Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского

Филологические этюды

Сборник научных статей молодых ученых
Выпуск 11

Часть I–II

Издательство Саратовского университета
2008

УДК 8(082)
ББК (81+83)я43
Ф54

Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых: В 3 ч.
Ф54 – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2008. – Вып. 11, ч. I–II. – 300 с.

Сборник статей молодых ученых составлен по материалам Всероссийской научной конференции «Филология и журналистика в начале XXI века», состоявшейся в апреле 2007 года и посвященной 90-летию гуманитарного образования в Саратовском университете. Сборник состоит из трех частей: литературоведческой, журналистской и лингвистической.

Для специалистов-филологов, преподавателей и студентов гуманитарных факультетов.

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я:
А.В. Раева (отв. редактор), *Г.М. Алтынбаева* (отв. секретарь),
Е.В. Изотова, Д.В. Калуженина, Э.Ф. Тугушева

Р е ц е н з е н т ы:
Доктор филологических наук, профессор *В.В. Прозоров*

Кафедра русского языка как иностранного
Саратовского государственного медицинского университета

УДК 8(082)
ББК (81+83)я43

Работа издана в авторской редакции

ISSN 1997-3098

© Саратовский государственный университет, 2008

Нашим учителям посвящается

А.А. Гапоненков
профессор, доктор филологических наук

Диалог ученых – создателей факультета (В.М. Жирмунский – С.Л. Франк)

За последние пятнадцать лет значительно возрос интерес к ранним трудам Виктора Максимовича Жирмунского о немецкой литературе и русской поэзии начала XX века, в которых наиболее явственно сказалась суть его «мироощущения эпохи» – «свидетеля и участника» [Лихачев, 1977] литературно-художественной, религиозно-философской, научной жизни Петербурга и Саратова. В этой связи обращение к сотрудничеству филолога Жирмунского (1891-1971) и философа Семена Людвиговича Франка (1877-1950) приобретает особый смысл, открывая новые факты их биографий, идейной близости. Для нас это диалог ученых – создателей историко-филологического факультета Саратовского университета.

Историко-культурный, научный и личный контекст взаимоотношений Франка и Жирмунского обширен и еще не восстановлен в полной мере. Намного больше известно о взаимовлиянии ближайших учителей, друзей и коллег Жирмунского 1910-х гг.: Ф.А. Брауна, В.В. Гиппиуса, К.В. Мочульского, Б.М. Эйхенбаума, А.А. Смирнова.

Оба ученых знали друг друга еще в дореволюционном Петрограде, когда Жирмунский сотрудничал с редакцией журнала «Русская Мысль», а Франк ведал приемом широкого спектра рукописей по философии и науке, стихотворений, беллетристических произведений и литературной критики. Именно в то время Жирмунский испытал наибольшее влияние Франка как философа, разрабатывавшего новую гносеологию – «интуицию целостного бытия», переводчика «Речей о религии» и «Монологов» Ф. Шлейермахера, критика «романтического мировоззрения». Петербургские филологи предреволюционных лет с «запрашивающим интересом» относились к трудам Франка. Приведем слова Б.М. Эйхенбаума из письма к Жирмунскому: «Основу моих размышлений ты знаешь – она близка к тому, что утверждает Франк» (28 июля 1916 г.) [Переписка…, 1988. С. 286].

Жирмунский совмещал историко-литературный взгляд на немецкий романтизм с восприятием литературы русского символизма и новейших течений в поэзии, что наиболее полно отразилось в его первой книге «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914). Общей точкой схождения с Франком было «живое знание», «художественное знание», изучаемый материал – литературные памятники романтической эпохи: «Эпоха романтизма начала XIX века, – писал Жирмунский, – имела это сознание бесконечности души человеческой (вспомним книгу «Душа человека» С. Франка – *А.Г.*), для которой нет насыщения на земле, эту безмерную требовательность к жизни, при внутреннем бессилии найти удовлетворение пробудившемуся религиозному сознанию» [Жирмунский, 1998. С. 19]. Обращение к работам Франка, прежде всего, к книге «Предмет знания», помогало не только историко-литературным задачам исследования «религиозного отречения» у романтиков, но и разработке «задач поэтики» на основе мистики и философии. Франк ставил задачей эстетики «раскрытие мистической природы искусства», которое «родственно религиозному знанию». Жирмунский лирику Блока и «преодолевших символизм» изучал как «жизненно-религиозный и как художественный факт» [Там же. С. 62]. О символистах он писал как о «поэтах-мистиках». Но и в поэзии Ахматовой для него «религиозность не менее подлинная; но она носит характер не мистического прозрения, а твердой и простой веры, ставшей основой жизни» [Там же. С. 39].

Между тем тесного дружеского контакта между Франком и Жирмунским до приезда в Саратов не было. Оба встречались в Петроградском университете. Германист Жирмунский занимался собственным поэтическим творчеством, литературной критикой; посещал Общество ревнителей художественного слова, Неофилологическое обще-

ство, Общество изучения современной поэзии. Философ Франк редактировал журнальные материалы и участвовал в заседаниях Петербургского религиозно-философского общества. Отношения между ними до лета 1917 года ограничивались общением в редакции. Об этом свидетельствует неопубликованное письмо Жирмунского к Франку от 6 марта «с истинным почтением», сопровождавшее заметку в журнал «Русская Мысль» об английской книге Дж. Мёрри о Достоевском (ОР ИРЛИ): «Не откажите, пожалуйста, сообщить мне, когда, приблизительно, Вы полагаете её напечатать и можно ли надеяться, что она попадет в один из весенних номеров» [Ф. 264. Оп. 1. Ед. хр. 130. Л. 1].

И вот Жирмунский принимает приглашение декана Франка в качестве экстраординарного профессора создать и возглавить кафедру романо-германской филологии Саратовского университета в сентябре 1917 года. Франк выделил его и профессора М.Р. Фасмера, в письме к М.О. Гершензону назвав «живыми и талантливыми людьми» среди «чиновников от науки» (12 декабря 1917 г.) [Франк, 1994. С. 29]. Жирмунский сразу же стал одной из самых заметных фигур в Саратове. Молодой профессор покорял студентов не только глубокими знаниями эпоса, романтизма, Гете, Байрона, он вдохновенно читал публичные лекции о современной поэзии. Они пользовались особенной любовью студентов и городской интеллигенции – проходили в самой большой аудитории университета в III корпусе (около 600 человек) и продолжались порой до 11 часов вечера (лекции о современной поэзии – символизм и новейшие течения, «стилистические данные – поэтика иносказаний, метафора»: Блок, Брюсов, Кузмин, Ахматова) [Переписка…, 1988. С. 297]. По воспоминаниям историка Екатерины Николаевны Кушевой, выпускницы историко-филологического факультета первого состава, Жирмунский «много говорил о поэзии, призывал нас заниматься иностранными языками, чтобы читать в подлинниках стихи поэтов. Я имела возможность встречаться с Жирмунским на частной квартире… От него я узнала о Блоке и в его же чтении слышала "Двенадцать"» [Отечественная история. 1993. № 4. С. 132]. Ученый жил в Саратове в доме Самойлова (квартира Шапиро) на углу ул. Соборной и М. Сергиевской (Мичурина).

В «Известиях Саратовского университета» за 1918 год по решению Ученого совета была напечатана магистерская диссертация Жирмунского «Религиозное отречение в истории немецкого романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков» (защищена в Петроградском университете в 1921 году). Положительную рецензию на эту работу написал ближайший к Франку коллега Жирмунского по кафедре романо-германской филологии проф. Н.С. Арсеньев. Жирмунский в Саратове был секретарем Философско-исторического общества (1918-1919 гг.), председателем которого являлся Франк. Он сделал три доклада: «Валерий Брюсов. Баллады и “Египетские ночи”», «Юношеская поэзия Байрона», «Источник стихотворения Ф. Тютчева “Малярия”». Он рецензировал новую книгу стихов А. Ахматовой «Белая стая» в кадетской газете «Наш век» (30 января 1918).

В Саратове Жирмунский познакомился с двухтомным литографированным курсом лекций А.Н. Веселовского по сравнительной истории эпоса. По свидетельству П.Н. Беркова, «чтение этого довольно редкого издания произвело на молодого ученого сильное впечатление, и он принял решение повторить опыт Веселовского в Саратовском университете» [Берков, 1965. С. 11]. Общий курс Жирмунского по истории западноевропейских литератур в 1918/1919 уч. году был занят сравнительной историей средневекового эпоса.

Осуществил Жирмунский и свой крупный замысел: «Этим летом я усиленно работаю над книгой о поэтике Байрона (докторской диссертацией), где я хочу рассмотреть отношение Байрона к поэтической традиции английского сентиментализма и романтизма… 1 глава составляла, в общей форме, предмет моего доклада в основанном здесь при университете, под председательством Франка, философско-историческом обществе, а за лето я закончу детальную разработку этой главы. Теперь приступаю к большому экскурсу, который у меня выделился из темы моей книги, и отчасти благодаря работам в семинарии, - о «байронических поэмах» Пушкина» (письмо Б.М. Эйхен-

бауму, 28.07.1918) [Переписка…, 1988. С. 303]. Саратов Жирмунский покинул в 1919 году, осенью став профессором Петроградского университета. Докторскую диссертацию «Байрон и Пушкин» ученый защитил в 1924 году в Петрограде.

В области лингвистики Жирмунский в Саратове занимался изучением немецких диалектов Поволжья. В 1920-1930-е гг. его работы по диалектологии, фольклору, этнографии немецких колоний в России обогатили германистику новым неизвестным науке материалом. Для ознакомления с методикой и методологией изучения немецкой лингвистической географии и фольклора ученый был командирован Наркомпросом РСФСР в 1925 году в Германию (Бонн, Институт исторического краеведения; Марбург, Диалектологический институт; Фрейбург, Центральный архив немецкой народной песни) [Берков. 1965. С. 13].

Обнаруженное мной в Бахметевском архиве (Колумбийский университет, США) неопубликованное письмо В.М. Жирмунского к С.Л. Франку 18 августа 1925 года – редкое свидетельство свободного духовного общения, религиозно-философских устремлений, двух выдающихся ученых и культурных деятелей первой половины XX века. Оно тем более интересно, что это единственный, нам известный, эпистолярный документ, свидетельствующий о возобновлении их диалога уже после высылки Франка из советской России в Германию («изгнание философов»).

Письмо, отправленное из Триеста в Берлин[1], свободно от «автоцензуры», к которой нередко прибегал Жирмунский еще в 1920-е годы. В свою очередь, Франк был очень осторожен и не подвергал коллег в советской России опасности близкого сотрудничества с собой – человеком, который характеризовался в «Списке активной антисоветской интеллигенции (профессура)» как «несомненно вредный» [цит. по: Меленберг, 2003. С. 16]. А между тем в 1925 году в Берлине Франк являлся проректором Русского научного института, читал курс лекций «Введение в философию» и вел семинарий по новейшей русской философии [Русский Берлин, 2003. С. 284-307].

Жирмунский в письме к Франку сравнивает две эпохи в немецкой филологии – 1910-е и 1920-е годы: «В Германии, действительно, наступило время некоторого, я бы сказал, духовного обновления и, во всяком случае, интенсивного умственного труда на новых путях. Старая школьная «филология», как и старый популярный «позитивизм», начавшие разваливаться уже до войны, теперь снесены с лица земли». Университетские кафедры занимают «представители новых течений», сверстники Жирмунского.

В письме неслучайно упоминается профессор-славист М.Р. Фасмер. И Франка, и Жирмунского с ним многое связывало. Фасмер по приглашению Франка в 1917-1918 гг. заведовал кафедрой сравнительного языкознания в Саратовском университете. Круг его лингвистических интересов был близок Жирмунскому. Впоследствии, сделав выдающуюся научную карьеру в Германии, Фасмер не забывал своих русских коллег по Петрограду и Саратовскому университету, оказывая им всяческое содействие.

Положение дел в немецкой филологической науке лишь подтверждает Жирмунскому правильность когда-то избранного им в России подхода: «перенесение актуальных проблем современного мировоззрения или художественного творчества в историческое прошлое, приобретающее благодаря этому живой смысл («Немецкий идеализм и современная мистика»)». Вместе с тем, «своеобразный культурно-исторический «конструктивизм» молодых немецких ученых заставляет Жирмунского опасаться, что он уничтожит последние остатки точного знания, накопленного десятилетиями кропотливой филологической "Kleinkunst<искусство малых форм>"».

---

[1] Цитаты из письма В.М. Жирмунского приводятся по автографу, хранящемуся в Бахметевском архиве в Нью-Йорке в фонде С.Л. Франка (BAR. Ms. Coll / S.L Frank. Box 3. Bakhmeteff Archive. Rare Book and Manuscript Library. Columbia University). Подготовка текста осуществлена мной в качестве участника Программы Фулбрайт 2002-2003 гг. для публикации в «Вестнике истории, литературы и искусства» (М., 2007. Вып. 4).

Он предлагает Франку ознакомиться с книгами литературоведа Фридриха Гундольфа и его группы: «Я думаю, что «Гете» Гундольфа, который был у меня еще в Петербурге, Вам известен? Он создал здесь целую школу, и мне было бы очень интересно узнать от Вас, как Вы относитесь к этой книге». Гундольф – представитель духовно-исторической школы, ее метафизически-феноменологического течения, сводил биографию Гете к оформленному художественному мировоззрению самого поэта, мыслителя, ученого; признавал, что «искусство есть сама жизнь», «первичная форма жизни». Метод Ф. Гундольфа противостоял формально-эстетической методологии.

Основный смысл письма заключен в констатации Жирмунским возможного влияния на немецкую мысль русской литературы (Достоевский) и русской научно-философской и религиозной мысли («освобождающее слово»). Ученый имеет в виду, прежде всего, «русский интуитивизм», направление, к которому принадлежал Франк, и на идеях которого возможен выход из тупика немецкого философского идеализма с его абстрактно-логической системой за счет «познания объективного бытия – Wesensehen<видения сущности>»: «Русский интуитивизм дал бы им (немцам – *А.Г.*) разгадку того, что они ищут и что привлекает их в феноменологии». Жирмунский настойчиво призывает Франка к популяризации русской религиозно-философской и философско-исторической мысли: «У меня была когда-то, еще в России, смутная надежда, что бессмысленное и дикое «изгнание философов» будет первым шагом к такому сближению… Ведь эта русская мысль гораздо ближе к духу и потребностям современной Германии, чем тот Бергсон, которым они так охотно питаются и который быстро приводит их (по крайней мере, – историков литературы, занимающихся «Geistesgeschichtliche Synthese»<духовно-историческим синтезом>) к очень примитивному антирационализму».

Автор письма не ограничивается научными, философскими вопросами и свободно высказывает политическую оценку русско-немецких связей: «Мне, вообще, хотелось бы сближения Германии и России, так как в отношении политическом они связаны в своих надеждах на возрождение, – Версальским договором. Думается (как прежде говорил П.Б. Струве), внешняя политика здесь определяет внутреннюю и, до некоторой степени, – более существенна, чем внутренняя. Но независимо от этих «политических» мечтаний, германская культурная мысль сейчас настолько возбуждена в своем ожидании духовного обновления и так внимательно прислушивается к голосам с Востока, а Россия так много может дать, что это сближение кажется мне неминуемым, и может оно стать необычайно плодотворным». Франк вряд ли разделял подобный оптимизм близкого ему коллеги из советской России, столкнувшись с тяжестью эмигрантского житья и духовной скудостью запросов основной массы эмигрантской русской и немецкой молодежи. В годы «большого террора» Жирмунскому за эти убеждения, за переписку с немецкими учеными, пришлось очень пострадать. К сожалению, больше нет на сегодняшний день других свидетельств диалога двух ученых – создателей историко-филологического факультета Саратовского университета, но поиск новых материалов будет нами продолжен.

Литература

Берков П.Н. Краткий очерк научно-исследовательской, педагогической и общественной деятельности // Виктор Максимович Жирмунский. М., 1965.

Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. М., 1998.

Воспоминания Е.Н. Кушевой // Отечественная история. 1993. № 4.

Лихачев Д.С. В.М. Жирмунский – свидетель и участник литературного процесса первой половины XX в. // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Меленберг А. Философский пароход // Новая газета. 2003. 21-23 июля. № 52 (885).

Переписка Б.М. Эйхенбаума и В.М. Жирмунского / Публ. Н.А. Жирмунской и О.Б. Эйхенбаум; вступ. ст. Е.А. Тоддеса; примеч. Н.А. Жирмунской и Е.А. Тоддеса // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988.

Русский Берлин / Сост., предисл. и персоналии В.В. Сорокиной. М., 2003.

С.Л. Франк. Из писем М.О. Гершензону (1912-1919) / Публ. М.А. Колерова // De visu. 1994. №3/4.

А.В. Зюзин
старший преподаватель

Спецкурсы А.П. Скафтымова

Работы А.П. Скафтымова давно получили признание литературоведов в нашей стране и за рубежом. Его фундаментальные труды посвящены исследованию проблем творчества Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.Н. Островского, Н.Г. Чернышевского, А.П. Чехова. Его работа «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» стала одной из основ для становления методологии литературоведения. Методические разработки А.П. Скафтымова привлекали внимание преподавателей высшей школы, где лекционный курс или спецкурс по тому или иному предмету всегда воспринимается и ассоциируется с персоной, его читающей. Поэтому в книге «Методология и методика изучения русской литературы и фольклора» (Саратов, 1984), где А.П. Скафтымову посвящен один из больших разделов, осуществлены попытки восстановить некоторые из программ лекционных курсов, семинаров и, особенно, специальных курсов ученого. Ведь спецкурс в вузовской практике – это специально разрабатываемый материал на определенную частную тему ученым в дополнение или расширение основных историко-литературных курсов, своего рода схема изучения, открывающая творческую мастерскую исследователя.

Специальные курсы в практике филологического образования в Саратовском университете, особенно в начальный период, предлагались особняком, вне основного расписания занятий студентов. Запись на них велась дополнительно. Так, вспоминает В.А. Артисевич, в 1932 – начале 1933 года, она записалась в специальный курс, который читал А.П. Скафтымов. Прослушав спецкурс она еще больше уверилась в необходимости написания дипломной работы по творчеству Н.В. Гоголя. Действительно в 1936 году В. А. Артисевич в государственной комиссии Саратовского госпединститута защитила дипломную работу на тему ««Мертвые души» Н.В. Гоголя в литературной критике 40-х годов», научный руководитель А.П. Скафтымов.

Считалось, что программы спецкурсов по Толстому, Лермонтову, Гоголю, Островскому безвозвратно утрачены. Однако дальнейшие поиски дали положительные результаты. Ранее опубликованные курсы А.П. Скафтымова затерялись и не вошли в списки трудов ученого. Автографы и машинописи курсов хранились в личных архивах и не были доступны, а потому оставались не введенными в научный (методический) оборот. Поэтому обращение к ним в настоящее время представляется интересным.

Материалы спецкурса «Художественное творчество Л. Толстого (Спец. курс)» опубликованы в издании: Обозрение преподавания на педагогическом факультете Саратовского государственного, имени Н.Г. Чернышевского, университете на 1927 – 28 уч. год / отв. ред. В.В. Буш. Саратов: Изд. Сарат. гос. ун-та, 1927. 186 с., прилож. табл. расписания занятий. «Лермонтов (Спец. курс)», «Н.В. Гоголь (Спец. курс)», «Островский (Спец. курс)», «Курс поэтики (возможно спецкурс)» хранятся в архиве В.А. Артисевич в фонде Научно-методического отдела ЗНБ СГУ [А.П. Скафтымов, 2006]. Приведем описание этих спецкурсов.

«КУРС ПОЭТИКИ» (*возможно спецкурс*) – машинопись, датируется 1932 годом по карандашной записи в начале и конце текста. Край бумаги с началом названия оторван. Хранился в личном архиве В.А. Артисевич среди учебных тетрадей. Предположительно курс разработан для чтения на факультете языка и литературы Саратовского педагогического института, по аналогии с одноименным курсом Л.Г. Лелевича (на-

стоящая фамилия Калмансон), читавшимся на педагогическом факультете Саратовского госуниверситета. В 1932 году Артисевич была студенткой Саратовского педагогического института, где возможно слушала этот курс А.П. Скафтымова.

Программа курса соотносится с программой «Курса исторической поэтики». Вычеркивания и добавления в программе 1922 года учтены в новом варианте. Кроме того, введены новые разделы: «Духовные стихи»; «Поэтика теоретическая и историческая», многие из положений этого раздела соотносятся с работой А.П. Скафтымова 1925 года «Схема изучения литературных произведений» [Новикова, 1998. С. 12-13 (датировка), с. 35 (схема)]; «Художественное восприятие (общие суждения)». Два ранее приводимых раздела дополнены новыми положениями: «Драматические произведения» – «Драма и комедия нового времени. Отношение к древним», «Роман» – «Специфика романа XIX в. Реализм в романе. Зарождение романа нового времени». Библиография по курсу представлена «главнейшими пособиями». Из списка исключена «Хрестоматия» А. Галахова. Кроме учебника А. Шалыгина, указанного в программе 1922 года, приводятся еще четыре теоретические работы.

«ЛЕРМОНТОВ (СПЕЦ. КУРС)» – машинопись, датируется 1922 (1932) годом. Первая дата проставлена красным карандашом в правом верхнем углу листа, поверх нее шариковой ручкой написана новая дата. Спецкурс хранился среди писем и записок А.П. Скафтымова к В.А. Артисевич. Некоторые положения публикуемого спецкурса приводятся в воспоминаниях Л.П. Медведевой [Методология…, 1984. С. 153-154]. Литература по спецкурсу соответствует изданиям названным в работе Замотина И.И. «Семинарий по истории русской литературы 1911-1912 акад. год: Рефераты по изучению биографии М. Ю. Лермонтова и его произведений» (Варшава, 1912) и тем карандашным записям, которые сделаны на книге А.П. Скафтымовым.

«Н. В. ГОГОЛЬ (СПЕЦ. КУРС)» – машинопись (удовлетворительной сохранности), датируется началом 1930-х годов (из-за последней книги списка 1933 года – припечатанной отдельно). Спецкурс хранился среди писем и записок А. П. Скафтымова к В.А. Артисевич. В работе Е.И. Куликовой [Методология…, 1984. С. 194-198] данный спецкурс не упоминается. Однако приводятся некоторые суждения о Гоголе в связи с другими работами Скафтымова, которые перекликаются с положениями спецкурса. Литература по спецкурсу соответствует изданиям, названным в работах по истории русской литературы XIX века И.И. Замотина, А.М. Евлахова «Лекции по истории всеобщей литературы XIX века» (Варшава, 1914), и тем карандашным записям, которые сделаны на книгах А.П. Скафтымовым.

«ОСТРОВСКИЙ (СПЕЦ. КУРС)» – машинопись (плохой сохранности), датируется концом 1930-х годов (последняя цифра года неразборчива). Спецкурс хранился среди писем и записок А.П. Скафтымова к В.А. Артисевич. Некоторые положения публикуемого спецкурса приводятся в работе Е.И. Куликовой [Методология…, 1984. С. 194-198]. Литература по спецкурсу соответствует изданиям названным в работах по истории русской литературы XIX века И.И. Замотина, особо – Замотин И.И. «Накануне Островского. Русская драматургия 20-40 гг.» (Минск, 1923), А.М. Евлахова «Лекции по истории всеобщей литературы XIX века» (Варшава, 1914) и тем карандашным записям, которые сделаны на книгах А.П. Скафтымовым.

В качестве примера приведем полную программу спецкурса по Гоголю. Возможно, А.П. Скафтымов посещал специальный курс Замотина по творчеству Гоголя, обучаясь в Варшавском университете, в рамках которого подготовил неопубликованную работу «Отношение повести Гоголя «Вий» к малороссийскому фольклору». Наравне со статьей 1911/12 года по Лермонтову, подготовленной в рамках семинария – это первые работы до публикации 1916 года, которой А.П. Скафтымов дебютировал в печати как исследователь русской литературы.

Н. В. ГОГОЛЬ
(Спец. курс)

1. Основные биографические сведения. Темы и формы ранних литературных опытов. «Ганц Кюхельгартен» и его связь с типами немецкой и французской романтики. Отзывы в «Московском Телеграфе», «Северной Пчеле» и «Северных цветах». Идиллия Гоголя и поэзия Жуковского. «Вий» Гоголя и «Бурсак» Нарежного – фабульное и сюжетное соотношение. Повести Гоголя и О. Сомова. «Вий», «Страшная месть», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» в отношении к русским и малороссийским народным сказкам (Сборники Драгоманова, Чубинского, Рудченко, Добровольского, Худякова, Афанасьева). Народная символика в ранних работах Гоголя.

2. «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Арабески» – структура, внутренний контекст, генезис. Творческая и цензурная история. Фантастика и фольклор. Функция пейзажа. «Старосветские помещики» и бытовая повесть XVII века. «Тарас Бульба» и «Гетьман» – историческая тема, фольклорные источники, речевые характеристики персонажей.

3-4. Гоголь и «Натуральная школа». Повести «Шинель» и «Нос». Башмачкин – «вечный титулярный советник» и маленький человек. «Невский проспект» и «Портрет» – два типа художника – Пискарев и Чартков. Гоголь и А. Иванов. «Русский офицер» и «русский немец» – Пирогов и Шиллер. Фантастика и реальность. Тема Петербурга (Гоголь и Пушкин). Белинский о Гоголе.

5. Поэма Гоголя «Мертвые души». Время написания. Символика названия. Пейзаж в поэме. «Птица-тройка». Значение вставной повести «Повесть о капитане Копейкине». Типизация образов. Образы помещиков: Попытки бытовой живописи. Характеры. Значение биографии Плюшкина. Значение образа Чичикова. Женские образы. Специфика построения образа, эмоционально-психологическое содержание. Элементы комического. Связь с фольклором. Автобиографический элемент. Полемика вокруг «Мертвых душ» (Белинский, Полевой, Сенковский, Греч, Шевырев, Аксаков). История создания и уничтожения второго тома «Мертвых душ». Литературные подделки. Отношение к поэме / роману в традициях русской литературы. Образ Чичикова в новой русской литературе.

6. Гоголь и театр. Театральная эстетика Гоголя и русский театр. «Ревизор» – работа с текстом: первая публикация – позднейшие изменения – в сочинениях Тихонравов и Шенрок (1896), Халабаев и Эйхенбаум (1928), Бродский (1927 и 1930), В. Гиппиус (1935). Образ Хлестакова в пьесе и его трактовка в «Отрывке из письма…». Женские образы в пьесе. Критические отзывы о комедии (Булгарин, Сенковский, Вяземский, Белинский и др.) «Ревизор» Мейерхольда (1926). «Женитьба». История создания, сценическая судьба. Женихи (Подколесин, Кочкарев) и свадебный обряд. «Игроки» – анекдот как сюжет пьесы. Внутреннее эмоционально-психологическое содержание действующих лиц. Сценическая судьба.

7. Гоголь-критик. Статьи «Борис Годунов», «О поэзии Козлова», «Несколько слов о Пушкине», «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 годах» и др.

8. «Выбранные места из переписки с друзьями» – замысел, план, религиозные идеи. Духовный кризис. Белинский о книге. Отзывы Вяземского, Шевырева, Григорьева, Булгарина, Губера, Павлова, Галахова. Место Гоголя в русской литературе.

9. Главнейшая научная литература о Гоголе. Особо: Сочинения Н. В. Гоголя, изданные Н. Тихонравовым и В. Шенроком (1896). Шенрок «Материалы для биографии Гоголя» (1893).

Литература

Истор. Хрестом. Покровского, Хрестоматия Галахова

С. Ашевский. Гоголь и Белинский («Образование», 1902 № 2-4).

Шенрок Гоголь и Белинский («Мир Божий», 1902 № 5).

Литературные типы Гоголя. Пг.

В. Гиппиус. Гоголь. Л., 1924, его же. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931.

Л. Гуревич «Взгляды Гоголя на искусство актера и режиссера» и К. Арабажин. «Гоголь, как драматург» и Немирович-Данченко «Тайна сценического обаяния Гоголя» («Ежегод. Им. Театров», 1909, II).

Шенрок. Письма Н. В. Гоголя. 4 т. СПБ, 1901.

Григорьев М. «Мертвые Души» и «Ревизор» Подробный разбор в связи с характеристикой главных героев. СПБ, 1909.

Замотин. Три романтических мотива в произведениях Гоголя. Варшава, 1902. и Общественные взгляды Гоголя в русской художественной лит. 1909.

Мережковский Д. Гоголь (1909) и Гоголь и чорт (1905)

В. Мочульский. Что завещал Гоголь созданной им натуральной школе. Одесса, 1909.

Сиповский. Литературная деятельность Гоголя. СПб. 1909.

В. Покровский. Н. В. Гоголь. Его жизнь и сочинения. 1908.

Г. Чудаков. Отражение мотивов народной словесности в произведениях Гоголя. 1909. Киев. Его же. Отношение творчества Гоголя к западно-европейским литературам. Киев, 1909.

Котляревский. Гоголь. Пг.,1915.

Вересаев. Гоголь в жизни. М, Л, 1933.

Руководитель А. П. Скафтымов.

Остается добавить, что эти ранее не изученные материалы дают возможность расширить спектр методических и исследовательских интересов А. П. Скафтымова.

Литература

А.П. Скафтымов. Новые материалы: Сб. первый. Саратов, 2006.

Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: ученые-педагоги Саратовской филологической школы. Саратов, 1984.

Новикова Н.В. Курсовая работа по истории русской литературы: Учеб.-метод. пособие. Саратов, 1998.

М.Б. Борисова
профессор, доктор филологических наук

Эстетика слова как одно из направлений Саратовской лингвистической школы

Истоки Саратовской лингвистической школы восходят к открытию в Саратовском университете филологического факультета в 1917 году, когда для работы в университете были приглашены известные слависты, специалисты в области сравнительно-исторического языкознания, социолингвистики, классической филологии: В.М. Жирмунский, Н.М. Дурново, Г.А. Ильинский, М.А. Фасмер. После длительного перерыва в работе факультета, во время которого филологическая наука и образование были сосредоточены в педагогическом институте, филологический факультет универ-

ситета возобновил свою работу, и в 1941 г. была создана кафедра русского языка, возглавляемая известным славистом А.М. Лукьяненко, воспитавшим плеяду замечательных лингвистов, среди которых – крупные специалисты в области общего и русского языкознания, основатели Саратовской лингвистической школы – Л.И. Баранникова и О.Б. Сиротинина.

В 1973 году из состава кафедры русского языка выделилась кафедра общего и славяно-русского языкознания, которую много лет возглавляла Л.И. Баранникова, а затем ее ученики, известные лингвисты, творчески развивающие созданные учителем традиции школы, – профессор В.Е. Гольдин и (в последние годы) О.Ю. Крючкова. Открытие нового отделения на факультете – отделения прикладной лингвистики – вызвало расширение диапазона изучаемых дисциплин и соответственно переименование кафедры в кафедру теории, истории языка и прикладной лингвистики.

Значительное место в научных исследованиях кафедры с самого начала ее существования занимала диалектологическая работа, которая велась в тесном контакте с Институтом русского языка АН СССР. Широкий размах этой работы с участием преподавателей и студентов университета и пединститута, напряженная работа в течение 50 лет над «Атласом русских говоров Среднего и Нижнего Поволжья», большое количество лингвистических сборников, диссертаций, конференций, личный вклад Л.И. Баранниковой в развитие диалектологической теории обеспечили высокий международный авторитет Саратовской лингвистической школы.

Диалектологическое направление активно развивается и сейчас. Знаменательное событие в жизни кафедры – открытие центра изучения народно-речевой культуры имени Л.И. Баранниковой, подводящее итоги многолетней плодотворной работы Саратовских диалектологов по развитию диалектологической теории и методики, по собиранию огромного материала говоров и по объединению всей диалектологической работы Поволжья, успешность которой обеспечивалась глубиной идей и организаторским талантом Лидии Ивановны, много лет возглавлявшей диалектологическую работу вузов Поволжья.

Другими направлениями, которыми руководила Л.И. Баранникова, были терминоведение, история русского литературного языка, изучение лексической семантики, системных отношений в лексике. В русле последнего углубленному изучению подверглись процессы метафоризации в работах профессора Л.В. Балашовой, впервые осуществившей когнитивное исследование метафоры в аспекте диахронии.

В 90-е – двухтысячные годы активно развиваются концептуальные исследования в области теории речевой коммуникации, дискурса и жанров речи в работах профессора В.Е. Гольдина, лингвистическая эрудиция и энтузиазм которого позволили создать на факультете в короткие сроки новое отделение прикладной лингвистики, завоевавшее уже известность и авторитет в вузах страны. Защитивший под его руководством кандидатскую и докторскую диссертации В.В. Дементьев, ныне профессор кафедры, руководитель спецсеминара, посвященного структуре коммуникативной ситуации, специфике непрямой коммуникации, возглавляет редакцию периодически выходящего сборника «Жанры речи» (вышло 5 выпусков), в котором принимают участие многие ведущие лингвисты страны.

Большую и плодотворную работу в русле исторического словообразования, а также коммуникативной парадигмы современного языкознания ведет проф. О.Ю. Крючкова, руководящая подготовкой кандидатских и докторских диссертаций этих направлений; актуальны исследования лингвокогнитивного и психолингвистического характера и соответствующие семинары под руководством В.Е. Гольдина, О.Ю. Крючковой, Л.В. Балашовой.

Важным событием в научной жизни кафедры является завершение «Ассоциативного словаря саратовских школьников» под руководством В.Е, Гольдина. База данных словаря содержит около 400 000 ассоциативных пар. Словарь основан на новых принципах сбора материала и его интерпретации: он впервые строится на основе ассо-

циаций не взрослых, а школьников, ориентирован на информантов не только городского, но и сельского населения, учитывает возраст школьников. Словарь получил высокую оценку лексикографов и специалистов в области теории языка.

Многие годы исследовательская и педагогическая работа кафедры сосредоточена и вокруг направления «Эстетика слова». Как и другие направления, оно отражает некоторые общие черты Саратовской лингвистической школы: это опора теоретически обобщающих работ на детальный анализ широкого диапазона языковых фактов; сочетание синхронного и диахронического подхода к языку; изучение языка и речи в их взаимодействии; это верность традициям русской классической филологии и живой отклик на актуальные тенденции современной науки и их творческое воплощение. Особенностью Саратовской лингвистической и шире – Саратовской филологической школы вообще – является и интегрированность научных направлений, которые никогда не были местническими, изолированными от других школ, но развивались в творческих контактах, взаимодействии с другими научными направлениями и коллективами. Показательными в этом плане являются многолетние творческие связи кафедры теории и истории русского языка с Институтом русского языка РАН, активное участие саратовских лингвистов в крупнейшем международном лингвистическом проекте – создании Общеславянского лингвистического атласа. Это свойство Саратовской лингвистической школы воплощено и в развитии направления «Эстетика слова» – в его многолетних и многоплановых связях с Ленинградско-Петербургской лингвистической школой выдающегося филолога XX в., чл.-корр. Украинской АН СССР, академика Литовской АН, заслуженного деятеля науки СССР Б.А. Ларина. Само наименование одной из филологических наук – «Эстетика слова» – принадлежит Б.А. Ларину и означает науку об эстетических закономерностях, присущих слову в художественном тексте, и об их преломлении в языке писателя.

Известно, что выдающиеся ученые создают не просто актуальные концепции, отвечающие потребностям науки в настоящий момент, но предвосхищают будущее, обладают даром научного предвидения. Д.С. Лихачев, назвавший Б.А. Ларина «самым образованным лингвистом нашего времени», так определил его роль в развитии филологии: «он дал направление изучению языка <…> Система редко переживает своего создателя, направление же позволяет творчески развивать мысли учителя» [Лихачев, 2003. С. 845, 847].

Научное наследие Б.А. Ларина содержит опередившие время теории во многих областях, но это особенно характерно для «Эстетики слова», в пределах которой уже в 20-е гг. в известных «Семантических этюдах» ученым были высказаны идеи, пережившие многие десятилетия и ставшие в современной науке основополагающими для анализа художественной речи. Ларин создает стройное учение о художественной семантике, основной принцип которого афористически выражен ученым: «Мое искомое – смысловой коэффициент художественной речи». «Смысловой коэффициент» предстает в работах Б.А. Ларина как воплощение содержательного плана текста разными типами семантической осложненности слова: это «обертоны смысла», «комбинаторные приращения», символическая осложненность слова, это введенное ученым новое чрезвычайно существенное понятие художественной семантики – «*эстетическое значение*» слова.

Эстетическое значение рассматривается как обладающее целым рядом свойств: особой смысловой емкостью слова, которое, не примыкая к ближайшим словам по смыслу, «служит намеком включенных мыслей, эмоций, волений»», смысловой многоплановостью; обусловленностью большим контекстом, вплоть до контекста целого произведения; новизной и свежестью словесных связей. Смысловые изменения слова в тексте должны, по убеждению ученого, рассматриваться «в нерасторжимости, неделимости все более крупных членов литературного текста». Поэтому Б.А. Ларин всегда подчеркивал недопустимость в анализе художественной семантики дробления, «клочкования» текста: «Ни в какой момент работы в области стилистики нельзя упускать из

виду взаимодействия элементов, цельности художественного текста» [Ларин, 2003. С. 383].

Исследования Б.А. Ларина на несколько десятилетий опережали свое время. В конце 50-х гг., с развитием структурной поэтики, семиотики и проникновением в филологическую науку идей теории информации, ларинская теория смыслового осложнения заиграла новыми красками. Она получила дальнейшее воплощение в работах русской школы стилистики декодирования под руководством профессора И.В. Арнольд – в исследованиях стилистического контекста.

Б.А. Ларин предвосхищает и еще одно стилистическое течение – коммуникативную стилистику. Он развивает теорию ассоциативной природы художественного слова, основанной на апперцеляции, большое внимание уделяет ориентации исследователя на восприятие текста читателем. В ответ на утверждение В. Шкловского: «Я знаю, как сделан автомобиль, я знаю, как сделан Дон Кихот», – Ларин формулирует свое стилистическое credo: «Как однажды сделано литературное произведение – мы никогда не узнаем. А вот почему и как оно действует, значит что-то для нас, – это можно исследовать» [Ларин, 1974. С. 49]. Именно законы воздействия на читателя, коммуникативная цепочка писатель-текст-читатель, стали определяющими в современном направлении науки о языке художественной литературы – коммуникативной стилистике, успешно развивающейся в Томском ГПУ под руководством проф. Н.С. Болотновой.

Второй круг идей, в который Б.А. Ларин внес существенный вклад, – это концепция нового типа писательской лексикографии как особого пути изучения стиля писателя – *полного толкового словаря*, осуществленного как Словарь языка М. Горького, впервые создаваемый как *полный по всем измерениям:* словнику, семантической разработке, цитации, грамматической и стилистической классификации. Новизна замысла Б.А. Ларина и в том, что полный алфавитный словарь рассматривался только как первый этап, за которым последует второй, завершающий этап – *идеологический словарь* писателя. Он должен состоять из серии исследований, посвященных тематическим циклам лексики, и призван представить творческое преломление живой речи – «в свете идеологии писателя, его этических устремлений, его противоборства с враждебными литературными (идеологическими) устремлениями» [Ларин, 2003. С. 680].

Теоретическим основам этого словаря оказываются созвучными новые творческие лексикографические концепции, например, принципы «Словаря языка Достоевского» (руководитель – Ю.Н. Караулов), для которого актуально и понятие идеосемантики – идеологема, и вопросы соотношения идеологического и эстетического.

Б.А. Ларин был моим учителем в Ленинградском университете, и его концепция, естественно, оказала большое влияние как на мою исследовательскую, так и на преподавательскую работу.

В течение многих лет мною читается спецкурс «Эстетика слова» и ведется спецсеминар, посвященный языку писателя в соотношении его с литературным языком. Спецкурс «Эстетика слова» состоит из 2-х частей:

1) рассмотрение в диахронии важнейших концепций и методов эстетики слова (теории А.А. Потебни, т.н. формальной школы, Ю.Н. Тынянова, Б.А. Ларина, В.В. Виноградова, Л.В. Щербы, А.М. Пешковского, В.П. Григорьева, современных коммуникативных и когнитивных направлений), спорных вопросов стилистики (понятие «эстетическая функция языка», природа художественного стиля литературного языка) и 2) изучение мастерства писателей (эстетической трансформации единиц всех уровней языка) на материале поэзии и прозы XIX-XXI вв. Проводится анализ целостных поэтических произведений и фрагментов прозаических текстов.

Тематика спецсеминара «Эстетика слова и язык писателя» направлена на изучение лексики и семантики слова как отражения образа мира писателя, их своеобразия в разных жанрах, их связи со структурой текста, образами автора и персонажей. Исследуются авторские концепты. Объектами изучения являются исторические процессы литературного языка и их отражение в языке писателя, слово в словаре и тексте.

В центре моих исследовательских интересов находятся два рода проблем. Первый из них – специфика слова в драме, которая изучается в диахронии (от Фонвизина – до Горького) и в идиостиле М. Горького в процессе его эволюции.

Анализ драматургического слова в синхронии и диахронии позволил выявить эстетическую специфику тех тончайших изменений смысла в диалогической структуре драмы, которую выделял Б.А. Ларин как типологическую примету жанра. Построена типология двуплановости слова и выявлены две тенденции в развитии диалогической структуры русской драмы: 1) ориентация на многозначность слова и острые смысловые эффекты диалогизма (Фонвизин, Грибоедов, Гоголь, Островский, Горький) и 2) осложненность слова эмоциональными ассоциациями с редким использованием контрастных семантических сдвигов (Тургенев, Чехов). Определены типы подтекста как важнейшего структурного принципа драмы и функции стилистического контраста. Анализу подвергаются проблемы соотношения голоса автора и персонажа, сочетания типического и индивидуального в речевом портрете персонажа драмы и др.

Второй круг вопросов связан с концепцией идеологического словаря. Развитие Ларинской идеи в работах его учеников и последователей идет по пути дальнейшей разработки идеологических компонентов слова в структуре художественного целого. Мною рассматривается идеологический аспект ключевых слов творчества М. Горького. При этом вводится понятие идеологического содержания слова, которое соотносится с т.н. «дальнейшим значением» в дихотомии *ближайшее – дальнейшее значение* учения А.А. Потебни. В виде текстовых статей разработаны фрагменты идеологического словаря Горького на слова *добрый, правда, хозяин, герой, сила, чудак, мещане* и др.

Аспекты эстетической семантики в лексической организации текста являются основными и в диссертационных исследованиях, выполненных под моим руководством. Как правило, авторы их начинали разработку тем в семинарских и дипломных сочинениях. По этой тематике моими учениками защищено 30 кандидатских и 1 докторская диссертация.

