!

– Какую такую «руководящую селедку?»

Часть II

– А вон ту – жирную, толстую, без головы!

Стратегия позитивной самопрезентации:

Тактика недвусмысленного намека с дальнейшим уточнением: «Уверен, что талантливые, смелые, думающие о своей судьбе молодые саратовцы поймут, что у них есть своя партия. И эта партия – КПРФ».

Тактика (чрезмерной) похвалы, которая проводится таким образом, что одновременно можно поставить все высказывания в упрек политический противникам: «Товарищи, коммунисты - единственная сила, КПРФ – единственная российская партия, которая служит людям труда, утверждая в нашем обществе социальную справедливость, защищает наше Отечество от разрушения и гибели», «Такого опыта больше, чем у тех, кто приобрел его в советское время, ни у кого нет», «единственная партия, которая не предает – КПРФ».

Обещание: «Получив мандат вашего доверия, я обязуюсь добиваться: – Возвращения нашему городу «золотых огней...»

Обращение к ностальгическим чувствам, создание идеальной картины прошлого: «Наша страна много достигла за 74 года Советской власти. Самое лучшее ... – все это у нас было... социальные блага как само собой разумеющееся, спокойная уверенность в том, что завтрашний день непременно будет лучше сегодняшнего – разве это не высшее благо, не мечта громадного большинства человечества».

Излишнее комментирование: «Сегодня идет активная политическая борьба в нашем городе».

Стратегия косвенной вербовки сторонников:

Тактика повышения самооценки избирателя: «Уверен, что наша молодежь прозреет от дурмана, которым ее обволакивает «партия власти».

Тактика лести: «Уверен, что талантливые, смелые, думающие о своей судьбе молодые саратовцы поймут, что у них есть своя партия. И эта партия – КПРФ».

Тактика скрытого призыва: «Надеюсь и верю: 12 марта 206 года саратовцы сделают правильный гражданский выбор».

Перечисленные выше виды стратегий и тактик относятся, согласно классификации К.Ф. Седова к стратегиям и тактикам конфликтного и централизованного общения. Едва ли такой выбор стратегий и тактик можно считать удачным для привлечения сторонников: у избирателя нет четкого представления о программе кандидатов, нет данных о достижениях партии с момента окончания Советского периода до настоящих выборов. Перечисленные тактики и стратегии не располагают к себе коммуникативного партнера, так как положительный заряд отсутствует. Подавляющее большинство тактик, использованных КПРФ, относятся к непродуктивной манипуляции, так как, создают ощущение внутреннего дискомфорта личности.

Обратимся к стратегиям и тактикам, использованным партией «Единая Россия».

Стратегия конструктивной критики представлена следующими тактиками:

Укор: «Ненормально, когда депутат приходит в Государственную Думу, избирается в органы власти, а региональная организация его не признает».

Указание: «Их работу также нужно систематизировать через фракции и региональные отделения», «Там, где «Единой России» оппонировать губернаторы или мэры областных центров, необходимо работать с удвоенной силой», «...необходимо объединять усилия».

В стратегии позитивной саморепрезентации нами были выделены следующие тактики:

Резюмирование: «*Вся работа, которую мы проводили за последние полтора года, сводилась, по сути, к тому, чтобы наша партия была оптимально выстроена, чтобы эта модель была работоспособна и эффективна, а люди ее принимали и понимали*», «*Одна из основных задач – развивать идеологическое направление*».

Обещание: «*Региональные организации будут следить за тем, чтобы выделяемые на финансирование национальных проектов бюджетные средства получали те, кому они предназначены, и расходовались они именно так, как предписано*», «*на выборах в Государственную думу партия прежде всего будет опираться на региональные отделения*».

Подробный отчет о проделанной работе занимает приблизительно 60% всей агитгазеты: «*начата работа по...*», «*сформирована нормативная база ...*», «*определена потребность...*», «*организованы получение и выдача...*».

Сообщение о стратегических планах и приоритетах в будущем: «*В рамках реализации программы «Доступное жилье» выделены четыре основных приоритетных направления*», «*планируется довести общий объем инвестиций...*», «*...позволит...предоставить кредиты*».

Похвальба: «*Сейчас это самый высокий показатель*», «*удачная модель избирательной кампании*».

Пояснение: «*Как платить за ЖКХ*».

Несмотря на достаточно ограниченный, по сравнению с КПРФ, набор тактик и стратегий, использованных «Единой Россией» в агитационной газете, следует указать на абсолютное количественное преобладание тактик и стратегий продуктивной манипуляции. Их цель – расположить к себе коммуникативных партнеров за счет создания позитивной картины настоящего и информирования о своих планах.

В агитационной газете объединенных демократических сил – партий «Яблоко» и СПС присутствуют следующие стратегии:

Стратегия позитивной саморепрезентации, которая представлена следующими тактиками:

Похвальбы: «*Мы – единственная сила в обществе, способная не допустить отката к прошлому, добиться коренного улучшения уровня жизни наших граждан, приблизить его показатель к показателям Европы*», «*В России очень много примеров успешного развития городов, где в состав руководства входят «яблочники» и сторонники нашей партии*», «*проявлены лучшие чувства...*».

Косвенного обещания: «*Уверен, что и Саратовской государственной думе, депутаты, избранные по списку «Яблока», принесут реальную пользу избирателю*»; «*их первый шаг навстречу друг другу должен стать залогом тех перемен в жизни Саратова, которые навсегда избавят наш город от социальной напряженности и неуверенности в завтрашнем дне, сделают власть прозрачной и открытой перед законом*».

Уточнение: «*Саратовское отделение «Яблока» выдвинуло и зарегистрировало свой список кандидатов, в котором, и это очень важно, представлены объединенные демократические силы*».

Стратегия открытой вербовки сторонников представлена следующими тактиками:

Разъяснение свое политической позиции представлено в виде лозунгов с пояснениями: «*1. Исполнение думских решений – под контроль депутатов*».

Популистские призывы (включение которых в политическую платформу представляется нецелесообразным): «*набережная – от Затона до Увека!*».

Часть II

В стратегии создания позитивной самооценки избирателя объединение демократических сил пользуется набором следующих тактик:

Лесть: «Саратов, это, возможно, самый красивый город...», «будущее в своем городе определяете вы сами».

Пояснение важности происходящего: «Вам предстоит сделать выбор, который на годы вперед определит вашу жизнь...», «вам предстоит избрать...»

Стратегия критики, направленная на создание чувства вины, представлена следующими тактиками:

Упрек: «Сейчас не время изображать беспристрастность».

Поучение: «Бесполезно беречь силы».

Следует отметить, что в предвыборной агитационной газете объединенных демократических сил также преобладают стратегии и тактики продуктивной манипуляции, однако **стратегия критики, направленная на создание чувства вины**, представленная тактиками упрек и поучение, относятся к непродуктивной манипуляции, так как вызывают у читателя чувство дискомфорта.

Как показывает проведенное исследование, наше предположение о предпочтениях тактиках и стратегиях оказывается верным лишь в отношении «Единой России», которая однозначно отдает предпочтение стратегиям и тактикам продуктивной манипуляции. Это предположение частично верно в отношении союза демократических сил, и совершенно неверно в отношении КПРФ. Как показывают результаты выборов, стратегии и тактики продуктивной манипуляции оказываются эффективнее.

Литература

Доценко Е.Л. Психология манипуляции. Феномены, механизмы и защита. М., 2000.

Седов К.Ф. Речевая манипуляция как стремление к власти над человеком // Проблемы речевой коммуникации: Межвуз. сб. науч. трудов. Саратов, 2004. Вып. 4. С. 183-190.

Сухих С.А., Зеленская В.В. Прагмалингвистическое моделирование коммуникативного процесса. Краснодар, 1998.

Шейгал Е.Н. Вербальная агрессия в политическом дискурсе // Вопросы стилистики: Межвуз. сб. науч. трудов. Саратов, 1998. Вып. 28: Антропоцентрические исследования. С. 204-222.

Д.Ю. Серова

Концепт ВЛАСТЬ и его реализация в печатных СМИ

Научный руководитель – профессор О.Б. Сиротина

Мир, в котором мы живем, это огромный поток ежеминутной, преимущественно вербальной информации. Все полученные данные каким-то образом репрезентируются в нашем сознании и составляют основу наших мыслительных процессов. При анализе этого на помощь приходит когнитивная лингвистика, материал которой – язык. Основное понятие когнитивной лингвистики – концепт. Наиболее точным определением данного понятия, с нашей точки зрения, является определение З.Д. Поповой и И.А. Стернина. Концепт, по их мнению, это «единица структурированного знания, имеющая определенную, но не жесткую организацию, состоящая из компонентов (концептуальных признаков), которые образуют концептуальные слои» [Попова, Стернин, 2000. С.4].

Концепт можно рассмотреть на материале газетно-публицистических текстов, содержащих авторскую интерпретацию, и, в то же время, мнение образованной части

российского общества. В данной работе мы остановимся на рассмотрении концепта ВЛАСТЬ на материале газет «Известия» и «Российская газета» за март, апрель 2005 г.

Само понятие *власть* философское и общечеловеческое, поэтому концепт состоит из множества слоев, либо зафиксированных словарями и ассоциативными экспериментами, либо незафиксированных напрямую, т.е. посредством использования самого слова *власть*. В газетах, в первую очередь, проявляется власть написанного слова, тем более, если издание считается авторитетным (например, газеты, которые мы взяли в качестве материала). Безусловно, каждое опубликованное слово является не только субъектом, но и объектом власти определенного круга лиц (редактор, журналист, заинтересованное лицо). Можно говорить и о влиянии мнения общества на выбор того или иного подхода при формировании газетами концепта (что-то люди воспринимают с интересом, а что-то им уже не кажется открытием). В данной работе мы остановились только на рассмотрении того, как газеты федерального уровня создают образы власти президента, правительства, власти в странах, входивших когда-то в СССР, в частности Киргизии. Мы специально не брали ни оппозиционную, ни желтую прессу, а на примере «спокойных» газет старались показать, что авторитетные печатные СМИ в формировании образов власти в сознании общества, формировании соответствующего концепта не нейтральны.

Президент – это всегда символ власти. То, как его представить, какое мнение о нем сформировать, является важной задачей для каждой газеты. Большое значение имеет направленность газеты, ее позиция по отношению к власти.

В «Российской газете» президент России – это человек деловой, жесткий, решительный. В статье «Путин о ситуации в Киргизии» (26.03.05) он не просто комментирует происходящее, но и высказывает свое принципиальное мнение: *Это результат (выделено здесь и далее мною – Д.С.) слабости власти и накопленных социально-экономических проблем.* Это мнение вынесено из статьи, выделено крупным шрифтом и, таким образом, становится цитатой дня.

К 10 мая мы должны выйти на план по определению совместных действий, набор мер надо определить, – жестко заявил президент («Герман Греф стал оптимистом». 19.04.05. Р.Г.).

В данном примере автор наречием *жестко* подчеркивает тон президента.

На страницах «Известий» сам образ Владимира Путина становится многограннее, ярче. Обратимся к статье «Путин, каким его представляем» (8.04.05) Алексея Левисона: *Путин явился, когда общество было расколото на сторонников «коммунистов» и сторонников «демократов». Знаки, которые он подал тем и другим, были поняты так, что каждая из сторон стала считать его за «своего»; Особенность случая в том, что общество возлагает на него надежды, но освобождает от ответственности, когда они не оправдываются.* После прочтения статьи перед нами предстает образ ведущего актера, который является, подает знаки. Благодаря подбору антонимов *возлагать* и *освободить* достигается контраст. В результате Владимир Путин в газете «Известия» не только руководитель, каким его постоянно пытаются представить «Российская газета», но и актер, и человек, и политический деятель.