Назову некоторые работы и их авторов. Это кандидатские диссертации моих первых аспирантов, затем ставших доцентами Саратовского университета, известными исследователями, которые творчески разрабатывают проблемы эстетики слова и успешно руководят стилистическими спецсеминарами: теоретическое исследование лексической семантики «Условия объективации глагольных значений» Н.И. Бахмутовой, которое стало основой ее последующих творческих работ о лейтмотивах как корневых метафорах художественного текста, «Эстетическое использование внутренней формы слова и фразеологизма (на материале русской литературы II половины XIX века)» Л.Г. Хижняк, «Нетранслитерированные французские заимствования в языке Пушкина» Н.А. Колосовой, «Стилистическая категория повтора и ее национальная специфика (на материале сонетов Шекспира и переводов Маршака)» Ю.Е. Мурзаевой, «Поэтический язык раннего Заболоцкого» С.В. Кековой, «Подтекст и языковые средства его формирования в драматическом тексте» Е.В. Ермаковой, «Социолингвистический аспект речи персонажей-военных (на материале русской прозы XIX – начала XX в.)» Е.А. Елиной, «Цветовая символика звука как компонент идиостиля поэта (на материале поэзии А. Блока, К. Бальмонта, А. Белого, В. Набокова)) Л.П. Прокофьевой. Работы следующих поколений аспирантов также успешно продолжают творческое развитие идей эстетики слова: «Ирония как компонент идиостиля А.П. Чехова» Ю.В. Каменской, «Традиционное и индивидуальное в семантической структуре символа (на материале символа «роза» в русской поэзии)» Н.А. Шабановой, «Контраст как принцип организации поэтического текста (на материале поэзии А. Ахматовой и Н. Гумилева)» С.А. Станиславской, «Семантическая реализация идеи дуальности в поэзии А. Блока» Е.В. Аленькиной, «Сравнение как компонент идиостиля писателя-билингва В. Набокова» А.Е. Шевченко, «Корреляция концептов «жизнь» и «смерть» в идиостиле Б. Пастернака» О.С. Чумак, «Эстетическое использование лексики, обозначающей артефакты, в поэзии Серебряного века» А.А. Шадриной и др.

Большой резонанс в стилистике получила докторская диссертация И.А. Тарасовой «Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте (на материале поэзии Георгия Иванова и Иннокентия Анненского)», на которую широко ссылаются исследователи художественного концепта.

Ежегодно по 5-10 аспирантских и студенческих докладов, выполненных в русле эстетики слова, бывают представлены на конференциях молодых ученых университета.

Направление «Эстетика слова» имеет и еще одно важное проявление – участие в создании «Словаря языка М. Горького», воплощающего лексикографическую идею Б.А. Ларина, своеобразие которой, кроме теоретической основы, и в организации разработки словаря по циклам и отдельным крупным произведениям писателя словарными коллективами разных вузов страны с научно-организационным центром в Петербургском университете. Первоначально таких лексикографических групп было 11, теперь, после распада Союза, – 4: в Петербурге, Саратове, Нижнем Новгороде и Владивостоке. Наш межкафедральный словарный коллектив преподавателей, аспирантов и студентов (сейчас в его составе 22 человека) работает над составлением «Словаря драматургии М. Горького» по пьесам «Сомов и другие», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие». В руководстве коллективом мои неоценимые помощники – опытные лексикографы доценты Н.И. Бахмутова и Л.Г. Хижняк.

Завершена работа Санкт-Петербургского коллектива по созданию «Словаря автобиографической трилогии М. Горького» в 6-ти тт. Опубликованы 2 тома «Словаря драматургии М. Горького», заканчивается составление третьего, последнего, тома. Словарь драматургии будет вторым завершенным словарным циклом, который даст возможность определить жанровое своеобразие идиостиля писателя и его эволюцию.

Работа над словарем идет в тесном контакте с другими словарными группами, прежде всего головным центром – коллективом Санкт-Петербургского университета. Периодически в разных центрах проводятся симпозиумы составителей Словаря Горького: они состоялись в Киеве, Риге, Нижнем Новгороде, неоднократно проводились в Петербурге. В 1981 году такой симпозиум прошел в Саратове, в нем участвовали не только ведущие составители Словаря Горького: известный лексикограф и исследователь эстетики слова, проф. Л.С. Ковтун, взявшая на себя после смерти Б.А Ларина всю огромную ответственность за сохранение теоретических традиций и организацию коллективной работы по созданию словаря, проф. Д.М. Поцепня, проф. Г.А. Лилич, проф. М.А. Карпенко, доц. Н.П. Гусарова и др., – но и известные в стране специалисты по стилистике и писательской лексикографии: проф. В.П. Григорьев, проф. А.Д. Григорьева, ведущие лингвисты нашего университета проф. О.Б. Сиротинина, проф. Г.Г. Полищук. По уровню дискуссий симпозиум превратился в проблемную конференцию по теоретическим вопросам художественной стилистики. По его материалам был опубликован специальный сборник.

Изучение эстетики слова на нашем факультете не замыкалось рамками кафедры теории и истории языка. Важную страницу в историю Саратовской лингвистической школы вписало развивавшееся на кафедре русского языка направление семантико-стилистического анализа с опорой на доминанту текста под руководством известного исследователя художественного текста и разговорной речи, профессора Г.Г. Полищук. Тесная связь двух направлений факультета проявлялась и в публикациях, и в участии в проблемных конференциях, и в творческих контактах молодых ученых.

Много ценных для эстетики слова положений находим в проблемных исследованиях профессора кафедры русского языка О.Б. Сиротининой, посвященных общим законам литературного языка и месту в нем языка художественной литературы, порядку слов (области, в сущности, открытой О.Б. Сиротининой для изучения), соотношению художественной и разговорной речи.

На факультете сложилась хорошая традиция научных связей русского и романо-германского отделений. В рамках направления эстетики слова об этом свидетельствуют и общность теоретических позиций, и формы организации работы. Так, идеи Ларина о

том, что целый текст представляет собой комплекс, элементы которого по отдельности либо теряют, либо изменяют смысл, а заглавие аналогично занавесу в театре, поднятие которого сигнализирует начало действия, позднее нашли свое развитие в работах известного стилиста, профессора СПГПУ им. А.И. Герцена И.В. Арнольд и ее ученицы, доцента кафедры английской филологии нашего университета И.А. Банниковой о сильной позиции и квантовании. Много лет И.А. Банникова изучает проблемы поэтики разных жанров и интертекстуальности / интерэстетичности как проявления культурной коммуникации и ведет по этим проблемам семинар.

Росту интереса к эстетике слова на обоих отделениях факультета в 70-е годы способствовала работа межкафедрального семинара по стилистике (руководитель – проф. М.Б. Борисова). Он давал возможность свободно обмениваться мнениями по поводу новой научной литературы, обсуждать спорные проблемы стилистики, заслушивать доклады участников семинара или приглашенных ученых (напр., проф. И.В. Страхова). Активными участниками семинара были проф. А.А. Дерюгин, доц. И.А. Банникова, доц. Н.Е. Дорофеева, доц. Ю.Е. Мурзаева, доц. Н.А. Колосова, проф. К.Ф. Седов и др. На основе работы семинара были проведены три всероссийские конференции «Саратовские стилистические чтения», в которых участвовали известные филологи страны: проф. Н.А. Кожевникова, проф. К.А. Долинин, проф. Е.М. Кубарев, проф. Г.И. Богин и др.

Наши творческие связи с Ларинской школой Петурбургского университета продолжаются и сейчас: в форме участия в конференциях СПбГУ не только преподавателей, но и аспирантов и студентов (так, в последние 2 года успешно выступили на конференции в Петербурге аспирантка Т.В. Бердникова, студент-дипломник Б.Ю. Ушаков, ставший аспирантом Петербургского университета), в публикации исследований в сборниках СПбГУ, взаимном рецензировании диссертаций, статей, авторефератов и т.д.

Лингвистическое направление «эстетика слова» органично связано и с общими тенденциями саратовской филологической школы, традиции которой заложены тончайшим анализом словесного воплощения нравственных исканий русских писателей в трудах основоположников школы – С.Л. Франка, А.П. Скафтымова. Е.И. Покусаева. Эти традиции продолжаются и творчески развиваются в глубоких новаторских исследованиях художественного слова и теоретических проблем поэтики профессора В.В. Прозорова, широко известных за пределами нашей страны, в тонких и оригинальных работах известных литературоведов профессоров Е.П. Никитиной, Л.Е. Герасимовой, Е.Г. Елиной, И.Ю. Иванюшиной и др.

Вызывает большое удовлетворение и радует, что традиции русской классической филологии, развиваемые Саратовской филологической школой и эстетикой слова как ее составляющей, находят достойное воплощение и в научном творчестве наших молодых ученых.

Литература

Ларин Б.А. Филологическое наследие. СПб., 2003.

Лихачев Д.С. Из юбилейных статей, очерков, воспоминаний… // *Ларин Б.А.* Филологическое наследие. СПб., 2003.

ЧАСТЬ I

Раздел 1

Поэтика и проблематика художественного текста: образы, мотивы, идеи

П.И. Сорокин (Саратов)

Анализ стихотворения Джона Донна «Блоха»

Научный руководитель – профессор И.В. Кабанова

Джон Донн (1573-1631), величайший из поэтов метафизиков, при жизни не опубликовал ни одной стихотворной строки, хотя его произведения были широко известны в списках. Стихотворение «Блоха» характерно для раннего периода творчества поэта, когда его главным жанром была любовная лирика. Оно открывало сборник «Песни и сонеты», изданный через четыре года после смерти поэта. Стихотворение состоит из трех девятистиший. Фабула достаточно проста. Лирический герой отмечает, что блоха, перескочившая от него к девушке, укусила их обоих. Девушка ловит насекомое, но лирический герой пытается убедить девушку в греховности ее убийства. Тем не менее, девушка убивает блоху, но лирический герой заявляет, что это убийство принесло ей не больше вреда, чем принесет ей их связь.

Необходимо отметить, что сюжет с блохой был достаточно распространен в поэзии 16 века. Но его трактовка существенно отличалась от той, что мы встречаем у Донна. В традиционной версии герой завидовал блохе, касающейся тела его прекрасной возлюбленной. Донн переосмысляет популярный мотив: в данном стихотворении блоха не только касается тела возлюбленной, но и кусает «не только девушку, но и героя, делая надоедливое насекомое символом их плотского союза» [Английская лирика..., 1989. С. 24]. Донн переосмысливает не только популярный сюжет эротической поэзии, но и традицию Carpe Diem, также весьма популярную среди поэтов современников Донна (Э. Марвелл, К. Марлоу, сэр В. Рейэли и др). Первая строка первой строфы сразу обращает внимание читателя на блоху:

Узри в блохе, что мирно льнет к стене,

[Бродский, 1998. С. 294. Здесь и далее перевод И. Бродского – *П.С.*].

Такое маленькое насекомое – всего лишь черная точка становится первым зрительным образом в стихотворении. Во второй строке лирический герой концентрирует внимание на размере:

В сколь малом ты отказываешь мне.

Последующие две строки создают сюжетную основу стихотворения. Во-первых, вводится героиня; для современного читателя на этом этапе далеко не очевидно, что блоха пьет кровь именно у героини, так как используемое личное местоимение не выражает рода. Но в то время современники Донна скорее всего были знакомы с популярным сюжетом и догадывались, кого кусает блоха. Вторым сюжетообразующим элементом становится смешение крови лирического героя и его возлюбленной.

Кровь поровну пила она из нас:
Твоя с моей в ней смешаны сейчас.

Здесь на первый план выходит несоответствие масштабов событий: укуса насекомого и смешения крови. Когда говорят о смешении крови, имеют ввиду родственное смешение, каковое может происходить при рождении ребенка в браке. И такое значение совершенно противоположно прямому значению, употребленному в стихотворении, когда кровь смешивается в брюхе насекомого. Это создает комический эффект.

Пятая и шестая строки являются логичным продолжением мысли о смешении двух кровей: естественно такое «смешение» не может ассоциироваться ни с грехом, ни с позором, ни с потерей девственности. Таким образом, происходит принятие этого «смешения крови» как равнозначного таковому при полноценном семейном союзе, только без всех вышеперечисленных отрицательных последствий. Закреплением столь успешного логического построения можно считать последние три строки первой строфы:

Блоха, от крови смешанной пьяна,
Пред вечным сном насытилась сполна;
Достигла больше нашего она.

Эти строки еще полнее разворачивают мысли героя о «смешении крови», довольно очевидно намекая на развитие отношений и беременность. Некоторые слова оригинала могут быть поняты двояко. Так, слова «woo» и «swells» могут относиться к блохе, как насытившейся, раздувшейся блохе перед смертью, во-вторых, «woo» имеет второе значение – «свататься». Тогда эти строки естественно ассоциируются с беременностью: когда в «разбухшем» животе из двух «кровей» получается одна. И, наконец, последняя строка подводит итог построениям лирического героя, ясно указывая героине, что их отношения не зайдут так далеко.

Если сложить все посылы, встретившиеся в данной строфе, то лирический герой намекает девушке на эротические отношения, при которых должна «смешаться кровь», не говоря ни слова о браке, но, заверяя, что в этом нет опасности греха и позора, а также и беременности. Таким образом, он, на наш взгляд, близок к тому чтобы торжествовать, фактически утверждая, что она может потерять свою девственность, не теряя своей чести.

Необходимо отметить, что такие сложные по своей структуре метафоры называются концептами. При употреблении обычной метафоры, как правило, происходит перенос значения, и один предмет уподобляется другому, в чем-то схожему с ним, таким образом, показывая этот в новом свете. «Внутренняя механика концепта сложнее. Здесь тоже один предмет уподобляется другому, но предметы эти обычно весьма далеки друг от друга и на первый взгляд не имеют между собой ничего общего. И поэта в данном случае интересует не столько изображение первого предмета с помощью второго, сколько взаимоотношения между двумя несхожими предметами и те ассоциации, которые возникают при их сопоставлении» [Английская лирика..., 1989. С. 26]. Данное уподобление нормальных отношений между парой влюбленных и наевшейся блохой можно считать полноценным концептом, перед читателем разворачивается сложная ме-

тафора отношений, возникающих от маленькой точки в первой строке до беременности и «смешения крови».

Перед началом рассмотрения следующей строфы я хотел бы сосредоточить внимание на отношениях между мужчиной и женщиной перед браком в Англии в конце XVII века. Дело в том, что в Английском обществе того времени были установлены двойные стандарты для мужчин и женщин, так, считалось нормальным (и даже поощрялось) для мужчины до брака иметь половые связи, а также, возможно, и после брака. Женщины же до первой брачной ночи должны были хранить невинность, что являлось показателем их добродетели.

Стихотворение Донна состоит из трех строф, и, соответственно, эти строфы делят все повествование на три части. Но деление на строфы не является чисто формальным: между ними тоже происходит действие. Фактически все три строфы – это то, что говорит молодой человек своей возлюбленной. А между строфами девушка реагирует на слова героя, и от ее действий зависит развитие сюжета в следующей строфе. В данном случае, после первой строфы, в которой герой указал на блоху, девушка начинает ловить насекомое. Мы можем понять это лишь из речи самого героя. Так, в первой же строке герой пытается остановить возлюбленную от поимки насекомого, которое в его устах уже стало предлогом для их союза.

Узри же в ней три жизни и почти
Ее вниманьем. Ибо в ней почти,
Нет, больше чем женаты ты и я.

Мне хотелось бы подчеркнуть то, что, с одной стороны, вся суета вокруг блохи – как бы сущая безделица: безделица – укус, как безделица – отношения, к которым соблазняет лирический герой. Насекомое само настолько мало, что о нем нельзя говорить всерьез, с самого начала, даже с самого названия задается тон рассуждениям молодого человека. Этот ход мысли вполне сохраняется на протяжении всей первой строфы. Но то, что произошло между строфами, резко меняет направление развития мысли героя. Уже через строку, почти теми же словами, которыми молодой человек пытался умалить важность их связи, он готов многократно преувеличивать роль насекомого в их отношениях, узаконить их отношения. Блоха является тем «краеугольным камнем», на котором герой пытается построить отношения с девушкой, и поэтому ему крайне необходимо защитить блоху от попыток возлюбленной поймать ее. Молодой человек всячески пытается придать столь малому существу огромную значимость в глазах девушки: это и «[Кровь] Твоя с моей в ней смешаны сейчас», и «Узри же в ней три жизни», «в ней почти, Нет, больше чем женаты ты и я. И ложе нам, и храм блоха сия».

Нас связывают крепче алтаря
Живые стены цвета янтаря.

Как упоминалось выше, для девушки семнадцатого века невозможно было принять решение о замужестве самостоятельно. Свадьба всегда совершалась с согласия родителей, либо попечителя. Таким образом, упор молодого человека на незначительность их связи был не безоснователен: ведь в противном случае пришлось бы иметь дело с родителями возлюбленной. Девушка же, несмотря на все уверения героя, относится к их возможной связи как к греховной и неподобающей, и пытается поймать блоху. Тогда лирический герой с легкостью расширяет свою метафору, поистине превращая ее в метафизический концепт.

В четырнадцатой и пятнадцатой строках уже нет абстрактного «наша кровь» сами герои оказываются будто бы «заточены» в брюхе блохи. Нельзя забывать, что используемое Донном слово, также имеет значение «монашеский, монастырский», это подкрепляется и словом «стены», так как любой монастырь обязательно был окружен

крепкими стенами. Образ монастыря выступает здесь как дополнительное напоминание о «законном» и не-греховном статусе отношений героев.

Наконец, в последних трех строках второй строфы впервые появляется мотив убийства, причем тройного: обоих героев и блохи.

Щелчком ты можешь оборвать мой вздох.
Но не простит самоубийства Бог.
И святотатственно убийство трех.

Действительно, после того как оба героя оказались в заточении в брюхе насекомого, может показаться, что, убив блоху, можно убить и героев. Показателен порядок, в котором лирический герой говорит о тройном убийстве: сначала он сообщает возлюбленной, что он умрет, это намека на трагичность его любви. Следом добавляется самоубийство героини, что по нормам христианской морали было одним из тягчайших грехов. И подытоживает лирический герой, уже присоединив третью жертву – блоху. Причем блоха ранее уже соединялась с образом церкви. Лирический герой очень тонко построил свою защиту, перевернув все таким образом, что его слабое место – греховность внебрачной связи, превратилось в основной аргумент его защиты: греховность убийства блохи, укусы которой практически узаконили связь между ними.

На мой взгляд, лирический герой в конце второй строфы также близок к тому, чтобы торжествовать победу, как и в конце первой: он смог соорудить сложную оборону из логических следствий и вдоволь поиграл со смыслами. Тем не менее, третья строфа начинается с описания убийства насекомого:

Ах, все же стал твой ноготь палачом,
В крови невинной обагренным.

Но убийство насекомого происходит не на наших глазах, а в промежутке между строфами. Во второй строке третьей строфы Донн снова играет со смыслами: лирический герой, произнося эти слова, имеет в виду кровь невинно погибшей блохи. Но, безусловно, здесь содержится и намек на кровь самой невинной девушки. И вот, в третьей строфе «невинность» и «грех» снова поменялись местами. Невиновность блохи, как и в первой строфе, подчеркивается лирическим героем:

В чем
Вообще блоха повинною была?
В той капле, что случайно отпила?..

Здесь снова появляется образ капли крови, который мы встретили начале стихотворения. Необходимо отметить, что лирический герой снова пытается приуменьшить роль блохи: «В той капле, что случайно отпила?..», что также было в первой строфе. Какая безделица – капля крови, но именно эта капля и привела блоху к гибели. Девушка наказала вредное насекомое за укус. Следующие строки представляют собой повторение в своей речи аргументов девушки:

Но раз ты шепчешь, гордость затая,
Что, дескать, не ослабла мощь моя,

Действительно, девушка не согласилась со священной ролью блохи и убила ее, и от этого, как ни хотел доказать лирический герой, ничего не изменилось. Заключительные три строки подводят итог всему стихотворению:

Не будь к моим претензиям глуха:
Ты меньше потеряешь от греха,
Чем выпила убитая блоха.

Что удивительно, лирический герой соглашается со своей возлюбленной, хотя она перечеркивает все его доводы. Казалось бы, только что он ратовал за неприкосновенность блохи. Но мы снова видим необычайную гибкость ума героя: он уже в третий

раз переворачивает всё к своей пользе. Он соглашается с тем, что они не ослабели от столь ничтожной потери (капли крови) и что девушка от союза с ним потеряет так же мало, как она потеряла, убив блоху. Таким образом, рассуждения героя опять вернулись к первой строфе, к мотиву легкой, не обременяющей связи.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что данное стихотворение пародирует традицию восхваления Прекрасной Дамы, восходящую к образу Лауры в поэзии Франческо Петрарки. Центральный образ стихотворения – образ блохи в сравнении с выбранной любовной темой в петраркистской традиции выглядит как пародия, высмеивание истинных чувств. Д. Донн, выбрав блоху, акцентирует плотскую приземленную составляющую любовных отношений, что приходит в противоречие с возвышенным представлением о любви, как о союзе любящих душ у последователей Петрарки. Изображение любви в поэзии Донна отходит от возвышенных чувств, смещаясь к эротике, к плоти, что вскоре станет частью национальной, и – шире – европейской поэтической традиции в целом.

Литература

Бродский И. Собр. соч.: в 6 т. СПб., 1998. Т. 4.
Английская лирика первой половины XVII в. / Под ред. *А.Н. Горбунова*. М., 1989.

О.В. Горбунова (Саратов)

Анализ стихотворения Джорджа Герберта «Паломничество»

Научный руководитель – профессор И.В. Кабанова

Историки литературы иногда сравнивают Лондон начала XVII века с Флоренцией эпохи Медичи. «Метафизическая Школа» – магистральная линия английской поэзии этого времени. Одним из главных ее представителей, наряду с великим Джоном Донном, был Джордж Герберт (1593-1633). Некоторые исследователи называют его наиболее одаренным из метафизиков.

Английский исследователь, давая характеристику Д. Герберту как поэту в целом, говорит о нем как о тихом, духовно-внутреннем, грациозном, тонком и изящном. О Д. Донне, величайшем современнике поэта, можно говорить как о поэте религиозного сомнения, напряжения и тревоги; Герберт – поэт веры, смирения и покорности. Оба они поэты-метафизики, оба используют «причудливые» образы и метафоры- концепты. Герберт воспринял от Джона Донна лирическую интенсивность поэзии, ее устремленность вовнутрь, обращение к сугубо личному опыту, игру ума. Но Герберт никогда не бывает кричащим, или даже сильно драматичным. Его спокойствие ни в коем случае не указывает на эмоциональную бедность. Настроения поэзии Герберта свежи и переменчивы, как английская погода, но за ними слышится непрерывный шепот молитвы, ясная, спокойная мудрость сотен лет веры. «Старинные формы – главное очарование поэзии Герберта – похожи на приходскую церковь. Старинное здание, сложное, но открытое для самого простого и скромного человека» [The Norton Anthology of English Literature, 1979. Vol. 1. P. 1325. Перевод осуществлен мной – *О.Г.*].

Единственный сборник стихотворений Герберта под названием «Храм» был опубликован вскоре после его смерти, в 1633 году, одним из его друзей, которому автор завещал свои стихотворения. Вся слава поэта – в этом сборнике. Стихотворения распадаются на несколько групп: одни посвящены архитектуре храма (алтарю, витра-

жам, мраморному полу), другие – праздникам и церковной службе, третьи содержат размышления о высоком смысле любви или задачах поэзии. Исследователь Герберта А.Н. Горбунов обращает внимание, что композиция сборника строго продумана. Стихотворения скрепляет сложная и многозначная метафора, которую поэт вынес в название книги. «Для Герберта храм – это и здание, где совершаются богослужения, и сложившийся за века институт церкви, и весь миропорядок, и, наконец, человеческое сердце» [Английская лирика…, 1989. С. 39]. Последнее значение метафоры особенно важно. Лирика Герберта наполнена глубокими личными переживаниями. «Храм» представляет собой аллегорический рассказ о духовной жизни поэта на службе у церкви и Бога.

«Паломничество» относится к тем стихотворениям сборника, в которых внутренний конфликт лирического героя Герберта наиболее драматичен. В нем ощущается надежда и разочарование, протест, выплескивающийся наружу, но вместе с тем доверие Божественной воле и смирение.

Важно знать, что во многих стихотворениях Герберта присутствует аллегория, или, эмблема, которая восходит к традициям средневековья. Несомненно, Герберт черпает свои аллегорические образы из Библии. Эмблеме подчинялась не отдельная строка, а все стихотворение в целом. Аллегория «Паломничество» вынесена в заглавие, а все последующее стихотворение является подробной, последовательной ее расшифровкой. Но при этом само слово ни разу не повторяется в тексте, оно раскрывается в целом ряде образов.

Мотив паломничества как аллегории духовного искания, странствия человека по жизни имеет свои истоки в литературе, возникшие задолго до Герберта. Этот мотив был продолжен – Джон Баньян (1628 – 1688) создал «Путь паломника». Этот шедевр религиозной литературы, является аллегорическим видением человека в поисках спасения души. Христианин отправляется в путешествие из города Разрушений, который символизирует греховный мир, в Небесный город. Духовные трудности на пути героя выражены четкими олицетворениями.

В связи с этим можно рассматривать каждый этап путешествия лирического героя Герберта как отдельное препятствие, которое он преодолевает.

Аллегорические категории в тексте получают, во-первых, свое графическое выражение: они пишутся с заглавной буквы. Они становятся «географическими названиями», топонимами воображаемого ландшафта на пути пилигрима. Таких аллегорий шесть: «*Отчаянья провал*», «*Тщеславия скала*», «*поле Грез*», «*гора Забот*», «*Страстей пустыня*», «*холм Надежды*» [Здесь и далее цитаты в пер. Д.В. Щедровицкого – *О.Г.*]. Они становятся действительным воплощением физических препятствий.

На эти аллегорические фигуры можно взглянуть как на анализ противоречивых чувств, умение заставить читателя воочию увидеть хаос страстей, бурлящих в сердце человека.

Но опять же не нужно забывать о важности религиозного контекста. Препятствия можно соотнести с христианским представлением о семи смертных грехах. Гордыня, алчность, похоть, блуд, зависть, чревоугодие, гнев, праздность искушают и губят душу. Герой преодолевает самые тяжелые препятствия, которые только могли встретиться человеку. Тщеславия скала соотносится с грехом Гордыни, Поле грез – с Ленью и праздностью, страстями в пустыне могут быть – алчность, похоть, зависть, гнев. К ним же может привести и Отчаянья провал.

Грехам противопоставлены семь добродетелей: смирение, щедрость, вера, праведность, умеренность, самообладание, усердие. Эти семь добродетелей и олицетворяет собой холм Надежд.

Что мы знаем о лирическом герое? Это пилигрим, странник, путник, у которого есть цель – холм Надежд. Это путь добродетели, совершенно естественный для христианина, путь к совершенству. Вера в Бога, которому он предан до конца, помогает ему не оступиться и не упасть.

Мы не знаем, откуда началось его путешествие. Мы застаем его продолжающим свой путь: «*я шел и шел*». Уже в первой строфе – путник устал: «был путь мой долог и тяжел». Первые препятствия он преодолевает без особого труда. Отчаяние находит аллегорическое выражение в виде темной и мрачной пещеры, как нечто низвергающее в пропасть, место, где нет луча надежды. Ему противопоставлена вершина Гордости, порока, который ослепляет человека, заставляя думать, что он выше других. Они вполне понятны с точки зрения христианской традиции.

До следующей ступени пилигрим добирается с гораздо большими усилиями: «*среди сует*», потому что препятствия соблазняют его своим привлекательным видом: «*поле грез в цветенье*», предлагая остановиться и забыть о цели. И путник согласился бы, ведь никакие человеческие слабости и сомнения ему не чужды: «*стал любоваться*», если бы не скоротечность жизни, которая дана ему чтобы достичь заветной цели: «*но день меня заторопил*».

В третьей строфе Страсть изображена опустошающей. Здесь и странник был «опустошен», лишен всего самого дорогого: «*и в ней я был средь бела дня ограблен дочиста*», сумев сохранить только одного «*ангела*». Существует несколько толкований этого образа. В связи с продолжением темы золота, можно считать, что под «*ангелом*» подразумевается название золотой английской монеты. Помня, что монета была зашита в полу одежды странника, можно предположить, что это талисман или ангел-хранитель. Есть и указания на биографические факты: «*ангел*» – намек на жену автора, которая была дочерью его друга.

В четвертой строфе лирический герой достигает цели своего путешествия – холма Надежд, но тут его подстерегает неожиданное разочарование. И тем оно больше, чем ближе казалась цель*:* «*сердечной радостью влеком, вершины я достиг*». Наградой ему оказалось лишь озерцо соленой воды – соленые слезы. Поэтому герой возносит свой голос к небесам, взывая к справедливости: «*Ужель награда страннику лишь слезы?*». Пилигрим находится в глубоком смятении, ведь надежда покидает его, вместо которой приходит сомнение в вере и в Божьем замысле: «*скорбям ни края, я обезумел*». Это самые напряженные строки, кульминация стихотворения. Но далее подчеркивается, что в этой неудаче, разочаровании герой виноват сам: «*я обманулся – мой дальше холм*».

В пространственном отношении весь предыдущий путь пилигрима – это уверенное движение вверх: «*вершины я достиг*». Путь духа к высотам, устремление к Богу. Но затем следует долгая остановка – и опять движение: «*бежать я порываюсь*». Мы видим, что герой не сдается. Но куда герой стремится теперь? У Герберта было чутье для создания удачной концовки стихотворения. Здесь последняя строка яркая, запоминающаяся, оставляющая глубокий след. Звучит глосс с небес: «*Среди живущих оставаясь, никто в предел тот не проник*». Наоборот, такое завершение подтверждает покорность лирического героя, смирение его со своей долей. Ведь он примиряется со смертью.

На страницах сборника Герберта не было никаких иллюстраций – их должны были сыграть сами стихи. Графическая форма должна была служить изящным оформлением идеи. «Главным объектом эксперимента у Герберта была строка и система рифм» [The Norton Anthology of English Literature, 1979. Vol. 1. P. 1327]. Но красота, изысканность и утонченность формы стиха не была самоцелью поэта.

Схема построения стиха четкая и гармоничная. Стихотворный размер – ямб с пиррихием (с пропусками ударения на служебных словах). Количество стоп в строке варьируется. Первая строка содержит пять стоп, во второй строке две стопы, затем следуют три строки по четыре стопы, и завершается строфа коротким двустопным стихом. Двустопный размер достаточно динамичен, поэтому позволяет передать ритмику движение лирического героя, оживляет статичность аллегорических фигур. Исследователи отмечают, что двусложный размер был излюбленным у Герберта, но сам рисунок строфы, он подбирал отдельно для каждого стихотворения. Внешнее впечатление, визуальная оболочка стихотворения очень гармонична, «архитектурна» и «ажурна». Это стихотворение нужно не только слушать, а воспринимать взглядом. Шесть равных строф, в каждой из которых по шесть стихов. Всего тридцать шесть сток. Оно производит впечатление сферического, завершенного. Длина каждой строки через период повторяется. Каждая строфа содержит в себе описание одного видимого образа, который соответствует продвижению героя на одну ступень. Каждая строфа не существует сама по себе – все они связаны логикой движения. Рифма точная, с ударением на последний слог, мужская, очень уверенная, решительная. Система рифмовки первых четырех строк – перекрестная, а последние две строки представляют собой парную рифмовку, или иначе смежную.

Итак, стихотворение «Паломничество» обладает такими качествами, как потрясающий лаконизм и сжатость. Это яркий пример емкости поэтической речи. При помощи достаточно простого языка и при минимальном количестве изобразительных средств автору удалось высказаться о категориях жизни и смерти в их христианском понимании.

Последняя строфа существенно отличается от всех остальных предыдущих с точки зрения смысловой нагрузки – она суммарная, итоговая. То, что в ней описывается, происходит на более высокой ступени – не на земле. Глас свыше появляется, когда лирический герой пытается продолжить свой путь. Он видит новую вершину, но путь к ней смертному заказан – это обитель бога. Тем охотнее пилигрим примиряется со смертью. Она оказывается справедливым, заслуженным отдыхом, обретением покоя после тягот жизни, но и средством транспортировки в настоящую жизнь вне этого мира, в загробную жизнь души.

Литература

Английская лирика первой половины XVII в. / Под ред. *А.Н. Горбунова*. М., 1989.
The Norton Anthology of English Literature: 2vol. Vol. 1. 4th ed. / General ed. *M.N. Abrams*. New York-London, 1979.

М.А. Куличихина (Саратов)

Тело-автомат в новелле Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек»

Научный руководитель – профессор И.В. Кабанова

Образы человека-автомата (Menschenautomaten) в литературе особенно актуальны сейчас, в эпоху развития искусственного интеллекта и клонирования. Нас интересует тело-автомат в произведениях поздних немецких романтиков, где оно стало доминировать среди прочих концепций телесности.

М. Фуко показал, что по мере становления буржуазных отношений в 17-18 вв. вырабатывались новые способы контроля над личностью в виде новых дисциплинарных практик тела. «В классический век произошло открытие тела как объекта и мишени власти. <…> Великая книга о Человеке-машине создавалась одновременно в двух регистрах: анатомо-метафизическом – первые страницы были написаны Декартом, последующие медиками и философами; и технико-политическом <…>» [Фуко, 1999. С. 198-199]. Новая стратегия власти – «не рассматривать тело в массе, в общих чертах, как если бы оно было неразделимой единицей, а прорабатывать его в деталях, подвергать его самому тонкому принуждению, обеспечивать его захват на уровне самой механики – движений, жестов, положений, быстроты: бесконечно малая власть над активным телом» [Там же. С. 200].

В эпоху романтизма концепция тела-машины находит воплощение в ряде литературных произведений. Наглядно она звучит в «страшных» новеллах Гофмана, в знаменитом «Песочном человеке» (опубликован в 1817 г.).

Ранее, в 1814 г., в новелле «Автоматы» Гофман устами героев четко обозначает свою позицию по отношению к человекоподобным машинам: «*Мне до глубины души противны механические фигуры, эти памятники то ли омертвевшей жизни, то ли ожившей смерти. Они ведь не воспроизводят человека, а издевательски вторят ему <…> Я уверен, что большинство людей разделяют со мной это чувство. При виде таких фигур всем не по себе*» [Гофман, 1990. С. 188]. Особенное возмущение Гофмана вызывает то, что машины – такие, как реальные автоматы Вокансона (Vaucanson) и швейцарской семьи Жаке-Дроз (Jaquet-Droz) – вторгаются в духовную, творческую сферу, в сферу музыки. «*Соединить живого человека с мертвыми фигурами, которые только копируют форму и движения человека <…> В этом для меня заключено что-то тяжкое, зловещее, даже совсем жуткое. Воображаю себе, что можно, встроив внутрь фигур искусный механизм, научить их ловко и быстро танцевать, вот и пусть они исполняют тогда танец вместе с живыми людьми <…>, так чтобы живой танцор подхватывал деревянную танцовщицу и носился с ней по залу – разве ты выдержал бы такое зрелище хотя бы одну минуту? А тем более музыку, исполняемую машинами, – есть ли что более безбожное, гадкое? <…> Стремление механиков все точнее и точнее копировать и заменять механическими приспособлениями органы человеческого тела, способные производить музыкальные звуки, – это в моих глазах открытая война против принципа духовности. Однако духовность одерживает все более блестящие победы по мере того, как против нее восстают эти мнимые, кажущиеся силы*» [Там же. С. 201-202].

В этом отрывке уже угадывается образ Олимпии, но здесь речь идет об успешном копировании человеческого тела, а не его подмене. Автоматы профессора Х. и говорящий турок в «Автоматах» изначально представляются как машины, Олимпия же выступает в роли человека. Если в «Автоматах» Гофман еще верит в победу духовного начала, то в «Песочном человеке» происходит крах этой веры, поражение духовности.

Герой новеллы влюбляется в механическую куклу Олимпию. Натанаэль слеп к тому, что замечают его товарищи: «*Ее можно было почесть красавицей, когда бы ее взор не был так* ***безжизнен****. В ее игре, в ее пении приметен неприятно правильный, бездушный такт поющей* ***машины****. Нам сделалось не по себе от присутствия этой Олимпии, и мы, право, не хотели иметь с нею дела, нам все казалось, будто она* ***только поступает, как живое существо***» [Гофман, 1989. С. 32-36]. Образ Олимпии строится на романтическом контрасте внешнего совершенства тела и пугающей безжизненности. Контраст между красотой и недостатком духовности в возлюбленной уже становился предметом изображения в романтической литературе. У Арнима в «Изабелле

Египетской» действует голем – «искусственный человек, сделанная женщина, механическая Ева, всякому послушная и всякому доступная, абстракция пола» [Берковский, 2001. С. 309]. Гофман возводит противопоставление живого человека и человекообразного автомата на новую ступень: если у Арнима живая девушка привлекательнее, одухотворенней и несоизмеримо выше своего телесного двойника, то Клара не может победить Олимпию, механическая кукла привлекательнее живого человека. В то время как человеческое тело в современном обществе все больше подчиняется законам механики, автоматы приобретают все больше «человеческих» качеств и умений, стираются грани между человеком и машиной.

Из творения мастера, достойного восхищения – или негодования – человекообразная машина становится товаром массового производства, государство – фабрикой автоматов, в которой не осталось места для духовного. Неудивительно, что автомат вольготно чувствует себя в социуме – он является его порождением. Ф.П. Федоров верно замечает: «Олимпия – это не только издевательство над обществом, но и лакмусовая бумажка общества; она проявляет его механистический характер; она не распознается, потому что оказывается среди таких же, как она, автоматов; диалог Олимпии с обществом – диалог однотипных существ, диалог механизмов» [Федоров, 2004. С. 240].

В позднем романтизме отражен перелом, произошедший в жизни тела: из индивидуального явления оно становится общественной собственностью, предметом обладания и объектом власти. За куклу Олимпию борются Спаланцани и Коппола, но и тело Натанаэля – предмет спора между его отцом и адвокатом Коппелиусом (сцена из детства героя зеркально отражает эпизод с Олимпией).

Характерно, что автомат чаще всего воплощается именно как женское тело. Романтиков глубоко волновал вопрос о роли женщины в социуме. Жизнь женщины, точнее, вымуштрованного воспитанием и обществом женского тела, предельно схематизируется и механизируется, лишается самостоятельности и индивидуальности. Предназначение женщины (любовь, семья, деторождение, воспитание) подменяется ее более мелкими и потому легче воспроизводимыми функциями. Разочарование поздних романтиков в единственной романтической «настоящей» любви, о котором пишет Жирмунский, приводит к тому, что романтики отворачиваются от живых – несовершенных – женщин и выбирают автоматы. Любовь к автоматам имеет под собой глубокую психологическую основу. Повышенное внимание к собственному внутреннему миру играет злую шутку с романтиками – Натанаэль не замечает, что «прекрасная душа Олимпии» – лишь проекция его чувств и желаний. Как пишет немецкий исследователь Д. Кремер, «блуждающий мужской взгляд подыскивает себе мертвый предмет как плоскость проекции самого себя. Немой автомат лишь воспринимает слова и рефлексы мужчины и к тому же лживо уверяет его, что тот наконец-то нашел свое отчужденное женское Alter ego» [Kremer, 1999. S. 83. Здесь и далее перевод осуществлен мной – *М.К.*].

Гюнтер Гримм подчеркивает гендерную специфику при создании искусственного человека: «Желание самому создать человека, как и желание летать, – это изначально свойственная человечеству мечта. Но если желание летать не зависит от пола, то желание создать человека кажется специфично мужским. Мужчины сублимируют свой органический дефицит. Женщины могут рожать, а мужчины – только в фантазиях или с помощью техники» [Grimm].

Поэтому творцы механического тела – мужчины. В «Песочном человеке» в «сотворении» Олимпии принимают участие профессор-натуралист Спаланцани и «талантливый механик» Коппола. Имя Коппелиуса можно возвести к немецкому глаголу *koppeln* – собирать, стыковать, соединять, что подчеркивает механистичный характер его «творчества». Образ Копполы представляет собой негативный вариант центрального в

немецком романтизме образа художника-творца, поскольку это творец механизмов. Песочник еще в детстве пугает героя: «*“ну а все же мы наведем ревизию, как там у него прилажены руки и ноги”. И вот он … принялся вертеть мои руки и ноги, то выкручивая их, то вправляя. «Ага, это вот не больно ладно ходит! А эта – хорошо…*» [Гофман, 1989. С. 37].

В Коппелиусе слиты черты современного ученого-экспериментатора и злого колдуна из волшебной сказки. Именно он продает Натанаэлю подзорную трубу, прибор, который искажает его зрение и восприятие настолько, что герой не может отличить автомат от живого человека.

Так Натанаэль вовлекается в процесс создания куклы. Именно он дает ей то, чего не смогли добиться ни Спаланцани, ни Коппола: в своем воображении герой наделяет Олимпию жизненной силой, проецируя свое «Я» на немую куклу он одухотворяет ее.

Глаза, оптические приборы, зрение и перспектива – важнейшие элементы мотивной структуры новеллы, и в этом ряду стоит столь важный для романтизма мотив зеркала, в котором герой имеет возможность взглянуть на себя как бы с точки зрения другого. Олимпия – ничто, но именно ее пустота, отсутствие собственной личности позволяет ей быть отражением Натанаэля, она – его желанный и недоступный двойник, женское эго. Разоблачение Олимпии, ее «гибель» – это и разоблачение Натанаэля, осознание механистической природы тела вообще, что приводит к трагическому финалу. Натанаэль остается со страшным подозрением (или прозрением?), отравляющим разум и душу: а что, если живые люди тоже автоматы? Поэтому возлюбленная Клара кажется Натаниэлю «проклятым, бездушным автоматом», «куколкой», он погибает, а Коппола продолжает странствовать по этому свету, навязывая людям свои очки и с ними – новый механистический взгляд на тело и на общество.

Губительна не машина сама по себе, но ее одухотворение, очеловечивание, подмена человека и (мнимое) превосходство. Страшно осознание, что человеческое тело – это автомат, организованная, четко выполняющая свои функции материя, что стираются критерии различия между человеком и машиной.

Г. Гримм отмечает: «В то время как механики и публика не уставали восхищаться (автоматами), литература оказалась прозорливее. Она вскрывает тайные страхи, которые охватывают человека в присутствии людей-машин, она указывает на опасности, грозящие его душевному состоянию. В первую очередь речь идет о проблеме идентичности. Если автоматы похожи на людей до такой степени, что их можно перепутать, как может человек распознать своего визави, как он может быть уверен в самом себе? Э.Т.А. Гофман изобразил психическое смятение, которое автомат может вызвать в человеке, во многих новеллах, (но) убедительнее всего <…> в “Песочном человеке”» [Grimm].

Внимание позднего романтизма к телу-автомату, страхи и прозрения романтиков выводят нас на проблему идентичности, и обширная библиография последних лет, посвященная искусственному человеку в литературе, доказывает, что эта проблема особенно актуальна сегодня.