Если образ президента на данном этапе развития российского общества сформирован этими газетами как положительный, то об образе правительства РФ такое сказать трудно. В той же статье «Герман Греф стал оптимистом» (Р.Г. 19.04.05) перед нами предстает подчиненный Путина, глава минэкономразвития. Но как он нам представлен: *На вчерашнем совещании президента с членами правительства опять отличился...Герман Греф; Герман Греф загнулся; Подготовка документов к майскому самми-*

Часть II

ту по созданию четырех пространств идет разными темпами, – продолжал рассуждать Греф. Посредством использования глагола отличиться с разговорной, ироничной коннотацией, глаголов запнуться и продолжать рассуждать газеты формируют образ нерешительного человека, есть некая схожесть между поведением министра и поведением школьника.

А вот какво представление о Сергее Иванове, министре обороны РФ: У министра обороны РФ Сергея Иванова, видимо, вошло в традицию по понедельникам на совещании у президента рассказывать о состоявшихся или намеченных учениях. О них он увлеченно рассказывает. Использование словосочетаний вошло в традицию и увлеченно рассказывать заставляет нас в какой-то степени несерьезно отнестись к работе министра.

В статье Елены Лашкиной «О России вспоминают все реже» (РГ. 19.04.05) два раза встречается характеристика Кудрина как оптимиста с иронической окраской этого слова. Оно будто отпечатывается в нашем сознании: Но российский министр финансов, как известно, оптимист, поэтому он все же пытался убедить международных аналитиков<...>; Но Кудрин не слышал приводимых аргументов, как будто он действительно неисправимый оптимист и на самом деле верит в то, что все под контролем.

Позиции двух газет разошлись при описании событий, произошедших в Киргизии весной 2005 г. Здесь представлены два разных подхода: «Р.Г.» показывает слабость прежней власти и как результат революцию, мародерство; «Известия» передают взгляд участника происходящего, воспринимающего все как освобождение страны от «ненавистного бая». При этом «Р.Г.» пытается осветить события в том ключе, в каком лучше просматривается позиция нашей страны, президента. Но есть у статей и нечто общее: не просто подача сообщения, информации, но и освещение ее в эмоциональном плане, который строится применением языковых средств.

В «Р.Г.» статья о Киргизском перевороте называется «Какого цвета расстрел на месте» (26.03.05). Название достаточно жесткое и для россиян символичное. В «Известиях» – «Киргизская оппозиция взяла штурмом Белый дом» (25.03.05) – заголовок – аллюзия прецедентных событий 90-х годов.

Начало статьи в «Р.Г.»: Первая ночь революции принесла в Бишкек массовое мародерство. Сочетание массовое мародерство вызывает в нашей душе эмоциональное напряжение. Оно усиливается и нагнетается: Кто сегодня способен защитить Бишкек от беспредела – непонятно. В статье происходит разделение на новую власть, старую, мародеров и незащитных людей. В номере присутствует и аналитическая статья «Цена тюльпанов» Алексея Чичкина, где доказывается несостоятельность режима Акаева с экономической точки зрения: Международным финансовым структурам надо признать, что, раздавая режиму Акаева колоссальные преференции, они «клали яйца» явно не в ту корзину. Здесь мы видим квазицитацию прецедентного текста «Нельзя класть яйца в одну корзину».

Запад говорил, что его не интересует политический режим в стране, а вот в деловые качества г-на Акаева он верит. Ну совсем как в Китае, которому прощают и коммунизм, и Тяньаньмынь за гениальную экономическую политику. Но Киргизия – не Китай, а г-на Акаев – видимо, не гений. Перед нами использовано развернутое сравнение с опорой на аллюзию (прецедентное событие Тяньаньмыня).

Откуда экономический рост? От массированных иностранных инвестиций Куда он девался «на выходе»? Видимо, в карманы коррупционеров. Риторические вопросы

и эмоционально жесткие ответы всегда фиксируются в сознании человека, заставляют его не «пробежать взглядом», а осознать содержание текста.

У новой власти есть лишь один способ разрулить все относительно быстро, зато обкатанный <...>. Использование уже ставшей узуальной жаргонной лексики приближает читателя к авторской мысли, формирует в нем определенное отношение к новой власти, а, может быть, и к любой власти.

Таким образом, «Р.Г.» дала подробное описание событий, мнений, перспектив, ошибок, свидетельствующих о серьезном экономическом кризисе в Киргизии, о ее бедности, отсталости. Подчеркивается «безопасность» Майрам Акаевой и принципиальная позиция нашего президента.

Рассмотрим вводную часть статьи в «Известиях»: *Вчера Киргизия стала третьей страной СНГ – после Грузии и Украины, – где свершилась революция.* Начало статьи подчеркивает обыденность ситуации в Киргизии. Она не первая. *Киргизская власть рухнула как картонный домик буквально за считанные часы.* Подобное сравнение подчеркивает и хрупкость власти, и ее непотребление. Далее идет репортаж с места события, где: *<...>утром Бишкек радовался ленивому весеннему солнцу; <...> люди радостно машут палками.* Здесь мы видим постоянное употребление слов с одной словообразующей основой «рад». После прочтения статьи в нашей душе уже нет эмоционального напряжения.

При анализе материала мы обратили внимание на то, что языковые средства – метафоры, сравнения, риторические вопросы – часто используются в статьях, рассматривающих вопросы, не касающиеся работы президента, правительства, в которых мы находим легкую иронию, либо принципиальное мнение самого президента, хотя в «Известиях» и работа президента не всегда расценивается как положительная. События же в других странах и их оценка, как уже было показано на примере Киргизии, рассматриваются этими газетами неодинаково. «Р.Г.» как газета официальная (в ней публикуются законы и постановления), пропрезидентской направленности, описывает их в том свете, в котором наиболее четко видна позиция нашего президента и нашей страны. «Известия» в описании событий встают и на позицию другой страны.