Литература

Grimm Günter. «Elektronische Hirne». Zur literarischen Genese des Androiden (17.01.2005) // www.goethezeitportal.de.

Kremer Detlef. E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane. Berlin, 1999.

Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
Гофман Э.Т.А. Автомат // *Гофман Э.Т.А.* Крейслериана. Новеллы. М., 1990.
Гофман. Э.Т.А. Песочный человек // Сказки немецких писателей. Л., 1989.
Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М., 2004.
Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999.

К.А. Григорьева (Саратов)

Форма исповеди в произведении Томаса Де Квинси «Исповедь англичанина, употребляющего опиум»

Научный руководитель – профессор И.В. Кабанова

«Исповедь англичанина, употребляющего опиум» («*Confession of an English opium-eater*») Томаса Де Квинси (первая редакция – 1821, вторая редакция – 1856, русский перевод Сергея Панова и Николая Шептулина – 1994) относится, по словам критика Анны Бакленд, к числу тех произведений, о которых все наслышаны, но мало кто читает. Скандальное содержание этого первого литературного исследования наркотической зависимости обращает читателей и критиков, в первую очередь, к исследованию морально-этических и медицинских аспектов текста, которые, по нашему мнению, невозможно оценить, не разобравшись в его усложненной форме. Большинство критиков видят в наиболее известном творении Де Квинси романтический роман с автобиографической основой, и нашей задачей будет анализ автобиографической составляющей романа с целью лучше разобраться в его жанровой природе.

Романтическая эпоха – пора интенсивного смешения, синтеза жанров, преображения жанровых форм, предписанных нормативными поэтиками, и появления новых жанровых разновидностей в поэзии, драме и прозе, которые вырастают из соединения ранее не пересекавшихся жанровых традиций. Как подсказывает само заглавие, «Исповедь…» ориентируется на относительно недавний текст – на прогремевшую по всей Европе «Исповедь» Руссо. Сегодня общепризнано, что «Исповедь» Руссо – первая литературная автобиография, а слово «исповедь» указывает на религиозные корни жанра. Христианская исповедь – это таинство и выработанный в средние века ритуал покаяния перед Богом или замещающим его священником – исповедником. Непосредственно «текст исповеди возникает только тогда, когда необходимость покаяния перед Богом выливается в покаяние перед самим собой» [Уваров] и перед читателем. С изменением аудитории и формы изменяется и сама исповедь: она становится автобиографией.

Можно выделить следующие формально-содержательные признаки жанра:

- совпадение автора, повествователя и героя;
- прозаическая форма повествования;
- повествование ведется о частной жизни создателя автобиографии, определяется происхождение героя, его социальное положение, основные этапы жизни и то, что наполняет ее содержанием (воспитание, образование, человеческие взаимоотношения, любовь, дружба и т.д.);
- хронологическая последовательность, датировка событий, преимущественная непрерывность повествования;
- автобиографическое соглашение, непосредственное обращение к читателю в начале произведения, в котором автор задает определенный тон повествованию и определяет отношения с читателем.

Начнем с так называемого автобиографического соглашения. Обращает на себя внимание уже первая фраза «Исповеди…»: «*Я представляю тебе, благосклонный читатель, рассказ об удивительной поре моей жизни. Хотелось бы верить, что в моем толковании эта история окажется не просто занятной, но в значительной степени полезной и назидательной. Единственно с подобной надеждой писал я ее…*» [Де Квинси, 1994. С. 7. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках].

Такое начало настраивает читателя на то, что перед ним предстанет нравоучительное повествование беспристрастного автора, типичная история сбившегося с пути истинного человека. Кроме того, в начале «Предварительной исповеди» («Preliminary Confessions») Де Квинси обращается от третьего лица. Таким образом, автор, формируя определенную дистанцию между повествователем и субъектом повествования, создает впечатление полного контроля над текстом.

Автор заявляет, что его труд окажется полезным всем тем, кто, как и он сам, оказались в плену опиума, этого ложного благодетеля и коварного спасителя. Он до конца откровенен с читателем, не пытается за маской скромности и приличия скрывать слабости и пороки человеческие, «*нравственные язвы и шрамы*» [Там же]. Правдивость и искренность – основные условия, без которых не может существовать исповедь. Но, стремясь к максимальной реалистичности изображаемого и документальности, автор не может избежать субъективного видения своего внутреннего «Я» и окружающего мира. Вполне естественно возникает вопрос: каково соотношение «правды» и «вымысла» в автобиографии Томаса Де Квинси, где граница между реальными фактами жизни автора и его воображением? На протяжении всего повествования автор нарочито заостряет наше внимание на том, что он и только он контролирует видения, которые вплоть до времени повествования не покидают его. Мы вполне могли бы согласиться с таким заявлением, если бы не ощущение, что все повествование – одна непрерывная галлюцинация после очередного приема опиума.

Композиционно в «Исповеди…» можно выделить 3 части. В соответствии с требованиями жанра Де Квинси ведет повествование в преимущественно хронологической последовательности. Первая часть – это «*рассказ о приключениях юности писателя, отчасти породивших привычку к употреблению опиума*» [12], во второй части представлены «Радости опиума», физические и духовные, а в завершающей, третьей – «Горести опиума», горечь, муки и разочарования автора, наказание за божественные наслаждения, некогда им испытанные. Автор указывает даты тех или иных событий, периодов жизни. Но если в первой главе Де Квинси строит повествование в соответствии с временной последовательностью событий, то последующие две, казалось бы, вовсе не ограничены временными рамками. Автор абстрагируется от реальности, уходит в мир опиумной действительности, мир своего подсознания. По словам самого повествователя, «*опиофаг слишком счастлив, чтобы вести счет времени*» [66]. Оттого первая часть событийна, стройна и относительно логична, в то время как две других отличаются фрагментарностью и непоследовательностью, действительность оказывается разорвана опиумными видениями.

Итак, Де Квинси начинает историю своей жизни с того, что вскользь упоминает о родителях, точнее об отце. В отличие от стандартной формы автобиографии, где данные о родителях и социальной принадлежности даются в начале повествования, здесь они растворены в тексте. Только в конце первой части автор напрямую задается вопросом о своем социальном положении. Ведь события «Предварительной исповеди» важны для автора не столько сами по себе, сколько как некое основание, фундамент, на котором возвышается огромное здание опиумной зависимости. Он пытается разъяснить

читателю, как, казалось бы, «*разумное существо навлекло на себя бремя страданий, добровольно уготовило себе тягостный плен и сознательно заковалось во столькие многие цепи*» [13]. Метафора отображает суть описываемого в этой главе, где каждое событие становится новым звеном в этой страшной цепи порабощения.

Мы видим длительные странствия юноши, его столкновение с различными людьми, их судьбами и чувствами. Описывая прошлое, автор старается внушить читателю полное доверие к тексту. Стиль повествования эмоционально уравновешенный и размеренный. Но вот герой убегает из колледжа и попадает в Лондон. С этого момента повествование становится более эмоциональным, встревоженным, прочувствованным и, безусловно, сильнее воздействует на читателя. Это период невыносимых физических мук, описанных с почти медицинской точностью, переходящих в муки душевные. Впервые он сталкивается с нищетой этого огромного, роскошного города, с крайней нуждой и голодом. Эту часть Де Квинси пишет именно для читателя, он рассматривает все те факты, что привели к употреблению опиума, досконально исследует развитие болезни желудка, каждую стадию ухудшения состояния героя. Теперь читателю не кажется столь безрассудным его поведение, опиум воспринимается как естественный и единственный выход для юноши.

Вторая и третья части посвящены тому, как опиум открывает для него новую реальность, объясняет смысл жизни, стимулирует воображение и фантазию. Здесь уже нет той стройности и логичности повествования, а голос автора звучит не так твердо и уверенно.

Раскрывая силу воздействия наркотика на работу человеческого разума, де Квинси произносит своеобразный гимн опиуму, учение, в правоте которого он уверен: «*…употребляющий опиум… восходит к божественным вершинам своей души, где над безоблачной ясностью сознания сияет величественный разум. Таково учение истинной церкви об опиуме, той церкви, коей единственным исповедником являюсь я…*» [59].

Теперь мы сталкиваемся с глубоким противоречием «Исповеди…» Де Квинси. Казалось бы, все три главы объединены образом самого автора. Но сам де Квинси постепенно переносит интерес читателя с себя самого на опиум, делая его главным объектом автобиографии. Таким образом, если автор и повествователь в соответствии с жанровой формой совпадают, то единственным героем произведения становится опиум: «*Сам опиум, а не употребляющий оного, есть истинный герой сей сказки, а также и законный центр ее, вокруг коего вращается читательское внимание. Целью моей было показать замечательное действие опиума, способствующее как наслаждению, так и боли…*» [106].

В самом деле, наркотик придает форму чувству, мысли, образу действительности в этом произведении. Но опиум действует спонтанно, без разбора вырывает из памяти несвязные элементы: «*…он [опиум] (подобно пчеле, что собирает нужный материал отовсюду: то из розы, то из сажи дымовой трубы) соответствует любому чувству, как и отмычка – любому замку*» [66].

И в 3 части абсолютно стирается грань между реальным и ирреальным. Автор словно парит между действительностью и миром опиума. Словно в пучину ада спускается он в глубины своего подсознания: «*Всякую ночь, казалось, сходил я (и сие не метафора) в подземелья и темные бездны, лежащие глубже известных нам бездн, и сходил, едва ли надеясь возвратиться. Даже проснувшись, я не чувствовал себя на земле*» [94].

Границы бреда и яви разомкнуты настолько, что герой (а за ним сам автор) может только мнить себя живым или мертвым. Погружение повествователя в пучины бреда воплощается чередой описаний снов и галлюцинаций больного сознания, и тре-

тья часть прочитывается как насквозь символическая. Тем самым Де Квинси, используя традиционные приемы романа или во всяком случае литературы вымысла, раздвигает границы жанра автобиографии, делая объектом описания в ней не просто факты своей жизни, не просто психологическую историю, но продукты собственного подсознания.

На этом история англичанина – любителя опиума – должна была бы закончиться. Но для Де Квинси, пишущего автобиографию, такая развязка невозможна. И после того, как путь героя, казалось бы, завершен, автор пытается вернуть читателя из мрачного мира сновидений в реальность. Дальнейшее повествование можно отнести к эпилогу. Перед читателем вновь предстает трезвомыслящий автор, который способен контролировать свое сознание. Тяжелым, страшным испытанием становится для автора стремление освободиться от опиумных чар. И хотя Де Квинси так до конца жизни и не смог полностью избавиться от зависимости, минимальная доза в 12 гранов стала для него неким телесным возрождением.

Итак, мы показали, что опора Де Квинси на жанровую матрицу автобиографии по мере разворачивания текста вступает в противоречие с истинным объектом описания, которым у него является не целостная личность, а история наркотической зависимости. Ее автор описывает одновременно с рационалистических позиций, почти как клиницист, но это описание «извне» сильно уступает описанию болезни «изнутри». Мы убедились в том, что признаки жанра соблюдаются только формально. В действительности же перед нами роман с автобиографической основой.

Литература

Buckland Anna. The story of English literature. London, 1913.
Де Квинси Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум. М., 1994.
Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова // www.philosophy.ru.

Н.Ю. Чернявская (Саратов)

Мифологема сна в фантастических повестях А.А. Бестужева-Марлинского

Научный руководитель – доцент Л.Г. Горбунова

Определяющие черты русской романтической литературы, такие как народность и самобытность, тесно связаны с понятием «народного духа», включающим в себя язык, мифологию, фольклор, природные и географические условия существования народа, а также его нравы и обычаи. Эстетическая мысль начала XIX века в русле нарастающего интереса к русской старине обращается к мифологии как к явлению национальной жизни.

Романтики, в частности и А.А. Бестужев, фактически впервые попытались рассмотреть народное творчество, включая и мифологию, как проявление высшей художественности, отмеченной свежестью и непосредственностью восприятия. Миф понимался ими не как нелепый вымысел, плод незрелого ума, а как проявление высшей мудрости, выражение способности человека к незамутненному аналитическим мышлением восприятию мира. Мифология осмысляется не только как хранительница коллективной народной памяти, но и как способ осмысления событий, представляющихся чудесными и непознаваемыми. В творчестве А. Бестужева, стремящегося постичь тайны человече-

ского существования, недоступные холодному разуму, мифологические конструкции оживают и наполняются актуальным современным содержанием.

Некоторые сюжетообразующие мотивы у А. Бестужева связаны с включением в повествование мифологемы сна [Ходанен, 2000].

В повести «Изменник» (1825) А. Бестужев впервые включает сон героя в повествовательную структуру произведения. Здесь мифологема сна выступает как средство контрастного противопоставления мира идеального, желаемого и мира реального, действительного. Следует отметить, что идея двоемирия у Бестужева воплощена в противостоянии мечты и действительности, истинной красоты и пошлости жизни. В этом он близок к пониманию идеи двоемирия Гофманом.

В основе сюжета названной повести лежит соперничество двух братьев – Михаила и Владимира Ситцких, резко противопоставляется положительный образ одного – отрицательному другого. Подобное противостояние добрых и злых сил и стремлений характерно не только для внешней сюжетной канвы произведения. Сложен и противоречив образ Владимира: история его жизни построена как цепь предательств, но душа его постоянно колеблется между двумя полюсами – добра и зла. Сон, который видит Владимир, уже став изменником, пробуждает в нем чувство совести и долга: «*Ты останешься невестою Михаила – и я снова слуга родины!*» – говорит он Елене [Бестужев-Марлинский, 1981. С. 173. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. Но с большей силой разгорается в нем ненависть и желание мести, когда он понял, что прекрасное видение было лишь сном.

Подобное использование мифологемы сна очень значимо для создания характера главного героя: Бестужеву важно показать борьбу страстей в душе Владимира, светлую сторону его души и темное в ней в их противоборстве. И тем трагичнее итог этого противостояния – полное отчуждение Владимира, его нравственное падение, отречение от всего святого: долга, чести, любви к отчизне и, наконец, убийство им брата, расцениваемое как самое ужасное из всех его преступлений. Слова поляка в финале повести звучат безжалостным приговором: «*Можно ли уважать изменника! Этот злодей на моих глазах застрелил брата…*» [175]. Владимир гибнет как злодей, и даже поляки, в стан которых он переметнулся, относятся к нему с презрением.

Верность высоким чувствам и идеалам составляет характерную черту романтического героя Бестужева. Измена им лишает человека духовного бытия, и повесть «Изменник» является в этом отношении самым ярким примером. Все художественные средства, используемые автором в произведении (в том числе мифологема сна как элемент повествовательной структуры), служат главной цели – моральному назиданию.

В произведениях, созданных Бестужевым в 30-е годы, фантастическое образует отдельную сюжетную линию. Показательна в этом отношении повесть «Страшное гадание», сюжетные перипетии которой обусловлены взаимодействием реального и фантастического.

Используя в повествовании сон героя как способ встречи с чудесным, Бестужев сообщает сюжету фантастическую подоплеку, которая «разоблачается» пробуждением героя, открывающим контраст творимого и реального. В основе сюжета лежит любовная история рассказчика и замужней дамы. Спеша на свидание к любимой, герой-повествователь сбивается с дороги, попадает в незнакомую деревню на новогодние посиделки, которые заканчиваются тем, что он отправляется на кладбище ворожить на судьбу – заклинать нечистого на воловьей шкуре. Страшная картина будущих несчастий открывается ему…, но «*все виденное <…> был только сон, страшный, зловещий сон!*» [338].

Сон, по народным поверьям, – пограничное состояние человека между жизнью и смертью, и во время сна душа человека беззащитна перед влиянием потусторонних сил. Говорят: «*сон – смерти брат*», «*спит как мертвый*», «*спит человек – не живой*» [Даль, 1994. С. 320]. Распространено представление, что во время сна душа человека, особенно ведьмы, временно покидает тело, в различном облике выходя из его рта, и путешествует по местам, которые человек видит во сне. Этим объясняется опасность резко будить крепко спящего человека, переворачивать его тело во время сна, так как его душа не сможет найти пути назад и человек заболеет падучей, лишится памяти, рассудка и даже умрет. Заметим, что физическому пробуждению героя соответствует и пробуждение от сна его души. Функция мифологемы сна состоит не только во введении элемента чудесного в повествование. Сон в то же время выступает как способ заглянуть в будущее, дает возможность герою предотвратить роковые ошибки: «*Обманутый муж, обольщенная супруга, разорванное, опозоренное супружество – вот следствие безумной любви моей!!!..*» [339]. Примечательно, что мифологема сна в данной повести несет двойную смысловую нагрузку, одновременно являясь как основой фантастической линии сюжета, так и способом рационального объяснения событий. Фантастическое в повести получает реальную мотивировку, полностью его «разоблачающую».

Мысль о невозможности все объяснить, исходя из рационалистических представлений о мире, звучит в повести «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» (1830).

Сюжет строится на «нанизывании» необыкновенных, но претендующих на достоверность рассказов героев. Композиционно повесть представляет собой сложную систему «рассказов в рассказе», с повествователями, представляющими определенные социально-психологические типы (драгунский капитан, артиллерийский ремонтер, гусарский офицер, таинственный незнакомец в «зеленом сюртуке»). В повести возникает ощущение свободного разговора, в центре которого вопросы сверхъестественного. Практически с первых страниц повествования читатель погружается в таинственный мир мертвецов, привидений и искателей кладов. Сказочные мотивы, искусно сплетенные рукой автора, сменяют друг друга.

Чудесное в названной повести образует сквозную сюжетную линию и является главным структурообразующим началом. Примечательна в повести двойная система мотивировок фантастического события. С одной стороны, автор выстраивает в повествовании ряд проявлений странного, с другой, показывает, что все они могут быть объяснены вполне реальными причинами (сон, бред и т.д.). В этом отношении показательна история, рассказанная драгунским капитаном. Его родной брат, служивший моряком на судне, однажды, во время веселого застолья, имел неосторожность выразить сомнение в существовании загробного мира и каких-либо потусторонних сил вообще. Собеседники не разделили такого мнения и в доказательство собственной правоты заключили с ним очень странное пари. В подтверждение собственного мужества и отсутствия веры в потусторонний мир было решено ему идти за город, на лобное место, где видели накануне труп повешенного разбойника. «*Он должен был взять его за руку и поучтивее попросить сделать ему честь пожаловать в трактир и попировать <…> в доказательство навязать висельнику на руку золотой шнурок*» [225]. Мрачная картина ночи, дополненная зрелищем обезображенного трупа висельника, вселила ужас и отвращение в сердце моряка. Но он помнил о своем закладе, отогнал прочь мрачные мысли и, превозмогая отвращение, пожал руку мертвецу. Каково же было его удивление, когда висельник заговорил с ним, поблагодарил за приглашение и указал место, где он совершил убийство и зарыл свой клад, попросив моряка вернуть награбленное несчастной сироте. Отважный моряк согласился выполнить его просьбу. Но в тот момент, когда клад уже почти был выкопан, «*нечто тяжелое рухнуло на него внезапно и он пал*

бесчувственен в яму» [227]. Что с ним стало после, он не помнил, очнулся через сутки уже в трактире. Все происшедшее с ним накануне казалось сном или злой, заранее подстроенной шуткой. Однако, хозяин трактира подал ему письмо, содержащее извинения бывших сотрапезников вкупе с банковским билетом за выигранное пари.

Для произведений Бестужева 30-х годов характерно пристальное внимание автора к миру человеческой души, желание постичь его глубину и скрытые возможности, чудесное выступает как объект пристального внимания писателя. Подобный подход в использовании фантастики характеризует повесть «Латник» (1832).

В основе сюжета – реальные исторические события, война с Наполеоном, на фоне которой всплывают в памяти героев старинные семейные предания и легенды, таинственная основа которых дезавуируется по мере разворачивания сюжетного действия: загадочный латник оказывается вполне реальным лицом – это русский офицер, преследовавший на войне своего личного врага, желая отомстить за украденную невесту Фелицию; семейное предание Зарницкого о таинственной гибели Лизы и ее жениха Баянова получает вполне прозаическое продолжение – в тяжбе дочери Лизы за свою долю в наследстве.

И лишь один фантастический мотив не получает здесь авторского объяснения, и он связан с мифологемой сна. «Вдруг мой латник будто проснулся ото сна: «*не осуждайте память мою; сегодня, непременно сегодня я буду убит! Тень Фелиции посетила меня в прошлую ночь!*» [461]. Но сон здесь, в отличие от «Страшного гадания», реализуется. Латник действительно гибнет, а читатель вместе с автором задается «чудной загадкой»: «*в самом ли деле тень Фелиции была вестницей смерти!*» [462]. Или это всего лишь роковое стечение обстоятельств?

Финал повести окутан тайной, особым колоритом чудесного. Основой авторского отношения к сфере фантастического можно считать слова одного из героев повести: «*Я беспрестанно волновался между рассудком и предрассудком, между заманчивою прелестью чудесного и строгими доказательствами истины <…> человек всегда предпочитает то, чего не может постичь*» [436]. Таким образом, автор последовательно проводит мысль о сложной природе человеческой веры в чудесное, обращается к ее истокам и бытованию, размышляет о непознанности законов человеческого бытия, именно с этим связано и самоценное значение фантастического в его произведениях.

Состояние сна, мифология сновидений привлекала романтиков своей устремленностью в недра сознания, тайны души, незримой связью с высшими силами. Они использовали в своих произведениях различные образы снов (сон-видение, сон-фантазия, сон-забвение) [Русская словесность. 1997. № 1, 2], опираясь на богатые литературные и фольклорные традиции.

В романтической литературе на новом витке интереса к психологии писатели обращаются к сфере чудесного, непознанного, и сон занимает здесь не последнее место. Среди литераторов, обращавшихся в своем творчестве ко сну как таинственному явлению внутренней жизни человека, как способу встречи с чудесным, можно назвать К.Н. Батюшкова, В.А. Жуковского, В.К. Кюхельбекера, А.И. Одоевского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя и многих других авторов.

Литература

Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 2.
Даль В.И. Пословицы русского народа. М., 1994.
Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995.
Ходанен Л.А. Миф в творчестве русских романтиков: Автореф. дисс. … д.ф.н. Томск, 2000.
Ходанен Л.А. Мотивы и образы «сна» в поэзии русского романтизма // Русская словесность. 1997. № 1, 2.

Н.С. Беляева (Саратов)

Мотивы дома и дороги в «Путешествии в Арзрум» А.С. Пушкина

Мотивы *Дома* и *Дороги* являются не просто ключевыми, но сюжетообразующими мотивами «Путешествия в Арзрум» А.С. Пушкина. Описание дороги и дорожных впечатлений составляют основную событийную канву этого текста. А любая творимая людьми дорога связывает и соединяет собою дома.

Стремление вырваться за пределы столиц и, может быть, даже России (см. об этом исследования Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана, Ю.И. Дружникова и пр.) руководило Пушкиным в момент внезапного для многих и несанкционированного царем и Бенкендорфом отъезда на войну.

Поездка на Кавказ и далее в Армению, впечатления, собранные в поездке – внешняя основа пушкинского текста. Внутреннюю составляет стремление поэта перейти установленные границы, сломать устойчивые стереотипы: «*Нельзя ехать*» – еду; «*раз уж поехал, воспевай подвиги*» – вместо воспевания подвигов – бытовые заметки и тонкий едва уловимый иронический подтекст: официальный герой войны, крупная политическая фигура граф Паскевич показан вовсе не героически, как того ожидали от Пушкина, а вполне буднично: «*…там, где угрюмый паша молчаливо курил посреди своих жен и бесчестных отроков, там его победитель получал донесения о победах своих генералов, раздавал пашалыки, разговаривал о новых романах*» [Пушкин, 1960. С. 457. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. Бывшая святая святых турецкого паши, самая скрытая часть дома – гарем – становится доступным любопытствующему взору победителей, хозяйски распоряжающихся в Доме, куда они пришли без приглашения.

«*Приехать на войну с тем, чтоб воспевать будущие подвиги, было бы для меня, с одной стороны, слишком самолюбиво, а с другой – слишком непристойно*», – пишет Пушкин в Предисловии к «Путешествию» [414]. Поиски свободы и права хотя бы на внутреннюю свободу за неимением внешней – вот лейтмотив «Путешествия». Поэтому путь, дорога в тексте организует не только собственно географическое пространство, но в гораздо большей степени – пространство образов и впечатлений. Пушкин лишь в этом метафорическом пути волен выбирать себе маршрут, не оглядываясь на предписания сильных мира сего. И на самом глубинном смысловом уровне путь героя «Путешествия в Арзрум» – дорога символическая, ведущая бездомного поэта к сакральному центру – его душе, его творчеству. В этом плане показательна композиционная завершенность «Путешествия» моментом встречи с критикой на стихотворения Пушкина в

Статья подготовлена в рамках исследования по Гранту Президента. Проект МК-2922.2007.6.

русских журналах: «*Первая статья, мне попавшаяся, была разбор одного из моих сочинений. В ней всячески бранили меня и мои стихи. <…> Таково было мне первое приветствие в любезном отечестве*» [462].

Д.Н. Замятин в исследовании «Образы путешествий: социальное освоение пространства» пишет: «Географическое пространство – это результат процесса осмысления земного пространства, выделения и формирования наиболее важных образов, стереотипов восприятия пространства. Путешествия расширяют сознание, обостряют чувства. В ходе путешествия человек видит и чувствует по-другому, «расширяя» пространство. Это емкие, зыбкие и изменяющиеся образы» [Замятин, 2002].

И действительно, все вокруг путешественника фрагментируется им и расщепляется, образуя узор, сплетенный из оттисков впечатлений. Путешественник движется одновременно и в реальном, и в образном пространствах. Для «Путешествия в Арзрум» очень характерна именно такая организация художественного пространства. Свою роль тут играет и история создания самого текста. Известно, что путевые записки Пушкин вел непосредственно во время самого Арзрумского похода 1829 года, но публикация «Путешествия в Арзрум» совершилась в январе 1836 года в журнале «Современник». И во многом готовящийся к публикации текст был переосмыслен, переработан поэтом, путь впечатлений в нем зачастую гораздо важнее фактографической точности путевого очерка. Так, наряду с серьезными сведениями об истории Арзрума или же описаниями топографических пунктов Пушкин помещает в текст «Путешествия в Арзрум» знаменитый этюд о встрече с телом Грибоедова. Хотя по предположениям исследователей, эта история, скорее всего, была Пушкиным выдумана как своего рода импровизация на тему житийных событий: «…герой, отдающий жизнь за угнетаемых мусульманами единоверцев-христиан, посмертное надругательство над телом героя и, наконец, перевезение праха в Россию для похорон». По многим свидетельствам, этой встречи в то время, которое описывает Пушкин, быть не могло [Листов, 1986. С. 134]. Но дорога, которую совершает герой «Путешествия в Арзрум», – это не просто дорога любопытствующего путешественника, едущего за приключениями. Это путь, имеющий философское и политическое значение, путь не просто человека, но поэта, для которого важно понимание своей особой миссии. И потому Пушкин не мог не использовать возможность организовать самому себе встречу с другим поэтом, тезкой, и поразмышлять о жизни и смерти, о культурной памяти (знаменитая фраза «*мы ленивы и нелюбопытны*»), о судьбе поэта – трудной, стремительной, полной контрастов. В пространстве встреча играет особую роль, является своеобразным узлом, сплетающим особенно ценные смысловые акценты воедино. Встреча всегда – некий знак, сигнал на дороге, свидетельствующий о том, что случилось или чему предстоит случиться. Возможно, это слишком смелое предположение, но нам кажется, что Пушкин, разворачивая перед читателем картину этой своей встречи на Военно-Грузинской дороге с телом тезки, не мог не проводить параллели и со своей судьбой, в которой тоже было много контрастов и которая в итоге окончилась тоже бессмысленным убийством… Хотя знать этого Пушкин, конечно, не мог. Мог, разве что, предчувствовать.

В тексте «Путешествия в Арзрум», кроме встречи с телом Грибоедова, есть еще подобные ключевые узлы. В первой главе описывается обмен приветствиями у подножия Казбека с едущим навстречу придворным персидским поэтом Фазил-Ханом. Первая встреча с чужой культурой и светское стремление героя подражать высокопарной восточной речи заканчивается тем, что Пушкин «*устыдился своей неуместно затейливой речи перед простой умной учтивостью порядочного человека*» [424]. Примечательно, что путь Пушкина в чужие земли преисполнен не гордости за колониальные достижения родины, а напротив, тщательно скрываемого по цензурным соображениям чув-

ства стыда: «*Черкесы нас ненавидят. Мы вытеснили их из привольных пастбищ; аулы их разорены, целые племена уничтожены*» [420]. Пушкинский слог сух и отрывист. Он словно бы просто констатирует факты, не давая им оценки, но в размышлениях о том, «*что делать с таким народом*?», выдвигает идею активного проповедания Евангелия: «*Кавказ ожидает христианских миссионеров. Но легче для нашей лености в замену слова живого выливать мертвые буквы и посылать немые книги людям, не знающим грамоты*» [421]. Тут уже прямая критика правительственной колониальной политики, Пушкин не выдерживает объективной строгости слога и срывается на вдохновенные размышления, так же, как в дальнейшем эпизоде встречи с телом Грибоедова.

Путь поэта, по Пушкину – путь проповедника, путь общественного деятеля, путь пророка, вопиющего в пустыне. И потому примечательна встреча героя с пашей и дервишем в конце 4 главы, и сравнение поэта с дервишем: «*Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни Отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются*» [453]. Иронически сниженный образ «брата-дервиша», кричащего возле войска, рисует и отношение Пушкина к проблеме «Поэт и толпа», где поэт всегда будет смешным юродивым, изгоем среди общей массы обывателей.

Дорога в «Путешествии в Арзрум» – это дорога реальная, историческая, причем непрямая дорога, что подтверждает версию исследователей о том, что Пушкин намеревался не просто побывать на войне, а попытаться покинуть Россию. Поездка эта самовольная, прикрытая натянутой легендой о желании повидать брата (Льва) (как тут поневоле не обратить внимания на то, что единственный «брат», которого Пушкин встретил – тот самый дервиш). А вместо встречи с братом – свидания со ссыльными на войну друзьями-декабристами. Поехал Пушкин, постоянно делая порядочный крюк. Уже в самом начале пути – «*сделал таким образом 200 верст лишних*» – заехал в Орел повидать опального генерала Ермолова, с которым лично знаком не был, но фигура которого фактически неотделима от образа захваченного Кавказа. Об этом свидетельствует и дом Ермолова, со стенами, увешанными оружием – «*памятниками его владычества на Кавказе*» [415]. С Ермоловым говорил о Паскевиче, стихах Грибоедова и еще о чем-то, о чем Пушкин умалчивает. Далее – снова смена маршрута: «*Мне предстоял путь через Курск и Харьков, но я своротил*» [416]. Подобные зигзаги передвижения косвенно подтверждают намерение Пушкина словно бы замести следы, сбить с толку полицию, обеспечить себе возможность бегства. «Недозволенная поездка Пушкина входит в ряд его неосуществленных мыслей о побеге», – пишет в своей работе о «Путешествии в Арзрум» Ю.Н. Тынянов [Тынянов, 1969. С. 58].

И потому особым вдохновением, особой эмоциональностью отмечен эпизод пересечения Пушкиным границы.

«“*Вот и Арпачай*”, *– сказал мне казак. Арпачай! наша граница!.. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимою мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по югу, то по северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег*» [438].

Итак, он вырвался на свободу. Он вне контроля, его больше не будут преследовать, наконец-то мечтания сбылись: Пушкин – за границей. Впрочем, отрезвев мгновенно, осознал он горечь реальности, чувство человека, видящего, как его пароход уходит без него. «Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России» [Там же].

«Пушкин оглядывает Россию, будто он иностранец. Стиль повествования Пушкина, обычно скупого на восклицательные знаки, здесь меняется. Сколько разочарования в последней фразе! Да и «никогда еще не вырывался из пределов» сказано точно. Мог сказать «не выезжал», «не был», «не путешествовал», «не покидал», а написал «не вырывался». И про «заветную реку». ... Пограничную эту реку мог назвать любым приемлемым словом, а назвал «заветной». Расставался он с родиной не как-нибудь, а «весело». А когда узнал о том, что он «все еще» в России, веселость улетучилась», – пишет Ю. Дружников в книге «Узник России: по следам неизвестного Пушкина» [Дружников, 2003. С. 318].

Прямо перед этим вдохновенным, едва ли не кульминационным моментом текста и движения героя происходит не менее значимая встреча с вечными ценностями. Взор Пушкина часто обращен к небу, но это обращение прочитывается буквально, а не метафорически. Для кавказского путешественника естественно осматривать горы и небо. Но видение горы Арарат обращает взор героя в небо иного рода. Пушкин силой воображения и впечатления буквально видит образ Ноева ковчега и рисует библейскую живую картину: «*…видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни – и врана и голубицу, излетающих, символы казни и примирения*…» [437]. Эта встреча с Араратом (тоже, кстати, ошибочная, по свидетельству исследователей, не мог поэт оттуда видеть эту гору [см. об этом: Цявловская, 1956. С. 351-356]) обнаруживает переживания и надежды не только на светлое будущее человечества, но и о своем, личном тут говорит Пушкин. Это он, как ковчег, пристал к вершинам кавказских гор с надеждой, которой не суждено было осуществиться.

С мотивом *дороги* постоянно сопряжен мотив *жизни и смерти*, Пушкин играючи описывает трудные переходы сквозь обвалы на горных дорогах. Столь же играючи он описывает и саму войну с турками, где смерть принимается как неизбежная естественность, а жизнь – как череда печалей и праздников, сменяющих друг друга с быстротой калейдоскопа.

Пушкин ищет свободы и готов принять все опасности, путешествуя верхом, часть пути проходя пешком, утопая в грязи, удивляясь, как можно двигаться по таким дорогам, поражаясь величественным картинам природы Кавказа и испытывая на себе все своеволия стихий – дождя, ветра, огненного солнца. В реалистическое описание путевых наблюдений местами вкрапляются романтические образы «грозного Терека» и «светлой Арагвы». Путь воспоминаний о днях своих прежних кавказских скитаний, во времена южной ссылки, тоже проходит сквозь флер романтизма. Пушкин не может не процитировать, пусть не назвав автора, но – стихотворение декабриста Рылеева. И это тоже его путь к свободе.

Среди череды домов, описанных в «Путешествии в Арзрум», особо можно выделить следующие типы: временное жилище (станционные хаты, корчмы, палатки, в которых располагаются казаки, армия), чужие дома (дом Ермолова, дом Чиляева, просто строения кавказских городов и деревень, дворец турецкого паши), развалины крепостей и культовых зданий (Минарет, Гергеры), метафорический образ «мертвого» дома – гроба (впечатления о нескольких похоронах) и «подземной сакли», и уникальный синтетический образ Дома и Дороги: калмыцкая кибитка. Слово *кибитка* в переводе с тюркского означает буквально – крытая телега. У этого слова несколько значений, но сводятся они в целом к одному – легкий дом кочевника, либо разборный, либо на колесах. Интересно, как Пушкин описывает свое посещение калмыцкой кибитки. Сами кибитки располагаются возле станционных хат, окружены пасущимися лошадями. У этого дома есть все «*дорожные*» (лошади, хрупкость строения – «*клетчатый плетень, обтянутый белым войлоком*») и все «*домашние*» приметы – в центре очаг, семейство,

собирающееся завтракать, непременный женский персонаж – молодая калмычка за шитьем, названная «*степной Цирцеей*». В описании видно не только любопытство путешественника, заглянувшее под чужой кров в поисках экзотических впечатлений, но и ощущается невольно скрытая тоска бездомного поэта по домашнему уюту, теплу своего очага, родной душе рядом. Этот дом – иллюзия, Пушкин бежит оттуда, и сразу за описанием калмыцкой кибитки следует запечатленное мгновенье: «*В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были все те же, все на том же месте. Это – снежные вершины кавказской цепи*» [417]. Образ вечности, постоянства, надежной незыблемости – те качества, которые присущи истинному Дому. Не случайно горы соединяются вершинами с небом, открывая путь к высшему сакральному Дому. Именно в эти годы образ Дома как нельзя больше сближается в сознании Пушкина с образом Истории. Поэтому реальный путь поэта движется не только в пространстве, но и во времени, соединяясь в образе Дома – вечности, постоянства.

«История проходит через Дом человека, через его частную жизнь. Не титулы, не ордена или царская милость, а “самостоянье человека” превращает его в историческую личность. Чувство собственного достоинства, душевное богатство, связь с исторической жизнью народа делает его Человеком, достойным войти в Историю. Поэтому Дом, родное гнездо получает для Пушкина особенно глубокий смысл. Это святилище человеческого достоинства и звено в цепи исторической жизни. Это крепость и опора в борьбе с булгариными, это то, что недоступно (как думает Пушкин) ни царю, ни Бенкендорфу, – место, где человек встречается с любовью, трудом и историей» [Лотман, 1998. С. 138].

В этом плане путевой очерк «Путешествие в Арзрум» особенно показателен для мировоззрения нового, зрелого Пушкина, Пушкина-реалиста.

Литература

Дружников Ю.И. Узник России. М., 2003.
Замятин Д.Н. Образы путешествий: социальное освоение пространства // www.isras.ru [Социс: социологические исследования. М., 2002].
Листов В.С. К истории создания «грибоедовского» эпизода из «Путешествия в Арзрум» // Болдинские чтения. Горький, 1986.
Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1998.
Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум // *Пушкин А.С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 5.
Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
Цявловская Т.Г. «Поэт Ю.» в «Путешествии в Арзрум» // Пушкин. Исследования и материалы. М.-Л., 1956. Т. 1.

А.В. Колпакова (Саратов)

Мотив страха в сборнике Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»

Научные руководители – профессор В.В. Прозоров, ассистент С.В. Рюпина

Когда читаешь «Вечера…», не знаешь, смеяться или дрожать от страха. Переходы от страшного к смешному и от смешного к страшному порой почти неразличимы. Но это лишь на первый взгляд. При более подробном анализе мотив страха «как про-

стейшая содержательная единица художественного текста» [КЛЭ, 1967. Т. 4. Стлб. 995] звучит в полифонии гоголевской картины мира постоянно и отчетливо. Всесторонне рассмотреть феномен страха, его понимание в психологии, в эстетике, в литературе и на основе общей картины выявить индивидуальное звучание мотива страха в творчестве Гоголя – задача столь же сложная, сколь и увлекательная. Итак.

В психологии страх определяется как «эмоция, возникающая в ситуациях угрозы биологическому или социальному существованию индивида и направленная на источник действительной или воображаемой опасности» [Новейший психологический словарь, 2005. С. 633-634].

Изард в книге «Эмоции человека» отмечает не только негативное, но и положительное воздействие страха на человека: «Переживание этой эмоции исключительно вредно для человека: реальна возможность «испугаться до смерти». Но страх не является только злом» [Изард, 1980. С. 313]. «За исключением редких случаев, когда страх парализует, обычно эта эмоция мобилизует энергию» [Там же].

Система эстетических категорий традиционно строится на основе противопоставления гармонического (прекрасное, идеал, искусство) и дисгармонического (ужасное, уродливое, трагическое, низменное). Во взаимосвязи они дают целостную картину бытия. Категории эстетического отрицательного, «которое есть художественное воспроизведение объективно низменного, ужасного, отвратительного» [Яковлев, 2004. С. 22], впервые ввел Аристотель. Он же указал на страх как на средство достижения гармонии – по Аристотелю, катарсиса. В своей «Поэтике» Аристотель вывел эталон трагедии, назвав страх обязательной ее составляющей. Шарль Лало, представитель реальной эстетики, в определенной степени повторяет идею Аристотеля об очищающем воздействии страха и о его участии в достижении человеком гармонии, но не духовной, как у Аристотеля, а социальной.

При этом мыслители (например, Д.Д. Средний, К. Маркс) отмечают, что страх непреодолимый лишен потенциальной возможности преодолеть дисгармонию. Страх, так и остающийся страхом, не переходящий в катарсис, разрушителен.

Аристотель писал о страхе в трагедии. Однако, безусловно, страшное в литературе не ограничивается только этим жанром.

Страшное как проявление ирреального мира, как результат действий злых сил в человеческой жизни рассматривает страшная фантастика. Истоки фантастики – в волшебной сказке и героическом эпосе. Фантастика продолжает развиваться в средневековом рыцарском эпосе, тесно связанном с языческой мифологией. Постепенно народная фантастика переплетается с христианскими представлениями о мире. В 17 веке фантастика была дополнительным художественным планом, а с приходом классицизма обращение к фантастике становится полностью рационалистично. Возрождение страшной фантастики происходит во второй половине 18-19 вв. в жанре готического романа. Расцвета же она достигает в творчестве немецких романтиков. Традиции немецкой романтической фантастики были усвоены русскими романтиками: В.А. Жуковским, В.Ф. Одоевским, А.С. Пушкиным, М.Ю. Лермонтовым, А. Погорельским, А.Ф. Вельтманом.

К страшной фантастике обращался и Гоголь. Исследователи неоднократно отмечали близость творчества Гоголя и Гофмана. Главное сходство писателей состоит в тесном переплетении фантастики и реальности в их произведениях. Страшная фантастика у них составляет часть реального мира. Но, скорее всего, для Гоголя это не только и не столько художественный прием, сколько его собственное видение мира, обусловленное средой, в которой он рос. Мочульский в книге «Духовный путь Гоголя» отмечает, что мать Гоголя Марья Ивановна «была больна страхом. Ее искренняя и под-

линная религиозность окрашена боязнью надвигающихся бедствий и смерти» [Мочульский, 1995. С. 8]. С самого детства Гоголя окружала атмосфера страха. Осознание мира и себя в мире происходило у него сквозь призму страха.

Аристотель говорил об очищающем воздействии искусства (трагедии) на зрителя (читателя), т.е. на адресата художественного произведения. Но и сам автор может испытать катарсис, переживая страх вместе со своими персонажами и сострадая им. Ряд современных психотерапевтических методик и приемов как раз ориентирован на достижение катарсиса. Психологии известен также такой способ терапии, как моделирование, при котором экспериментатор или терапевт моделирует желаемое (смелое) поведение по отношению к пугающим человека объектам. Процесс написания художественного произведения, где герои преодолевают ситуации страха, можно рассматривать как способ самотерапии. На подобное психотерапевтическое действие искусства обратил внимание еще З. Фрейд. Поэтому правомерно рассматривать произведения Гоголя, в частности сборник «Вечера…», как поле самотерапии писателя, где он пытался осмыслить собственные страхи, моделируя различное поведение героев в ситуациях страха.

«*Один раз,* – пишет Гоголь матери, – *я живо, как теперь, помню этот случай – я просил Вас рассказать мне о Страшном Суде, и вы мне, ребенку, так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех благах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разительно, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне всю чувствительность, это заронило и произвело впоследствии во мне самые высокие мысли*» [Гоголь, 1940. Т. 10. С. 282. Далее цитируется это издание, том и страницы указываются в квадратных скобках].