Таким образом, у нас сложилось мнение, что «Р.Г.», следуя определенной доктрине, сужает репрезентацию концепта ВЛАСТЬ у читателей, а «Известия» на этом фоне добавляют легкие полутона на общее полотно восприятия и формирования этого концепта. И он предстает перед нами уже в большом количестве аспектов. Хотя само слово *власть* и не является частотным (разве что в откровенно критических статьях), сам концепт можно воссоздать из косвенных оценок, передающихся преимущественно через лексические средства и через создание определенного образа.

Литература

Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. Воронеж, 2000.

Ю.В. Таболякова

Диалог участников ток-шоу в аспекте культуры речи

Научный руководитель – профессор О.Б.Сиротинина

Для современной языковой действительности характерна всё более возрастающая роль диалогических видов коммуникации. По мнению Т.Н. Колокольцевой, при-

Часть II

влекательность диалога для носителей языка связывается с такими его признаками, как «антропоцентризм, демократизм, запрограммированность на наличие определённого коммуникативного эффекта, высокий прагматический и экспрессивный потенциал, живость и известная непредсказуемость общения [Колокольцева, 2001 С. 10].

Исследование культуры диалогической речи в рамках развлекательных программ на телевидении (в частности ток-шоу, строящихся на диалогической речи) является актуальным в связи с тем, что наблюдается тенденция снижения культуры речи в СМИ.

В статье рассмотрен культурно-речевой аспект диалогической речи участников ток-шоу «Принцип «Домино».

Гармоничный диалог в рамках профессионального и разговорного общения предполагает искреннюю заинтересованность коммуникантов в предмете обсуждения, а также в содержании сказанного одним из собеседников, взаимное уважение коммуникантов, взаимоприемлемую для участников диалога тональность общения, достижение в процессе коммуникации взаимопонимания и согласия сторон.

Будучи первичной формой коммуникации, диалог представляет собой неподготовленный, спонтанный и непосредственный тип речи, и даже при заранее обдуманых вопросных репликах в ходе его развертывания тематика диалога может произвольно меняться. Отсюда свойственные диалогу разговорные конструкции: разговорная лексика, постоянная смена тем, перебивы и т.д.

Телевизионный диалог представлен в различных развлекательных передачах. Одни идут в прямом эфире, другие в записи, в которых возможно редактирование. В программу «Принцип «Домино» очень часто приглашают деятелей культуры и искусства, поэтому телезритель может ожидать проявления культуры общения, в том числе и культуры спора. Но однако препарированный диалог может не вызвать у зрителей живого интереса, поэтому в передаче явно наблюдается сохранение примет живого диалога, спонтанной речи, хотя передача идет в записи.

Успешное проведение диалога требует правильного выполнения коммуникативных ролей: говорящий – слушающий. Это предполагает добровольную передачу инициативы другой стороне, отсутствие перебивов, учёт особенностей усвоения устной речи и т.д.

Однако диалоги в ток-шоу нередко представляют собой смену коммуникативных ролей, основанную на произвольном вторжении в чужую речь, то есть на перебивах. Причём прервать речь своего собеседника могут как участники, так и ведущие, пытаясь что-то уточнить или прояснить обстановку:

(1) Марина Могилевская (актриса): *Потом, значит, зимой я взяла измазала её шапку вазелином, мне казалось, что...*

Елена Ханга: *Зачем вазелином?*

(2) Дмитрий Липсковский (писатель): *Чтобы быть жертвой, необходимо иметь на то желание. Мало того ...*

Дана Борисова: *А вот у того мужчины есть желание?...*

Дмитрий Липсковский: *Мало того, нужно иметь призвание!*

Перебивы, взгляды, жесты адресата речи могут участвовать в перехвате речевой инициативы. Возможно вторжение в чужую речь с помощью реплик-реакций: *допустим, так, да-да* и других, не создающих перехвата инициативы. Чаще всего перебивы происходят, когда реплика говорящего превращается в монолог или же в случае эмоционального обсуждения каких-либо вопросов. Возможно, это объясняется неумением

или нежеланием выслушать собеседника до конца. В любом случае это нарушает ход беседы, даже если продолжение вопроса кажется адресату излишним:

Дана Борисова: *А Вы не пытались отговорить её от общения с Вами, Вы же понимали, что молодая женщина, она...*

Виталий Морец (бывший заключённый): *Нет, я задавал вопрос!*

При необходимости перебить говорящего в середине фразы слушающий может принести извинения. Несомненно, такие случаи должны быть исключением, а не нормой:

Алина (гостья в студии): *Он стал проявлять такую отцовскую любовь, хотя я сейчас понимаю, что это невозможно и ...*

Дана Борисова: *А как это началось, простите?*

Иногда чрезмерная речевая активность одного из участников не даёт другому участнику обозначить свои позиции. Это приводит к взаимным перебивам и разрушает гармоничный диалог:

Олег Мавродин (двойник Верки Сердючки): *Нет, стоп, секундочку!*

Александр Пряников (радиоведущий, шоумен): *Нет, это Вы секундочку!*

Нередко перебивы возникают в тех случаях, когда ведущая пытается выразить свою значимость, интеллектуальное равенство или даже превосходство над собеседником-мужчиной:

Александр Теслер (психолог): *Это мне напоминает старинную историю, почему женщины так любят эротические фильмы и смотрят их до конца, чтобы...*

Дана Борисова: *Потому что всё в конце заканчивается свадьбой!*

Собеседник может принимать сказанное или брать что-то под сомнение. Отношение к чужому слову связано с позицией говорящего, с его представлениями, с симпатией или антипатией к собеседнику или к его образу жизни, с уровнем понимания обсуждаемой проблемы. Иногда несогласие с чьей-то позицией приводит к спору между участниками, и зачастую спор носит конфликтный характер (используется тактика нападения).

Одной из характерных для телевидения черт является углубление процессов оценочности, использование для оценок различных пластов лексики. В современный период широко распространилась негативная оценочность. Это можно наблюдать и в диалогах участников развлекательных передач.