«Конечно, – комментирует Мочульский, – в этом рассказе ударение падает не на описание наград за добродетель, а на изображение мук грешников. Страшная картина, нарисованная болезненным воображением мистически одаренной матери, «потрясла» Гоголя. Об этом потрясении он уже никогда не забудет; его религиозное сознание вырастет из сурового образа Возмездия» [Мочульский, 1995. С. 7]. Страх перед возмездием – центральный в мировоззрении Гоголя. В соответствии с ним оцениваются другие страхи: страх убийства, страх перед нечистой силой, страх осмеяния и т.д.

Помимо религиозных верований, основанных на страхе перед возмездием, Гоголь впитал украинский фольклор, в том числе его «страшную» часть, народную демонологию. В «Вечерах…» органично переплетены различные сказочные мотивы. Поэтому правомерно использовать для анализа сюжета повестей сборника функции волшебной сказки, выделенные В.Я. Проппом. Так как наша задача – исследовать мотив страха, мы рассмотрим только реализацию пропповской схемы на отрезке ситуации испытания страхом:

Одному из героев не хватает чего-либо (невесты, денег, грамоты, одежды) – по терминологии Проппа – «недостача». Герой покидает свою привычную среду – «отправка». В сюжет вступает «даритель». У Гоголя это всегда представитель нечистой силы. Даритель предоставляет возможность ликвидировать «недостачу». Герой соглашается – «реакция героя».

Недостача в гоголевских повестях двойная: герою нужно добыть что-либо, что поможет ему ликвидировать исходную недостачу. Причем обе недостачи связывают героя каким-либо долгом, обязательством. Чаще всего это одновременно и земной, реальный долг, и договоренность с демоническими силами.

Левко выполняет обещание добиться у отца согласия на брак с Ганной и ищет мачеху-ведьму по договоренности с утопленницей.

Оксана требует у Вакулы принести ей царицыны черевики, обязуясь взамен выйти за него замуж. Вакула обещает отпустить черта, если тот доставит его в Петербург.

Дед Фомы Григорьевича выполняет государственный долг: он обязался быстро доставить грамоту царице. За возвращение унесенной чертом грамоты он соглашается играть с ведьмой в дурачки.

В «Вечере накануне Ивана Купала» Петрусь ищет клад для нечистой силы – Басаврюка, чтобы жениться на Пидорке.

В «Заколдованном месте» долг представляется как обязательство перед собой: дед обещает себе, во что бы то ни стало вернуться на заколдованное место и откопать клад. Но одновременно это и невыраженная договоренность с нечистой силой, у которой дед должен этот клад забрать.

«Контракт с дьяволом» здесь помогает выполнить земной долг.

В «Страшной мести» предательское убийство совершает Петро, предок колдуна. Вся повесть – последствие нарушенного в древности долга.

В «Иване Федоровиче» долг сугубо земного характера. Однако выполнению этого долга, т.е. реализации социальной роли мужа, препятствуют психологические причины, облеченные в форму страшного фантастического сна.

Получив возможность ликвидировать «недостачу», герой вступает в «борьбу». При этом сюжетная, внешняя борьба представлена по-разному. Для нас важна другая борьба – внутренняя, которая реализуется как испытание страхом. Несовпадение внешней и внутренней «борьбы» особенно ярко можно проиллюстрировать на примере «Пропавшей грамоты». Борьба внешняя представлена традиционным сказочным мотивом игры в карты. Борьба же внутренняя происходит раньше, когда дед Фомы Григорьевича побеждает страх перед нечистой силой, обступившей его в аду.

Причиной страха, по определению, является угроза. Эта угроза у Гоголя носит типично религиозный характер: угроза потери души. Успешно пройти испытание страхом значит для героя сохранить душу, остаться человеком.

Страх у Гоголя может сниматься добрым смехом или состраданием.

Вакула, испугавшийся, когда черт поднял его в небо, быстро успокаивается, потому что полет начинает его забавлять.

Левко проникается состраданием к утопленнице, побеждает свой страх и выполняет обещание найти ее мачеху, движимый сочувствием.

Таким образом, Гоголь несколько видоизменяет путь достижения катарсиса. У Аристотеля зритель под воздействием внешних событий (действие трагедии) испытывает совокупность эмоций, которую Аристотель определяет как сострадание и страх, и, пережив их, достигает катарсиса.

В «Вечерах…», как отмечалось выше, сам автор пытается осмыслить свои страхи, моделируя различное поведение героев, испытывающих страх. В процесс достижения катарсиса, таким образом, оказываются включены не только читатели, но и сам автор. Рассматриваемые далее этапы прохождения героем испытания страхом есть одновременно этапы прохождения этого испытания автором в лице своего героя. По сути, это принцип столь любимого Гоголем театра: автор примеряет маски различных героев и перевоплощается в них, пытается проникнуть в их чувства. Гоголевскую схему достижения катарсиса можно представить следующим образом: герой Гоголя под воздействием внешних событий (полет на черте, спуск в ад, убийство и т.д.) испытывает страх. При этом, если страх сменяется смехом или состраданием, герой переживает катарсис, сохраняет свою душу и, ликвидировав «недостачу», «воскресает в новом статусе» (по терминологии Проппа).

Однако герои Гоголя не всегда способны преодолеть свой страх. Непреодолимый страх, исключающий возможность достижения гармонии, модифицируется.

Иван Федорович Шпонька поддается подсознательному страху, действует в своем сне как пассивная жертва «страшной жены». Проснувшись, Шпонька не может найти объяснение сну, рационализировать свой страх. Открытый финал модифицирует страх в чувство неизвестности и постоянной тревоги.

В «Вечере накануне Ивана Купала» страх Петруся перерастает в панику. Он теряет разум. Теряет способность мыслить, моральные сдержки перестают для него существовать, он убивает ребенка и в ужасе убегает вместе с деньгами. Страх модифицируется в муки совести.

Комическую вариацию этого сюжета видим в «Заколдованном месте». Дед Фомы Григорьевича, как и Петрусь, одержим желанием получить клад и для этого прибегает к помощи нечистой силы. Бегство обезумевшего от страха героя с золотом представлено в комическом ключе. Не пройдя испытания страхом, дед, как и Петрусь, теряет душу. Однако для деда, который не совершил непоправимого греха убийства, потеря временная и выражается она в утрате человеческого облика: «*После вечери вымыла мать горшок и искала глазами, куда бы вылить помои, потому что вокруг все были гряды; как видит, идет прямо к ней навстречу кухва…Ей-богу, думали, что бочка лезет*» [1, 315]. «Очищение» соответствующее: жена обливает деда помоями. «Сором, дрязгом» оказывается и нечистое золото.

Анализ ситуаций страха в «Вечерах…» позволяет обозначить круг страхов, которые осмысляются Гоголем.

В «Иване Федоровиче» осмысляется страх перед женой и браком и, как следствие, страх потери свободы и индивидуальности.

В центре большинства повестей сборника – страх, что в стремлении исполнить личные желания можно перейти границы дозволенного. Рассматривая различные ситуации, Гоголь определяет для себя эту грань.

Петрусь любит Пидорку, но не может жениться на ней из-за своей бедности. Он идет на договор с Басаврюком из благих с его точки зрения побуждения: жениться на Пидорке и спасти ее от самоубийства. Однако для осуществления своих целей он «*на все готов*», он не видит для себя черты, которую уже нельзя преступить. В результате, не пройдя испытание страхом, он убивает ребенка, гибнет сам и разрушает жизнь любимой.

Левко тоже движим желанием воссоединиться с возлюбленной. Утопленница обещает ему богатую награду, если Левко найдет ее мачеху. Левко, как и Петрусь, готов на все. С одной лишь разницей: готов на все не ради себя, а ради самой утопленницы, потому что проникся к ней состраданием, чувством бескорыстным.

«*Какое-то тяжелое, полное жалости и грусти чувство сперлось в груди парубка.*

- Я готов на все для тебя, моя панночка! – сказал он в сердечном волнении» [1, 143]. И в награду за свое бескорыстие Левко получает именно то, что ему хотелось на самом деле.

«*- Чем наградить тебя, парубок? Я знаю, тебе не золото нужно: ты любишь Ганну; но суровый отец мешает тебе жениться на ней. Он теперь не помешает; возьми, отдай ему эту записку...*» [1, 176].

Если Петрусь действует по принципу «ты мне – я тебе», то Левко движим бескорыстным чувством сострадания. И это оправдывает его.

Однако в счастливом финале звучит печальная нота (эту особенность гоголевских повестей отметил еще Ю.В. Манн): маленький обман, который помог влюблен-

ным в осуществлении их личного счастья, навлек поборы на жителей села. Реализация личного счастья, таким образом, потенциально несет зло.

Толстовская идея бескорыстного служения людям, декларируемая писателем открыто, у Гоголя фигурирует в подтексте и выявляется путем сопоставления повестей сборника. В более позднем творчестве Гоголя идея служения постепенно начнет выходить из подтекста и, в конце концов, открыто будет заявлена в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Границы дозволенного устанавливаются и в «Пропавшей грамоте», и в «Заколдованном месте». Дед преодолевает страх и побеждает нечистую силу, когда хочет вернуть грамоту – документ, от которого, возможно, зависят судьбы людей. Но страх овладевает им, когда он требует для самого себя сверх меры – коня (в «Пропавшей грамоте») и дармового золота (в «Заколдованном месте»).

Параллельно в повестях рассматривается суеверный страх перед связью с нечистой силой. Решение – в духе не христианской, а скорее фольклорной традиции: если договор с нечистой силой служит благим целям (в «Майской ночи», «Ночи перед рождеством», отчасти в «Пропавшей грамоте»), он допустим; в противном случае человек совершает грех, теряет свою душу.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. В «Вечерах…» Гоголь пытается осмыслить собственные страхи, моделируя различное поведение своих героев ситуациях страха. Автор как бы примеряет маски своих героев и, перевоплощаясь в них, сам проходит испытание страхом.
2. Страх имеет в «Вечерах…» Гоголя очищающую функцию. Испытание страхом является непременной ступенью на пути к катарсису, к достижению гармонии. Неудачи героев в прохождении испытания страхом позволяют автору выяснить те грехи, совершение которых неприемлемо и исключает или сводит к минимуму возможность очищения. Сребролюбие, убийство, готовность ради своей личной цели пожертвовать всем, в том числе и собственной душой, – вот грехи, совершение которых исключает возможность преодоления страха и достижения катарсиса.
3. Герои для исполнения каких-либо «земных» обязательств заключают договор с нечистой силой и ставят под угрозу свою душу.
4. Страх может быть преодолен посредством сострадания или смеха.
5. Гоголевская схема достижения катарсиса выглядит следующим образом: воздействие внешних обстоятельств – страх – смех или сострадание – катарсис.

Литература

Аристотель. Поэтика // Античная литература. Греция. Антология. М., 1989. Ч. 2.
Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 14 т. М., 1940. Т. 1, 10.
Изард Кэрролл Е. Эмоции человека. М., 1980.
Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1967.
Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978.
Мочульский К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.
Новейший психологический словарь / Под общей ред. *В.Б. Шпаря*. Ростов н/Д., 2005.
Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969.
Яковлев Е.Г. Эстетика: Учебное пособие. М., 2004.

Л.А. Давыденко (Саратов)

Семантика костюма в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»

Научный руководитель – профессор Ю.Н. Борисов

Задумав «Вечера», Гоголь не только собирает сведения об обычаях и нравах малороссиян, но стремится прежде всего «одеть» героев карнавального представления, которое развивается в его воображении в декорациях родной Украины. Он осаждает свою мать просьбами дать ему описания «полного наряда» сельского дьячка, крестьянских девок, замужних женщин и мужиков, «от верхнего платья до самых сапогов», «до последней ленты», «с поименованием, как это все называлось у самых закоренелых, самых древних, самых наименее переменившихся малороссиян» [Гиппиус, 1931. С. 30]. В предисловия к обеим частям цикла он помещает характеризующий разные стороны малороссийского быта словарик, в котором из 131 слова 32 являются наименованиями предметов и деталей костюма, тканей, названием портного. Все это указывает на особое отношение автора к роли костюма в повестях. Костюму предназначено Гоголем явить читателю северной столицы мир экзотических для него образов, нравов и быта, раскрыть особенности народной души.

Многое в семантике и назначении костюма в цикле диктуется жанром романтической сказки, созданной на фольклорной основе, а также законами карнавального мироощущения и мироустройства. Очевидно также, что костюм в произведении двадцатилетнего автора начинает играть гораздо большую роль, чем предназначалось ему ранее в литературе. Складываются важные черты творческого метода писателя, доминанты его неповторимого художественного мира.

Герои «Вечеров» представляют собой типичный набор персонажей народной сказочной комедии: молодые украинец и украинка, отец и злая мачеха, попович, цыган, черт и т.д. Характеры их и поведение продиктованы ролью-маской в карнавальном действе так же, как и их портреты. Большинство лиц и личностей «Вечеров» не индивидуализированы, а представляют собой обобщенный образ представителя «племени поющего и пляшущего». А. Белый справедливо заметил, что «лицо молодой украинки – костюмная деталь», «лицо отца – святочная личина» и героиням «Вечеров» место «в рубрике костюма» [Белый, 1996. С. 146]. Таким образом, костюм приобретает значение маски-типажа, представляющей героя во всей совокупности национальных, социальных, бытовых, нравственных и поведенческих черт. Маска эта «приросла» к герою, составляет его плоть и кровь, и поведение и нрав персонажа обычно не выходят за рамки костюма, его облекающего и характеризующего.

Костюмный облик представителей «племени поющего и пляшущего», соответственно жанру и доминирующей тональности произведений цикла, наиболее наглядно и живописно подается Гоголем в массовых праздничных сценах, в динамике действа: в вихре свадебного танца («Вечер накануне Ивана Купала», «Страшная месть»), в торжественном чине церковной службы («Сорочинская ярмарка»).

Обратимся к описанию свадьбы Пидорки и Петруся, где в типичном наборе деталей представлены основные костюмные образы комедии масок.

Вот «*дивчата, в нарядном головном уборе из желтых, синих и розовых стричек, наверх которых навязывался золотой галун, в тонких рубашках, вышитых по всему шву красным шелком и унизанных мелкими серебряными цветочками, в сафьянных сапогах на высоких железных подковах, плавно, словно павы, и с шумом, что вихорь, скакали в горлице*» [Гоголь, 1952. С. 21. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках].

Здесь же «*молодицы, с корабликом на голове, которого верх был весь из сутозолотой парчи, с небольшим вырезом на затылке, откуда выглядывал золотой очипок, с двумя выдавшимися, один наперед, другой назад, рожками, самого мелкого черного смушка; в синих, из лучшего полутабенеку, с красными клапанами кунтушах, важно подбоченившись, выступали поодиночке и мерно выбивали гопака*» [21-22].

Тут и «*парубки, в высоких козацких шапках, в тонких суконных свитках, затянутых шитыми серебром поясами, с люльками в зубах, рассыпались перед ними мелким бесом и подпускали турусы*» [22].

Процитированные фрагменты являются типичнейшими гоголевскими изображениями украинского крестьянства, населяющего мир «Вечеров». Живописно, с любовью и восхищением поданные элементы национального костюма создают образ сказочной, красочной, праздничной старины.

Подобный старинный национальный женский или мужской костюм с большим или меньшим перечнем стандартных элементов соответствует каждому типажу гоголевского карнавала. Назовем основные образы-маски.

Девушка-украинка выглядит подобно «дивчатам», танцующим на свадьбе Петра Безродного. Таковы Параска, Пидорка, Оксана, Ганна и все юные главные и эпизодические героини «Вечеров», почти не отличающиеся друг от друга как характером и поведением, так и костюмом. Примером виртуозного создания подобного образа самыми лаконичными средствами является Ганна в «Майской ночи». К ясным очам, горевшим «приветно, будто звездочки», и стыдливому румянцу на щеках автор присоединяет забелевшую рубашку и блистание красного кораллового мониста – и «*девушка на поре семнадцатой весны, обвитая сумерками, робко оглядываясь и не выпуская дверной ручки*», переступает через порог хаты навстречу читателю [24]. Два-три удара кистью – и поэтический образ готов.

Следующий женский типаж карнавала – замужняя женщина (молодица), она же мачеха, она же вдова, представляет собой, за исключением зимнего времени года (в «Ночи перед Рождеством»), подобие пляшущих молодиц в доме старого Коржа. Таковы, с некоторыми отличиями, Катерина, Хивря, Солоха. Другие персонажи этого ряда, чьи костюмы автор не удостоил изображения, в читательском восприятии облечены соответствующим образом. Костюму-маске подвластно «*оживить*» не существующего уже его обладателя. Достаточно открыть сундуки Чуба, «*где водилось много полотна, жупанов и старинных кунтушей с золотыми галунами*», чтобы во плоти «*воскресить*» его покойную жену-щеголиху [47]. Варианты «замужней женщины» отличаются большим разнообразием, чем почти однотипные образы из целого букета девушек-украинок. Среди них можно выделить безусловно положительный, почти иконный образ Катерины, и наделенных более или менее отрицательной оценкой автора, отмеченных чертами демонизма Солоху и Хиврю.

Катерина – идеал женщины, жены казака в системе персонажей «Вечеров»: молодая красавица, верная жена и любящая мать, христианка. Как идеал прекрасной женщины подает Катерину словно приросший к ней старинный великолепный наряд, элементы которого даны в одном ряду с идеальными чертами ее лица: «*Дивилися гости белому лицу пани Катерины, черным, как немецкий бархат, бровям, нарядной сукне из голубого полутабенеку, сапогам с серебряными подковами <…>*» [61]. В счастливое время ее жизни прекрасной, еще благополучной Катерине соответствует песенно-прекрасный убор: «*<…> развевается зеленый кунтуш … горит на голове золотой кораблик*» [69].

Мужской костюм представлен крестьянской и казацкой одеждой. Свитки с поясами и рубахи, шаровары и шапки облекают селян, щегольские и скромные, добротные и поношенные, в зависимости от возраста и достатка героев.

Костюм казака – самый живописный, он является пластическим символом мужества и молодечества. Именно эти качества потенциально присутствуют в Петре Безродном, чей воображаемый наряд содержит характерные элементы казацкой одежды: «*<…> если бы одеть его в новый жупан, затянуть красным поясом, надеть на голову шапку из черных смушек с щегольским синим верхом, привесить к боку турецкую саблю, дать в одну руку малахай, в другую люльку в красивой оправе, то заткнул бы он за пояс всех парубков тогдашних*» [19].

Красой и гордостью, славой православного казачества предстает Данила Бурульбаш в «Страшной мести», весь выразившийся в своем молодецком, красочном, героическом костюме, детали которого постоянно ему сопутствуют и в мире и в битве: «*<…> виден в толпе красный верх казацкой шапки пана Данила; мечется в глаза золотой пояс на синем жупане* <…>» [71].

Особой эффектностью всегда отличается у Гоголя наряд запорожца, являющегося цветом казачества, с неизменной особенной принадлежностью – яркими и широкими шароварами: «*Красные, как жар, шаровары, синий жупан, яркий цветной пояс, при боку сабля и люлька с медною цепочкою по самые пяты – запорожец, да и только!*» [36].

Чаще всего из предметов мужского костюма в повестях упоминается шапка. Шапку надевают, выходя из дому, снимают в знак приветствия и уважения, роняют с головы от страха и ставят об заклад, используют в качестве ценного подарка. Крестьянин и казак не появляется на страницах «Вечеров» без шапки. Знакомя читателей с Левко, Гоголь берет для создания его пластического облика единственную деталь – шапку, достаточную, чтобы сказать о герое главное: что это мужчина, молодец и красавец, молодой казак, занимающий не последнее место в своей среде, ведь шапка его «решетиловская» – сшитая из самых лучших, дорогих смушек.

В древнерусском костюме шапка – принадлежность именно мужского костюма, выражающая мужественность и ранг его обладателя, отношение к мужчине, как к главе всему. С шапкой на голове мужской образ приобретает законченность, значительность. Мужчина – это, прежде всего, разум в действии. Теряя шапку, он «*теряет голову*», а, следовательно, разум как подгулявший на ярмарке герой «Пропавшей грамоты». Напуганный красной свиткой Солопий Черевик надевает вместо шапки горшок и в горшечном черепке на голове (см. «черепок», «черепушка» – уничижительные просторечные наименования головы) демонстрирует свою недалекость, простоватость.

Костюм на страницах «Вечеров» не только запечатлевает типичные образы-маски представителей «*племени поющего и пляшущего*». В отдельных случаях он подчеркивает социальное и материальное положение персонажей, как, например, одежда батрака Петруся, наряд Пидорки – богатой невесты, детали костюма ляха – выгодного жениха.

В отличие от серой свитки Петра, «в которой было больше дыр, чем у иного жида в кармане злотых», на Пидорке красные сапоги, дорогие ленты и «*шитый золотом кунтуш*» [19]. Поэтому старый Корж предпочел в зятья ляха, «*обшитого золотом*», «*с карманами, бренчавшими, как звонок от мешка, с которым пономарь наш, Тарас, отправляется каждый день по церкви*» [Там же].

В единичных случаях костюм играет психологическую роль, отражая чувства и намерения персонажей. От смущения и нежданной радости Параска «*вспыхнула ярче алой ленты, повязывавшей ее голову*», когда узнала о приходе жениха [16]. Игривое настроение Хиври на рандеву с поповичем демонстрирует жеманно застегиваемая, «*буд-*

то ненарочно расстегнувшаяся» кофта [11]. Тревожная задумчивость Данилы Бурульбаша и Катерины, вызванная появлением колдуна на свадьбе, подчеркивается тем, что оба забывают оберегать праздничную одежду, возвращаясь домой в лодке по бурному Днепру. «*Рукав кармазинного жупана*» Данилы «*опустился из дуба и черпает воду*», а «*на не застланную полотном нарядную сукню*» Катерины «*серою пылью валится вода*» [62].

На фоне эффектных и гармоничных одежд большинства поселян и казачества беспорядок в костюме отдельных персонажей является знаком неблагополучия, дисгармонии социальной, материальной, душевной, нравственной. О бедности и зависимом положении свидетельствует дырявая свитка Петра Безродного. Трагичен облик безумной Катерины с «*расплетенными косами*», которая «*и не молится, и бежит от людей*», и бормочет «*несвязные речи*» и песни, «*без меры, без такта*» притопывая серебряными подковами [74]. Уничижительно характеризует ляшскую челядь жалкая одежда, контрастируя с их хвастовством и спесью: «*позакидали назад рукава оборванных жупанов своих и ходят козырем, как будто бы что путное*» [70].

Наготу Гоголь обычно не изображает, он крайне редко лишь упоминает о ней в следующих оценочных вариантах. Нагота женщины прекрасна в понимании Гоголя, но она должна быть скрыта от посторонних глаз. Поэтому наготу он всегда целомудренно стремится одеть, хотя бы бесплотным мраком. Оксана в думах о Вакуле лежит без сна в рождественскую ночь, «*разметавшись в обворожительной наготе, которую ночной мрак скрывал даже от нее самой*» [60]. Тетка дьяка, начавшая при всех сбрасывать одежду, подожженную бесчинными шутниками на свадьбе, осмеивается всеми присутствующими, так как демонстрируемая нагота в народном и христианском понимании безнравственна, позорна.

Уже в «Вечерах» появляются характерные для всей дальнейшей гоголевской манеры сочетания слов, устойчиво соединяющих наименование персонажа с его костюмом: «*парубок в белой свитке*», «*панич в гороховом кафтане*», «*баба в казацкой свитке*». Эти сочетания слов прочитываются и осознаются как единое целое. Предмет одежды становится неотделяемым от персонажа, сопровождающим его повсеместно как неотъемлемая часть его самого. Это происходит с головой в «Ночи перед Рождеством». Капелюхи – его головной убор – путешествуют вместе с ним как на воле, так и в мешке Вакулы и иронически приравниваются к частям тела хозяина в каламбуре «*и дюжий голова влез с усами, головою и капелюхами в мешок*» [50].

С элементами одежды или отсутствием ее связаны характерные имена персонажей. В предисловии ко второй части «Вечеров» Гоголь объясняет публике украинское слово «*черевик*» как «*башмак*». Если принять во внимание, что башмак на Украине – предмет женской обуви, то фамилия Солопия Черевика указывает на его немужественность, безволие, пребывание под каблуком у жены.

Грицко является Голопупенковым сыном, и если он «*так молодецки тянет пенную*» в эпизоде знакомства с Черевиком, то, возможно, это талант наследственный [9]. Возникает предположение, не пропивал ли его предок даже и свою одежду до «*голого пупа*» и не ждет ли подобный финал будущего мужа Параски. Возможно также, что использование образа наготы, «голого пупа» в фамилии героя указывает на былую бедность его рода. Во всяком случае семантически это имя собственное окрашено иронией автора и свидетельствует о каком-то неблагополучии в прошлом и, вероятно, в будущем.

Единство между человеческим телом и костюмом выражено в приеме, который нередко использует Гоголь. Черты лица сравниваются с тканью и элементами одежды:

черные брови Катерины как «*немецкий бархат*», а Пидорки – «*словно черные шнурочки*».

В первой повести цикла в описании портрета цыгана Гоголь высказывает утверждение, явно уже выношенное и осознанное юным автором, которое отныне станет одной из самых ярких и принципиальных черт его художественного мира. Глазами Грицко дается демонический облик цыгана: «*Совершенно провалившийся между носом и подбородком рот, вечно осененный язвительною улыбкой, небольшие, но живые, как огонь, глаза и беспрестанно меняющиеся на лице молнии предприятий и умыслов – все это как будто требовало особенного, такого же странного для себя костюма, какой именно был тогда на нем. Это темно-коричневый кафтан, прикосновение к которому, казалось, превратило бы его в пыль; длинные, валившиеся по плечам охлопьями черные волосы; башмаки, надетые на босые загорелые ноги, – все это, казалось, приросло к нему и составляло его природу*» [10].

В мистическом значении костюм входит в человеческую природу. Поэтому, как инструмент портрета, костюм должен настолько органически отображать душевный мир, внутреннее содержание человеческого образа, чтобы, как метафорически выразился Гоголь, «*прирасти*» к нему. В художественном мире писателя этот принцип неизменно относится ко всем персонажам: главным и эпизодическим, обобщенно-схематичным и сложным, индивидуализированным.

Рассмотрев одну из функций костюма в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» – его роль в характеристике персонажа, мы отметим следующие основные аспекты семантики костюма в ранних романтических повестях Гоголя. Создавая пластический образ героя, костюм, соответственно типажам народного карнавального действа, становится, «прирастая» к лицу персонажа, маской, заключающей в свои рамки все данные обобщенно социальные, гендерные, характерные и поведенческие черты персонажа. Индивидуализация персонажа, выражение сложности его внутреннего мира не входит в задачи романтической карнавальной сказки, поэтому лишь в отдельных случаях костюм в «Вечерах» отражает психологическое состояние героя. Яркие и красочные народные костюмы создают мажорную общую тональность, противопоставляют праздничную, исполненную поэзии и высокого смысла старину серой и пошлой современности, указывают на любовное авторское отношение к старине и ее героям. В смысловой многослойности костюма проступает древнее символическое значение его деталей, содержатся носящие оценочный характер оппозиции наготы-покровенности, гармонии-дисгармонии. Наконец, в «Вечерах» утверждается главный принцип Гоголя в отношении к костюму как к основному средству характеристики персонажа: костюм, органически входящий в духовно- материальную природу человека, является основным средством ее выражения. Этот принцип находит воплощение в целом ряде устойчивых художественных построений, которые станут неотъемлемой частью поэтики зрелого Гоголя.

Литература

Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996.
Гиппиус В.В. Гоголь в письмах и воспоминаниях. М., 1931.
Гоголь Н.В. Сочинения. Л., 1952.
Козлова Т.В. Костюм как знаковая система: Конспект лекций. М., 1980.
Семенова М. Мы – славяне!: Популярная энциклопедия. СПб., 2005.

А.А. Суворов (Саратов)

Из родословной комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

Что за люди! что за нравы! какие понятия!!...
журнал «Библиотека для чтения», 1834 год

«Ревизор» Н.В. Гоголя – текст уникальный. Хотя бы потому, что пьеса является одним из лидеров среди произведений русской литературы по количеству посвящённых ей исследовательских работ. Учёные постоянно предлагают оригинальные трактовки, используют инновационные методы, обнаруживают ценные архивные материалы.

Проблемы сюжетного наследования, традиционной преемственности, разнообразных заимствованиях и аллюзиях не теряют своей актуальности для теории и истории литературы. Практически ни один художественный текст не может быть создан вне так называемого историко-культурного контекста. Автор, как любой живущий в обществе человек, не может избежать множества влияний: у него есть читательский опыт, сложная система собственных философских и нравственно-эстетических воззрений. Вопрос о взаимосвязи двух или нескольких литературных произведений стоит особенно остро, если речь идёт о жанрах сатиры, пародии или различных мистификациях.

Цель настоящей работы – проследить одну из множества ветвей родословного древа комедии «Ревизор».

Период с 1834 по 1836 гг. в творчестве Н.В. Гоголя характеризуется биографами как время глубокой вовлечённости писателя в литературный процесс. Золотусский пишет: «Почти в год Гоголь создает «Тараса Бульбу» (первую редакцию), «Старосветских помещиков», «Портрет», «Невский проспект», повесть о Поприщине, «Вия», «Женихов» (будущую «Женитьбу»), статьи. Все это начинается и обдумывается в 1833-м и завершается в 1834 году, ибо в самом начале 1835 года и «Арабески» и «Миргород» уже выходят в свет» [Золотусский, 2005. С. 150]. Указанный период ознаменован подготовкой пьесы «Ревизор», а также внимательным изучением литературы, которую Гоголь впоследствии назовёт «журнальной». Результатом штудирования периодики явилась статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», которая была опубликована в первом томе пушкинского «Современника» в 1836 году. Читатели восприняли эту публикацию как манифест нового литературно-критического издания, да и сам Гоголь относился к ней кране трепетно.

Статья Гоголя, его эпистолярий 1834-36 годов и свидетельства современников внимательно изучены и прокомментированы [Березина, 1954; Рыскин, 1965; Манн, 2004; Золотусский, 2005]. Для нас главное отметить, что центральным объектом внимания в критической публикации писателя стал журнал «Библиотека для чтения». Об этом пишут и комментаторы академического собрания сочинений Гоголя: «Первоначально Гоголь задумывал обозрение журналов только за 1835 г. по обычаю литературных обозрений, появлявшихся в новогодних альманахах и первых номерах журналов. Но вскоре определилась основная тема – критическое рассмотрение журнала «Библиотека для чтения» [Гоголь, 1952. С. 765]. Работа по изучению издания отразилась в текстах Гоголя. Писатель не только критиковал журнал с трибуны «Современника», но не преминул вспомнить главного автора «Библиотеки для чтения» в «Ревизоре». Речь о Бароне Брамбеусе, то есть об О.И. Сенковском – главном редакторе и, выражаясь терминами нашего века, главном идеологе издания.

Все мы помним, пожалуй, самую знаменитую реплику Хлестакова: «*у меня лёгкость необыкновенная в мыслях*». Но не каждый вспомнит, что эти слова посвящёны энциклопедическому журналу (В первом номере «Библиотеки для чтения» редакция объявила издание энциклопедическим, с широчайшим тематическим охватом). Обратимся к ближайшему контексту крылатой фразы. «Ревизор», действие 3, явление 6. Хлестаков: «*И тут же в один вечер, кажется, все написал, всех изумил. У меня легкость необыкновенная в мыслях. Все это, что было под именем Барона Брамбеуса, «Фрегат Надежды» и «Московский телеграф»... все это я написал*» [Гоголь, 2003. С. 42-44. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. Анна Андреевна: «*Скажите, так это вы были Брамбеус?*» [44]. Хлестаков: «*Как же, я им всем стихи поправляю…*» [Там же].

Гоголь в 1834 и 1835 году внимательно изучал «Библиотеку для чтения». Журнал стал объектом сатиры в «Ревизоре» и оказался в центре внимания значительной литературно-критической работы (Журнал «Современник» задумывался как оппонент многотиражной и влиятельной «Библиотеки для чтения». Потому Гоголь, как один главных авторов пушкинского издания, был погружён в предстоящую печатную баталию и хорошо знал «соперника» [Об этом подробнее см.: Березина, 1954; Рыскин, 1965; также: Манн, 2004; Золотусский, 2005]). Можно предположить, что тексты, опубликованные в «Библиотеке для чтения», представляют повышенный интерес для исследователя пьесы «Ревизор» не только как объект прямых ссылок в комедии, но и как историко-литературный контекст. Журнал можно отнести к ряду явлений, которые могли подспудно, косвенно повлиять на Гоголя.

Из огромной массы любопытной информации, попавшей в раздел «Смесь» журнала «Библиотека для чтения», нас заинтересовал пересказ записок Патрика Гордона, англичанина, состоящего на службе при Царе Алексее Михайловиче. Материал этих заметок стал основой для публикации под названием «Русские подьячие XVII века».

В своих записках Гордон подробно описывает первые месяцы своего пребывания в России и все невзгоды, которые ему, как иностранцу, пришлось перенести из-за «приказного сословия». Автор «Библиотеки для чтения» сам заявляет, что «*…в сочинении Гордона заключается весьма много любопытных подробностей о нравах той эпохи (1661-1698), особенно военных. Мы нашли в нем несколько занимательных черт из нравов приказного народа, и охотно даем им здесь место…*» [Библиотека для чтения, 1834. С. 11]. Более того, вводная часть статьи содержит призыв в «водевилистам», то есть литераторам, пишущим для театра: «*Самую комичную часть нашей недавней старины, без сомнения, составляют подьячие. Что за люди! что за нравы! какие понятия!!... Мы всегда сожалели и удивлялись, почему наши водевилисты, – если они есть? – не пользуются такою карикатурою, такою богатою смехом чертою нашего родного комизма, и ищут безвкусных Французских Криспинов и Сганарелей, тогда как у нас были оригиналы несравненно забавнее*» [Там же]. Обратимся к основной сюжетной линии этой публикации.

Патрику Гордону как иностранцу, поступившему на русскую службу, полагались «подарки» (денежное вознаграждение и материальные ценности). Выполнение соответствующего приказа было возложено на дьяка, который, как лицо должностное, был обязан обеспечить Гордона всем необходимым. «*Между тем выдача назначенных им подарков со дня на день была откладываема дьяком, который ожидал от них прежде взятки, потому что взятки не только были в обыкновении, но даже считались обязанностью – (обязанностью брать, или давать?). Гордон, не зная этого, раза три ссорился с дьяком, и, не получив от него удовлетворительного ответа, пожаловался боярину, который сделал дьяку небольшой выговор и вторично приказал исполнить*

предписание. Это только больше раздражило дьяка, и он пуще прежнего стал удерживать подарки. Гордон жаловался боярину другой раз, потом в третий, и сказал наконец прямо, что не знает, кто из них, он или дьяк, имеет большую власть, потому что дьяк не исполняет приказаний боярина» [Там же. С. 12]. Злоключения Гордона на этом не закончились. Так и не получив своих подарков, он решил сменить место службы и начал даже думать об отъезде из страны, обычаев которой понять не мог. «*Дьяк между-тем, узнавши об его намерении и боясь гнева боярина, успел уговорить полковника Крафурда, зазвать Гордона в город. Однажды утром, Гордон пришел к полковнику, и он стал приглашать его с собою в город. Гордон после некоторых отговорок согласился. В то время, как они вместе ходили по рынку, подошел к Гордону подьячий в сопровождении нескольких приказных служителей, и потребовал, чтобы он шел за ним в Приказ. На отговорки Гордона было ответом, что он имеет приказание, в случае неповиновения, привести его силою*» [Там же. С. 13]. В Приказе главный дьяк Тихон Фёдорович Мотакин пытался уговорить Гордона остаться и принять подарки. Дело в том, что обвинения иностранного офицера могли серьёзно повредить всему Приказу (учреждению) и лично главному дьяку. Гордон отказывался, и для того, чтобы его убедить Тихон Федорович послал за военным начальством – за полковником. «*Полковник, пришедши, стал вместе с ним (с дьяком) уговаривать Гордона, который, после многих отговорок, согласился взять предписание о выдаче назначенных подарков*…» [Там же]. Приключения на этом не закончились. После перевода в Гончарскую Слободу Гордону пришлось столкнуться с другим подьячим, который выселял его из занимаемой квартиры (подьячего «уговорил» посодействовать владелец квартиры, которому не нравилось соседство иностранного офицера). Выселение приказные хотели произвести силой, чего им не удалось. Гордон с сослуживцами прогнали их и избили. Лишь по случаю иностранному офицеру удалось избежать наказания за такой поступок.

Короткий пересказ истории, изложенной в статье «Русские подьячие XVII века», даёт яркую картину нравов чиновного сословия эпохи. Каким же образом публикация из «Библиотеки для чтения» пересекается с «Ревизором»?

Новое академическое собрание сочинений Гоголя содержит упоминание о «Русских подьячих XVII века» (это единственная из найденных нами ссылок на статью в гоголеведческой литературе) в разделе комментария, посвящённом литературной традиции и, в частности, проблеме русской исторической комедии [651]. Вслед за ответственным редактором «ревизоровского» тома Ю.В. Манном, отнесём статью о русских подьячих в разряд текстов, составляющих широкий спектр литературных источников, повлиявших на формирование жанра исторической комедии и послуживших прототипическим (протосюжетным) основанием для пьесы Гоголя.

Под протосюжетным наследованием мы понимаем такой вид связи двух текстов, при котором в обоих произведениях констатируется наличие сходных (общих) структур поэтики определённого уровня (одного и того же уровня). При этом обнаруженные структуры могут серьёзно отличаться по форме выражения. Таким образом, прототипически связанными могут оказаться тексты, относящиеся к разным эпохам, разным литературным традициям и разным жанрам. В нашем случае речь идёт о глубинных архетипических мотивах как виде прототипической связи. При этом наиболее важным и смыслосодержащим остаётся вопрос о разнице в формах реализации одного и того же мотива в сравниваемых текстах.

В первую очередь разбираемые произведения роднит один принципиально значимый мотив – мотив взяточничества. Фактически, социальная структура, описываемая и в «Ревизоре», равно как и в рассказе о злоключениях Патрика Гордона, базируется на этом русском национальном пороке. В обоих текстах взятка творит чудеса. Она делает

друга из врага («*ну, город наш*!»), она ставит начальника на одну ступень с подчинённым («*смотрите, достанется вам когда-нибудь за это*»). Взятка сближает людей, ставит их на одну ступень. Она может сделать представителя карающей инстанции близким и понятным. Но и дающий взятку автоматически покоряется ей, так как встаёт он на путь самообмана. Жители «сборного» (термин Ю.В. Манна – *А.С.*) города, равно как и окружение Патрика Гордона существуют в рамках этой системы. В обоих текстах есть персонаж, который не принадлежит системе полностью. В «Ревизоре» это Хлестаков, в истории из «Библиотеки для чтения» – иностранный офицер. Каждый пытается извлечь выгоду из чиновничьего уклада, и каждый покидает пространство, где разворачивалось основное действие. Хлестаков сбегает к себе на родину, Патрик Гордон уезжает из-под юрисдикции дьяка. Но читатель в обоих случаях понимает, что спастись от взяточничества невозможно. Герои остаются в России, а здесь, по словам городничего: «*Недостаточность состояния. Сами извольте посудить, казенного жалованья не хватает даже на чай и сахар. Если ж и были какие взятки, то самая малость: к столу что-нибудь, да на пару платья. Что же до унтер-офицерской вдовы, занимающейся купечеством, которую я будто бы высек, то это клевета, ей-богу, клевета. Это выдумали злодеи мои, это такой народ, что на жизнь мою готовы покуситься*» [30]. Высечь вдову офицера – это вполне «нормально», если достоверное автобиографическое свидетельство Патрика Гордона содержит сцену «силового» выселения из дома.

Иностранцу так и не удаётся понять того, что очевидно Сквозник-Дмухановскому, который, не стесняясь, читает письмо от Андрея Ивановича Чмыхова своим подчинённым: «…*Так как я знаю, что за тобою, как за всяким, водятся грешки, потому что ты человек умной и не любишь пропускать того, что плывет в руки*...» (остановясь) ну, здесь свои ... «*то советую тебе взять предосторожность, ибо он [ревизор] может приехать во всякий час, если только уже не приехал и не живет где-нибудь инкогнито*...» [10-11]. Против системы бороться невозможно. Взятка здесь абсолютизирована, возведена до уровня закона, и грехи – это не исключение, а правило (городничий): «*Да и странно говорить. Нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уже так самим Богом устроено, и волтерианцы напрасно против этого говорят*» [12]. Сквозник-Дмухановский берёт взятки, по собственному выражению, «без всякой ненависти». То есть без злого умысла. Нет, по его мнению, в этом ничего страшного, как и в других преступлениях. Например, вскрывать чужие письма – это, по словам городничего, «дело семейственное».

Образ русского чиновника, атмосфера абсолютного взяточничества (за непристрастие к которому и поплатился Гордон) практически точно воссоздана Гоголем в «Ревизоре». Не будем забывать, что активная работа над пьесой проходила параллельно со штудированием номеров «Библиотеки для чтения». Поэтому мы можем с полным правом пополнить список прототипов Ляпкина-Тяпкина (тот самый безымянный, но реально-исторический подьячий, от которого пострадал Гордон), Держиморды (приказные, с помощью которых подьячий выселял Гордона) и Сквозник-Дмухановского (главный дьяк – Тихон Фёдорович Мотакин). Упомянутый в Библиотеке для чтения» эпизод чиновного произвола – яркая страница истории России. Знакомство с этим текстом с поразительной точностью рисует в читательском воображении картину, воспроизведённую Гоголем в «Ревизоре» (В седьмом томе «Библиотеки для чтения» в разделе «Литературная летопись» опубликована краткая аннотация к водевилю в двух действиях, переведённому с французского Г. Ленским, который называется «Стряпчий под столом» (перевод известного в 1830-е годы водевиля «Monsieur Jovial»). Сравнение сюжетной линии этого водевиля с некоторыми эпизодами «Ревизора» и «Женитьбы», в

особенности их черновых редакций, также даёт материал для изучения драматических произведений Гоголя в рамках литературной традиции).

Культурно-исторический комментарий к пьесе «Ревизор» – работа, вероятно, бесконечная, но неизменно захватывающая. Более того, каждая находка, каждое предположение не могут в этом случае быть признаны абсолютно верными. Рассмотренный в настоящей работе эпизод из родословной комедии даёт представление о размерах обработанного создателем «Ревизора» материала и приближает нас к пониманию глубинных смыслов пьесы.

Литература

Березина В.Г. Новые данные о статье Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» // *Гоголь Н.В.* Статьи и материалы. Л., 1954.
Библиотека для чтения. 1834. Т. V.
Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 4. М., 2003.
Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1952.
Золотусский И.П. Гоголь. М., 2005.
Манн Ю.В. Гоголь. Труды и дни: 1809-1845. М., 2004.
Рыскин Е. О статье Н. В. Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» // Русская литература. 1965. № 1.