Несмотря на публичность речи, участники и ведущие ток-шоу свою антипатию к собеседнику, неприятие его жизненных позиций выражают прямо. Реакцией на слова собеседника могут быть даже прямые оскорбления, что недопустимо в рамках культурного речевого общения. Ведущие обычно прямых оскорблений не допускают, но в контексте диалога негативная оценка может быть выражена достаточно ясно:

(1) Елена Ханга: *Деньги, которые должен был получать Верка Сердючка, получаете Вы!*

Олег Мавродин: *Но...*

Александр Пряников: *Давайте называть вещи своими именами. Вы – паразит!*

(2) Олег Мавродин: *Я душу вкладываю в ...*

Дана Борисова: *Ой, давайте не будем о Вашей душе!*

У гостей программы встречается фамильярное отношение к малознакомому собеседнику, назидательный тон:

Александр Пряников (бывшему скрипачу): *Дружище, я думаю, что приобретёт скрипка, если Вы снимете с себя эту клоунскую одежду и перестанете себя гробить как личность!*

Часть II

Часто диалог звучит иронично. Ирония по отношению к собеседнику, поведение которого не разделяют гости или ведущие, не редкое явление в ток-шоу:

Олег Мавродин: *А сегодня признали, что я, например, если говорить, да, копия, то лучшая в России!*

Дана Борисова: *Ой, ой, ой!*

Александр Пряников: *То есть Вы такая копия, с самомнением!*

Появление нетактичных, иногда провокационных вопросов, желание узнать подробности частной жизни – всё это неотъемлемая часть ток-шоу, программы, рассчитанной на шумный внешний эффект, но явно не эталон гармоничного диалога.

Как отмечает О.Б. Сиротинина, хорошая речь – это не стереотипная речь, а творческая, «выражающая интенции её автора...» [Сиротинина, 2000. С. 21]. К сожалению, творческое самовыражение иногда приводит к расширению нормативных границ языка массовой коммуникации, к следованию за речевой модой. Так в репликах диалога некоторых участников ток-шоу, причём часто это люди образованные, деятели культуры и искусства, можно наблюдать жаргонизмы, сниженную лексику:

(1) Дана Борисова: *Как Вы докатились до такой жизни?*

Валентин Постников (писатель): *Докатился очень просто. Я решил сесть на хвоста Джоан Роулинг и её супер раскрученному герою!*

(2) Александр Пряников: *Вот Вы сейчас сидите здесь, выкобениваете...*

Следует подчеркнуть, что не все участники используют нелитературную сниженную лексику, в речи ведущих подобные употребления не были замечены.

Можно сделать вывод, что умение строить гармоничный диалог, умение выслушать собеседника, а также тактичность речи напрямую зависят от говорящего, от его речевой культуры и нравственных позиций. Важно, чтобы разговорные элементы использовались целесообразно. Передачи могут быть демонстрацией телевизионного идеала, а могут быть недопустимы для телевизионного показа, что встречается, к сожалению, на современном телевидении. Ток-шоу «Принцип «Домино» не является ни первым, ни вторым, оно отражает не самые худшие, хотя и не самые лучшие примеры ведения спора.

Литература

- Колокольцева Т.Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. Автореф. дисс. на соиск. учён. степ. доктора филолог. наук. Саратов, 2001.
Сиротинина О.Б. Основные критерии хорошей речи // Хорошая речь. Саратов, 2001. С. 16-28.

Б.Ю. Ушаков

Англоязычные заимствования в зеркале языкового вкуса конца XX – начала XXI вв. (на материале газетных публикаций)

Научный руководитель – профессор М.Б. Борисова

В данной работе в сфере синхронно-диахронического подхода рассматриваются способы, виды употребления и пути ассимиляции английских заимствований за последние 20 лет. Мы не случайно строим своё исследование на материале газетных публикаций, ведь «газетно-публицистический стиль в любом языке обладает информи-

рующей и воздействующей функциями, так как пресса отражает и формирует общественное мнение» [Лысакова, 2005. С. 226]. Эта активная роль газеты проявляется и по отношению к языковой норме, в том числе и к заимствованиям.

Объектом исследования послужил лексический материал публикаций разных жанров в газетах «Комсомольская правда», «Аргументы и факты» (все – с саратовскими приложениями), «Известия», выходявших в начальных числах апреля и октября в 1985 и 2005 гг. Они являются разными по своей ориентированности – каждая из них выполняет какую-то одну функцию – от информационно-аналитической до развлекательной. Были проанализированы также материалы в газетах, издаваемых на территории Саратовской области – «Новые времена», «Саратовская панорама» и «Саратов – СП» (с августа 2005 г. «Саратовская областная газета»), соответственно, тоже имеющих свою определённую функцию. Более того, именно в этих печатных изданиях мы находим соответствующее разнообразие жанров, что очень важно как при анализе, так и при обобщении наблюдений. Временной промежуток в 20 лет, насыщенный большим количеством экстралингвистических событий, позволит выявить существенные изменения в объёме, смысловых сферах англоязычных заимствований, их актуализацию в свете языкового вкуса эпохи.

Для сбора языковых фактов использовался метод сплошной выборки из газет слов англоязычного происхождения с последующим сопоставлением полученных данных с показаниями словарей (БАС, Современный словарь иностранных слов, «Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения» Г.Н. Складневской, «Толковый словарь иноязычных слов» под редакцией Л.П. Крысина, Новый словарь иностранных слов под редакцией Захаренко Е.Н., Комаровой Л.Н., Нечаевой И.В. и другие) на предмет выявления действительно новых заимствований в обозначенном временном периоде. После этого проводилась систематизация материала и классификация его по категориям, предложенным Л.П. Крысиным и В.Г. Костомаровым.

Всего нами было проанализировано одинаковое количество газет в указанные ранее годы – по 20 газет, изданных в 1985 и 2005 гг. (кроме того, анализировались публикации в 18 саратовских изданиях). Соответственно в 58 газетах было выявлено всего 579 словоупотреблений иноязычных единиц, представленных 177 словами. Ученые отмечают, что слова из английского или американского английского языков в 80-90-е годы XX в. стали не только яркой приметой того времени, но и определяющей чертой языкового развития [Крысин, 1998; Современный русский язык, 2003; Костомаров, 1994]. Наш анализ подтверждает выводы исследователей, обнаруживших тенденции в процессе заимствования иноязычных слов: из 177 иноязычных заимствований 89 встречаются в газетах 1985 г. Соответственно, 88 лексических единиц было выявлено в последующие два десятилетия до 2005 г. Применяя классификацию Л.П. Крысина, мы покажем, менялись ли типы ассимиляции английских заимствований, а если менялись, то, как именно.

Первый тип данной классификации – это слова, структурно совпадающие с иноязычными прототипами. Подобного рода лексику мы можем встретить практически во всех жанрах газетных текстов – от информационной заметки и интервью до светской хроники и статей развлекательного характера. Подобное распространение слов этой категории обусловлено простотой их использования, мы видим их в равной мере и в 1985 г. – 38 лексических единиц, и в 2005 г. – 27 фактов. Ср.: *Рядом со смотровой площадкой расположен кафе-бар* (Изв., 1985, № 91); *И там и там законы примерно те же – предварительный тщательный маркетинг, креативные идеи, план кампании...*

Часть II

(КП, 2005, № 174); *Что делать: продолжайте шоппинг ещё 4,5 часа* (АиФ, 2005, № 45) и многие другие.

Второй тип – это слова, морфологически оформленные средствами заимствующего языка. Как и слова предыдущего разряда, эти лексические единицы встречаются в статьях разных жанров. Причиной этого служит то обстоятельство, что словом, имеющим русскую морфему, гораздо легче оперировать. Русская морфема – показатель того, что слово уже укоренилось в русском языке, независимо от того, зарегистрировано оно в словарях или нет. Например, из криминальной статьи Б. Просветова «Гамбургер с кровью» (КП, 2005, № 55.) – *Практически все соглашаются, что **фаст-фудовская пицца** вредна для здоровья*; из статьи о победителе конкурса «Учитель года в Саратове» (КП, 2005, № 171): *В. Лысогорский разрабатывает **мультимедийный** проект по литературе*. Подобные слова остаются у журналистов весьма популярными. Наш материал показывает, что их численный состав не так сильно различается, несмотря на временной промежуток в 20 лет: 32 употребления в 1985 г. и 30 в 2005 г. Основная часть грамматически освоенных зарегистрированных слов относится к более раннему периоду заимствования (*Оля гладила **джинсы**, склоняясь над доской* (КП, 1985, № 252), *В Мексике у сборной будут новые **бутсы*** (КП, 1985, № 250)), в то время как в поздний период наблюдается употребление ещё не зарегистрированных в лексикографической литературе единиц (*Даже **серфовая** доска была хоть какой-то надеждой на спасение* (НВ, 2005, № 12)).

Кроме того, в этой категории в 2005 г. встречаются весьма интересные примеры контаминации англоязычной части слова, написанной латиницей и русскоязычного кириллического деривационного компонента: например, *SMS-ный язык*, *SMS-ка*.

Третий тип слов – это слова с частичной морфологической субституцией (обычно субституируется аффиксальная часть), представленные лексемами типа *шорты*: *Для соревнований купили мальчику новые красивые **шорты*** (КП, 1985, № 251). Здесь также – *стринги*: *Стринги вытесняют все и вся*, (КП, 2005, № 171). В этом разряде заимствований не проявляются различия в количественном употреблении англоязычных заимствований. В газетах 1985 и 2005 гг. мы смогли выявить лишь по одному заимствованию подобного рода.

В четвёртый тип входит экзотическая лексика. Слова, в которых латинское написание заменено кириллическим (в основном такие слова являются терминами, частью сложных слов или собственными именами), представляют собой важный аспект в получении информации о другом государстве, о его политике, традициях и обычаях. Поэтому в авторских заметках, в политических обзорах, в спортивных новостях и вездесущей светской хронике мы встречаем немало подобных слов. Так, в статье Львовой и Чижикова читаем: *Если же Чарльз взойдет на престол, то Камилла будет **консорт-принцессой*** (АиФ, 2005, № 14), а «Комсомольская правда» в подробностях описывает, что *Ельцин-младший много курил и старательно налегал на виски «**Чивас-Ригал**»* (КП, 2005, № 54). «Известия» в 1985 г. сообщали: *правительство США объявило о лотерее, призом в которой будут «**грин-карты**»* (Изв., 1985, № 305). Эти слова ещё не вошли в русский язык, но вполне могут войти в процессе их частого употребления в речи. В 1985 г. в текстах насчитывалось 16 лексем, в 2005 г. – 9.

Пятый тип – это иноязычные вкрапления, которые не меняют своего графического облика, не являются семантически самостоятельными в русском языке и изначально не оформлены по принятым фонемно-морфологическим моделям. В 1985 г. было нами зафиксировано только одно иноязычное вкрапление (*Так, по заокеанским лицензиям налажено производство современных боевых самолётов «**Fighter – 5E**»*) (АиФ,

1985, № 15)), в то время как в 2005 г. их количество достигло двадцати. Эта категория расширилась именно в последнее время и насчитывает весьма большое количество слов. Причина этого в том, что увеличение числа подобных употреблений происходит в основном за счёт рекламных материалов и упоминания новых технических терминов. Например: *Сегодня программа HOME ART компании Центр Интернациональ открывает перед каждым новые возможности* (СП, 2005, № 31); слова **WAP** и **GPRS** *кажутся чем-то из области ненаучной фантастики* (СОГ, 2005, № 246); *гарнитура Bluetooth в подарок* (С-СП, 2005, № 248) и др. Являясь англоязычными аббревиатурами и терминами, они могут подвергнуться транслитерации, а могут существовать в русском языке в своей исходной английской форме. Проанализировав лексический материал, мы пришли к выводу, что, в связи с развитием научной мысли в начале XXI в., этот тип заимствований является сейчас и, очевидно, останется в будущем наиболее быстро пополняемым. Мы можем сделать промежуточный вывод о том, что на сегодняшний день средний носитель языка знает (или имеет представление) гораздо большее количество слов в их исходных формах, по сравнению с концом XX в.