С.А. Аничкин (Саратов)

Почтовый мотив русской литературы в историко-культурном аспекте: «Ревизор», «Мертвые души», «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

Почтовое ведомство в системе иерархии государственных учреждений в XVIII-XIX веках занимало важное место. Почтовая деятельность с течением времени в процессе развития и становления «отошла» от минимальных функций служения исключительно государственным нуждам, «переросла» их, и успешно стала «отвечать» разнообразным социокультурным запросам.

Русская (российская) почта имеет интересную, отличную от других стран историю зарождения, развития и становления. Почта, сквозь призму историко-культурного становления, обрела ряд значимых, зачастую незаменимых функций и черт: информационно-новостная функция – основной способ передачи информации на расстоянии, почта – средство коммуникации через расстояние, переписка, доставка грузов и др. «Почтовые элементы» появляются на Руси уже в IX веке.

Почта как государственный институт появляется в XIII-XV вв., когда русские земли оказались в составе огромного монгольского государства. В XVIII в. начинается создание почтовой службы в привычном для нас виде, когда она одинаково доступна как для нужд государства, так и для коммерческой, частной корреспонденции. В течение XVIII в. происходит переход от эпизодического, нерегулярного почтового сообщения, основанного на ямской системе, к созданию почтовой сети, связывающей регионы со столицей на регулярной основе. Этот процесс находится в тесной связи с развитием самого государственного аппарата России, в течение века вводится регулярное административно-территориальное деление страны, формируется новая система центральных

и региональных властей. Отношения между центральными и региональными ведомствами выстраиваются на регулярной основе, а для этого необходима и регулярная, бесперебойная и надежная связь. Именно такая почтовая служба и создается к началу XIX века в масштабах всей России. Развитие государственной почты стимулирует расширение частной переписки, постепенно обмен письмами входит в ткань культурной жизни россиян.

Эпистолярный жанр успешно существовал в течение многих веков, он развивался, приобретал новые функции, и отвечал запросам эпох. Более подвижный образ жизни, популярность путешествий привели к развитию эпистолярного жанра. Активизировалась общественная мысль страны. Публикация частных писем, художественных произведений, написанных в форме обращения к другому лицу, были заметным явлением в русской литературе. В XIX веке – это «Философические письма» П. Чаадаева, «Выбранные места из переписки с друзьями» Н. Гоголя и др. Они оказали влияние на общественно-политическую и литературную жизнь культурного слоя общества.

Важным структурным элементом эпистолярной культуры было так называемое «ожидание *почтового дня*», в соответствии с регламентом которого повседневная жизнь была циклически упорядочена. «Для провинциального жителя переписка являлась связующим звеном с «внешним миром» и основным источником получения сведений о нем, что было обусловлено замкнутым, в целом, образом жизни, когда любое новое впечатление имело особое значение и эмоционально окрашивалось» [Белова, 2001. С. 49]. Героиня пушкинского «Романа в письмах» обращалась к подруге со словами: «Пиши ко мне как можно чаще и как можно более — ты не можешь вообразить, что значит ожидание почтового дня в деревне» [Пушкин, 1960. С. 70]. Переписка означала «прорыв» за пределы собственной обыденности, даже если речь шла о мысленном перемещении при чтении очередного полученного письма в соседний уезд или имение. На рубеже XVIII-XIX вв. переписка велась, в основном, на французском языке. Особенно это касалось дворян, получивших домашнее образование и слабо владевших русским, в отличие от институтской образовательной программы, которая включала в себя обязательное изучение родного языка. Русский язык оставался языком индивидуальных ролей. И если невесте Пушкин и Вяземский писали по-французски (отношения с невестой подчинялись в начале XIX века строжайшим нормам этикета), то жене – интимные письма – по-русски. По-французски писали к родным (выступавшим в этом случае как носители социальной функции) письма, продиктованные долгом и приличием, по-русски – личные письма к близким людям.

Александр Слонимский в работе, посвященной «Ревизору» Н.В. Гоголя в постановке Мейерхольда, упоминает о том, что «<…> письма в комедиях XVIII века служили обычным средством для завязки, развязки, развертывания действия (вспомнить, хотя бы, письмо Стародума в «Недоросле») [Слонимский, 1992. С. 37]. В XVIII веке, «письмо», само по себе, было не только составным элементом произведения, но, очень часто автор обращался к эпистолярному жанру для структурного построения текста. Фонвизин – «Письма из Франции», Карамзин – «Письма русского путешественника», Крылов издает журнал «Почта духов» в виде переписки разных сказочных существ, Курганов избирает данный жанр для своих дидактических материалов по русскому языку, облекая их в форму «письмовника». Ю. Тынянов в работе «Проблемы стихотворного языка» указывает на то, что «<…> падала высокая линия Ломоносова <…> литературным фактом стали мелочи домашнего обихода, дружеская переписка, мимолетная шутка и т.д.» [Тынянов, 1924. С. 123].

Е.Г. Елина в работе «Эпистолярные формы в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина» определяет «эпистолярные формы» следующим образом: «<…> под эписто-

лярными формами мы подразумеваем как частные письма, так и те художественные произведения, при создании которых писатель ориентируется на частное письмо» [Елина, 1981. С. 3]. Соответственно, письмо в гоголевскую эпоху полифункционально в своем жанровом значении. Оно исполняет роль некого «базиса», «проводника» авторской мысли, которая ставит определенные цели и задачи: от бытовой, дружеской, любовной переписки, до различных литературных жанров, форм, зачастую становясь целостным литературоведческим, литературно-критическим произведением. Упоминая о литературных жанрах, облаченных в форму «письма», следует сказать несколько слов о жанрах «*почтовая проза*» и «*проза в письмах*». Конкретного определения понятия «почтовая проза» не существует. Вероятно, «почтовая проза» – изначально корнями уходит в бытовую переписку, и, лишь позже публикуется, становится значимой и признанной частью литературного наследия. Таким примером является письмо В.Г. Белинского к Н. В. Гоголю из Зальцбрунна от 1847-го года. Что касается жанра «проза в письмах», то здесь авторская мысль находит свое воплощение в форме подборки, сборника писем, некого письмовника, через которые протянуты линии сюжета, героев, автора и т. д. Это заранее целостное произведение, создание которого предполагает массового читателя, а не одного конкретного адресата «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя – яркий пример «облачения» произведения в форму целостной, сюжетно завершенной подборки писем и записок.

В гоголевскую эпоху почта обладала большинством окончательно сформированных функций, связанных с культурными традициями эпохи. Исключительно «почтовые» функции: передача информации на расстоянии, передвижение, доставка различных грузов, почтовые жанры (письмо, уведомление, извещение) и др. органично переплетались с литературными жанрами, образами, мотивами, понятиями. Универсальность понятия «почтовый мотив» состоит в том, что оно включает в себя целый спектр самых разнообразных мотивов (мотив коммуникации, связи, вести, вестничества, мотив власти, мотив эпистолярных отношений, перлюстрации, мотив дороги и др.), терминов («почтовая проза», «почтовый день», «бытовое письмо», «официальное письмо») и образов (адресата, адресанта), играющих важную роль в осмыслении не только творчества Н.В. Гоголя, но и русского литературного наследия в целом.

В комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» «многосторонне выявляется развитие таких сюжетослагаемых, как почтовый мотив (два письма Чмыхова Городничему о возможном скором приезде «чиновника с предписанием осмотреть всю губернию» и Хлестакова Тряпичкину – две важнейшие сюжетонесущие опоры комедии, существенно дополняемые особой «линией поведения» почтмейстера Шпекина) [Прозоров, 2005. С. 208]. Прием «писем» в «Ревизоре» повторяется четыре раза: письмо Чмыхова (завязка), записка городничего к жене, письмо Хлестакова к Тряпичкину, чтение этого письма (развязка). Автор сознательно использует этот прием (использование письма как необходимого элемента завязки, развертывания действия, развязки), тем самым добиваясь динамики в комедии: письмо – это и началообразующая линия в произведении, и поворотный, кульминационный момент.

Гоголевский герой Шпекин подвижен, динамичен, что позволяет проследить линию развития образа на протяжении всей комедии. Перлюстрация – любимое занятие почтмейстера: на просьбу городничего «*для общей пользы…немножко распечатать каждое письмо*» [Гоголь, 1951. Т. 4. С. 16. Далее цитируется это издание, том и страницы указываются в квадратных скобках], присланное или отсылаемое с Почтамтской улицы, Иван Кузьмич Шпекин признается в том, что уже давно читает чужие письма «*не то чтоб из предосторожности, а больше из любопытства*» [4, 17]. Перлюстрация в комедии – повседневное занятие почтмейстера, играющее некую досуговую роль в

жизни героя. Гоголь со свойственной ему иронией обыгрывает этот момент. Гоголевские чиновники, как в «Ревизоре», так и в поэме «Мертвые души», – «просвещенные» люди. Шпекин сравнивает содержание прочитанных им писем с газетой «Московские ведомости», при этом делая акцент на назидательность перлюстрированной информации: «*Иное письмо с наслажденьем прочтешь – так описываются разные пассажи… а назидательность какая… лучше, чем в «Московских ведомостях*» [Там же]. Однако у перлюстрации есть не только ярые противники. В. Розанов хвалил во втором «коробе» «Опавших листьев» почтмейстера Шпекина, предпочитавшего чтению художественной литературы перлюстрацию личных писем. Прикасаясь к невыдуманному письму, получаешь нечто большее, чем обман, – возможность поучаствовать в самой жизни. В этом ключе интересно вспомнить лермонтовского «Героя нашего времени» и пушкинского «Евгения Онегина». «Письмо Татьяны предо мною…» – автор не отрицает того, что письмо, адресованное Онегину, уже было прочитано. А автор «Героя нашего времени» с легкостью воспринимает известие о смерти Печорина, поскольку теперь у него появилось право опубликовать журнальные записки главного героя романа. В поэме «Мертвые души» чиновники уездного города N «*были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал*» [6, 157]; почтмейстер из «Мертвых душ» Иван Андреевич читает «*прилежно, даже по ночам, Юнговы "Ночи" и "Ключ к таинствам натуры" Эккартсгаузена*». Авторская ирония заключается в том, что Иван Кузьмич «просвещается» светскими слухами и сплетнями, людской молвой, а Ивана Андреевича многие считают «философом», поскольку круг его литературных интересов определяется чтением двух книг философского содержания. В «Мертвых душах» писатель вкладывает важный вставной рассказ о капитане Копейкине в уста именно местного почтмейстера. Вообще почтмейстер из этого произведения – «*низенький человек, но остряк и философ*» [6, 156], используется автором как источник информации для главного героя, в частности, Чичиков обращается к нему за сведениями об окрестных помещиках. Н.В. Гоголь подробно описывает в «Мертвых душах» меню на почтовых станциях, привычки некоторых путешественников «*подобраться поближе к личности станционного смотрителя или ямщиков*», весьма прозрачно для читателя XIX века намекая на побои, нередкие в отношении почтовых служащих. Наконец, знаменитое лирическое отступление о «*птице-тройке*» в конце первого тома, которое в немалой степени позволило назвать роман «поэмой». Автор сравнивает Россию именно с почтовой «*необгонимой тройкой*», под копытами коней которой «*дымом дымится… дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади… летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, посторанивают и дают ей дорогу другие народы и государства*» [6, 247].

Как уже отмечалось, тема «дороги» занимала важное место в русской литературе. Во времена создания комедии «Ревизор» способ передвижения соответствовал общественному положению. Карета была основным средством передвижения в XVIII – начале XIX в.в. и являлась мерилом социального положения. Начало этому было положено петровской Табелью о рангах. В работе А.В. Манько «Российская государственность: атрибуты самодержавной власти. Исторические очерки», непосредственно в представленной Табели о рангах, должность почтмейстера в Москве и губернских городах соотносилась с 14 классом, тогда как аналогичная должность в Петербурге и Риге соотносилась с классом выше, т.е. 13. В «Ревизоре» Шпекин представлен как «надворный советник», что, согласно Табели о рангах, соотносится с 7 классом. Должность «городничего», как главы административно-полицейской власти, соотносится с 10 классом Табели о рангах. Поэтому в тексте комедии прослеживается линия достаточно

фривольного отношения Шпекина к угрозам городничего, поскольку «руки коротки» – гражданский чин городничего ниже чина надворного советника по классу.

Индивидуальные черты Шпекина – обаятельность, предупредительность, обходительность. Он крайне услужлив с Хлестаковым-«*псевдоревизором*» и Городничим, хотя не страшится, при случае, указать место главе «сборного города»; «юлит» перед Хлестаковым, спрашивает «не будет ли какого замечания по части почтового управления», стараясь заранее предупредить возможные нежелательные последствия хлестаковской «ревизии»; Шпекин – неплохой актер: в сцене, когда Ляпкин-Тяпкин «напоминает» почтмейстеру о возможном наказании за перлюстрацию: «*Смотрите, достанется вам когда-нибудь за это*!» Иван Кузьмич притворяется напуганным: «*Ах, батюшки*!». Подобная игра, очевидно, направлена на «*предупреждение*» возможных неприятностей. Образ почтмейстера многогранен и всесторонне целостно «выточен» Гоголем, поэтому у чиновников в комедии складываются качественно разные взаимоотношения с главой почтового ведомства. Городничему «хорошие» отношения со Шпекиным необходимы из побуждений пресечения возможной опасной переписки и «упроченного» положения в городе, необходимы, потому что Иван Кузьмич – «надворный советник»; Ляпкин-Тяпкин недолюбливает почтмейстера, угрожает, но не открыто, понимая, что и у него «руки коротки»; Земляника при встрече с «ревизором» откровенно доносит на Шпекина: «*Вот здешний почтмейстер совершенно ничего не делает: все дела в большом запущении, посылки задерживаются*…» [4, 63], поскольку попечитель богоугодных заведений так же имеет чин надворного советника.

Итоговое произведение Н.В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» также построено по канонам эпистолярного жанра. Возможно, именно такая форма авторского самовыражения потребовалась Гоголю для того, чтобы подытожить богатейший жизненный и писательский опыт. Моменты, связанные с «почтовой культурой», можно обнаружить и в других произведениях Н.В. Гоголя: «Мертвые души», «Записки сумасшедшего», «Ревизор», «Вечера на хуторе близ Диканьки».

Противоречивая, загадочная личность Н.В. Гоголя, его духовные искания, преломившиеся в творчестве и судьбе, раскрываются полнее, когда знакомишься с его перепиской. Эпистолярное наследие Гоголя ценно помимо прочего тем, что оно являет нам своеобразную христианскую проповедь. В главе «Завещание» в «Выбранных местах…» Гоголь обращается к друзьям: «*Возлагаю <...> обязанность на друзей моих собрать все мои письма, писанные к кому-либо, начиная с конца 1844 года, и, сделавши из них строгий выбор только того, что может доставить какую-нибудь пользу душе, а всё прочее, служащее для пустого развлеченья, отвергнувши, издать отдельною книгою*». Гоголевские письма – пример глубоко личного, интимного разговора о жизни, какой она должна быть во Христе, о воспитании души и её движении к Богу; одновременно – редкий образец «проповеди в миру», созданной не священником или монахом, а мирянином. «Выбранные места из переписки с друзьями» – тоже пример «проповеди в миру», но обращённой ко всему российскому обществу и сочетающейся с политическими, социальными, экономическими мотивами. В этом поверхностном слое много злободневных для того времени вопросов (некоторые из которых сейчас неактуальны, например, отношение помещика к крепостным крестьянам). Эпистолярное наследие писателей интересует в основном только их биографов, литературоведов. Письма Гоголя являются в этом плане скорее исключением, чем правилом. Помимо биографических подробностей в них есть содержание более значительное. Это своеобразный пример религиозной философии, главной особенностью которой является практический подход к пониманию и осуществлению религиозных заповедей. Своего рода «практическое христианство». С.Т. Аксаков в статье «Несколько слов о биографии Гоголя» писал:

«Гоголь выражается совершенно в своих письмах. Какое наслаждение для мыслящего читателя рассмотреть духовную жизнь великого писателя и высоконравственного человека» [Аксаков, 1966. С.182]. Но, несмотря на обширное эпистолярное наследие писателя, современным читателям личность Гоголя, его духовная жизнь до сих пор представляется загадкой.

Литература

Аксаков С.Т. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. История моего знакомства с Гоголем. М., 1966.
Белова А.В. Российские женщины и европейская культура: материалы V конференции, посвящённой теории и истории женского движения / Сост. и отв. ред. *Г.А. Тишкин*. СПб., 2001.
Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. Л., 1951.
Елина Е.Г. Эпистолярные формы в творчестве Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1981.
Манько А.В. Российская государственность: атрибуты самодержавной власти. Исторические очерки. М., 2003.
Прозоров В.В. Другая реальность: Очерки о жизни в литературе. Саратов, 2005.
Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. М., 1960.
Слонимский А. «Ревизор» Гоголя в постановке Мейерхольда // Мейерхольдовский сборник: В 2 т. Т. 2. М., 1992.
Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1924.

И.К. Сафронов (Москва)

Детальность как особенность поэтики М.Е. Салтыкова-Щедрина

Научный руководитель – доцент М.С. Макеев

Детальность (детализм) является одним из основных и наиболее ярких принципов щедринской поэтики. При этом под детальностью понимается использование большого количества описательных литературных средств, начиная от коротких (в одно слово) характеристик, эпитетов персонажей или событий до широких развернутых пассажей. Применением термина «*детальность*», а не «описательность», хотелось бы подчеркнуть, что описательные элементы, эпитеты в щедринском тексте играют совершенно специфическую роль, могут задавать новое направление и восприятие текста, поэтому есть смысл называть их *авторскими* деталями (при этом хотелось бы актуализировать связь слова «деталь» с глаголом «конструировать», чем подчас Щедрин непосредственно занимается в отношении текста).

Нигде так ярко не проявляется сатирический талант Щедрина, как в деталях. Выразительное начало щедринского текста во многом, сосредоточено именно в поле литературных деталей. Способность одним словом проявить всю суть персонажа является одним из наиболее эффектных и эффективных средств в арсенале литературных средств Щедрина. Более тесное знакомство с этим принципом детальности позволит понять его этимологию и функциональную наполненность.

Внимание к детали – довольно традиционная черта русской литературы. В этом плане предельная детализация реальности щедринских текстов тесно соприкасается с эпической традицией русской литературы – от Гоголя до Толстого, когда писатель создает универсум, в котором все расставлено по своим местам, все разложено, как в несессере Чичикова, по полочкам. Каждый из классиков создал свой образ России, свой

универсум. Широкое использование детальности в этом плане в какой-то мере способствует достоверности изображаемой реальности. Это попытка укоренить мир, изображенный в тексте.

Однако при том, что функция принципа детальности остается у Щедрина та же, что и у его предшественников, эффект ее становится иным. Новое у Щедрина в том, что детали начинают играть обособленную роль. Сатирику хочется охарактеризовать персонаж или образ одной яркой деталью, эффектным афористично-саркастичным высказыванием. И при их помощи зафиксировать образ, укоренить его в сознании. Если раньше деталь развивала образ, давала ему новое звучание, то теперь наоборот деталь сужает его, вводит в границы типа. Одной деталью описания образа, одним высказыванием Щедрин способен навсегда заклеймить образ (в восприятии читателей).

«*День она всецело посвящала семье и воспитанию детей в страхе божьем (разве на какой-нибудь час запиралась в спальной перед зеркалом и упражнялась в стоянии на носках ног и в биении ножкой об ножку)*…» [Салтыков-Щедрин, 1988. Т. 3. С. 471. Далее цитируется это издание, том и страницы указываются в квадратных скобках].

Основным отличием от предшествующей традиции является то, что Щедрин использует описательные детализирующие средства всегда оценочно. Детали задают тон восприятия текста. Здесь уже чувствуется мироощущение малой прозы рубежа веков с ее осколочностью – когда деталь, тип становятся интереснее человека, когда ощущение целостности потеряно и мир бесконечно дробится.

Предельно высокий уровень детализации и, прежде всего, детализации бытовой (Горький заметил, что только Щедрин мог так гениально передать политику через быт) приводит вполне естественно к симметричному снижению уровня психологизма прозы. Герои щедринских романов не способны к самораскрытию, в тексте отсутствует диалектика характера. Психологические характеристики персонажей приданы как бы извне, рукой автора и, прежде всего, через детали.

Это свидетельство одной из основных черт щедринской поэтики – отсутствии развития, в понимании движения сюжета и развития характеров, в романах. Щедрину, как писателю, не нужны «живые» люди, ему нужны, прежде всего, типы, знаки. Психологизм персонажей практически полностью им эламинируется, поскольку основной щедринский литературный метод – широкое, панорамное *описание* окружающего, а не *погружение* в психологию героев.

Возьмем для иллюстрации вышесказанного небольшой пример: «*Несколько лет тому назад женился мой однокашник и друг, Володя Горохов. Жена его – очень милая особа, только что вышедшая из института (с шифром) и наивная до бесконечности. Однако медовый месяц ей понравился. К сожалению, Горохов состоит на государственной службе и, в качестве столоначальника департамента препон, очень хорошо помнит мудрое изречение: «Делу – время, потехе – час». Это изречение он имел в виду и при женитьбе, а именно: выпросился в двадцативосьмидневный отпуск с тем, чтобы всецело посвятить это время потехе, а затем с свежей головой приняться за дело*» [5, 489].

Данная жене Горохова характеристика «*очень милая особа, только что вышедшая из института (с шифром) и наивная до бесконечности*» практически полностью закрывает все возможности для дальнейшего саморазвития, психологической диалектики образа. В то же время Щедрин получает в свое распоряжение образ, а точнее тип наивной институтской барышни.

В этом небольшом примере заметна одна из основных тенденций и идей творчества Щедрина – связь и влияние внешней среды на внутреннюю, индивидуальную сущность человека. Всю жизнь сатирика волновало, как могут «атомы» окружающей

действительности настолько изменить человека, что он перестает думать о будущем, забывает все светлое, перестает стремиться и дерзать. В данном примере именно в деталях чувствуются размышления Щедрина об этой проблеме. Определение внутренней природы, характера человека «*наивная до бесконечности*» поставлено вслед и, благодаря этому, конечно тесно увяжется у читателя с «вышедшая из института с шифром», таким образом утверждается примат влияния внешней среды на человека.

На основе вышеприведенного примера хотелось бы отметить и такое проявление принципа детальности, как цифры. «Двадцативосьмидневный отпуск» уточняет фразу и добавляет к ней основательности.

Отдельную тему для размышлений представляют детали как «мелочи жизни», однако здесь мы соприкасаемся с совершенно особой темой «мелочности», которая является скорее идейным размышлением писателя, нежели принципом поэтики, поэтому в данном формате тема эта не может получить должного освещения.

Часто детальность, скурпулезное описание используется Щедриным для передачи колорита места действия. Здесь ощущается повышенное внимание к описанию среды и своеобразному этнографизму «натуральной школой», в рамках и догматах которой были исполнены начальные произведения Щедрина.

Для примера можно взять девятое письмо к Тетеньке, посвященное карцеру, который есть по Щедрину «*оподление души*». Несмотря на то, что вся эта глава «Писем к тетеньке» посвящена описанию скорее духовной узости, прокрустова нравственного ложа отечественной учебной системы, Щедрин начинает главу с кажущейся ненужной детали – описания карцера: «*Он был устроен в четвертом этаже, занятом дортуарами, в которые, в течение дня, никто не захаживал. Самое помещение занимало темную и крохотную трехугольную впадину в капитальной стене; на полу этой впадины был брошен набитый соломой тюфяк, около которого была поставлена деревянная табуретка*» [7, 403].

Предельно точно описывая среду, место действия, декорации в которых происходит действие, Щедрин добивается эффекта пьесы, театральности. Об этом качестве щедринской прозы уже размышляли некоторые исследователи, поэтому в контексте их рассуждений можно лишь добавить, что в этом плане детальность выполняет своеобразную роль ремарок в пьесе, где список персонажей и место действия четко выписаны перед началом каждого действия.

Бытовая деталь играет самую важную роль в арсенале «детальных» средств Щедрина. Вводя небольшие бытовые ремарки, вроде: «*Молодые люди вошли в кабинет и уселись на какой-то чрезвычайно мягкой и удобной мебели*» [3, 181], Щедрин модулирует и задает (сниженную) оценку у читателя всего разговора.

Принцип детализма действует не только как литературный прием и инструмент для очерчивания персонажей и событий, этот принцип проникает и в более высокие слои поэтики, в принцип организации текста вообще.

Так на уровне поэтики проявляется максимализм Щедрина, о котором много рассуждает академик А.С. Бушмин, один из наиболее чутких исследователей Щедрина. Щедринский максимализм применительно к принципу детальности превращается в принцип энциклопедизма.

Щедрин детализирует, описывает практически все современные ему области общественной жизни и общественные типы, и каждому из них он посвящает отдельный очерк. Наверно нет той области общественной жизни, которой бы не коснулся Щедрин. К его творчеству в неменьшей степени применимо выражение «энциклопедия русской жизни».

Важной чертой щедринского метатекста является то, что каждый новый текст Щедрина, имеется в виду оформленный цикл очерков, является не новым поворотом угла зрения, а скорее только еще одним описанием, своеобразной «деталью», которая расширяет поле охвата общего щедринского метатекста. Таким образом, щедринский метатекст развивается, не интенсивно, внутрь, а экстенсивно, вширь, вовне, охватывая все новые аспекты действительности и встраивая их в свою систему.

Литература

Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 10 т. М., 1988.

Н.С. Харитонова (Саратов)

Цветовые оппозиции в лирике А. Ахматовой 1910-х годов

Научный руководитель – профессор А.И. Ванюков

Цвет в поэзии Ахматовой был предметом многих исследовательских работ, как лингвистических, так и литературоведческих. Ученые определяли самые часто употребляемые названия цветов, любимые цвета поэтессы; изучали колористику произведений в целом. Хотя, по мнению ряда исследователей, «Ахматова не принадлежит к числу поэтов, которые проявили особое пристрастие к средствам цветописи» [Русская словесность. 1998. № 5. С. 45], цветовое начало играет важную роль в произведениях поэтессы. Уже её современники начали рассматривать данную проблему. Так, Н.С. Гумилёв в статье «Анна Ахматова "Чётки"» писал, что «цветовых определений очень много в стихах Ахматовой, и чаще всего для желтого и серого, до сих пор Ахматовой» рассматривал её как «художника – пластика, для которого краски – только средство для воссоздания материала» [А.А. Ахматова: Pro et contra, 2001. С. 89].

Непосредственно темой цветовых оппозиций в лирике А.А. Ахматовой 1910-х годов занимались, в основном, современные исследователи: Г.С. Скороспелкина, Н.В. Серов, Л.В. Берловская.

Ахматова вошла в русскую литературу как автор любовной лирики. Но столь прекрасное и светлое чувство редко бывает у поэтессы счастливым: как правило, оно отмечено печатью боли и страдания. Важную роль в художественном мире поэтессы играют предметы. Многие ее стихотворения – это «лирическая повесть о застывшем миге» [Виноградов, 1976. С. 428]:

Дверь полуоткрыта,
Веют липы сладко…
На столе забыты
Хлыстик и перчатка

Круг от лампы желтый…
Шорохам внимаю.
От чего ушел ты?
Я не понимаю…

[Ахматова, 1990. Т. 1. С. 29. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках].

Описание обстановки наполнено драматизмом. Лирическая героиня, скользя взглядом по знакомым предметам, погружена в свои мысли. Во втором катрене цвет рифмуется с ключевой фразой всего стихотворения: *ушел ты*. Подобный прием создает контраст внешней обстановки и внутреннего состояния лирической героини; а также подчеркивает значимость цветов в художественном мире поэтессы.

Цвет выполняет очень важные функции в стихотворениях Ахматовой: как правило, поэт пользуется им, чтобы указать на какой – либо предмет или явление: это может быть предмет одежды или интерьера, состояние природы или время года. Это помогает сказать ей о своих чувствах и эмоциях. С помощью палитры, которую она использует, Ахматова создает свою индивидуальную картину мира, где каждый цвет призван подчеркнуть и усилить душевные переживания лирической героини.

В связи с этим интересно проанализировать не только каждый цвет в отдельности, но и контрасты, цветовые оппозиции, которые использует поэтесса в сборниках «Вечер», «Четки», «Белая стая».

А. Зайцев в книге «Наука о цвете и живопись» высказал мысль о том, что «на первый взгляд контраст – понятие очень простое. Его в самой общей форме можно определить как противопоставление предметов или явлений, резко отличающихся друг от друга по тем или иным качествам или свойствам. Но при таком определении в стороне остается сущность контраста, и отмечаются лишь его внешние условия. А суть контраста, очевидно можно видеть в том, что резко противоположные по каким – либо параметрам предметы или явления вместе вызывают в нас качественно новые ощущения и чувства, которые не могут быть вызваны при восприятии их по отдельности. Контрастирующие цвета способны вызвать целую цепь новых ощущений» [Зайцев, 1986. С. 70].

Л.Я. Гинзбург в статье «Ахматова. Несколько страниц воспоминаний» отметила, что для раннего периода творчества Ахматовой «характерна предметность, слово, не перестроенное метафорой, но резко ***преображенное контрастом***» [А.А. Ахматова: Pro et contra, 2001. С. 452].

Наиболее часто у Ахматовой встречается оппозиция *красный–белый*:

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,
Ещё страшнее путь тоски…
Как мой китайский *зонтик* ***красен,***
Натерты ***мелом*** *башмачки*! [42].

В толковых словарях *белый* трактуется как цвет снега или мела [Даль, 1995. Т. 1. С. 152] и противопоставляется *черному*. Контраст у Ахматовой отличается от традиционного словарного толкования. Это подчеркивает её индивидуальное ощущение цвета. Восприятие Ахматовой белого цвета менялось от сборника к сборнику. Если в «Вечере» этим цветом обозначались неотъемлемые свойства и качества предметов: *известь белых стен, белая зима, белая вьюга, белеет мост*; то в «Четках» и, в большей степени в «Белой стае», этот цвет приобретает глубокую смысловую наполненность. Белым цветом поэтесса обозначает важные для нее символы; то, что имеет отношение к творчеству, к религии.

Восприятие *красного* цвета практически не изменилось: этот цвет обозначает тревожное, ужасное в жизни лирической героини:

Умирая, томлюсь о бессмертье.
Низко облако пыльной мглы…
Пусть хоть *голые* ***красные*** *черти,*
Пусть хоть чан зловонной смолы [63].

Реже выступает как яркое пятно, запечатлевшееся в памяти:

Мне очи застит туман,
Сливаются вещи и лица,
И только ***красный*** *тюльпан*,
Тюльпан у тебя в петлице [45].

Андрей Белый в статье «Священные цвета» указал на то, что «в красном цвете сосредоточены ужасы огня и тернии страданий» [Белый, 1994. С. 205].

В. Турчин в статье «Символика цвета» [Юный художник. 1991. № 7. С. 36] высказал мысль о том, что красный цвет – цвет крови и огня, который выделился раньше всего. Также это цвет силы и войны.

Н.Г. Скороспелкина в статье «Архетип цвета в поэтике А. Ахматовой» говорит о том, что «психологическая экспрессия красного цвета обусловила ассоциации с сильными переживаниями, болевыми ощущениями» [Русская словесность. 1998. № 5. С. 49].

У Ахматовой употребление красного часто связано с тревогой и накалом страстей. Если же красный стоит в оппозиции с белым, то это, как правило, призвано усилить общее ощущение боли и страдания лирической героини:

И когда друг друга проклинали
В *страсти, раскаленной* ***добела,***
Оба мы еще не понимали,
Как земля для двух людей мала,
И что память яростная мучит,
Пытка сильных – ***огненный*** недуг… [24].

Достаточно часто у Ахматовой встречается такая оппозиция, как *черный–синий (голубой)*:

Не надо мне души покорной,
Пусть станет дымом, легок дым,
Взлетев над набережной ***черной,***
Он будет ***нежно – голубым*** [30-31].

Голубым и синим цветами поэтесса, как правило, обозначает небо, воздух, воду. Черный цвет имеет значение «темный» и обозначает преимущественно свойства обычных предметов. Таким образом, можно сделать вывод, что Ахматова противопоставляет земное, обыденное небесному, возвышенному.

Реже встречаются оппозиции *белый–черный* и *зеленый–золотистый (желтый)*. Но они не носят ярко выраженной эмоциональной окраски и создают дополнительный психологический фон. С их помощью, автор, как правило, описывает все то, что окружает лирическую героиню:

Ты видел царицын сад,
Затейливый ***белый*** *дворец*
И ***черный*** *узор оград*
У каменных гулких крылец [30-31].

Цветовые оппозиции могут употребляться как в пределах одного катрена, так и в контексте всего стихотворения. Это зависит от того эмоционального напряжения, которое хочет создать автор:

В камине гаснет пламя,
Томя, трещит сверчок.
Ах! Кто-то взял на память
Мой ***белый*** *башмачок*.
И дал мне *три* ***гвоздики,***
Не поднимая глаз.

О, милые улики,
Куда мне спрятать вас?
И сердцу горько верить,
Что близок, близок срок,
Что всем он станет мерить
Мой ***белый*** *башмачок* [107].

В этом стихотворении играет роль не только контраст, но и та ассоциация, которая возникает при упоминании определенного предмета: гвоздика – красная. Белый башмачок – это символ общей тайны лирической героини и её возлюбленного. Эта тайна должна быть известна только им и никому больше. Поэтому лирической героине горько при мысли о том, что «всем он станет мерить Мой ***белый*** *башмачок*».

Красные гвоздики – символ будущего предательства. При упоминании этого цвета начинает проявляться драматическая сторона стихотворения, которая находит свое выражение в последнем катрене. Оппозиция *красный–белый* обостряет трагическое восприятие стихотворения.

На наш взгляд, понятие контраста играет важную роль в раннем творчестве поэтессы. Цветовые оппозиции помогают лучше понять художественный мир Ахматовой. Во-первых, значимым является выбор цветов, который опирается на объективные особенности психики, на возможные ассоциации, дополняется эстетическими и религиозными представлениями. Во-вторых, любовь – тема, которой посвящены ранние сборники Ахматовой, – носит полярный характер. *Радость – страдание* – противоположные проявления одного чувства. Поэтому цветовые контрасты гармонично дополняют и усиливают эмоциональный фон произведений, вызывая целую цепь новых ощущений и расширяя цветовую картину мира Ахматовой.

Литература

А. Ахматова: Pro et contra / Сост. *Св. Коваленко*. СПб., 2001.
Ахматова А.А. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990.
Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910.
Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой // *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976.
Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1995.
Зайцев А. Наука о цвете и живопись. М., 1986.
Скороспелкина Н.Г. Архетип цвета в поэтике А.Ахматовой // Русская словесность. 1998. № 5.
Турчин В. Символика цвета // Юный художник. 1991. № 7.

Е.А. Тузова (Пермь)

Стихотворение В. Хлебникова «Жизнь» в системе художественной философии автора

Научный руководитель – профессор Р.С. Спивак

Расшифровать сложнейший, многоуровневый хлебниковский текст и раскрыть всё богатство его смыслов возможно, только подойдя к нему с позиций комплексного анализа. Особенно это касается философской лирики поэта, которая продолжает оставаться мало изученной. Традиционно поэзия Хлебникова носила название философской, лишь благодаря затронутым в ней темам и проблемам, тогда как специфическая

структура стихотворений, позволяющая отнести их к разряду философских, учёными во внимание не принималась. Между тем, философская лирика, по замечанию Р.С.Спивак, представляет собой своеобразную форму выражения авторского сознания и требует к себе иного подхода, нежели, к примеру, лирика психологическая [Спивак, 2001. С. 7]. С выходом монографии Р.С. Спивак «Русская философская лирика» термин *философская лирика* приобретает необходимую научную определённость. В работе приведены критерии выделения философского метажанра и разработан новый понятийно-категориальный аппарат, предназначенный именно для анализа философской лирики, благодаря чему сегодня появляется возможность отграничивать философские тексты от всех других и более полно раскрыть их смысл.

Воспользуемся данной методикой для анализа стихотворение «Жизнь», которое ранее не являлось предметом отдельного исследования. Это стихотворение по нашему мнению, наиболее наглядно отражает специфику произведений философского метажанра.

Жизнь

Росу вишнёвую меча
Ты сушишь волосом волнистым.
А здесь из смеха палача
Приходит тот, чей смех неистов.
То черноглазою гадалкой,
Многоглагольная, молчишь,
А то хохочущей русалкой
На бивне мамонта сидишь.
Он умер, поднимая бивни,
Опять на небе виден Хорс.
Его живого знали ливни –
Теперь он глыба, он замёрз.
Здесь скачешь ты, нежна, как зной,
Среди ножей, светла, как пламя.
Здесь облак выстрелов сквозной,
Из мёртвых рук упало знамя.
Здесь ты поток времён убыстрила,
Скороговоркой судит плаха.
А здесь кровавой жертвой выстрела
Ложится жизни черепаха.
Здесь красных лебедей заря
Сверкает новыми крылами.
Там надпись старого царя
Засыпана песками.
Здесь скачешь вольной кобылицей
По семикрылому пути.
Здесь машешь алою столицей,
Точно последнее «прости» [Хлебников, 2001. С. 250-251].

Несмотря на то, что в тексте присутствуют реалии современной поэту действительности, общий тон его, безусловно, философский. Во-первых, значим сам предмет осмысления – «жизнь». Во-вторых, изображение жизни максимально объективируется, между поэтом и художественным миром стихотворения нет никаких посредников. И, наконец, самое главное: перед нами не просто зарисовка жизни, а художественное определение её субстанциональных основ.

Для начала, попробуем выяснить, в русле какой поэтической традиции работает Хлебников в данном случае. Чрезвычайно продуктивным оказывается сопоставление текста Хлебникова и стихотворения крупнейшего поэта русского классицизма Г.Р.Державина «На счастие» (1789) [Державин, 1958. С. 51-57]. Отдельные буквальные совпадения на уровне текста позволяют предположить, что Хлебников при написании своей «Жизни» мог прямо ориентироваться именно на указанное произведение Г.Р.Державин. Державин так же, как Хлебников, раскрывает смысл абстрактного понятия, даёт определение такой важной категории, как счастье. Державин называет счастие «сыном времени, случая, судьбы», а, как известно, в творчестве Хлебникова тема рока и судьбы занимает одно из центральных мест. Для Державина счастье противоречиво: оно способно не только одарить, но и уничтожить («*Приводишь в страх богатырей;..//На казнь выводишь королей*»). Счастье – «*Бог сильный, резвый, добрый, злой*». И в представлениях Хлебникова зло и добро всегда идут рука об руку по жизни. Не случайно в его стихотворении, которое посвящено жизни, постоянно возникают образы войны («*Здесь облак выстрелов сквозной,//Из мёртвых рук упало знамя*») и казней («*А здесь из смеха палача…*», «*Скороговоркой судит плаха...*»). Для обоих поэтов важна идея слепоты судьбы, её жестокой власти над человеком и целыми народами. Стихотворения объединены метрической организацией: оба написаны четырёхстопным ямбом. И, наконец, в тексте Хлебникова встречается явная реминисценция на строки из произведения Державина. Сравните, у последнего – «*Вседневно ты по свету* ***скачешь****,//Волшебною ширинкой* ***машешь****...*», а у Хлебникова – «*Здесь* ***скачешь*** *вольной кобылицей//По семикрылому пути.//Здесь* ***машешь*** *алою столицей,//Точно последнее “прости”*». Обращение к державинской традиции, нередкое у Хлебникова, связано в первую очередь со стремлением поэта осмыслить современную историю, конкретные происходящие с Россией события в предельно широких, зачастую космических масштабах. Именно Державин первым в русской литературе Нового времени (после Петра I) сумел соединить в образах исторических деяний аллегорическую масштабность и достоверность, правду жизни. Можно сказать, что вся традиция изображения в поэзии войн, сражений, батальных сцен на конкретно-историческом материале идёт от таких произведений Державина, как «На взятие Измаила», «На победы в Италии», «На переход Альпийских гор».

Правильное истолкование стихотворения невозможно без обращения к фольклорно-мифологическому контексту. Во 2-м четверостишии возникает сопротивопоставление черноглазой, молчаливой «гадалки» и хохочущей «русалки». Гадалка и русалка явно различаются, но в то же время обе они являются различными ипостасями одной Жизни. И русалка, и гадалка связаны с иррациональными началами. Гадалка в силу основного своего занятия: гадание – своеобразный диалог с судьбой, провидение. Таким образом, гадалка входит в исключительно значимое для Хлебникова семантическое поле «рока». Другое обличье, которое принимает многоликая Жизнь, русалка. В этом стихотворении русалка выступает в традиционной для неё в фольклоре роли обитательницы иного мира, вредоносной, несущей гибель. Эта роль определяется ситуацией: русалка сидит на бивне мамонта, после чего тот погибает, кроме того, сама близость русалки с бивнем делает её злым, опасным существом. Обращает на себя внимание внутренняя форма слова «бивень», близкая к «бить», «убивать». В результате выстраивается значимый для стихотворения смысловой комплекс: «**рок (судьба): гадалка – Жизнь – русалка: смерть (убийство)**». В последней строфе стихотворения Жизнь принимает еще одно обличье: она становится кобылицей («*Здесь скачешь вольной кобылицей//По семикрылому пути.//Здесь машешь алою столицей,//Точно последнее «прости*»). «Скифские мотивы» в стихотворениях Хлебникова встречаются, начи-

ная с 1910-х годов, и, очевидно, перекликаются с подобными же мотивами у Блока. Чаще всего, образы коня, лошади соотнесены в лирике Хлебникова с образом России в разных её ипостасях. В скачущей по «семикрылому пути» кобылице воплощено стихийное, безудержное начало русской истории: бунты, восстания, революции – всё то вольное, дикое, свободное и свирепое, что привлекает и одновременно смущает поэта. Загадкой представляется последняя строка стихотворения: «*Здесь машешь алою столицей,//Точно последнее «прости*». Что или кто имеется здесь в виду? Как жизнь может «махать столицей»? Мы расшифровываем этот стих в контексте державинской традиции, о которой уже упоминалось. В стихотворении «На счастие» «волшебною ширинкою» машет судьба, и этот жест подчёркивает её власть над человеком, её роковой произвол. «Взмахивание ширинкой» обозначает игру судьбы с человеком, неисповедимость её путей. В произведении Хлебникова обобщенные размышления о роке и истории дополняются конкретно-историческим содержанием. В его стихотворении Жизнь играет с судьбой «красной столицы», с символом нового советского государства, которое оказывается по отношению к роковым внешним силам такой же беспомощной игрушкой, как отдельно взятый человек.