Рассматривая материал по семантическим сферам, мы выделяем следующие категории: торгово-рыночная группа слов, обозначения модных явлений (будь то музыка или одежда), термины новой технологии компьютерных и информационных устройств, спортивная терминология, военная терминология. Ориентируясь на данные монографии «Языковой вкус эпохи» В.Г. Костомарова, и соотнося их с собранным нами языковым материалом, скажем, то лидирующими группами по количеству слов в 1985 г. были слова, обозначающие торгово-рыночные отношения (холдинг, клиринг, инвестор) и слова, обозначающие всё, что так или иначе связано с модой (**лейбл**, **макси-сингл**, **ремикс**). В 2005 г. ситуация меняется за счёт уже упомянутого развития научной мысли, и на первый план выходят слова-обозначения новой технологии, компьютерных и информационных устройств, причём среди них наблюдаются такие слова, которые до сих пор не зарегистрированы в словарях, но понимаются многими читателями – это такие слова, как **камерфон**, **рингтон**, **реалтон** и многие другие. Всего таких слов нами было зарегистрировано в количестве 36 употреблений в 2005 г. и лишь 15 в 1985 г. Только на втором месте стоит группа слов, обозначающих явления рыночной экономики – 25 в 2005 г. против 38 в 1985 г. Остальные группы насчитывают значительно меньшее количество слов, по сравнению с представленными группами.

Итак, на основе анализа, мы можем сделать предположение, что современное состояние языка отличается от того, какое наблюдалось в 1985 г. Поэтому, оценивая современную ситуацию, мы скорее скажем о тенденции обогащения русского языка иноязычными заимствованиями, а не о засорении. Введение в обращение новых слов является рациональным на страницах печатных изданий, особенно из сфер стремительно развивающихся технологий, где поиски достойного адекватного перевода могут занять долгое время.

Интересен вопрос о степени усвоения иноязычных заимствований в разных социолингвистических группах носителей литературного языка. Для определения этих параметров мы провели эксперимент в виде анкетирования, информантами которого стали две группы – студенты-филологи, хорошие знающие английский язык, и люди, имеющие негуманитарное высшее образование. Представители обеих групп являются жителями Саратова и области. Эксперимент показал, что понимание слов, активно употребляемых органами печати (например, **кастинг**), не вызывает трудностей у обеих групп; слова, недавно появившиеся (например, **рейдерство**) были поняты только первой группой, причём некоторые информанты при понимании полагались лишь на зна-

Часть II

чение английской производящей основы. Анализ активности и особенностей функционирования иноязычной лексики показывает, что региональная пресса уступает общенациональной по насыщенности англоязычными словами, так как ориентирована на менее подготовленную аудиторию, а молодёжные издания стремятся чаще, чем официальные органы печати, использовать такую лексику. Так, из 177 иноязычных заимствований, выявленных в обозначенном периоде, 131 слово было использовано журналистами столичных изданий, и лишь 46 слов встретилось на страницах саратовских газет.

Таким образом, наши выводы подтверждают выводы таких учёных как Л.П. Крысин, В.Г. Костомаров, Г.П. Нецименко и многих других исследователей о том, что язык СМИ в настоящее время выполняет нормотворческую функцию, влияет на его развитие, на его современное состояние, которое мы вслед за В.Г. Костомаровым назвали «Языковой эпохой».

Конечно, языковой вкус этой эпохи пока ещё не стал единым и определённым. Данной работой мы пытались показать ситуацию, характерную именно для настоящего времени. Общая тональность прогнозов о будущем литературного языка в аспекте заимствований, думается, может быть достаточно оптимистической.

Литература

- Захаренко Е.Н., Комарова Л.Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. М., 2003.
- Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи (Из наблюдений за речевой практикой масс-медиа). М., 1994.
- Крысин Л.П. Иноязычные слова в современном русском языке. М., 1968.
- Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 1998.
- Лысакова И.П. Язык газеты и типология прессы. Социолингвистическое исследование. СПб., 2005.
- Нецименко Г.П. Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: проблемы, тенденции развития / Вопросы языкознания. 2001. № 4. С. 98–131.
- Скляревская Г.Н., Ваулина Е.Ю. Давайте говорить правильно! Новейшие и наиболее распространённые заимствования в современном русском языке: Краткий словарь-справочник. СПб., 2004.
- Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М.; Л.: Наука, 1954–1965. Т. 1–17.
- Современный русский язык. Социальная и функциональная дифференциация / Отв. ред. Л.П. Крысин. М., 2003.
- Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения / Под ред. Г.Н. Скляревской. СПб., 1998.

Содержание

| | |
|--|----|
| <i>Гапоненков А.А.</i> Слово о первом декане историко-филологического факультета С.Л. Франке | 4 |
| <i>Зорин А.Н.</i> «Маленькая самоцель» и большая жизнь (Первый выпуск новой серии «Филология и журналистика» «Известий Саратовского Университета») | 10 |