Очевидно, что и в этом тексте Хлебников обращается к важнейшим в его творчестве темам смерти и рока, осмысляет сам ход жизни как жестокий, иррациональный, неподвластный человеку, недоступный его пониманию. Исключительно значимо, что Хлебников вводит в стихотворение широкую историческую панораму, своеобразно иллюстрирует свои философские размышления картинами современных ему событий. Подобная форма построения текста характерна для произведений историко- и социально-философской лирики [Спивак, 2003. С. 21-22].

Время в стихотворении «Жизнь» протекает по-особому: наряду с образами, прямо отсылающими читателя к истории современной поэту России («*Здесь красных лебедей заря//Сверкает новыми крылами.//Там надпись старого царя//Засыпана песками*»), появляются мифические персонажи: «*Он умер, поднимая бивни,//Опять на небе виден Хорс*». Поэт воссоздаёт сказочное, языческое время, допуская при этом явный анахронизм: мамонтов на тот момент, когда культ Хорса уже сложился, не было и в помине. «Сюжет мамонта», на первый взгляд, мало вяжется с остальной структурой произведения, истолковать его можно, обратившись к более ранним произведениям поэта, где также фигурирует мамонт. Оказывается, что мамонт Хлебникова не менее противоречив, чем Хлебниковская русалка. С одной стороны, он воплощение мощи, могущества, воинственной силы, которыми поэт восхищается. В 1911 году он пишет стихотворение «К трупу мамонта», где есть такие строки: «*Тебя молнии били, твою шкуру секли ливни,//Ты знал рёв грозы, ты знал свисты мышей,//Но как раньше сверкают согнутые бивни//Ниже упавших на землю ушей*» [Хлебников, 2001. С. 142]. Перекличка со стихотворением «Жизнь» очевидна. В образе погибшего мамонта ощущается трагизм и некое непопранное величие. С другой стороны, в более поздних произведениях сила мамонта ассоциируется у поэта с гибелью, войной, убийствами. В стихотворении «Девы и юноши, вспомните,..» (1915) поэт воспринимает его как отвратительное чудовище, заслуживающее смерти: «*Величаво идёмте к Войне-Великанше, Что волосы чешет свои о трупья. Воскликнемте смело, смело, как раньше: «Мамонт гнусный, жди копья!..*» [Там же. С. 209]. Подобная противоречивость трактовки может вызвать недоумение, однако, по нашему мнению, и в первом и во втором случае ядро образа составляет связь мамонта с прошлым, с историей, и это ядро остаётся неизменным. Прошлое может быть величественным, а может и ужасным (война для Хлебникова всегда пережиток прошлого, в будущем ей нет места), но оно прошлое и обречено кануть в небытие, давая дорогу будущему. Образ мамонта в стихотворении «Жизнь» соединяет в себе

мощь прошедшего и его обречённость, он становится своеобразной эмблемой, символом гибнущего мира. Для Хлебникова разворачивающиеся на его глазах исторические драмы сродни природным катаклизмам, приведшим к гибели «цивилизации» огромных мамонтов. Но эти процессы, по размышлению Хлебникова, настолько же естественны, насколько неуправляемы. Мифологический подтекст стихотворения теснейшим образом спаян с социально-историческим. Мамонт имеет непосредственное отношение к русалке, которая удобно устроилась на его «бивне», а уж русалка и Хорс связаны напрямую как члены единой культурной парадигмы, включающей всех персонажей славянской мифологии. Но и здесь мы имеем дело не только с со-, но и с противопоставлением, поскольку в определённом смысле Хорс и русалка находятся на разных полюсах общеславянской мифологической системы. Русалка – низший, враждебный человеку дух, обитающий в воде и поэтому с нею ассоциирующийся, тогда как Хорс в славянском пантеоне – родственное Дажьбогу высшее божество света. Однако, несмотря на присутствие в небе подобного исключительно светлого бога, мамонт погибает, причём от холода («*теперь он глыба, он замёрз*»). А холод – атрибут потустороннего мира и в этом плане ближе русалке. Но и оппозиция «**русалка: холод (смерть) – Хорс: свет (жизнь)**» оказывается перевёрнутой, ибо в следующем четверостишии поэт обращается к Жизни с такими словами: «*Здесь скачешь ты,.. среди ножей, светла как пламя...*». Но «светлая» Жизнь вновь соседствует со смертью («*Здесь облак выстрелов сквозной,// Из мёртвых рук упало знамя*»), поэтому определение «светлая» теряет свою безусловно положительную окраску. Возникает с точки зрения логики парадоксальная, но в творчестве Хлебникова стандартная ситуация абсолютной амбивалентности всего художественного мира. Жизнь и смерть, добро и зло в его произведениях неотделимы друг от друга ни на содержательном, ни на формальном уровнях.

Пространство в стихотворении «Жизнь» максимально условно. Выбрав наречие «здесь» для обозначения локуса стихотворения, Хлебников добивается исключительного художественного эффекта: здесь – это везде, это любая точка пространства, на которую обращён в данную минуту авторский взгляд, поэтому границы мира в стихотворении размыты, вместе с субъектом речи мы то и дело меняем объект наблюдения, и перед нами мелькают всё новые и новые смонтированные «кадры». Наречие «здесь» встречается почти в каждом четверостишии и «собирает», объединяет текстовое пространство, делает его гомогенным, подчёркивая его всеохватность: «*Здесь скачешь ты, нежна, как зной,.. Здесь облак выстрелов сквозной,..*». С другой стороны, появление противительного союза «А...», имеющего значение исключения, и употребление наречия «там», антонимичного наречию «здесь», указывают, что это пространство составлено из отдельных, дробных структурных единиц. Соединение разнородных элементов, подчинение раздробленных частей общему движению позволяет поэту создать новое гармоничное и динамичное художественное целое.

Рассмотренное нами стихотворение Хлебникова представляет собой замечательный образец лирики философского метажанра, со всеми присущими ему характерными особенностями. Поэт с необычайным искусством рисует трагическую противоречивость жизни, её таинственную, не могущую быть постигнутой до конца сущность. Ориентируясь на поэтический опыт Державина, автор «Жизни» находит для своей сложнейшей философской системы зримое, пластичное, эстетически безупречное воплощение. В своей философии Хлебников проявляет себя как гениальный диалектик: жизнь, смерть, добро, зло оказываются просто различными формами, которые принимает бытие. Жизнь, по Хлебникову, величайший Протей, ежеминутно меняющий свои обличья, но остающийся прежним. Непрерывное движение жизни есть одновременно и прогресс, и повторение прошлого. В аспекте человеческой истории эта концепция глу-

боко трагична: закономерные и, возможно, необходимые, с точки зрения исторического развития, процессы оказываются гибельными для многих и многих людей, с чем поэт не может смириться.

Литература

Державин Г.Р. Стихотворения. М., 1958.
Спивак Р.С. Русская философская лирика. М., 2003.
Хлебников Велимир. Собр. соч. СПб., 2001. Т. 1. Стихотворения.

И.С. Кривошеина (Саратов)

Террор и террористы в сюжетном движении романа В. Ропшина «То, чего не было»

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

В. Ропшин – эсер-террорист, руководитель Боевой организации, автор повести «Конь бледный», в 1912-1913 годах в журнале «Заветы» печатает своё новое произведение – роман «То, чего не было». У названия романа в журнальной публикации был подзаголовок «Три брата», опущенный при издании его отдельной книгой [Ропшин, 1914]. Исключение авторского подзаголовка из переизданий, возможно, было случайным. Но, на наш взгляд, он имеет для автора важное, если не сказать, определяющее значение. Попутно заметим, что с 1918 года, а это дата выхода в свет 3-го издания романа, он вновь переиздаётся спустя семьдесят с лишним лет [Савинков (Ропшин), 1992]. Писатель В. Ропшин, до сегодняшнего дня преданный забвению, только начинает входить в поле зрения исследователей [Новикова, 2007. С. 149-155], тем более что содержание его беллетристики актуализируется.

«То, чего не было» – роман о трёх братьях Болотовых – Андрее, Александре и Михаиле, дворянах, которые идут в террор, отрекаясь от сословных ценностей, и гибнут один за другим ради победы «гордо поднятого красного знамени», ради восстания «ста миллионов русских крестьян», во имя социальной справедливости. Сюжет произведения насыщен драматическими коллизиями, связанными с подготовкой первой русской революции и вспышкой террора. На первых же страницах романа автор знакомит читателей с Андреем, «известным революционером, любимым всей партией». Он возвращается в Россию из-за границы. В вагоне Андрей узнаёт о гибели русской эскадры, в которой служил офицером его старший брат Александр. Очень важно отметить, как реагирует герой на эту трагедию российского масштаба, которая коснулась и его дома: «*Всякую войну он* [Андрей Болотов – *И.К.*] *считал преступлением, во всякой войне видел бойню, всегда вредную и жестокую. Но если бы кто-нибудь спросил, что он думает о японской войне, он бы без колебания ответил, что «японская авантюра», хотя и жестока, но полезна. Он бы не мог ответить иначе. Он думал, что поражение России – поражение самодержавия, победа японцев – победа революции, то есть победа партии, то есть его, Болотова, победа*» [Савинков (Ропшин), 1992. С. 216. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках].

Андрей был встревожен известием, и, тем не менее, его занимали мысли о партии, которой он дорожил более всего. Приоткрыв читателю переживания героя, автор его глазами показывает сцену заседания комитета. Иронически характеризуется Арсе-

ний Иванович – «*один из основателей партии*», непререкаемый для неё авторитет, «*бодрый, белый, как лунь, старик с библейской бородой, говоривший прописи и партийные истины*» [219]; доктор Берг, испытывавший неприязнь и брезгливость к практикам террора, называется «*белоручкой*». По словам Володи Глебова, «*прямодушного, смелого революционера*», комитет – «*канцелярия какая-то всероссийская*», а комитетчики – «*младенцы, хилые трусы и празднословы*» [263]. В накуренной душной комнате за чашкой чая «пятеро неизвестных» говорят о терроре, к нему призывают и общепартийным съездом его утверждают. Таким образом, «дозволенное людьми насилие» узаконивается, и комитетчики, как воспринимает их Андрей, оказываются носителями идей фактического беззакония.

Впечатления от увиденного и услышанного на заседании становятся предпосылкой к зарождению внутреннего конфликта центрального героя. Затверженные партийные истины, звучавшие из уст членов комитета, теперь кажутся ему неправдивыми и ненужными. «*“Брат от брата побежит…” – вспомнил Болотов забытые стихи Пушкина. – Вот и Саша ушёл…*» [220]. Андрей Болотов впервые ощущает на себе груз противоречия: не разделяя убеждений брата, он не может не сочувствовать ему.

Конфликт между чувством и долгом будет разрастаться. Андрей Болотов «*никогда не “работал” в боевых “предприятиях” и никогда никого не убил*» [224]. Но он и «*не задумывался над тем, что террор, кроме того, еще и убийство. Он не спрашивал себя, можно и должно ли убивать. Этот вопрос был решен: партия давала ответ*» [Там же]. Андрей нередко говорил на собраниях, что «*товарищи с душевной печалью прибегают к кровавым средствам <…> Но печали он не испытывал*» [Там же]. Осознание своей непричастности к «*настоящему*» террору приходит к Болотову во время встречи с Ваней – слесарем, просящимся «*в террор*». Ваня решается вступить в ряды террористов «*в чистой рубашке*» [Там же]. Он, «*как на духу*», посвящает Болотова в страшную историю, случившуюся с ним. Во время рабочей забастовки казаки застрелили его жену. Дабы поквитаться с ними, Ваня задумывает страшную месть – решается их отравить. Болотова изумляет хладнокровный поступок Вани. Ему трудно поверить, что «*этот серый, с калмыцким лицом и доверчивыми глазами рабочий решился на такое страшное дело. Ещё труднее было поверить, что он один, без помощи и совета, сумел задумать и выполнить такой лукавый и вероломный план*» [226].

На наш взгляд, завязкой сюжета выступает именно этот эпизод. Знакомство с Ваней заставляет Андрея впервые со всей определённостью почувствовать ложь своей доктрины. Ему вдруг «*становится стыдно*» собственных теоретических построений. Именно тогда совесть не позволяет Андрею Болотову принять все те «*верные и благоразумные*» аргументы, которые приводит один из его соратников, Розенштерн, стремясь отговорить его от участия в «террорной работе».

Чистосердечная исповедь и просьба Вани – взять его в террор – вызвали у Болотова чувство беспокойства. Вместо казенных слов, забывая свою обязанность перед партией, Болотов отвечает Ване: «*Я не занимаюсь террором*» [227]. Герой «почувствовал, что, быть может, он впервые осмелился сказать правду. Это новое, странное чувство было так сильно, что он даже остановился. «*Зачем я сказал? – встревожился он. – Разве я не занимаюсь террором? Разве я не обязан был выслушать Ваню? Разве я не отвечаю за кровь?.. За его, Вани, кровь?..*» [Там же]. Так как «теперь он уже знал, знал наверное, что где-то в его жизни кроется ложь» [229], то счёл своим долгом от теории перейти к практике.

Чтобы «*иметь право*» [258] посылать людей на гибель, Болотов, даже вопреки мнению и желанию комитета, решается поступить в боевую дружину. Им двигает совесть. В. Ропшин показывает меняющееся отношение Болотова к партийному делу, ему

открывается то, о чём совсем недавно он и подумать не мог: «*Белоснежно-чистая партия становилась грязной, замаранной, точно чужие цепкие пальцы прошлись по ней*» [246]. Болотов неожиданно для себя осознаёт, что революцию нельзя вершить в «*белых перчатках*». Комитетская, «парламентская» работа начинает казаться ему фальшью и ложью, бесконечные интеллигентские прения и разговоры – пустозвонством. На ближайшем заседании, назначенном для решения вопроса – «*быть или не быть забастовке, то есть всероссийскому вооруженному, как им казалось, непременно победоносному восстанию*», – Болотов опять почувствовал себя «*в стороне*». Он, не замечая, вместо «мы» поставил разделяющее «они»: «*Господи, – думал он, – о чём они говорят?*» [257].

Болотов поступает в отряд к Володе Глебову. Его знакомство с «*кровавым делом*» состоялось на квартире жандармского полковника Слёзкина. Всё, что там происходит, в точности повторяет арест революционера, и Андрей даже думает: «*Точь-в-точь как жандармы…*» [274]. Ночное нападение на «запертый дом» Слёзкина походит не на исполнение партийного приговора, а на воровской самочинный разбой. Андрей умоляет Глебова пощадить Слёзкина, но тот не слышит его мольбы. Тогда «*он понял, что Слезкин неизбежно будет убит, что нету той власти, которая бы могла спасти его жизнь. “С нами не поминдальничают, за ушко да на солнышко…” – неожиданно вспомнил он. – В самом деле, незачем было Петрушку валять… Ведь этот Слёзкин – мерзавец, ведь он перевешал десятки, ведь у него нет совести, как у зверя…*» [277].

Грубая и унизительная сцена в доме Слёзкина становится для ропшинского героя проверкой на человечность. Андрей, участвуя в суде над жандармом, испытывает мучительные сомнения в допустимости бесчестной и неоправданной жестокости. Но преданность партии берёт вверх: Андрей продолжает служить в бригаде Глебова.

Московские баррикады научили Болотова тому, о чём он смутно догадывался и что теперь не только уразумел, но и почувствовал всей душой. Они научили, что значит убийство и смерть. Среди кровавых туманов Москвы со всей ясностью вырисовывается самый грозный, давно мучивший Болотова вопрос о дозволенности какого-то ни было убийства – даже политического, с благими освободительными целями. И чем ближе Андрей к боевым действиям, тем чаще его терзает этот больной вопрос, который является «нравственным стержнем» всего произведения. В разговоре с молодым боевиком Серёжей он так его формулирует: «*Нас расстреливают, вешают, душат… Так. Мы вешаем, душим, жжём… Но почему, если я убил Слёзкина, я герой, а если он повесил меня, он мерзавец и негодяй?.. Ведь это же готтентотство… Одно из двух: либо убить всегда можно, либо убить нельзя никогда…*» [291]. Этим вопросом занят не только Болотов, а все герои романа. Но лишь Андрей ставит перед собой задачу: найти на этот вопрос ответ, и цена его – осмысление опыта братоубийственной войны. Он знал, что есть две дороги: одна дорога – съездов, уставов, программ, комиссий, канцелярий, другая – террора. Но какая из них «верная», Болотов не может понять.

Боевая террористическая «*работа*», к которой он так страстно стремится и которую он так высоко ценит, заключается, как он увидел, в обыкновенной филерской службе, однако – на поле страшного кровопролития. Болотов, стиснув зубы, выполняет свою работу в надежде, что в награду он удостоится выполнить «большое дело». Он долго ждёт своего часа. И наступает тот день, когда ему приходится принимать «*кровавую эстафету*». Одержимый убийством прокурора, Болотов не смеет признаться себе, что в глубине души он не хочет вершить его судьбу. Размышления героя свидетельствуют о его колебаниях: «*Народовольцы оставили нам легенду: Желябов, Петровская, Кибальчич, Михайлов… Герои… Конечно, герои, но почему народовольцы скрыли от нас, что террор не только жертва, но и ложь, но и кровь, но и стыд?..*» [363]. Автор

передаёт внутреннее смятение героя накануне решительного момента – покушения на прокурора. Предстоящее убийство кажется ему «вдруг ненужным, безжизненно неправдивым», но Андрей всё же подавляет голос разума и совести и осмеливается бросить бомбу.

Дальше была камера №17, «*скучный ежедневный суд*» и подписанный Болотову приговор – смертная казнь. Перед казнью он понимает то, что «*избранная свободой смерть не есть искупление, что и кровью своей не оправдан убийца, что если должно и можно убить, то нельзя и не надо искать оправданий, ибо горе тому, кто убил*» [420]. Но «*самое ценное*» знание, к которому Болотов приходит в конце жизни, это то, что «*убить труднее, чем умереть*». Внутренние борения Андрея завершаются мыслью о «чужой крови», которая рано или поздно заставит болеть душу. Желание революционеров-террористов идти до победного конца, фанатичность и преданность идее сменяются терзаниями о пролитой крови. Получается, что осуществить убийство можно, но страдания – как расплата – неизбежны.

Миша, младший из Болотовых, идёт по стопам среднего брата. Восемнадцатилетний юноша мечтает принять деятельное участие в боевой организации. Он плохо понимает, чего именно добиваются социалисты, но свято верит в справедливость их дела. Юноша не раз слышал, что «*уважающий себя человек в России не может не быть революционером*» [246]. Столь трудное, непонятное для Миши поприще всё более привлекает его. Он, как «слепой котенок», дожидается своего «*долгожданного завтра*» – партийной «явки», которая становится для него первым днём в партии и последним днём в его жизни. Со словами на устах: «*Вперёд!.. За землю и волю!*» – Миша будет убит неизвестным дружинником в московском восстании, так и не узнав, во имя чего. Мы полагаем, что В. Ропшин неслучайно обрекает на смерть юного, с чистой душой, героя. В его жажде приключений, подвига, безоглядной жертвы показывается романтика революции. А между тем, по мысли писателя, революция утратила свою красоту, превратилась в кровавую братоубийственную бойню.

Александр Болотов, старший из братьев, последним вступает в ряды партии. Бывший флотский офицер затрудняется ответить себе, когда именно с ним произошёл глубокий тяжкий переворот, который сделал из него террориста. Он видел, как тысячи молодых и здоровых людей, одушевлённых любовью к царю, безропотно умирают, защищая Андреевский флаг. И он видел, что Россия разорена, поругана и разбита и что величайшие жертвы напрасны: «*Капля по капле, медлительной отравой, его проникало ошеломляющее сознание, что он обязан сражаться за родину, – сражаясь не в океане, не на расстрелянном мостике корабля, не у грохочущей пушки, а дома, в той партии, которая борется за "землю и волю"*» [423].

На Александра Болотова не действовала «революционная демагогия». Он не был фанатиком революции: «*Я пришёл не потому, что революция сильна, а потому, что хотел бороться и верил, что нужен мой труд… Разве я оставил военную службу потому, что сдались "Сенявин" и "Николай"?.. Потому, что была Цусима?.. Я пришёл, желая служить народу, партии и России*» [435]. Но осознание того, что во главе партии провокатор, пошатнуло «стальную» уверенность Александра в возможности партии прийти к безоговорочной победе. Перед ним предстала вся партия, как «*умирающий, смертельно раненный лев*». С трудом налаженное хозяйство партии гнило изнутри. Александру было не по силам бороться с лицемерием, которое, «*как червь, точит партийное тело*» [499].

Та дорога, на которой погибли Михаил и Андрей, не обошла стороной и Александра. Он сам приговаривает себя к смерти: «*Всё равно… Я не смог… Не послужил спасению России…*» [500]. Не желая сдаваться в руки солдатам, Александр застрелива-

ется. «*Он не мог представить себе, что вот эти, в серых шинелях люди, – те люди, которые умирали в Цусимском бою, – захотят стрелять в него, в Александра*» [Там же]. Но его вера в солдат не оправдалась: по команде офицера «*правофланговый, неуклюжий, с длинной шеей и огромными кулаками ефрейтор нерешительно поднял винтовку*» [Там же].

Развитие главной сюжетно-композиционной линии романа основано на общем конфликте – на столкновении противоборствующих сторон – официальной власти и героев «подпольной России», людей, признавших особую систему ценностей. На протяжении всего романа террористы ведут усиленную борьбу против государства. Во всех сценах они оказываются лицом к лицу с теми, кто призван эту государственную власть защищать. В. Ропшин показывает, насколько драматично это столкновение двух миров – «подпольной России» и «России легальной». Автор отмечает, насколько слаба официальная власть. Сила прежних идей исчерпала себя, и яд неверия привел к разброду. В солдатских руках – винтовки, пули которых предназначены для господ офицеров. А вместо полкового, шитого золотом знамени развевается красный флаг революции.

На фоне этого внешнего конфликта – противостояния двух миров – главный герой романа «То, чего не было» переживает внутреннее противостояние. Сюжетная канва воссоздаёт меняющееся отношение Андрея Болотова к террору. Кульминационным моментом и одновременно развязкой его жизненной истории является последний террористический акт – покушение на прокурора. Эта высшая точка в развитии сюжета и апогей внутренних борений героя оказываются началом конца. Гибель Александра ставит последнюю точку в сюжетном движении романа. Драматическая череда смертей преданных идее участников освободительной борьбы свидетельствует о том, что автор сомневается в правомерности выбранного ими пути, признаёт его ложным.

Литература

Новикова Н.В. Террор, террористы и государственное противостояние в произведениях В. Ропшина (Б. Савинкова) 1908-1912 годов // Вестник СГАП: Научный журнал. Саратов, 2006. № 6 (52).

Ропшин В. То, чего не было. М., 1914.

Савинков Б.В. (Ропшин В.) То, чего не было: Роман, повести, рассказы, очерки, стихотворения. М., 1992.

Е.В. Потемкина (Саратов)

«Душа в маске» Н. Недоброво: поэтика заглавия

Научные руководители – профессор А.И. Ванюков, профессор А.А. Гапоненков

Николай Владимирович Недоброво (1882 – 1919) – поэт, филолог, литературный критик, автор повести «Душа в маске» (Русская мысль. 1914. Кн. 1). Образ «маски», скрывающий человеческую душу, появился в его записях еще в 1899 году: «Никогда не составляйте быстро хороших мнений и старайтесь заглянуть человеку за маску, это первое правило жизни» [Кравцова, Обатнин, 1992. С. 85]. Задумана повесть была в 1907 году, а закончена 24 апреля 1910 года. Название ее может быть отнесено непосредственно к самой личности автора повести, так как, по мнению М. Кралина, Недоб-

рово и был «душа в маске» [Кралин, 1989. С. 99]. С этим утверждением можно и поспорить. А.И. Белецкий вспоминает, что Николай Недоброво, по молодости лет, не прочь был прикрыться маской «каменного безразличия и иронического всезнайства», а между тем он оставался преисполнен «любви к литературе и похвальной жажды настоящего знания» [Цит. по: Дементьев].

Примечательно и то, что повесть названа в духе эпохи модерна: «Душа в маске». Многие деятели начала века, и особенно писательницы, вынуждены были прибегнуть к маске. Так, «серебряный век» знает несколько женских мистификаций: Черубина де Габриак (псевдоним Е.И. Дмитриевой), Мирэ (А.М. Моисеева), Анна Мар (А.Я. Леншина). М. Михайлова в статье «Лица и маски женской культуры серебряного века» рассуждает, что литературная маска, ими выбранная, была предназначена не скрыть, а обнажить их сущность, которую они не осмеливались явить миру, потому что чувства, мысли, ими высказываемые, оказывались социально табуированными в устах женщины, если она произносила их непосредственно от своего имени. Поэтому «маски, ими созданные, в точности воспроизводящие контуры их лиц, были как бы пленкой, пеленой, сквозь которую довольно отчетливо проступали черты их духовного облика» [Михайлова, 1998. С. 119].

В повести Недоброво, состоящей из пяти частей, тема маскарада, игры масок дана через рассуждения красавицы об обезличивающей функции маски, вместе с тем позволяющей раскрыть душу. Повествование ведется от третьего лица.

На первый взгляд, сюжет повести традиционен: Ольга Александровна, экзальтированная, литературно изысканная молодая женщина, собирается вместе со своим поклонником Константином Андреевичем Хлудовым и дядей генералом на новогодний бал-маскарад в Дворянское.

Повести предшествует эпиграф, взятый из Ш. Бодлера: «*Какое это тяжелое ремесло – быть красивой женщиной…*» Он заставляет нас задуматься, в нем читаются вечные вопросы: что есть прекрасная женщина, что есть красота вообще? «*Красота – это самая высокая, самая беззвучная стена между людьми*», – восклицает героиня повести и здесь же поясняет сказанное: «*Я, как себя помню, только и слышу, какие у меня глаза, какое у меня лицо, волосы, руки, шея, вся я. И что бы я не делала, смеюсь ли, страдаю ли, – я чую, как мною любуются, а о душе и не вспомнят*». Напрашивается вопрос: многие ли смотрят на красоту женщины, как на красоту природы; интересен ли кому-нибудь из окружающих душевный мир красивой женщины, корень, а не бутон цветка. Ответ героиня решает найти на маскараде и проверить на практике, способен ли человек посредством маски скрыть свою красоту и открыть душу: «*Мне к миру доступа нет. Я и хочу проникнуть в него тайком, хочу испытать, могу ли я привлечь человека просто собою, а не этим внешним*». «*Милый сообщник*» героини Хлудов одобряет ее замысел, однако считает невозможным выразить словами душевные переживания. «*О душе беседовать – погодим лет двести!*» – говорит он. В этой фразе слышится голос самого автора (Ср.: в письме от 11 февраля 1913 года к Л.Я. Гуревич Недоброво писал: «Я не верю в возможность эстетики как сколько-нибудь организованной области познания на долгое по крайней мере время. Это также как душа, о которой, по словам одного лица из «Души в маске», надобно погодить говорить еще лет двести» [Кравцова, Обатнин, 1992. С. 103]).

Образ маски – центральный в повести. Характерно то, что маска – не только способствует раскрытию душевной красоты человека, маска – это и свобода мысли, и лицемерие, искушение ложью. Так, Ольга Александровна, задумав писать анонимное письмо одному приятному «господину» Петру Кириловичу Стрешневу, просит помощи у дяди; но, убедившись, что «*ловкие обиняки стариковского остроумия*» только испор-

тят письмо, пишет его сама. Перед отъездом на маскарад дядя интересуется у племянницы, что стало с письмом. Ольга, краснея, обманывает дядю, утверждая, что отправила послание. В карете по дороге на бал-маскарад героиня признается Хлудову: «*Знаете, когда дядя спросил о письме, я покраснела, смутилась, но, вспомнив, что под маской не видно, я такую свободу почувствовала и так легко солгала!*» Маска не только помогает открыть душу миру, но и делает человека свободным во лжи, то есть ложь граничит со свободой, порождает ее, о чем и говорит далее Хлудов: «*О, свобода и ложь всегда рядом! <…> Эра, когда зверь стал человеком, это когда он впервые солгал. Ложь, это свобода мысли. <…> Солгать в первый раз значило совершить страшную работу: разорвать мысль и стихийную жизнь, значило создать свободную мысль*».

Характерно и то, что героиня в своем наряде отказывается от кружев, ярких, вызывающих цветов, изначально задуманных ею, она выбирает серый цвет, цвет земного праха: серое домино, серую маску и серые перчатки – костюм серой полевой мыши, который больше подходит к ее «*мыслям о внешнем*».

Традиционный для прозы прошлого XIX века (традиция М.Ю. Лермонтова) и начала нового, XX века, сюжет, а именно, бал-маскарад как некое анонимное существование личности, а стало быть, и души человеческой, скрытого за маской, предстает в повести; но постепенно этот бал-маскарад начинает приобретать и совсем иные черты. «*Залы Дворянского Собрания привычно сияли, но толпа была странна: она – едва-едва только развязнее, чем на балу – была неузнаваема; маскированные люди казались большими заводными куклами и сливались в яркую рябь. В этой пестроте Ольга не различала отдельных людей; ее глаза больно зажмурились*». Перед нами уже не просто бал-маскарад, а «переиначенный», «перевернутый» образ мироустройства. Предположительно, что эта повесть отозвалась в творчестве Ахматовой, прежде всего в замысле ее «Поэмы без героя»: перед читателем расступаются стены Фонтанного дворца, вспыхивает свет и, как купол, «вспухает потолок» … Мимо проносятся вереницы масок или душ, которые срослись со своими масками, слышится беспечная и пряная «маскарадная болтовня» [Ахматова, 2003. С. 577, 581]. (Следует отметить, что вместе с повестью Недоброво в том же номере «Русской мысли» была опубликована небольшая рецензия Ахматовой на сборник Н. Львовой «Старая сказка»).

В повести «Душа в маске» затрагивается и вопрос о неповторимости, исключительности человеческой натуры. На маскараде Ольга Александровна замечает адресата своего письма. Между ними завязывается разговор, который подтверждает существующий контраст между всем личностным, исключительным, неповторимым и всем обыденным, безликим, безымянным. И не только в таком пестром обществе, как новогодний бал-маскарад, где душа скрыта маской, но и в обычной жизни. Ибо не случайно, что Петр Кириллович говорит Ольге о бесконечной повторяемости всего, что заключено в одной лишь человеческой натуре, «*девяносто девять сотых её повторяются, а лишь одна сотая разнообразна*». И потому-то все внимание человека устремлено именно «*на эту одну сотую его существа, в котором между людьми только и может быть разница <…> Создается мираж, что люди очень непохожи между собою <…> А мнимое красивое разнообразие людей – это игра, которой с увлечением тешится современное общество*». Ольга Александровна, напротив, считает, что именно общество усередняет человека, делает всех одинаковыми, как овцы, неразличимыми, как неразличимы за масками души людей; общество – «*лютый враг человеческих душ*». Истинным благом, по ее мнению, было бы «*заключение человека на один год в башню, чтобы у него было время заняться своею душою и обратить ее в кристалл*».

Следует заметить, что здесь Н. Недоброво прибегает к системе неких почти фантастических «*отсветов*» и «*бликов*». «*Я хочу посмотреться в зеркало: мне хочется*

видеть лучи моего кристалла!» – говорит Ольга Александровна. Зеркало, в котором она хочет увидеть свой истинный образ, освещено изнутри, точнее оно освещено пламенем, мерцающим из-за зеркала, как бы с его «обратной» стороны, зазеркалья. (Возможно, что эта сцена впоследствии как отдаленное эхо прозвучит и разовьется, оформится в целую систему «зеркальных» и «зазеркальных» отражений в творчестве Ахматовой). В этом «волшебном» зеркале героиня повести видит не то, что хочет увидеть, а себя истинную: не свою душу, а красоту внешнюю. «*Ты, душа в маске, блеск пламени, сияющего за стеклом, конечно, примешь за свое отражение в зеркале*», – отвечает героине Стрешнев. Маска говорит: «А ты, раз уже сравнил себя с фонарем, смотри, не слишком ли тут много света, чтобы ты был виден?» Стрешнев едко замечает: «*Серые бабочки всегда летят к самому яркому светочу, а ты, серая бабочка, около меня!*» Ольгу Александровну крайне возмущают такие слова, ей уже трудно сдерживать себя. Если в начале повести она стремится облечь себя в маску, дабы скрыть красоту внешнюю и открыть душу, здесь героине хочется сорвать маску «серой бабочки» и доказать обратное.

Не менее важно и то, что Николай Недоброво в своей повести высказал ряд суждений о природе эстетического в искусстве. На протяжении всего разговора с Ольгой Александровной Стрешнев все сильнее чувствует растерянность героини, особенно когда речь заходит о влиянии красоты на жизнь. Ольга Александровна понимает: это влияние может быть добрым, но бывает и злым, когда привлекает тех, «*кто ее не достоин*». Стрешнев уверяет, что красота – зло для других, когда она затмевает чьи-то пути, она создает неравенство; он предупреждает героиню: «*Красота губит отдавшихся ей*». Ольга не придает никакого значения этой фразе и, рассмеявшись, отвечает: «*Как это тебе все кажется, что красота непременно кого-нибудь обижает?*». Петр Кириллович открывает тайну девушки и, торжествуя, выносит ей приговор: «*Ну, маска, не знаю, умна ли ты, но что ты красива, это я знаю!*». Понимая свое поражение, Ольга пытается скрыться. Увидев Хлудова, она просит увезти поскорее ее, они уезжают.

В повести затронуты «вечные» темы и вопросы – что такое красота, красивая женщина, влияние красоты на жизнь, реалии и иллюзии современного мира, контраст исключительного, неповторимого и обыденного, безликого. По форме повесть диалогична, ее идейной основой является философия эстетизма. Повесть «Душа в маске» позволяет понять, насколько остро, злободневно в 1910-е годы стоял вопрос о неповторимости, исключительности человеческой натуры, личности художника в его отношении к миру, искусству, наконец, к поэзии. Личность художника может быть закрыта «маской», но она всегда проявляет себя внутренним миром. Очень важно изучить в повести, и в других произведениях Недоброво отзвуки новейших философских учений, в которых делалась попытка восстановить это «внутреннее» в своих законных и чисто человеческих правах.

Литература

Ахматова А. Поэма без героя. Смоленск, 2003.

Дементьев В. Предсказанные дни Анны Ахматовой. Тайны красоты // www.akhmatova.org.

Кравцова И. Г., Обатнин Г.В. Материалы Н. В. Недоброво в Пушкинском доме // Шестые Тыняновские чтения. Рига-М., 1992.

Кралин М. Победившее смерть слово. Анна Ахматова и Николай Недоброво // Русская литература. 1989. № 3.

Михайлова М. Лица и маски женской культуры Серебряного века // Гендерные исследования: Феминистская методология в социальных науках. Харьков, 1998.

Недоброво Н.В. Душа в маске // Русская мысль. 1914. Кн. 1. Отд. 1.

А.Г. Кабисов (Саратов)

Ядро образа пространства: Александерплац в романе А. Дёблина «Берлин, Александерплац»

Научный руководитель – профессор И.В. Кабанова

Роман Альфреда Дёблина (Alfred Döblin, 1878-1957) «Берлин, Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе» (Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf, 1929), как и другие произведения этого писателя, признанного в Германии одним из крупнейших романистов XX в., мало известен российскому читателю. Мало работ посвящено ему и в отечественном литературоведении. Роман Дёблина упоминается в русскоязычной критике, в основном, как пример тех или иных тенденций в литературе Веймарской республики наряду с другими авторами и произведениями этой эпохи, но редко подвергается более или менее подробному анализу [См. работы Н.С. Лейтес, Н.С. Павловой, В.Д. Седельник].

Предметом данной работы является образ площади Александерплац как элемента образа Берлина в романе. Цель работы – выделить основные черты этого образа, приемы его создания и наиболее важные функции в структуре романа.

Образ Берлина начинает складываться в сознании читателя, как только тот видит заглавие романа. Берлин – это большой город, столица Германии, географически – сердце Европы. Александерплац – топоним более конкретный, но вызывающий, конечно, меньше ассоциаций (у не-берлинца), это укрупнение плана. Сочетание «Берлин, Александерплац» походит на титр в начале фильма, указывающий, где происходит действие. Это справедливо и по отношению к роману. Почти все события действительно происходят в Берлине и многие – на Александерплац или поблизости от нее.

Эта площадь в центральной части немецкой столицы является местом наибольшей концентрации, эпицентром энергетики мегаполиса, представленного в романе. В 1920-е годы Алекс (как кратко называют это место берлинцы) представлял собой средоточие бурной городской жизни, прежде всего экономической. Здесь располагалось множество разнообразных магазинов, киосков, лавок, пивных, ресторанов, контор и учреждений. Буржуазия чувствовала себя здесь как дома. Здесь же преследовали свои цели и маргиналы – безработные, воры, проститутки, сутенеры и т.д. Конечно, бывали здесь представители всех слоев общества, но центром Александерплац была именно для мелкой буржуазии и маргиналов.

В этой связи представляется интересным и продуктивным обратиться к концепции известного американского теоретика урбанизма Кевина Линча. В своей книге «The Image of the City», изданной в 1960 г. в Кембридже, он выделяет 5 типов элементов образа города (речь не о художественном, а об индивидуальном образе города в сознании наблюдателя). Наряду с путями сообщения (paths), границами (edges), районами (districts) и ориентирами (landmarks) к таким элементам относятся и узлы (nodes). «Узлы – это точки, стратегические зоны города, внутрь которых наблюдатель может войти. Обычно это либо пересечения путей сообщения, либо места концентрации каких-либо характеристик» («Nodes are the strategic foci into which the observer can enter, typically either junctions of paths, or concentrations of some characteristic» [Lynch, 1960. P. 47. Здесь и далее перевод осуществлен мной – *А.К.*]). Линч оговаривает, что часто встречаются узлы, сочетающие в себе свойства «перекрестка» и «концентрации» и отмечает, что узлы второго типа (концентрации характеристик) часто бывают средоточиями характеристик всего района, «на который они распространяют свое влияние и для которых они

являются символом. Их можно назвать ядрами» («…over which their influence radiates and of which they stand as a symbol. They may be called cores» [Ibid. P. 48]).

Анализ образа Александерплац в романе Деблина с учетом концепции Линча дает возможность по-новому увидеть его значение в структуре романа.

Образ Алекса создается как с помощью довольно частых эпизодических упоминаний с самого начала романа (собственно с заглавия), так и в нескольких обширных «персональных» фрагментах текста. В частности – в первых главах двух центральных в композиционном смысле книг произведения.

Из первой главы четвертой книги «Кто представляет на Алексе род человеческий» мы узнаем, что на площади постоянно что-то строится, сносится и перестраивается, и прохожие ходят по дощатому настилу. Алекс – узел транспортной системы Берлина. Здесь ездят автомобили, трамваи, автобусы, находится вокзал городской железной дороги, строится новая линия подземки. Дома на прилегающих улицах «от подвалов до чердаков набиты людьми». Александерплац – воплощение урбанизации и технического переоснащения города, происходивших во всем западном мире.

Продолжается описание Алекса уже в пятой книге. Над площадью господствуют два значимых здания. Первое – это универмаг Тица – символ духа предпринимательства, торговли и зарождающегося потребительского сознания. Второе же – полицайпрезидиум, управление полиции – знак государственного репрессивного аппарата, полицейского государства вообще. Такое соседство не всегда чистого на руку предпринимательства, по возможности избегающего контроля, и представительства этого самого контроля приводит к конфликтам между ними и к конфликтности восприятия образа Алекса. Он заключает в себе с одной стороны хаос движения толпы и торговли, с другой стороны суровый порядок и угрозу наказания. Заметим, что с площади убрали бронзовую статую девы-воительницы Беролины, символ Берлина эпохи кайзера. На площади остались универмаг, символ современной буржуазной республики и полицейское управление, предвестник тоталитарного государства.

На Алексе трудятся рабочие из разных концов Берлина: «*Холодно ли, тепло ли, ветрено или тихо, – каждый день все то же: наливай кофе, завертывай бутерброды, пора на работу, наше дело – трудиться до седьмого пота…*» [Дёблин, 2000. С. 193. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. Автор показывает, что параллельно с Берлином воров и проституток существует Берлин-трудяга. Ведь вся происходящая модернизация – это результат человеческого труда.

Александерплац имеет и свой голос. Дёблин приветствовал появление звукового кино и не только заимствовал оттуда приемы монтажа, смены планов и симультанности изображаемых событий, но и попытался через текст передать звуковую составляющую некоторых моментов повествования, что, на наш взгляд, ему удалось. Автор добивается этого эффекта, прежде всего, с помощью повторяющихся и варьирующихся звукоподражаний и сходных либо по звучанию, либо по семантике слов. Лейтмотив Алекса – размеренные удары огромного парового копра, забивающего в землю железные сваи. Первая глава пятой книги начинается со звукоподражания этому процессу «*бум-бум*», в четвертом абзаце оно повторяется точно также. Но дальше оно начинает видоизменяться и приобретать значимые коннотации: «*ба-бах! – молот бьет сваю по башке*» [192]. Повторяющиеся удары копра – это отчетливая, прямая перекличка с предисловием романа, где автор говорит о трех ударах, что судьба нанесет Францу Биберкопфу. То есть технический звук удара одного предмета о другой превращается в намеренный удар с целью убить. Копёр олицетворяется «*бум, бум, бью, бью, забью, ну-ка еще одну сваю*» и приобретает сходство с палачом. Иногда в тексте возникают и неожиданные переносные значения глагола *бить*: «*Бьем, бьем… побиваем все рекорды нашими сигарами…*»

[193], но потом изначальный агрессивный смысл возвращается. Этот копер можно рассматривать как угрозу Берлина Францу, как маятник, приближающий тот момент, когда молот опустится на голову героя. Отсылки к этому молоту появляются на протяжении всего романа, особенно отчетливо – в описании забоя скота в берлинских скотобойнях в четвертой книге.

Эти удары не единственный звук на Алексе, «*жужжание разносится по площади – это у полицейпрезидиума что-то клепают, сваривают, в другом месте бетономешалка вываливает готовый бетон*» [197]. Когда на площади рядом с полицией что-то клепают, то невольно приходят мысли о виселице или гильотине. Образ Смерти незримо присутствует на Александерплац. Он связывает эту площадь с другими элементами романного городского пространства, как и мотивы жертвы, травмы, преступления и возмездия.

Александерплац является тем элементом образа города, который Линч называл «узлом», т.е. перекрестком, концентрацией характерных черт и символом более масштабного целого, причем на нескольких уровнях сразу. Это центр художественного пространства, пересечение траекторий действующих лиц романа. С точки зрения композиции изображение Алекса также располагается в середине произведения. Наконец, Александерплац – это ядро, вокруг которого вращаются заряженные частицы всех основных мотивов и символов романа. С помощью образа Алекса автор сводит в единое целое все разнообразие повествовательных техник, полифонию фикциональных и документальных фрагментов, создавая целостный сложный образ главного героя романа – Берлина.

Литература

Döblin A. Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Zürich, 1996.
Lynch K. The Image of the City. Cambridge, 1960.
Дёблин А. Берлин, Александерплац. Повесть о Франце Биберкопфе: Роман / Пер. с нем. *Г. Зуккау*. Под ред. *Н. Португалова*. СПб., 2000.
Лейтес Н.С. К вопросу об эволюции жанра немецкого романа в немецкой литературе 20-х годов // Научные доклады высшей школы: Филологические науки. 1968. № 4.
Лейтес Н.С. О некоторых особенностях становления жанра романа в немецкой пролетарской литературе 1918-1933 гг. // Ученые записки (Уральский ун-т). № 44. Серия филологическая. Вып. 1. 1966.
Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900-1945. М., 1982.
Седельник В.Д. Немецкий роман между двумя мировыми войнами // Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под ред. *В.М. Толмачёва*. М., 2003.

И.А. Романова (Саратов)

Функции экфрасиса в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»

Научный руководитель – доцент Т.И. Дронова

Произведения Д.С. Мережковского отличаются высокой степенью экфрастичности. Исследователи творчества Мережковского – З.Г. Минц, Л.А. Колобаева, М. Задражилова, О. В. Дефье – не могли миновать тему искусства в произведениях писателя. О значимости экфрасиса для жанра истриософского романа пишет Т.И. Дронова.

Но специальных работ о роли экфрастических описаний в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» нами не обнаружено.

Экфрасис представляет собой заключенное в тексте словесное описание визуального произведения искусства. По мнению С.С. Аверинцева, начиная с античности, эта форма пластически-объективирующего описания служит средством создания дистанции между человеком и миром, реализацией внеситуативного и бескорыстного созерцания [Аверинцев, 1996. С. 31]. Анализируя произведения античных авторов, О. Фрейденберг выделяет в экфразе ее «душу»**,** говоря о том, что такое описание пластического искусства «стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая» [Фрейденберг, 1978. С. 195]. Данную характеристику можно применить не только к античным художникам слова. Писатели последующих эпох, используя возможности экфрасиса в своих произведениях, стараются разглядеть в живописных творениях что-то необычное, скрытое от взора обыденного зрителя, преподносят читателю свое понимание картины, давая новую жизнь визуальному произведению, продлевая его земное существование.

В последние годы, благодаря трудам ученых, принявших участие в Лозаннском симпозиуме «Экфрасис в русской литературе», этот прием получил многогранное осмысление. В статье «Воскресшие понятия, или слово об экфрасисе» Л. Геллер отмечает, что определение экфрасиса как «копии второй степени» не совсем верно, так как «изображение трехмерного куска мира требует проекции на плоскость» [Геллер, 2002. С. 9], а это, в свою очередь, обязывает автора искусно, живописно передать визуальный предмет словами. Экфрастическое описание подразумевает реальность референта и знание о нем читателя, что «освобождает от многословия и позволяет настроиться на игру намеков-смыслов» [Там же. С. 10]. Это доказывает, что экфрасис – не копия, а характеристика, восприятие объекта. Л. Геллер делает акцент на трудности передачи увиденного в словесно-художественном тексте, так как многое зависит от положения зрителя, от его движений: у «картины и у описания картины разные логики и динамики» [Там же. С. 11]. Исследователь выделяет некоторые функции экфрасиса, из которых для нас значимыми являются религиозная, философско-эстетическая и культурно-историческая.

Вторая книга трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» – «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» – посвящена жизни и творчеству великого художника эпохи Возрождения. Д.С. Мережковский с особой тщательностью описывает не только картины Леонардо да Винчи: «Тайную Вечерю», «Леду», «Мадонну в скалах», «Джоконду», «Вакха», «Иоанна Предтечу», «Битву при Ангиари» и др., – но и знакомит нас с набросками, зарисовками, схемами, скульптурой («Колосс»), а также с архитектурными сооружениями.

Проецируя с помощью экфрасиса произведения Леонардо да Винчи, автор стремится расширить рамки литературного повествования, соединив визуальные формы восприятия и словесное искусство. Для Мережковского этот прием очень важен, он помогает воспроизвести дух столетия, воссоздать культурный колорит, и тем самым, передать характерные исторические особенности эпохи Возрождения. Описывая визуальные произведения искусства, автор как бы останавливает время, позволяя читателю насладиться красотой, определившей облик эпохи. Но этот прием необходим Мережковскому не только для воссоздания культурной атмосферы времени, но и для раскрытия авторской религиозно-философской концепции культуры.

Экфрасис как повествовательный прием есть разновидность «текста в тексте», который «постоянно напоминает, что он – чье-то создание и нечто значит» [Лотман, 1992. С. 156].

Как интертекстуальный прием экфрасиса предназначен раскрыть идеи, значения, смыслы произведения, которые закодированы в описаниях визуальных предметов искусства. Мережковский вводит экфрасис не просто в виде словесных копий картин. Каждое описание подчинено определенной логике и служит средством выражения позиции автора. Творения Леонардо да Винчи представлены в романе не в хронологической последовательности, то есть не в том порядке, как создавал их художник, а расположены в структуре текста, строго следуя замыслу писателя.

Тайна гения постигается писателем через разгадку тайны его творений. Автор дважды знакомит читателя с одной из центральных работ Леонардо – «Тайной Вечерей», которая является связующим звеном между художником и его учениками, жаждущими понять и осмыслить предназначение искусства. В первый раз – во второй книге романа, когда фреска еще не завершена – лица Христа и Иуды еще не найдены, во второй – в девятой книге: восприятие законченной фрески, в которой Джованни потрясает лик Христа.

С первых строк описания картины мы уже забываем, что речь идет о живописном произведении искусства, невольно следуя за взором Джованни, мы как будто растворяемся в атмосфере христианской трапезы. Создается впечатление, что перед нами не плоское настенное изображение, а «*действительная глубина воздуха, продолжение монастырской трапезной*» [Мережковский, 1989. Т. 1. С. 352-353. Далее цитируется это издание, том и страницы указываются в квадратных скобках]. Это ощущение усиливается игрой светотени на фреске, которая перекликается с естественным освещением монастыря. Читатель не видит еще ни апостолов, ни Христа, но в его воображении уже сложился образ комнаты, искусно переданной автором: «длинный стол <…> похож был на те, за которыми обедали монахи: такая же скатерть с узорными, тонкими полосками, с концами, завязанными в узлы, и четырехугольными, нерасплавленными складками, как будто еще немного сырая, только что взятая из монастырской кладовой, такие же стаканы, тарелки, ножи, стеклянные сосуды с вином» [1, 353]. Автор раскрывает нам красоту бытийных вещей: стола, скатерти, посуды, находя в этих предметах прелесть обыденной жизни. И это уже не просто описание фрески, а новый независимый мир. Так, экфраза «почти с первых слов «забывает», что это «изображение изображения» и преподносит его как самостоятельную реальность» [Бобрык, 2002. С.181].

Автор не останавливается на перечислении составляющих картины, несомненно, знакомой читателю. Не является задачей писателя и отображение цветовой гаммы фрески. Но Мережковский и не преследует искусствоведческих целей, главное – передать чувственное восприятие картины, показать самостоятельную жизнь этого произведения искусства: «*Лица апостолов дышали такою жизнью, что он* (Джованни – *И.Р.*) *как будто слышал их голоса, заглядывал в глубину их сердец*» [1, 353].

Экфрасис в романе о Леонардо да Винчи далеко не всегда представлен в авторском повествовании: некоторые картины читатель видит глазами героев, непосредственно связанных с художником или с искусством в целом. Русский иконописец Евтихий характеризует картину «Иоанн Предтеча», несколько работ мастера «пересказаны» учеником Леонардо Джованни Бельтраффио («Дева Мария», «Леда», «Св. Иероним»), «Тайная Вечеря» предстает перед читателем в интерпретациях Чезаре и Джованни. Такое «прочтение» картин позволяет писателю с разных точек зрения оценить произведения художника, следуя наставлению главного героя романа: «*Терпеливо выслушивай мнения всех о твоей картине <…> Суждение врага нередко правдивее и полезнее, чем суждение друга. Ненависть в людях почти всегда глубже любви*» [1, 450].

Неслучайно Мережковский доверяет двум ученикам Леонардо – Джованни Бельтраффио и Чезаре – представить великое творение мастера. Джованни, терзаемый

сомнениями в вере Леонардо, не может определить, кем является его учитель: христианином или безбожником, «Христом» или «Антихристом». При первом знакомстве с картиной автор не показывает лиц ни Иуды, ни Христа, что позволяет читателю проследить эволюцию суждений о фреске учеников художника по мере ее завершения. Джованни утверждает после первого знакомства с фреской: «*Да кто же из людей ближе ко Христу, чем он!*» [1, 354]. Противоположной, разоблачающей точки зрения придерживается Чезаре: «*Бога нет и не будет. Все мертво – внутри, в сердце мертво*» [1, 356]. Во втором экфрасисе «Тайной Вечери», когда работа уже полностью завершена, автор не воспроизводит нам фреску заново, он только знакомит нас с двумя вариантами лика Господня – с итоговым и наброском, на котором изображена голова Христа. «*Когда Бельтраффио внимательно вгляделся в этого еврейского мальчика, с густыми рыжеватыми волосами, низким лбом, толстыми губами, – он узнал Христа, не так, как узнают Его на иконах, а как будто сам видел, забыл и теперь вдруг вспомнил Его*» [1, 579]. Но Джованни не увидел сходства этого юного отрока с ликом Господнем «Тайной Вечери», тогда как Чезаре постигает смысл творчества художника: «*Великая любовь есть дочь великого познания*». Леонардо, один из первых людей, понял это слово Господа и воплотил его во Христе своем, который «*любит все, потому что знает все*» [1, 583].

Помимо непосредственного визуального изображения, Мережковский соединяет экфрасис с цитатами из Евангелия. Этот интертекстуальный метод автор использует при воссоздании «Тайной Вечери», «Иоанна Предтечи», «Вакха», он помогает читателю соотнести Евангельский текст и картины художника, показывает «идентичность» изображения и Евангельского повествования, демонстрирует принцип их «зеркального взаимоотражения». Мережковский показывает не только воздействие живописи на литературу, но и делает возможным обратный процесс: переложение Евангельского сюжета на полотно: «*держал он* (Иоанн Предтеча – *И.Р.*) *своей крест из тростника пустыни, прообраз Креста на Голгофе, и, склоняя голову, точно прислушиваясь, весь – ожидание, весь – любопытство, указывал одной рукой на Крест, с не то печальной, не то насмешливой улыбкой, другой – на себя, как будто говорил:*

“Идет за мной сильнейший меня, у Которого я недостоин, наклонившись, развязать ремень обуви Его”» [2, 266].

Л. Геллер отмечает, что экфрасис, будучи формой «трансформации», то есть передавая словами предмет изобразительного искусства, «делает проблематичной границу между искусствами» [Геллер, 2002. С. 7], что позволяет писателю максимально достичь синтеза живописи, литературы и музыки. Вторя наставлению Леонардо: «*Пусть тени ваши тают, как дым, как звуки дальней музыки!*» [1, 451], – Мережковский «слышит» подобные звуки в картине Леонардо да Винчи «Вакх», который указывал пальцем туда, «*откуда доносился звук, – может быть, песня менад, или гул отдаленного грома, или голос великого Пана*» [1, 264].

Экфрасис помогает Мережковскому раскрыть мир художника, значение его жизненного пути и творческих исканий, позволяет передать свою концепцию понимания искусства как феномена не только эстетического, но и религиозного.

Литература

Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

Бобрык Р. Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис? // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.

Геллер Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.
Дефье О.В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М., 1999.
Дронова Т.И. Жанровый потенциал экфрасиса в историософском романе Д.С.Мережковского // Междисциплинарные связи при изучении литературы. Саратов, 2006.
Задражилова М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // *Мережковский Д.С.* Мысль и слово. М., 1999.
Колобаева Л.А. Мережковский – романист // Известия Академии наук СССР. Сер. литературы и языка. 1991. Т. 50. № 5.
Лотман Ю.М. Текст в тексте // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.
Мережковский Д.С. Христос и Антихрист. М., 1989. Т. 1, 2.
Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // *Мережковский Д.С.* Христос и Антихрист. М., 1989. Т. 1.
Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

А.А. Чугаев (Саратов)

Некоторые особенности московского пространства в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

Многомерность романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» может быть исследована разными путями. Когда Б. Успенский анализировал «точки зрения», он натолкнулся на такую особенность: художественное пространство романа не поддается анализу с точки зрения евклидовой геометрии. Б. Успенский отмечает, что по ходу текста персонаж кот Бегемот не раз меняет свои размеры. «Именно в этом смысле, например, лишена пространственной определенности фигура кота в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова. Соотносительность его размеров с размерами других фигур и объектов меняется на протяжении повествования. Иногда мы можем думать, что его фигура – обыкновенных кошачьих размеров; в других же случаях фигура его незаметно как бы вырастает, он производит такие действия, для которых требуются размеры явно большие: подходит к столу, наливает из графина воду, берет билет у кондуктора и т.п.» [Успенский, 1995. С. 106].

Поскольку художественное пространство московских глав на протяжении текста трансформируется, интересно проследить, какое место в этом пространстве занимает сам автор, или, точнее сказать, нарратор. Отсюда возникает вопрос о «точках зрения».

Стоит отметить понимание «точки зрения» М. Бахтиным. Для него это не просто точка обзора действий в произведении. «Точка зрения всегда хронотопична, то есть включает в себя как пространственный, так и временной момент. С этим непосредственно связана и ценностная (иерархическая) точка зрения (отношение к верху и низу)» [Бахтин, 1986. С. 338].

О важности проблемы точек зрения относительно художественного пространства писал П. Флоренский. Богослов отмечает, что самый лучший замысел может быть испорчен, если автор неправильно выбрал точки зрения на своего персонажа. Это своего рода смотровые башни, с которых дается описание того или иного героя. Концен-

трирование внимания на одном персонаже позволяет нам судить о его степени важности. Частая смена экспозиций, перемещение нарратора в пространстве добавляет тексту динамичности. Вычленение таких точек зрения способствует лучшему пониманию текста, а также более полному его анализу.

Б. Успенский пишет: «Предполагается, что структуру художественного текста можно описать, если вычленить различные точки зрения, то есть авторские позиции, с которых ведется повествование, и исследовать отношения между ними» [Успенский, 1995. С. 14]. Он рассматривает точки зрения в различных планах: идеологии, фразеологии, психологии, а также в плане пространственно-временной характеристики. Последний пункт представляет для нас особый интерес.

«Специфика передачи пространства в том или ином литературном произведении определяется, в частности, степенью конкретности пространственных характеристик» [Там же]. Таким образом, нам необходимо проследить, где находится в тот или иной момент повествователь.

В самом начале романа имплицитный нарратор начинает вести повествование издалека, постепенно приближаясь к персонажам. Подобная точка зрения позволяет зрительно расширить пространство Патриарших прудов. Поскольку автор непричастен к разговору и «всеведущ», мы можем охватить взглядом всю аллею, а также окрестные дома: «*Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека. В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо, – никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея*» [Булгаков, 2004. С. 156. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. После чего нарратор меняет свою позицию и как бы спускается к персонажам. Практически «сливаясь» на мгновение с Берлиозом, нарратор расширяет московское художественное пространство. Так продолжается до появления Воланда. Несмотря на всю близость к Берлиозу, нарратор остается все же непричастным очевидцем. Как только появляется Воланд, нарратор сразу переключается на него. «Черный маг» занимает место между двумя говорящими, тем самым перетягивая на себя основное внимание. Как и нарратор, Воланд становится «всеведущим». Именно он представляет литераторам дальнейшее развитие событий. Тем самым точка зрения нарратора постепенно растворяется в образе «профессора». Как бы подчеркивая это, Воланд говорит: «- *А не надо никаких точек зрения! – ответил странный профессор, – просто он существовал, и больше ничего.*

- Но требуется же какое-нибудь доказательство... – начал Берлиоз.

- И доказательств никаких не требуется, – ответил профессор и заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: – Все просто: в белом плаще...» [167]. С этого момента нарратором ершалаимских глав становится Воланд. Согласно определению В. Шмида [Шмид, 2003], он выступает нарратором второго порядка. Автор как бы знает то, что знает Воланд, сближает себя с Воландом.

В следующей «московской главе» нарратор первого порядка возвращается, однако его внимание теперь приковано к Ивану Бездомному. Б. Успенский назвал такой эффект «совпадением пространственных позиций повествователя и персонажа» [Успенский, 1995. С. 81]. Однако нарратор и здесь остается внешним, не сливаясь с героями. Об этом говорит дотошная наблюдательность рассказчика. «- *О нет! Это может кто подтвердить! – начиная говорить ломаным языком, чрезвычайно уверенно ответил профессор и неожиданно таинственно поманил обоих приятелей к себе поближе.*

Те наклонились к нему с обеих сторон, и он сказал, но уже без всякого акцента, который у него, черт знает почему, то пропадал, то появлялся» [191].

Иной тип нарратора в главах, посвященных погоне Ивана за нечистой силой. Нарратор вновь поднимается над героями, но на этот раз основной его принцип – некое мерцание в пространстве. Нам не дается точный маршрут с описанием того, что видел Иван. Всё кратко, четко. «*Тройка мигом проскочила по переулку и оказалась на Спиридоновке. Сколько Иван не прибавлял шагу, расстояние между преследуемыми и им ничуть не сокращалось. И не успел поэт опомниться, как после тихой Спиридоновки очутился у Никитских ворот, где положение его ухудшилось. Тут уж была толчея, Иван налетел на кой-кого из прохожих, был обруган. Злодейская же шайка к тому же здесь решила применить излюбленный бандитский прием – уходить врассыпную*» [198]. И так положение нарратора относительно персонажей меняется несколько раз.

Особое место занимает разработка «точки зрения» в главе, посвященной дому Грибоедова. Нарратор приближается к нему издалека, нагнетая обстановку. Тем самым он дает понять, что дом, о котором идет речь, отделен от остального пространства. Здание находится на кольце, в глубине, отделено от тротуара решеткой. То, что дом отделен решеткой от остального мира, подводит читателя к мысли, что в нем что-то не так. Стоит отметить, что даже в поздних черновиках решетки не было. Кроме того, сам дом в последней редакции разросся. Если в черновых работах МАССОЛИТ занимал только верхний этаж, а на первом находился ресторан, то в последней версии МАССОЛИТу принадлежит уже все здание. Нарратор вводит читателя в этот дом постепенно, ведя его по обоим этажам. Однако он не фиксирует взгляд на одном персонаже. Это всеведущий автор, который как бы скользит по дому, не заостряя особого внимания на комлибо. Можно сказать, что в этой части романа по значимости здание оказывается если и не важнее, то, по крайней мере, наравне с его обитателями. Изменилась (по сравнению с черновыми записями) и точка зрения нарратора. В раннем варианте акцентировалось внимание на двенадцати литераторах, ожидающих приезда Берлиоза (Мирцева). Для М. Булгакова этот эпизод являлся ещё одним элементом «черной мессы». Никто из этих 12 не выделялся, все они сидели за круглым столом, а нарратор находился как бы над ними. Таким образом, внимание концентрируется на дюжине как на некой единице. В позднем варианте романа Булгаков нивелирует эту сцену. По-прежнему литераторы обсуждают пропажу Берлиоза, однако делают это между прочим. Более того, для персонажей последней редакции вовсе не важен Берлиоз. Диалогу, посвященному «порционным судачкам а-ля натюрель», отводится куда больше места в главе, чем поискам Берлиоза. Стоит обратить внимание на такую деталь: первым вспоминает о пропаже Берлиоза (Мирцева) Бескудников. Однако если в более раннем варианте он драматург, то в последней версии беллетрист.

Особое место в московском пространстве занимает полет Маргариты. М. Бахтин в одной из своих работ писал о важности отношения «точки зрения» к «верху и низу». Б. Успенский отмечает, что вид сверху дает наиболее полную картину пространства. М. Брансон в своей статье упоминает этот полет [НЛО. 2005. № 76]. С её точки зрения трехмерное пространство Москвы превращается в двухмерное, плоскостное. Однако следует отметить такую особенность: при попытке вылететь в окно Маргарита переворачивается в воздухе. Теперь она как бы стремится не вверх, а вниз. И чем «выше» она поднималась, тем мельче, пошлее становятся люди. Для М. Брансон первостепенным было показать влияние советской культуры на мировоззрение человека 30-х годов. Она сопоставляет полет Маргариты на бал сатаны с полетом Воланда, его свиты, мастера и Маргариты в самом конце романа. При всей схожести этих сцен (вертикальное направление), в последней мы имеем иное поведение нарратора. Он не двигается рядом

с персонажами, а находится над ними. Если учесть, что Воланд и его приспешники находятся над землей и даже над самолетами, пролетающими мимо, место нарратора поистине высоко.

В заключение хотелось бы уточнить роль точки зрения в понимании художественного пространства в романе. Пристальное внимание к точкам зрения позволяет наиболее четко выявить доминанты текста. Пространство, которое обладает разными видами, важно для ощущения абсолютной достоверности. Оно усиливает мистический смысл каждого отдельно взятого элемента, не нарушая ощущения реальности.

Литература

Брансон М. Полёт над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация пространства в «Мастере и Маргарите» Булгакова / В пер. *А. Нестерова* // НЛО. 2005. № 76.
Булгаков М.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 2004
Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995.
Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Е.В. Лысенко (Саратов)

Эпическое и лирическое в белых стихах А.А. Тарковского

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Форма белого стиха востребована и глубоко значима в творческой лаборатории Арсения Тарковского. Белый стих как семантически и композиционно организующее начало функционирует во множестве поэтических текстов Тарковского, в частности, в лирических миниатюрах, пронизанных детскими воспоминаниями.

Один из таких этюдов относится к 1933 году: десять кратких, прозаически лаконичных стихов вбирает целую судьбу, проживаемую лирическим героем.

Река Сугаклея уходит в камыш,
Бумажный кораблик плывет по реке,
Ребенок стоит на песке золотом,
В руках его яблоко и стрекоза.
Покрытое радужной сеткой крыло
Звенит, и бумажный кораблик на волнах
Качается, ветер в песке шелестит,
И все навсегда остается таким…
А где стрекоза? Улетела. А где
Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла

[Тарковский, 1991. С. 31. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках].

Отточенность поэтического чувствования и владение формой доведены здесь до совершенства. Стихи эти не «сделанные», не выверенные точным хронометром поэтического размера, а написанные будто случайно, воспринимаются как созданные в один вдохновенный порыв.

Отсутствие строфической дробности отнюдь не мешает выделить, хотя и условно, три звена кольца композиции. Такая композиционная дифференциация, будучи со-

держательно значимой, попутно является и одним из признаков непосредственно формальной организации белых стихов. Синтаксическое построение, развитие поэтической мысли и настроения дают основание для деления текста на две части по четыре стиха, представляющих собой два предложения, и на заключительную, двустишие, состоящую из ряда однородных синтаксических конструкций вопроса и ответа.

Произведение построено на категории движения, прежде всего, движения во времени и пространстве. Речь идет о потребности героя Тарковского в осознании дня сегодняшнего и себя теперешнего в этом дне с помощью обращения к прошлому. Подобная проницаемость границ прошлого и настоящего, взаимодействие «здесь» и «там» особенно характерна для поэтического акта творчества. Собственно формальная составляющая категории движения существует на различных уровнях: фонетическом, лексическом, синтаксическом, интонационном, композиционном.

Сюжетообразующее развитие поэтического переживания происходит параллельно движению описываемых объектов внутри каждой из произвольных строф. Одна незарифмованная фраза проистекает из другой, уже предчувствуя финал, дает импульс третьей, – так течет описываемая река Сугаклея, вмещая множество потоков, разбиваясь на течения.

Первые четыре стиха экспозиции содержат как бы скрытое движение, «движение в себе»: река уходит, кораблик плывет, ребенок стоит, держит в руках яблоко и стрекозу. Атмосферу тишины, сдержанного внутреннего бытия предметов определяют сложные для произнесения и слухового восприятия звуковые комплексы глухих *г–к* и шипящих *ж–ш*.

В части второй характер движения меняется, становится динамичнее и одновременно усложняется. Укрупняется план рассмотрения каждого из объектов, описание детализируется, что создает эффект непосредственного присутствия внутри разворачивающейся картины, а значит – сопереживания лирическому настроению, сотворчества.

Пристальный взгляд ребенка вместе с читательским прицелом внимания словно бы приближают к себе стрекозу, улавливая тончайшие подробности. Крыло покрыто радужной сеткой, сквозь его прозрачную хрупкую ткань преломляется солнечный свет, спектрально расщепляется; бумажный кораблик сопротивляется игре волн.

Динамике света сопутствует и звуковая активность: крыло стрекозы звучит собственной ему присущей нотой; едва уловимый плеск тихой воды; затихающий в песке шелест ветра. Окружающий микромир живет неподдельной, подробной, полной жизнью.

Лирика, по натуре своей не терпящая всякого рода описательности, здесь охотно принимает и адаптирует приметы реального материального мира. По авторскому замыслу в лирическую ткань вплетаются нити описания вполне конкретных предметов и явлений природы. Река с таким причудливым, трудным названием Сугаклея, которая обозначает фон поэтического действа, соответствует реально существующему топониму – река эта, являясь притоком Ингула, брала начало в Елизаветградском уезде, на украинской родине Тарковского.

Текст построен и композиционно и образно так, что начальные строфы погружают лирического героя вместе с читателем в реальные координаты пространства и времени с их материальными бытовыми представителями, данными в цвете, звуке, движении, а затем финальная часть развенчивает мнимую, кажущуюся эпичность, налет прозаической описательности. Заключительный аккорд раскрывает перед нами очевидную непричастность предметов к материальной сфере мироустройства и обнажает их удаленность во времени, прозрачность абрисов, призрачную сущность. Бытовой телесный мир преображается в бытийный мир образов.

Категория звука играет ключевую роль во второй строфе текста. Созданию звукообразов природного происхождения способствует нагнетание однородных фонем: четвертый стих задает звонкую ноту «р», предопределяя ее развитие в последующей строке – «По***кр***ытое ***р***адужной сеткой ***кр***ыло». Аллитерационное напряжение достигает своего пика в шестом стихе и разрешается в звукоподражательном глаголе «звенит». Слово это звучит натянутой струной. Закономерно центральное положение этого своеобразного камертона всего произведения – начало шестого стиха, срединного в совокупных одиннадцати. Примечательно и то, что слово находится в инициальной позиции, но является одновременно логическим продолжением предыдущего отрезка стихотворной речи. Причина такого сложного интонационного рисунка – в синтаксическом переносе, усугубляющем формальную и семантическую составляющие слова. Следующая фраза развивается по той же схеме, вновь заканчиваясь переносом, является зеркальным отражением последней перед ней строки.

Финал второй строфы необычайно важен с точки зрения функциональной насыщенности момента молчания, значительной паузы, выраженной на письме многоточием. Здесь не услышим патетического глубокомыслия, подходящего для заключительной строки, хотя и там увидим убедительную, «окончательную» точку. Молчание это равносильно сконцентрированному проживанию здесь и сейчас не одного десятка лет, от младенческого зарождения души до осознания всей драматичности жизненного тока. И потому с надеждой звучат вопросы и так скупо отрезвляюще раздаются будто эхом ответы последнего двустишия.

Своеобразию функционирования предметного мира в поэзии Тарковского специальное внимание уделяют немногие литературоведы. Этой теме, в частности, посвящена статья Е.Г. Елиной «Предмет и вещь в поэзии А.А. Тарковского». Начальное положение автора, из которого происходят дальнейшие рассуждения, непосредственно пересекается с рассматриваемой нами проблемой соотношения бытового предметного и бытийного образного стратов художественного произведения: «Предмет, удаляющийся в область воспоминаний, – важная черта поэзии Тарковского»; «Образ-воспоминание разворачивается во многих стихотворениях А. Тарковского. Нередко композиция таких произведений представляет собой сплав двух временных срезов: вчера и сегодня» [Елина, 2006. С. 175-176].

Форме нерифмованного белого стиха традиционно сопутствует эпическое начало, родственное драматическому жанру, в котором и зародились белые стихи. Приятие этой формы придает лирическому целому элемент прозаизации, усиливает звучание бытовизмов. У Тарковского наблюдаем иную своеобразную поэтическую логику – прозаизация за счет смыслового ореола белых стихов происходит, но в финале намеренно разрушается, нивелируется.

Концептуальное значение в раскрытии темы законов творчества приобретает поэтический текст 1959 года «Дерево Жанны», сотканный из образных нитей контекста всего Тарковского.

Мне говорят, а я уже не слышу,
Что говорят. Моя душа к себе
Прислушивается, как Жанна Дарк.
Какие голоса тогда поют!
И управлять я научился ими:
То флейты вызываю, то фаготы,
То арфы. Иногда я просыпаюсь,
А все уже давным-давно звучит,
И кажется – финал не за горами.

Привет тебе, высокий ствол и ветви
Упругие, с листвой зелено-ржавой,
Таинственное дерево, откуда
Ко мне слетает птица первой ноты… [78].

Явление лирическому герою голосов в форме музыкальной гармонии служит началом поэтического изъяснения, создания равного музыкального произведения. Звукообразы проистекают от архетипического дерева. По мнению, С.А. Манскова, единство человека и дерева в лирике Тарковского необходимо рассматривать в рамках концепции А.Н. Афанасьева:

«Отождествление человека и мирового дерева функционирует в мотиве Axis mundi. Как показал В. Топоров, мировое дерево является осью мира и соединяет все стороны света, небо и землю. В художественном мире Тарковского Axis mundi – лирический субъект, так как через него проходит ось мира…»;

«Будучи инвариантом мирового дерева, «Axis mundi», и собственно «дерево» имеют значение «творчество», а эпитеты – предикаты группируются в семантическое поле со значением «потустороннее» («волшебное», «таинственное»)» [Мансков, 1999. С. 86].

Стихотворение «Дерево Жанны» построено по законам трехчастной музыкальной композиции, хотя и формально скрытой. В поэтическом вступлении, состоящем из трех строф, явлены доминирующие мотивы. Увертюра сменяется развитием, собственно актом творчества, чуждым рифмической заданности. Белые стихи пишутся, как музыкальная импровизация.

Но стоит взяться мне за карандаш,
Чтоб записать словами гул литавров,
Охотничьи сигналы духовых,
Весенние размытые порывы
Смычков, – я понимаю, что со мной:
Душа к губам прикладывает палец –
Молчи! Молчи!
И все, чем смерть жива
И жизнь сложна, приобретает новый,
Прозрачный, очевидный, как стекло,
Внезапный смысл. И я молчу, но я
Весь без остатка, весь как есть – в раструбе
Воронки, полной утреннего шума.
Вот почему, когда мы умираем,
Оказывается, что ни полслова
Не написали о себе самих,
И то, что прежде нам казалось нами,
Идет по кругу
Спокойно, отчужденно, вне сравнений
И нас уже в себе не заключает… [78-79].

Автор напоминает о тютчевском законе тишины, золотого молчания, в атмосфере которого лишь рождается новое. Слово ущербно и скупо по отношению к откровенному чувству, но оно всегда больше и весомее своего создателя. Странный парадоксальный закон созидания – произведение отчуждается от своего автора, отныне его в себе не заключает.

Пронзительный финал вновь возвращает читателя-слушателя к главному образу Жанны. Гибелью завершается произведение, вместившее судьбу ее и героя, огонь казни

Жанны и самосожжения лирического субъекта. Образ огня, как и «мирового дерева», можно интерпретировать музыкально. Древний корень «дух», от которого происходит метонимическое наименование музыкальных инструментов, является производным от той же основы, что и корень «дуть», «дуть» имеет первоначальное значение – «надувать», «раздувать», – в том числе и огонь.

Ах, Жанна, Жанна, маленькая Жанна!
Пусть коронован твой король, – какая
Заслуга в том? Шумит волшебный дуб,
И что-то голос говорит, а ты
Огнем горишь в рубахе не по росту [79].

Одним из шедевров собрания лирических откровений Тарковского по праву можно назвать стихотворение «Белый день», написанное на войне в 1942 году. Мотив детства, реализованный у Тарковского в образе утерянного рая, возникает в сознании в самые сложные переломные моменты. Текст этот примечателен, поразителен с точки зрения полного соответствия, совпадения формальной организации и авторского замысла, содержательной новизны.

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.

В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней –
Вьющиеся розы,
Молочная трава.

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад [302].

Первые две строфы наивно описательны, напоминают рисунок из детского альбома. Младенческое сознание создаёт законченную картину бытия, достаточный для счастья мир: оторопелое восхищение природой, любовь, ощущение защищённости, исходящие от родных людей.

Палитра стихотворения немногоцветна: «жасмин», пух «серебристого тополя», «центифолия», – всё в серебристо-белом цвете. Яркими пятнами выступают лишь «розы» и «трава», причём эпитет «молочная» вызывает дополнительную ассоциацию, связанную с «белым». В контексте стихотворения и всего поэтического творчества Тарковского эпитет может быть осмыслен метафорически: «молочная», значит, кормящая, вскармливающая ребёнка. В одном слове раскрывается сопричастность творчества, его устойчивых мотивов, и природного бытия (образы травы, деревьев являются регулярными для Тарковского). Ослепительно белые лучи, исходящие отовсюду, собираются в единый пучок – в фокус последней строки начальной строфы – «белый-белый день».

Финальные строфы нарочито прозаичны. Поэт освобождает себя от рифмы, белый стих позволяет быть предельно искренним, не подбирая слов, не определяет его узкими рамками формального следования рифмовке. Неслышный разговор с самим собой или исповедь перед читателем не даёт возможности размышлять над размером. Инерция чувств в данном случае предопределяет форму, экспрессия возводится в степень формы.

Собрание белых стихов Тарковского дает материал для возможного разрешения актуального вопроса в области теории литературы – установление пускай и проницаемых границ между эпическим и лирическим родами изящной словесности. Наблюдение над стихами, преимущественно лишенных рифмической упорядоченности, позволяет полагать, что в основе поэтического способа существования лежат как минимум три принципа:

- принцип однородности;
- принцип повторяемости;
- принцип музыкальности.

Однородность синтаксических конструкций, а значит, однородность интонирования (в основном, перечислительного) является одним из превалирующих способов суггестивного нагнетания, усиления поэтического настроения в белых стихах.

С первым принципом теснейшим образом взаимодействует второй – повторяемость, реализуемая многократно и на различных уровнях (фонетическом, лексическом, синтаксическом, интонационном, ритмическом).

Музыкальность – неотъемлемый признак поэтической формы – вступает в права и в случае с белыми стихами. Под этим принципом понимается, прежде всего, построение произведения по схеме трехчастной музыкальной композиции. Начало представляет собой увертюру-экспозицию, где задается аккордом главенствующая тема; затем следует основная часть с многочисленными вариациями темы, звучащей в импровизационном ключе; наконец, некая кульминация, пиковое состояние темы, и финальный, запоминающийся пронзительный аккорд. Принцип музыкальности имеет здесь генеральное значение, суммирующее, собирательное для принципов однородности и повторяемости, одновременно приводит их в действие и является их результативной сущностью.

Литература

Елина Е.Г. Предмет и вещь в поэзии А.А. Тарковского // Язык художественной литературы. Литературный язык: Сб. статей к 80-летию М.Б. Борисовой. Саратов, 2006.

Мансков С.А. Древесный код поэзии А. Тарковского // Филологический анализ. Барнаул, 1999. Вып. 3.

Тарковский А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1. Стихотворения.

Л.И. Ермолов (Саратов)

Жизнь – героиня романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

В письме от 22 августа 1959 года Стивену Спендеру о «Докторе Живаго» Борис Пастернак писал: «<…> *помимо описанных человеческих судеб <…> в романе имеется попытка представить весь ход событий, <…> как если бы действительность <…> сочиняла саму себя* <…>» [Пастернак, 1990. С. 263].

И правда, при чтении романа кажется, что главное желание Б. Пастернака было передать саму жизнь во всей ее полноте и многообразии. Ведь буквально с первых глав в произведение врывается шум улиц, погребальная служба, цветение парков, солнечный свет, сотни человеческих жизней, протекающих рядом.

Здесь было бы интересно привести слова Пастернака о Чехове из того же письма. Основное значение Чехова было в том, что он «*вписал человека в пейзаж на равных правах с деревьями и облаками*» [Там же. С. 260], в сходстве произведения «*с основным содержанием <...> с жизнью в самом широком смысле слова*» [Там же. С. 261].

Что же говорит сам Б. Пастернак о своем произведении? «В нем должна была быть описана точная реальность определенного периода. Это русская реальность последних пятидесяти лет <…> оставалось также <…> описать <…> реальность как таковую, реальность как явление <…>» [Новый мир. 1992. № 1. С. 168]. Но изобразить действительность без героя, или без героев, для него было невозможно.

Уже в первых главах романа читатель становится очевидцем одновременного развития сразу нескольких человеческих судеб (маленький Юрочка, Ника Дудоров, Миша Гордон, Лара, адвокат Комаровский, священник Веденяпин и многие, многие другие). Причем, жизни каждого персонажа уделяется равнозначное внимание.

Интересно обратить внимание и на другую черту романа. На первый взгляд, появление многих героев в произведении случайно: они не знакомые, не связанные каким-либо общим конфликтом люди. Многие из них так никогда и не увидят друг друга, не обмолвятся между собой ни одним словом, и с точки зрения развития единой сюжетной линии (если бы то была история жизни доктора Живаго, что, казалось бы, подсказывается названием) они абсолютно лишние персонажи.

Но если основная тема произведения не жизнь и судьба доктора, а что-то другое, то эта многогеройность получает совсем иной характер. Ведь если главное желание писателя действительно было передать «*поток жизни, который объединял их*» [Пастернак, 2001. С. 26], то эта черта романа приобретает иное значение – она помогает передать необыкновенное жизненное правдоподобие происходящего.

Так, например, с этой точки зрения совершенно уникальны главы первой части и многие сцены черновых вариантов, где одинаковое внимание уделяется и Юрочке, и Мише Гордону, и священнику Веденяпину, и семье Громеко, и Паше Антипову, и другим персонажам. При чтении этих глав Варлам Шаламов удивлялся: «<…> 200 страниц романа прочитано – где же доктор Живаго? Это роман о Ларисе <…>» [С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака, 1990. С. 159].

То же можно сказать и о второй части произведения. Казалось бы, «<…> Живаго по-настоящему вышел в главные герои <…>» (замечает Варлам Шаламов) [Там же. С. 165]. Во второй части судьбе доктора действительно уделено большее число эпизодов. И в то же время можно назвать целые главы, в которых даже его имя почти не упоминается. Например, главы «На большой дороге», «Эпилог». Да и в таких главах, как «Лесное воинство», «Против дома с фигурами», «Окончание» судьбам Лары, Памфила Палых, Тереши Галузина, Антипова придается не меньше интереса, чем судьбе Живаго. Интересно, что «попытка писать по-новому», как кажется, проявилась не только в необычном соотношении в системе персонажей, но и в самой работе над образами.

В другом письме – к издателю Курту Вольфу – о произведении говорится немного по-иному: «*Моя цель, чтобы даже в единичном живо описать ход жизни как таковой, как я ее видел и испытал <...>. Меня всегда удивляло, <...> что <...> жизнь охвачена стремительным движением, что все совершается так, будто это нескончаемое вдохновение <...> и свобода <…>*» [Знамя. 2004. №9. С. 126]. И далее: «<…>

моя поэтика посвящена усилению и передаче этой стороны действительности, ее общего потока <…>» [Там же].

Пастернак пишет о том, что даже в «единичном» он хочет быть «верным жизни» [Там же]. Действительно, достаточно привести хотя бы один пример работы писателя над образами. Вот он описывает реку, которую в «шестом часу» вечера видят Веденяпин и Воскобойников с обрыва старой усадьбы: «*На реку было больно смотреть. Она отливала на солнце, вгибаясь и выгибаясь, как лист железа. Вдруг она пошла складками. С этого берега на тот поплыл тяжелый паром с лошадьми, телегами, бабами и мужиками* <…>» [Пастернак, 2001. С. 23. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. Читатель вместе с героями видит широкую даль реки, находящейся в движении, манящей узнать: а что же за этой далью?

И вот, минуту спустя, герои замечают «синенький поезд», остановившийся на равнине противоположного берега. Изображение переносится автором к железнодорожной насыпи, где стоит состав. Пассажиры, вышедшие «размяться», видят ту же местность, только с другого ее участка: « <…> *у всех было такое чувство, будто местность возникла <...> благодаря остановке, и болотистого луга с кочками, широкой реки и красивого дома с церковью на высоком противоположном берегу не было бы на свете, не случись несчастия* <…>» [28-29].

Получается, что одна и та же местность показана дважды, с разных ее участков с разницей во времени лишь в несколько минут. Это не только дает читателю ощущение объемности и подробности описываемого, но помогает пережить полноту мгновения, ощутить «поток жизни», которым проникнуто происходящее, который объединяет совершающиеся одновременно в разных пространственных участках события в неразрывное целое, как в самой внехудожественной действительности.

Большое внимание в романе уделяется образам природы, которые описываются жизненно убедительно, в мельчайших подробностях и постоянной изменчивости. Вот, например, как изображается холодное утро демонстрации 1905 года: « <…> *Был сухой морозный день начала ноября, с серо-свинцовым спокойным небом и реденькими, почти считанными снежинками* <…>» [50]. Пока люди митинговали, «<…> *на улице повалил снег. Мостовые побелели. Снег валил все гуще* <…>» [52]. Спустя всего несколько минут «<…> *снег шел реже* <…>» [Там же]. И это изменение показано в пределах одного эпизода. И в природе все совершается, как «*вдохновение, выбор и свобода*» [Знамя. 2004. № 9. С. 126]. Она так же непредсказуема, как и в действительности.

Пастернак стремится сделать минимальной условность литературного произведения. Это стремление владело им с юношеских лет. Ведь еще тогда он мечтал «<…> *так писать о весне, чтобы иные схватывали грипп от такой страницы или приготовляли кувшин с водой под эти свежесорванные слова* <…>» [Бройтман, 2003. С. 33]. О «Сестре моей – жизни»: «*Моя новая книжка стихов должна быть свежею, что твой летний дождь <...> вот как или пусть ее лучше не будет никогда* <…>» [Там же]. Об этом же Пастернак в связи с «Доктором Живаго» пишет и Стивену Спендеру, говоря о желании «*достичь сходства подражательных приемов искусства и живого опыта реально пережитого*» [Пастернак, 1990. С. 262]. Эти слова писателя легко можно соотнести с той оценкой, которую дала О.М. Фрейденберг, говоря о «Докторе» не как о литературном произведении, признавая, что его особенность «<…> не в жанре и в сюжетоведении, тем менее в характерах <…>», как о жизни «в самом широком <…> значении <…>» [С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака, 1990. С.131-132].

Интересно, что в коротеньком цикле стихотворений к Марине Цветаевой, который, по мнению самого Пастернака, определил новое направление его поисков, упоми-

нается мерещущаяся в ненастье «*книга о земле и ее красоте*» [Новый мир. 1988. № 6. С. 223].