Часть I

Поэтика и проблематика художественного текста: образы, мотивы, идеи

| | |
|--|-----|
| <i>Беляева Н.С.</i> Все дороги ведут в «Рим» (архетипы дороги и дома в неоконченном романе Н.В. Гоголя) | 16 |
| <i>Ермолов Л.И.</i> Роль читателя в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» | 20 |
| <i>Игнатъева О.Г.</i> Экзистенциальные проблемы в повести А. Варламова «Рождение» | 23 |
| <i>Изотова Е.В.</i> Тема войны 1812 года в первом томе «Мертвых душ» Н.В. Гоголя | 266 |
| <i>Куличихина М.А.</i> Возрождение тела: образ художника в повести Л.А. фон Арнима «Рафаэль и его соседки» | 31 |
| <i>Лукашова М.Ю.</i> Хайку-композиция | 34 |
| <i>Лысенко Е.В.</i> «Болезненная» триада в поэтическом мире Арсения Тарковского: слепота, глухота, немота | 37 |
| <i>Маркова О.О.</i> Трагическое в повести В.П. Астафьева «Так хочется жить» | 42 |
| <i>Неловко О.С.</i> Маска и сюжет в произведениях Д. Рубиной о любви | 45 |
| <i>Харитоновна Н.С.</i> Поэтика белого цвета в лирике А.А. Ахматовой 1910-х годов | 47 |
| <i>Червякова Л.В.</i> Экзистенциальная проблематика прозы А. Платонова и В. Шаламова | 50 |
| <i>Чернявская Н.Ю.</i> Своеобразие художественной структуры повести А.А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» | 55 |
| <i>Чугаев А.А.</i> Алмаз как вариант зеркала в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» | 59 |

Проблемы литературного диалога

| | |
|--|-----|
| <i>Болотова Т.И.</i> Философские собеседники автора в книге М. Алданова «Ульмская ночь. Философия случая» | 64 |
| <i>Каминская К.В.</i> Евангельские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» | 688 |
| <i>Лухминская А.Г.</i> «Ролевое поведение» в различные культурные эпохи: к постановке проблемы | 73 |
| <i>Неустроев Д.В.</i> Источники повести Н.С. Лескова «Очарованный странник» | 77 |
| <i>Савенкова М.С.</i> Пьеса «Бригадир» Д. И. Фонвизина на сцене Саратовского Театра Юного Зрителя | 82 |
| <i>Тарасова Ю.Г.</i> Русификация сказки К.М. Виланда «Первонте» в переводе Е.П. Люценко | 86 |
| <i>Трухачев Е.В., Юлин Д.А.</i> Имена русских и зарубежных писателей в контексте романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (Тематический словарь) | 90 |
| <i>Шур А.М.</i> Образ «средневековой феминистки» в романе Д. Апдайка «Гертруда и Клавдий» | 94 |

Критика и эстетика

| | |
|---|-----|
| <i>Алтынбаева Г.М.</i> Литературно-критическое начало в публицистике А.И. Солженицына | 977 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| <i>Давыденко Л.А.</i> О том, как поссорился Николай Васильевич с Михаилом Петровичем, или История с портретом Гоголя | 99 |
| <i>Кривошеина И.С.</i> Повесть В. Ропшина «Конь бледный» в критических отзывах современников..... | 105 |
| <i>Кузнецова О.В.</i> Литературно-критическое и публицистическое творчество В.В. Розанова 1890-х – 1900-х годов | 110 |
| <i>Хвостова О.А.</i> Черновые заметки А.П. Скафтымова о «Медном всаднике» Пушкина | 115 |

Часть II

История, теория и практика журналистики

| | |
|---|------|
| <i>Бондаренко О.А.</i> Элитарные литературные издания 10-х годов 20 века..... | 119 |
| <i>Гурьева А.А.</i> Рецензии на страницах журнала «Русское богатство» (1895 год)..... | 1255 |
| <i>Ермолаев Л.Г.</i> Конфликт российского общества и телевидения. Взгляд Ирины Петровской | 1299 |
| <i>Ерохина М.В.</i> Журнальная полемика и литературные материалы в «Огоньке» первых лет перестройки (1986-1988) | 1344 |
| <i>Игнатьева Е.А.</i> Объем и специфика понятия «журнализм» в современной филологической науке | 1388 |
| <i>Козлова О.В.</i> «Путеводитель по Московскому Зоологическому Саду» (1899) как рекламно-литературный текст | 141 |
| <i>Лазарева О.Н.</i> Л.Н. Толстой на страницах журнала «Заветы»..... | 144 |
| <i>Мышкина Н.Б.</i> Анализ качества печатной журналистики на рубеже 80-90-х гг. XX в. (на примере газет «Труд», «Комсомольская правда», «Известия» и «Советская Россия») | 149 |
| <i>Похазникова И.С.</i> Стиль эпохи в молодежной прозе 1920-х годов (на материале журнала «Молодая гвардия» 1922-1927 годов) | 154 |
| <i>Сырова Ю.Н.</i> Роль А.П. Чехова в драматургии А.М. Федорова..... | 157 |
| <i>Тумасова С.А.</i> Мифологизация общественного сознания в газете «Комсомольская правда» 1920-1930-х годов (на примере создания мифа об экономическом благополучии СССР) | 167 |
| <i>Шершинева Е.О.</i> Поэзия Ивана Бунина в горьковском журнале «Летопись»..... | 172 |
| <i>Щепетнова А.Е.</i> Механизмы трансформации «языка власти» в поэзии Маяковского-газетчика 20-х гг..... | 175 |
| <i>Яковлева Я.Ю.</i> Канал MTV: реализация мифов социалистического реализма | 178 |

Язык СМИ

| | |
|--|-----|
| <i>Гаврилина М.Е.</i> Специфика употребления фразеологических единиц в газетных заголовках | 182 |
| <i>Матвеева А.А.</i> Старое и новое в советских клише 20-х гг. XX в. | 186 |
| <i>Шапалова Н.Г.</i> Языковая личность Бачинского и Стиллавина (на материале программы «Интересный человек» и интервью)..... | 189 |
| <i>Двойнина Е.В.</i> Стратегии и тактики речевой манипуляции в политическом дискурсе (на материале агитационной прессы) | 193 |
| <i>Серова Д.Ю.</i> Концепт ВЛАСТЬ и его реализация в печатных СМИ..... | 198 |
| <i>Табоякова Ю.В.</i> Диалог участников ток-шоу в аспекте культуры речи..... | 201 |
| <i>Ушаков Б.Ю.</i> Англиязычные заимствования в зеркале языкового вкуса конца XX – начала XXI вв. (на материале газетных публикаций) | 204 |