Эти наблюдения позволяют говорить о произведении как рассказе о потрясающей прелести земного существования, о жизни во всей полноте ее проявления. Ведь неслучайно одно из названий звучало как «Рыньва», т.е. «*река жизни*» [Там же. С. 230]. В ее течении одинаково равны человеческие судьбы, явления природы, мимолетные состояния человеческой души – все имеет одинаковую ценность. Эта особенность, присущая Пастернаку с юношеских лет, нашла наиболее полное выражение в его «генеральной прозе» – романе «Доктор Живаго».

Литература

Борисов В.Б., Пастернак Е.Б. Материалы к творческой биографии романа // Новый мир.1988. № 6.
Бройтман С.Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (К вопросу о критериях дефиниции «Постсимволизма») // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 4. Материалы международной научной конференции 5-7 марта 2003 г. М., 2003.
Из переписки Бориса Пастернака с Куртом Вольфом / Подготовка текста и публикация *Е.Б. Пастернака* // Знамя. 2004. № 9.
Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М., 2001.
Пастернак Б.Л. Мой взгляд на искусство. М., 1990.
Пастернак Б.Л. Письма к Жаклин де Пруайяр (1957-1960) // Новый мир. 1992. № 1.
С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Б. Пастернака. М., 1990.

И.З. Вейсман (Саратов)

Интратекст у Довлатова

Связь с ранее созданным не только авторами прошлого, современниками, но и самим писателем, будто бы закольцовывает повествование, позволяет открывать новые смыслы и глубины в уже знакомых образах и мотивах.

Размышляя о поэтике автоцитации в литературе Серебряного века, З.Г. Минц полагает, что цитаты, связанные с обликом собственного творчества, выраженные то в иронико-пародийном ключе, то в патетико-философской манере являются «неизбежной формой самопознания» [Минц, 1973. С. 407]. В творчестве Довлатова имеем дело с широким спектром интратекстуальных перекличек, явленных на разных уровнях.

В работах по творчеству Довлатова исследователями многократно подмечаются обращения автора к одним и тем же лексическим или сюжетным звеньям, однако терминологически это явление классифицируется как «искажения» (О. Рогов), повторы (М. Липовецкий, О. Рогов) и др. Не вторгаясь в творческую лабораторию прозаика и рассматривая каждое произведение Довлатова как художественно цельное и законченное, полагаем, что в данном случае корректнее говорить именно об автоцитации. Стоит подметить, что при наличии случаев тождественной лексической и сюжетной (история женитьбы) автоцитации, наиболее частыми являются обращения на уровне фрагментов (эпизодов) текста, включающих и сюжетные, и собственно лексические цитаты (правда, действуют в предлагаемых эпизодах уже другие персонажи). Например, диалог Бродского и Воскобойникова об обиде, нанесенной американскими туристами, запечатленный в «Записных книжках» и в «Ремесле» (правда, в «Ремесле» Джон Кеннеди изменен на Джимми Картера).

«*Воскобойников надулся:*

- Я, – говорит, – напишу Джонну Кеннеди письмо.

Мол, что это за люди, даже не позвонили.

А Бродский ему и говорит:

- Ты напиши «до востребования». А то Кеннеди ежедневно бегает на почту и все жалуется:

- «Снова от Воскобойникова ни звука!...» [Довлатов, 1995. Т. 3. С. 260. Далее цитируется это издание, том и страницы указываются в квадратных скобках].

По такому же принципу строится эпизод из «Записных книжек» с выкриком Бялого во время доклада Макогоненко, цитируемый в «Филиале», только там замечание Лимонов адресует Рувиму Ковригину.

Необходимо отметить, что интратекстуальные переклички Довлатова присутствуют на структурном (композиционном) уровне: цитация внутри циклических структур и между ними, использование рефренов и др.

М. Липовецкий полагает, что структурные переклички у Довлатова строятся по принципу «градации», т.е. путем постоянных сочетаний нормы и безумия, принимающих различные формы (вспомним рассказ о брате Борисе из цикла «Наши»: Борис стремительно «шел в гору», добивался успехов, а затем происходило какое-то бессмысленное преступление или безумная авантюра, и все начиналось заново). Рассматривая цикл «Наши», хотя и подмечая, что градация действует во многих известных рассказах из циклов «Чемодан», «Компромисс» и др., исследователь приходит к выводу, что указанный принцип обнажает довлатовское видение абсурдности.

Постоянно цитируемый структурный принцип (парадокс) реализуется в бесчисленном множестве сюжетов – сочетаний нормы и безумия. Абсурд, по Довлатову, превращается в закономерность, неизбежность. Довлатовский абсурд обнажает природу вещей, позволяет «взорвать» устои, помогает отделить уникальность от посредственности.

Считаем необходимым обратить внимание на интратекстуальные переклички на мотивном уровне. Таким мотивом выступают реальные/нереальные встречи с Ахматовой. В «Записных книжках» «раритетное» фото Ахматовой (сделанное во время «неизвестной встречи») оказывается изображением Миши Юппа на ее могиле; в рассказе «На улице и дома» этот мотив реализуется в виде «сенсационной» книги, которую издает Габович «Встречи с Ахматовой: как и почему они не состоялись», а уже на следующей странице выясняется, что Габович оказывается владельцем редких фотографий (тех же самых) Ахматовой:

«*- Какого года фотографии?*

- Ну, семьдесят четвертого. А может, семьдесят шестого. Я не помню.

- Задолго до этого она умерла.

- Ну и что? – спросил Габович.

- Как – ну и что? так что же запечатлено на этих фотографиях?

- Какая разница? – миролюбиво вставила жена.

- Там запечатлен я, – сказал Габович, – там запечатлен я на могиле Ахматовой» [Малоизвестный Довлатов, 1996. С. 210].

То же можно сказать о мотиве телефонного разговора с заокеанскими родственниками (находим переклички мотива из «Наших» в рассказе «Встретились, поговорили»), о мотиве «четырех рублей» (в «Заповеднике» и «Филиале»). По мнению О. Рогова, «Довлатов как бы рифмует события, мотивы в разных книгах, «придавая им характер одновременности» [Рогов, 2001. С. 145].

Интратекстуальные переклички обостряют «двойную» ситуацию на уровне художественного языка, композиции, сюжета. Они делают невозможным восприятие «прямого слова», совпадающего с описываемым предметом или событием. Поэтика «автообращений» способствует разрушению стереотипического, мифологизированного, зашоренного (в том числе и советского) видения, поддерживает эффект иронического остранения. Таким образом, у Довлатова проблематизируется ощущение двойственности (оглядка, двойной фокус изображаемого), альтернативности.

Особо следует обратить внимание на интратекстуальные переклички в системе образов в творчестве Довлатова. Среди них можно найти примеры пародийного двойничества, например, когда второстепенный персонаж «Ремесла» марксист Риццо, запоминающийся пространными монологами на историко-философские темы, такими как: «*Истина придет с Востока. Лично я восхищаюсь русскими. Они революционеры и добились справедливости. Затем революция перешла в бюрократическую фазу. Зародилась новая советская буржуазия.… Лично я – революционер и враг буржуазии. Я читал Солженицына и Толстого. Толстой – буржуазный писатель. Его волнуют переживания изнеженных богачей. А вот Солженицын написал хорошую книгу. Солженицын показывает, как опасно вырождение революционного духа…*» [2, 105] становится двойником одного из центральных героев «Иностранки» Рафаэля: «- *Я уважаю русских. Это замечательные люди. Они вроде поляков, только говорят на идиш. Я уважаю их за то, что русские добились справедливости. Экспроприировали деньги у миллионеров и раздали бедным. Теперь миллионеры целый день работают, а бедняки командуют и выпивают. Это справедливо. Октябрьскую революцию возглавил знаменитый партизан – Толстой. Впоследствии он написал «Архипелаг ГУЛаг…*» [3, 62]. Явно узнаваемых или обозначенных лишь намеком двойников в довлатовских текстах немало. Однако, считаем необходимым остановиться на самом ярком и интересном, на наш взгляд, случае двойничества.

В научной литературе довольно много написано о центральных персонажах книг Довлатова (Б. Алиханов, Далматов, Довлатов, Григорий Борисович Кошиц). В. Куллэ замечает: «Есть среди персонажей довлатовского театра _есок один, прорисованный с чрезвычайной психологической полнотой и достоверностью. Мы сталкиваемся с ним в каждом произведении. Читателю, закрывающему последнюю страницу собрания довлатовской прозы, кажется, что он знает об этом персонаже все. Речь идет о самом авторе – точнее, о том, кого можно поименовать его лирическим двойником» [Куллэ, 1999. С. 240]. В своей статье он рассматривает каждого из персонажей с точки зрения близости к автору. И. Серман подчеркивает, что «главный герой довлатовской прозы – он сам» [Серман, 1999. С. 152]. В. Соснора замечает: «Сергей Довлатов – уникальный случай в русской литературе, когда создается всеми книгами – единый образ» [Соснора, 1996. С. 431]. И. Сухих называет этого персонажа «автопсихологическим образом» [Сухих, 1996. С. 58] и прослеживает его эволюцию на материале всего творчества Довлатова. По мнению Ю. Арпишкина, этот герой – не что иное как «образ-маска сибаритствующего циника» [Арпишкин, 1991. С. 3]. Однако появившиеся в печати письма Довлатова, воспоминания заставляют понимать, что между Довлатовым-человеком и очень похожим на него героем – дистанция несравнимо большая, чем кажется на первый взгляд. Очевидно, что все они восходят к одному прототипу, что в основу почти всех довлатовских текстов положена реальная биография автора, но если рассмотреть главных героев вне связи с личностью писателя их сотворившего (в противовес тому, как это делают почти все пишущие о Довлатове), то можно предположить, что они являются двойниками по отношению друг к другу. Помимо внешнего сходства (неаполитанская наружность, сравнение с разбитой параличом гориллой) Довлатова из

«Компромисса», Алиханова из «Зоны», Алиханова из «Заповедника», Далматова из «Филиала», Григория Борисовича Кошица из рассказов «Игрушка», «Ариэль» объединяет то, что все они «живут в абсурде, дышат абсурдом, любят, ссорятся, умирают в абсурде. В числителе человеческой дроби может быть любая величина и любое ничтожество, но знаменатель у этих дробей один, общий – абсурд» [Липовецкий], а, кроме того, каждый из них воспринимает «слово» как способ выживания.

А. Генис замечает, что «в прозу Довлатова сознательно встроен «посторонний взгляд» – Сергей постоянно видит себя чужими глазами» [Генис, 1999. С. 112]. Такой остраненный взгляд присутствовал еще в письмах из армии, адресованных отцу: «Я очень подробно беседовал с Борей, и вот что мне стало ясно». Комментатор предлагает следующее объяснение: «*Здесь, как и в некоторых последующих письмах, обсуждается вопрос о возможности перевода С.Д. в другую часть. В таких случаях Сергей называет себя именем своего двоюродного брата Бориса Довлатова*» [Там же. С. 86]. Однако, мы предполагаем, что это не просто имя биографически реального родственника, но первая попытка в рамках письма взглянуть на себя со стороны, искусственно продуцировать другую точку зрения.

Любопытно, что в творчестве Довлатова происходят встречи двойников в рамках одного произведения. Например, в «Компромиссе», где главным героем является Довлатов, в качестве возможного кандидата на роль «интересного человека» появляется «*один филолог…. Или даже, кажется, переводчик. Служит, говорит, надзирателем в конвойных частях.*

- *Фамилия нерусская – Алиханов*» [1, 156].

Из «Компромисса» мы узнаем о дальнейшей судьбе надзирателя Алиханова:

- «*Вы филолог? – спросила Агапова.*

- *Точнее – лингвист. Я занимаюсь проблемой фонематичности русского «Щ»…*

- *Есть такая проблема?*

- *Одна из самых животрепещущих…*» [1, 162].

Алиханов предстает перед нами сильно пьющим, неуравновешенным человеком («*раньше мог два литра выпить, а теперь от семисот граммов балдею*»), который мало что общего имеет с респектабельным сотрудником республиканской газеты Довлатовым (обучившимся выпивать на западный манер).

Довлатов-писатель не дает своим героям-двойникам возможности личной встречи. Они связаны образом журналистки Агаповой. Вводя в «Компромисс» героя «Зоны», Довлатов показывает вариант развития судьбы.

В «Чемодане» в новелле «Офицерский ремень» (с главным героем Довлатовым), повествующей о случае из армейской жизни, где по логике должен был действовать Алиханов, упоминается ефрейтор Довлатов, а в новелле «Шоферские перчатки» появляется Долматов. В «Компромиссе» на похоронах товарища Ильвеса Довлатова неожиданно называют Долматовым, на что он реагирует излишне спокойно: «*Кем я только не был в жизни*» [1, 142].

Довлатов-писатель сознательно создает такую усложненную художественную форму, заключающуюся во многих переотражениях.

В текстах Довлатова можно встретить и более сложный случай введения двойника. Например, в рассказе «Встретились, поговорили». Главный герой – Головкер. «*Все считали его неудачником. Даже фамилия у него была какая-то легкомысленная – Головкер. Такая фамилия полагается невзрачному близорукому человеку, склонному к рефлексии*» [2, 355]. Незаметный и лишенный индивидуальных качеств Головкер женится. «*Лиза Маковская была его абсолютной противоположностью. Она была рыжая, дерзкая и привлекательная. Она курила, сквернословила и пела в факультетском*

джазе. Вокруг нее толпились спортивные, хорошо одетые молодые люди. Все ухаживали за Лизой. Замуж она так и не вышла. А на пятом курсе родила ребенка… Короче, Лиза превратилась в женщину трудной судьбы. Высказывалась цинично и раздраженно. К двадцати пяти годам успела разочароваться в жизни» [2, 356] (вспомним увлечение Довлатова из «Компромисса» джазом, публикацию статьи об Оскаре Петерсоне; привлекательную внешность, рост, мощь, которые сразу запоминаются во всех довлатовских героях).

История женитьбы, развода, удачно идущие дела в Америке, мысль о посещении Ленинграда, о «торжестве справедливости, логики и порядка» в отношениях с бывшей женой (попытка оградиться от хаоса неразмеренной жизни и начать жить, как все, – сквозная мысль всех довлатовских героев) дали А. Пекуровской основание утверждать, что Головкер и есть двойник Довлатова из «Филиала», «превращенный рассказчиком в преуспевающего бизнесмена, бутафорского рыцаря, иностранного туриста в собственном отечестве» [Пекуровская, 2001. С. 266]. Неудачник Головкер неотделим от неудачника Довлатова. По мнению Пекуровской, факт двойничества подтверждает и мотив встречи с бывшей женой.

На наш взгляд, в этом рассказе происходит расслоение образа двойника. Лиза Маковская – воплощение разухабистости, дерзости, в какой-то степени нонконформизма, внешне эпатажной жизни, ведущей к несчастливому финалу. Головкер, кстати, о том, что его зовут Борис (как и многих довлатовских персонажей), мы узнаем из последнего абзаца, – реализация довлатовской мечты о спокойной, благополучной жизни. Это две стороны довлатовского героя, которые в читательском сознании сливаются в сложный характер. Их совмещение – в самом грубом, схематичном плане дает образы Алиханова, Довлатова, Далматова.

Использование двойников в текстах предоставляет писателю Довлатову возможность диалога с самим собой, является способом разобраться в своей несовершенной жизни, становится актом саморефлексии.

Д.С. Лихачев заметил, что двойничество «всегда связано с темой судьбы, роковой предопределенностью жизни» [Лихачев, 1976. С. 52]. Через двойничество Довлатов осмысливает особое место художника в его взаимоотношениях с социумом и культурой. Создавая иллюзию творческой востребованности (перебирая как варианты профессии героев: экскурсовод, журналист, лингвист, помощник скульптора и др., а вместе с ними виды письма, приемы, демонстрируя большое количество неотрефлектированных моделей), он показывает драму писателя, находящегося в схватке с миром и с собой, пытается найти «адекватную форму для высказывания экзистенциального опыта» [Рымарь].

Литература

Арпишкин Ю. Герой в поисках автора // Сергей Довлатов. Чемодан. М., 1991.
Генис А. Довлатов и окрестности. М., 1999.
Довлатов С.Д. Собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995.
Куллэ В. Бессмертный вариант простого человека // Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. Итоги первой международной конференции «Довлатовские чтения» (Городская культура Петербурга – Нью-Йорка 1970-1990-х годов). СПб., 1999.
Липовецкий М. «И разбитое зеркало…»: Переписывание автобиографии у С. Довлатова // magazines.russ.ru.
Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. Л., 1976.
Малоизвестный Довлатов. СПб., 1996.
Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Ученые записки Тартуского ун-та. 1973. Вып. 368.

Пекуровская А. Когда случилось петь С.Д. и мне. СПб., 2001.
Рогов О. Фотография на картоне // О Довлатове: статьи, рецензии, воспоминания. Тверь – Нью-Йорк, 2001.
Рымарь Н.Т. Ирония и мимезис: К проблеме художественного языка XX века // www.ssu.samara.ru.
Серман И. Гражданин двух миров // О Довлатове: статьи, рецензии, воспоминания. Тверь – Нью-Йорк, 2001.
Соснора В. Сергей // Малоизвестный Довлатов. СПб., 1996.
Сухих И.Н. Довлатов: время, место, судьба. СПб., 1996.

Э.Ф. Тугушева (Саратов)

Идея духовного наставничества в романах А.Г. Битова «Пушкинский дом» и «Оглашенные»

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

Становление мировых религиозных культур вполне очевидно связано с идеей духовного наставничества. Вера и знание – это два взаимопроникающих источника миропонимания. Наивысшее Знание, подразумеваемое как духовная миссия, было дано величайшим пророкам, но им же был дан и дар Учительства. В средневековой схоластической культуре сам мир становится школой. С.С. Аверинцев в своей книге «Поэтика ранневизантийской литературы» проблеме «мир как школа» посвящает отдельную главу, в которой говорит об особой роли учительства и ученичества, возводимых в ранневизантийскую эпоху на вселенский уровень: «… мир во времени и пространстве поставлен под знак школы. Время, и притом как историческое время, так и биографическое время отдельной человеческой жизни, имеет смысл постольку, поскольку это есть время педагогической переделки человека. Пространство ойкумены – место для всемирной школы» [Аверинцев, 1997. С. 170]. Следовательно, по мысли Аверинцева, ученичество также характерно для религиозного сознания, как само созерцание природы, в свете которого все мирозданье «законосообразно» и лишь своеволие ставит человека «вне космической гармонии» [Там же. С. 171].

Пророческое озарение – это высшее Наставничество, мощная Божественная Сила, направленная прямо и лишь пророкам. Духовное наставничество в мире – это прежде всего сотворчество ученика и учителя в поиске человеком самого себя в Боге. С.С. Аверинцев пишет: «Если весь – мир школа, кто в этом мире человек? Прежде всего школяр, с детской доверчивостью и детской старательностью принимающий уроки своего Учителя, а порой и терпящий удары розги; сверх того, он и сам может соучаствовать в учительстве Бога, представая перед людьми в ореоле старческой мудрости» [Там же. С. 179]. Идеи, высказанные ученым, философски и культурологически актуальны не только для исследования поэтики ранневизантийской литературы. Эти идеи всегда плодотворны и для изучения той литературы, которая занята поисками духовной реальности человека, его попытками самосознания, раскрытия в себе интеллектуального и духовного потенциала.

В романах А.Г. Битова «Пушкинский дом» и «Оглашенные», разных по своей художественной форме, присутствуют два похожих персонажа – Модест Платонович Одоевцев («Пушкинский дом») и Павел Петрович, или П.П. («Оглашенные»), которых можно рассматривать под одним идейным знаком, причем знаком в том смысле, в ко-

тором автор «Пушкинского дома» говорит: «…нам важен дед Одоевцев, важен как знак» [Битов, 1996. С. 62. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. Выделяя здесь категорию «знак», автор намечает границу между реальностью литературной, на сторону которой ставит Леву, и реальностью «живой», в которой как бы находится дед Левы: «…нам отчасти придется отойти от чисто Левиной "призмы" и откровенно, не выдавая изображаемого за реальность (но и не отказываясь от нее), дать хотя бы знак, не посягая на живого человека…» [Там же]. Почему автору понадобилось такое неожиданное различение? В романе «Пушкинский дом» постоянно происходит вторжение в якобы заданную текстовую реальность главного героя – Левы Одоевцева: то вторгается сам автор, то – некое «живое» – знак чего-то большего, чем просто описание (экфрасис). Может быть, разграничение и в то же время переплетение литературной и «живой» реальности необходимо для иносказательного выражения того, о чем в жанре художественного произведения невозможно говорить прямо. Таким образом, намерение автора «дать хотя бы знак, не посягая на живого человека» – явная отсылка к тому, что присутствие Модеста Платоновича в текстовой реальности романа – это не присутствие героя как такового или как героя в сознании другого героя. В сознании Левы дед поначалу и вовсе предстает в другом образе (разочарование, которое он испытывает, увидев деда на квартире, можно сравнить разве что с ударом розги, ударом по гордыне), автор подчеркивает, что герой «не был способен усвоить событие в той степени, в какой это для него важно». Таким образом, автором задается некая интеллектуальная интрига, основанная прежде всего на духовной связи между внуком и дедом. Смена поколений может восприниматься лишь как смена манер и фасонов одежды; иронизируя над этим, автор через отношения внука и деда высвечивает более глубокие процессы, происходящие в сознании человека, который оказывается на периферии жизни и которого так тянет к ценностному центру бытия. Лева и Модест Платонович показаны не только на уровне семейных переживаний Левы, но и на том высоком уровне, когда один человек фокусирует на другом человеке стремление «прорвать круг» своего инертного существования, поскольку чувствует в этом человеке присутствие иного знания. Именно предчувствие и тайное желание этого знания вначале (вот, как автор описывает состояние своего героя: «К деду он шел с новеньким бьющимся сердцем. Что-то далекое и свежее, но как бы всегда имевшееся в нем, приоткрывало свои строки. Он, таясь, заглядывал в эту темную глубину и ничего не различал…» [51]), и далее неумелость, недопонимание и даже неловкость Левы при встрече с дедом позволяет увидеть их отношения в обозначенной С.С. Аверинцевым системе «мир как школа», и соответственно сопоставить роли: Лева как ученик, Модест Платонович как наставник, учитель, способный различать нечто, таящееся в «темной глубине» души. Показательна в этом плане игра смыслов: поэт Рудик называет деда Левы «маэстро Платон».

Таким образом, несмотря на изысканные постмодернисткие приемы, А.Г. Битов не отходит от той культурной традиции, что была заложена в древности и с наступлением нового летоисчисления увидена в ином свете. Идея духовного наставничества в романе «Пушкинский дом» связана прежде всего со стремлением обрести духовного наставника для познания собственной души. Образ Модеста Платоновича – это не просто знак особой культуры, в силу исторических обстоятельств, уже не доступной, это знак той подлинной «живой» реальности, которою «сверху может видеть только Бог…» [61].

Категория «знак» в романах А.Г. Битова, с одной стороны, определяется в разграничении литературной и «живой» реальности, с другой стороны, – это философская

категория, позволяющая автору на страницах своих произведений разворачивать по-настоящему мировоззренческий диспут о природе и культуре, природе и цивилизации.

Знак (иносказание) дает автору возможность не посягать на «живого человека», то есть не посягать на саму текущую, неподвластную никому, кроме Бога, жизнь. И в этом отношении сам автор-герой становится на позицию ученика, ищущего своего наставника, что иносказательно представлено в романе-странствии «Оглашенные». Это насквозь диалогичное произведение несет в себе, однако, монологическое начало. Если в «Пушкинском доме» образ Модеста Одоевцева и образ Митишатьева – «два знака, олицетворяющие культуру и отсутствие культуры, являются в романе двумя полюсами, между которыми "мечется" главный герой» [Карпова, 2003. С. 13], то в романе «Оглашенные» эти «полюса» автор-герой внутри себя преодолевает.

Образ-знак Павла Петровича представлен во второй и третьей части «Оглашенных». Сюжет второй части «Человек в пейзаже» разворачивается в прошлом автора-повествователя, в его воспоминаниях. Этим объясняется и определенная напряженность, сгущенность самого повествования. Автор-повествователь воссоздает образ Павла Петровича как бы по памяти, вспоминая при этом не какие-то его жизненные обстоятельства, но именно тот духовный опыт, который породили эти, неизвестные читателю, жизненные обстоятельства. Поэтому читатель тоже становится сопричастным этому процессу воссоздания героя. Погружаясь в своеобразную реальность воспоминаний, читатель невольно начинает догадываться о мере того духовного опыта, благодаря которому создан данный текст. Но чей это опыт? Павел Петрович – с одной стороны, реально действующий персонаж литературного произведения, с другой стороны, для самого автора-повествователя он «живой человек», и более того, в отдельные моменты Павел Петрович становится как бы его другим «я». Об этом автор-повествователь говорит в конце повести: «И хотя Павла Петровича я больше не встречал, но все сказанное им в те кромешные дни, когда я провалился в его люк, хотя и напрочь забытое, видно, ушло на самое дно, или, как теперь говорят, залегло в подсознании, и время от времени, а главное, ни с того ни с сего всплывает на поверхность в виде потрясающих, прежде всего самого меня, озарений; некоторое недолгое время, сокрушенный и возвеличенный мыслью, кажущейся мне самому моей, «получаю я награду свою», самодовольствуя, но тут же и выгребаю всю награду, внезапно поняв, что и она не моя, моя мысль, а тогдашняя, Павлопетровичева…» [118].

Павел Петрович существует в сознании автора-повествователя как текст, воспроизводимый на глазах у читателя. Идея наставничества в этом романе связана с глубинной основой самого текста, текста как духовного опыта, передаваемого от наставника к ученику. То «заповедное» пространство, по которому странствует автор-повествователь со своими героями, – это духовная реальность, переживаемая как череда философских и религиозных прозрений, требующих отдельного «погружения». Для всей поэтики романа «Оглашенные» символическое значение имеет храм как «пространство ойкумены – место для всемирной школы» (С.С. Аверинцев). Таким образом, это еще раз доказывает важность идеи духовного наставничества в творчестве А.Г. Битова.

Размышления Павла Петровича в конце романа «Оглашенные» о сердце как об источнике целомудрия, о его одинокости и противопоставленности мысли: «Сердца разлучены, а не мысли. Мысль самая поверхностная вещь, и она не коснется сути» [287], – глубоко религиозны и поучительны.

Литература

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.

Битов А.Г. Империя в четырех измерениях. II. Пушкинский дом. Харьков; М., 1996.
Карпова В.В. Автор в современной русской постмодернисткой литературе (на материале романа А. Битова «Пушкинский дом»): Автореф. дисс. … к.ф.н. Тамбов, 2003.

С.В. Обоймов (Саратов)

Готический элемент в рассказе Стивена Кинга «Крауч Энд»

Научный руководитель – доцент Е.В. Староверова

Исключительно популярное в XX веке творчество «короля ужасов» Стивена Кинга во многом базируется на давней, существующей с конца XVIII столетия в американской и английской литературе традиции готического романа.

На примере одного из рассказов С. Кинга «Крауч Энд» мы постараемся выявить и рассмотреть принципы использования готического элемента в творчестве американского писателя; также попытаемся проследить влияние работ его непосредственного предшественника Говарда Лавкрафта на «вселенную» романов Кинга, соотнеся некоторые сюжетные особенности рассказов «Крауч Энд» Кинга и «Дагон» Лавкрафта.

Прежде всего, определим, что же такое «готический жанр».

Готический жанр ассоциируется со сверхъестественными силами, коварными играми сознания, религиозным и мирским злом, умственным и духовным распадом.

Готика как часть предромантического явилась своеобразной реакцией на угрозу чрезмерной интеллектуализации и бурного промышленного развития, грозившего уничтожить воображение, как праздную игру ума, заглушить чувствительность индивида. Как реакция на рационализм восемнадцатого века в условиях кризиса просветительского мышления, готика заставила категорию воображения отвоевывать у разума его позиции.

В готической литературе мы видим художественное воплощение культурных и социальных проблем. Готические пейзажи пустынны и мрачны. В восемнадцатом веке это были глухие леса или скалистые склоны. Позднее город впитал готическую агрессивность и величие, и его серые безликие улицы таят угрозу древнего замка или леса. Мрачность и загадочность готики указывает на возврат к тревожным, темным временам, а гротескные образы пробуждают в нас ужас и смех [Botting, 1996].

На родине – в Англии – готический роман имел огромную популярность среди всех слоев населения, о чем свидетельствовал коммерческий успех произведений этого жанра. Если обратиться к Англии конца 18 века и к теперешнему состоянию духовной атмосферы, можно легко выявить некие типологические параллели. В наш век готические элементы культуры оттеняют интеллектуальный и технический прогресс современного общества и раскрывают его обратную сторону. Сегодня готический жанр, во многом переосмысленный, как никогда актуален, ведь человек, вооруженный знаниями, наукой и технологией, полностью дискредитировал себя, став угрозой собственной планете. Иррациональная реальность становится единственной альтернативой реальности, где разум – инструмент попрания нравственных законов и разрушения природной гармонии.

Каждый писатель по-своему реагирует на готический жанр в литературе, но отдельные, ставшие штампами приемы органически вошли в разные творческие методы, творческие почерки, литературные направления. Готическая литература дала импульс

некоторым современным культурным явлениям – научной фантастике, триллерам, психологическим драмам в кинематографе [Соловьева, 1988. С. 68, 73].

Интерес к готической литературе в наши дни вряд ли можно объяснить только модой на иррациональное – в его основе стремление личности освободиться от суровых тисков действительности и при помощи воображения хотя бы на время обрести свободу в мире, где возможно все.

«Крауч Энд» – рассказ Стивена Кинга, опубликованный в сборнике «Ночные кошмары и фантастические видения» (Nightmares and Dreamscapes). Главные герои произведения, молодая супружеская американская пара, отправляются в Лондонский пригород Крауч Энд навестить друга. В отличие от местного населения и полиции, им не известен тот факт, что в районе часто происходят странные, необъяснимые случаи и таинственным образом пропадают люди. Прибыв в Крауч Энд на такси, они сбиваются с пути, и с приближающейся ночью их настигает ужас из враждебной вселенной, врата в которую находятся именно в этом тихом предместье Лондона.

Готические элементы проявляются в рассказе со всей полнотой, когда темная история мирного городка раскрывает себя в гротескных и леденящих кровь формах сверхъестественного.

Чета американцев, описанная в рассказе, является носителем психологии рационализма и прагматизма. Для них в мире не осталось ничего недоступного пониманию, не поддающегося рациональному объяснению. Америка открыто заявляет о главенствующей роли в мире, и это осознание собственного могущества и всесилия живет внутри каждого американца, не важно насколько приземлен и ограничен он на самом деле.

Вот почему, когда такой человек сталкивается с силой, находящейся за пределами его понимания, он оказывается психологически абсолютно раздавлен. Жители же Крауч Энда относятся к тому, что их город – портал в иное измерение, как к неизбежной реальности. Это наглядно иллюстрирует огромную разницу в менталитетах американцев и европейцев.

История Англии богата и таинственна. Ее темное и величественное наследие хранит секреты, которые не дано раскрыть людям, тайны, что пробуждают священный трепет и вызывают преклонение.

Даже с приходом просвещения, цивилизации и технологического прогресса, жители Европы не утратили уважения к сумеречной стороне своей истории, к тем аспектам мира, которые невозможно постичь человеческим разумом. Им чуждо самодовольное невежество и узколобый рационализм, заявляющий о себе как об истине в последней инстанции, и не допускающий в мире места для сверхъестественного.

«*Они вышли из жилого района и стояли на углу Крауч-лейн и Норрис-роуд. Знак на дальней стороне Норрис-роуд показывал, что они находились всего лишь в одной миле от Жертвенного Городища*» [Кинг. Далее цитируется это издание].

Героиня рассказа упоминает название «Жертвенного городища» и местный полицейский неожиданно поясняет:

«*…на древнем языке жрецов-друидов городищем называлось место ритуальных жертвоприношений. Именно там они вырезали у своих жертв печень и глаза. <…>*

Фарнхем проследил за ним встревоженным взглядом. Услышать от него это было неожиданно, сказал он самому себе. Откуда может такой грубый полисмен, как Сид Реймонд, знать о ритуалах жрецов-друидов, когда все его знания можно было написать на булавочной головке и там еще оставалось бы место для "Отче наш"».

Действительно, внешне мир стал настолько цивилизован, что для средневековых страхов и предрассудков вроде бы не осталось места.

Но истинное готическое зло может без труда прорвать тонкую завесу обывательского комфорта. Оно преобразует знакомые формы и предметы, делая их гротескной и пугающей пародией на самих себя. И вот человек, только что столь гордый своей властью и контролем над миром, становится жалким и беспомощным.

«*Они свернули направо. На углу около своих мотоциклов стояли трое парней в кожаных куртках. Они на мгновение взглянули на такси – диск заходящего солнца слепил лицо – казалось, что у мотоциклистов были не человеческие головы. В это мгновение она до тошноты была уверена, что над этими кожаными куртками были лоснящиеся, плоские и покатые крысиные головы, которые пристально смотрели на машину бусинками своих черных глаз. Потом освещение совсем немного изменилось, и она поняла, что, конечно, ошиблась; это всего лишь трое парней лет восемнадцати курили, стоя около британской разновидности американского кондитерского магазина*».

Чтобы подчеркнуть эффект гротескных изменений и растущего ужаса, Кинг использует всевозможные художественные приемы, такие как детальное описание, полное сравнений, метафор и эпитетов. Многообразие стилистических средств типично для готического жанра.

«*Свет на улице изменился с ярко-оранжевого до густого и мрачно-красного, который ярко отражался от витрин магазинчиков на Норрис-роуд и, казалось, покрыл шпиль церкви напротив свежеспекшейся кровью. Сплющенная сфера самого солнца сейчас уже коснулась линии горизонта.*

Потом она оглянулась на изгородь и увидела, как позади нее что-то двигалось, нечто еще более чем просто черное, оно казалось черным как смоль, полной противоположностью всему белому. И оно с хлюпаньем двигалось.

Они прошли мимо универсального магазина, который был закрыт – в его витрине лежала груда кокосовых орехов, похожих на высохшие отрубленные головы. Прошли мимо прачечной, в которой белые стиральные машины, отодвинутые от стен, покрытых выцветшей розовой штукатуркой, были похожи на вырванные из старческих десен квадратные зубы – этот образ вызвал у нее приступ тошноты. <…> Она проверила ощущения своего тела и обнаружила в себе состояние медленно растущего ужаса».

Описывая точные формы дисгармоничных и жутких перемен, Кинг достигает эффекта присутствия читателя в мире сюрреалистического кошмара.

«*Небо над головой было теперь пурпурного цвета. Может быть, из-за сумерек или потому, что она устала, но казалось, что здания магазинов теперь склонились над улицей. Казалось, что их витрины, покрытые затвердевшей грязью десятилетий, а может, вековой давности, вопросительно смотрели на нее. Фамилии на вывесках становились все более странными, безумными и совершенно непроизносимыми. Гласные буквы стояли не на своих местах, а согласные соединялись так, что человеческий язык был не в состоянии произнести их. На одной вывеске было написано: "КРАЙОН КТУЛУ", а пониже – крючки арабского письма <…>*».

В кульминационной части рассказа мы становимся свидетелями того, как языческое божество открывает свою ужасную сущность. И читатель содрогается, видя истинную мощь этого бога, осознавая его потенциальное равенство с создателем нашего мира и его способность проникнуть в нашу предсказуемую, безопасную и такую рациональную реальность.

«*Она осознала, что немного впереди себя видит на тротуаре две фигурки.*

Это были двое детей – мальчик с изуродованной клешнеобразной рукой и маленькая девочка. Ее волосы были перевязаны ленточками.

- Это та самая американка, – сказал мальчик.

- Она потерялась, – сказала девочка.

- Потеряла своего мужа.

- Заблудилась.

- Нашла дорогу, которая еще хуже.

- Нашла дорогу в преисподнюю.

- Потеряла надежду.

- Нашла Звездного Дудочника...

- ...Пожирателя пространства...

- ... Слепого Трубача, которого уже тысячу лет не называют по имени...

Они произносили свои слова все быстрее и быстрее, как церковную молитву, на одном дыхании, похожую на сияющий мираж. От них у нее закружилась голова. Дома наклонились. Звезды погасли, ...

Мальчик поднял руку и высоким, похожим на звук флейты, голосом запел на непонятном ей языке, но звучание слов сводило Дорис Фриман с ума от страха.

Тогда улица стала двигаться, <...> Булыжники начали... волнообразно шевелиться, как ковер. Они поднимались и опускались. Трамвайные пути отделились от земли и поднялись в воздух <...> а потом сами булыжники стали выходить из своих гнезд, сначала по одному, а потом целыми грудами.

Они просто улетали в темноту. <...> А потом... стало что-то проникать...

- Щупальца, – медленно сказала она, запинаясь. – Я думаю <...> что это были щупальца. Но они были толстые, как стволы старых баньяновых деревьев, <...>... но под ними, в темноте под мостовой... было что-то еще.

Что-то, похожее на огромные... огромные глаза...».

В рассказе Кинга один из главных героев открыто говорит о том, что описанная в рассказе вселенная по структуре схожа с той, что создал в своих книгах Говард Лавкрафт.

«*Мысль о том, что была целая серия случаев, таких, как рассказала американка, вызывала беспокойство.*

- Иногда <...> мне хочется знать о пространствах, существующих в других измерениях. Писатели фантасты всегда пишут о других измерениях, правда? Ты, Фарнхем, читал когда-нибудь фантастику?

- Нет, – сказал Фарнхем. Он подумал, что это был какой-нибудь заранее подготовленный розыгрыш.

- Читал когда-нибудь Лавкрафта?

- Никогда не слышал о нем.

- Так вот, этот парень <...> О других измерениях, которые находятся далеко от наших. В них полно бессмертных чудовищ, которые одним взглядом могут свести человека с ума. Жуткий вздор, правда? Если не считать тех случаев, когда кто-то попадает туда, я думаю, что все это могло быть правдой. Тогда, когда вокруг тишина, и стоит поздняя ночь, как сейчас, я говорю себе, что весь наш мир, все, о чем мы думаем, приятное, обыкновенное и разумное – все это похоже на большой кожаный мяч, наполненный воздухом. Только в некоторых местах кожа эта протерлась почти насквозь. В местах, где... где границы очень тонкие. <...>

И тогда я думаю, что Крауч-энд – одно из таких мест с тонкими границами».

Говард Филлипс Лавкрафт (Howard Phillips Lovecraft) – американский писатель, работавший в жанрах фэнтези, ужасов и научной фантастики, которые совмещались в его работах. При жизни сам Лавкрафт и его работы были почти неизвестны, однако многие современные авторы и поклонники литературы ужасов выросли на его произведениях.

Для создания многих своих работ Лавкрафт черпал вдохновение в ночных кошмарах. Вероятно, именно непосредственная связь с таинственным миром подсознания с его причудливым символизмом сделала их столь популярными в читательской среде и определила их влияние на произведения многих писателей готического жанра. Многими путями, включая прямое заимствования, творчество Лавкрафта оказало глубокое влияние на массовую культуру и нашло почитателей и подражателей среди огромного числа современных писателей жанра хоррор, фентези и научной фантастики среди них Кларк Эштон Смит (Clark Ashton Smith), Фред Чепелл (Fred Chappell), Алан Мур (Alan Moore). Ханс Руди Гигер (H.R. Giger) перенес вселенную Лавкрафта на холст и представил ее в графических работах. Одним из наиболее талантливых и интересных писателей, творивших в рамках этой вселенной, является Стивен Кинг.

Очевидным влияние работ Лавкрафта на «вселенную» романов Кинга становится при соотнесении некоторых сюжетных особенностей рассказов «Крауч Энд» Кинга и «Дагон» Лавкрафта.

Проникновение языческих богов из скрытого, темного мира описано как в «Крауч Энде», так и в «Дагоне».

«Дагон» был создан летом 1917 года. Лавкрафт в своих письмах отмечал, что сюжет рассказа был навеян ему сном.

«Дагон (возможно, от финикийского «даг» – «рыба») – божество рыб или бог-покровитель рыбной ловли. Однако возможно это бог погоды и урожаев. Мифология дагонов берет начало в космологии афроазиатских племен и имеет много версий. Розенкрейцеры связывали Дагона с дохристианским и раннехристианским символом рыбы, а русская писательница Е.П. Блаватская по-своему, имея в виду Дагона, интерпретировала библейскую притчу об Ионе, проглоченном китом» [Wikipedia].

В библейском противостоянии иудейского бога Яхве с богом Азотян Дагоном создатель нашего мира доказал свое превосходство, однако сам факт такого противостояния говорит о силе языческого бога.

Именно страх перед поверженным, но ожидающем где-то во мраке океанских глубин божеством, лежит в основе рассказа Лавкрафта.

Как мы видим, все, связанное с чуждым человеку миром, с реальностью, где нет места для его существования, вызывает у рассказчика те же эмоции, что и враждебная вселенная Крауч Энд.

«*Моему взору предстал бездонный карьер или, если угодно, каньон, черные глубины которого не трогал пока свет луны, взошедшей еще недостаточно высоко для того, чтобы пролить свои лучи за крутой скалистый гребень. У меня возникло чувство, что я стою на краю мира и заглядываю в бездонный хаос вечной ночи, начинающийся за этим краем. <…> Затем вдруг я увидел его. <…> Громадный, напоминающий Полифема и всем своим видом вызывающий чувство отвращения, он устремился, подобно являющемуся в кошмарных снах чудовищу, к монолиту, обхватил его гигантскими чешуйчатыми руками и склонил к постаменту свою отвратительную голову, издавая при этом какие-то неподдающиеся описанию ритмичные звуки. Наверное, в тот самый момент я и сошел с ума*» [Лавкрафт].

Таким образом, в творчестве Г. Лавкрафта и С. Кинга отразилась идея, во многом определяющая готический жанр, – идея иррациональной, враждебной силы и столкнувшегося с ней хрупкого человеческого сознания. Сегодня многие культурные явления в литературе, кино, музыке или живописи возникают, благодаря наследию мастеров готического жанра. И это неудивительно, ведь тяга к сверхъестественному и таинственному становится гораздо сильнее в эпоху информационных технологий, раскрывших перед человеком возможность познания всего и вся.

Литература

Botting F. Gothic the New Critical Idiom Routledge 1996.
King S. Crouch End [Nightmares and Dreamscapes], 1993 // www.king.bestlibrary.ru.
Lovecraft H. Ph. Dagon // www.lovecraft.ru.
Wikipedia, the free encyclopedia //www.en.wikipedia.org.
Кинг С. Крауч-Энд // www.stking.narod.ru
Лавкрафт Г. Ф. Дагон // www.lovecraft.ru.
Соловьева Н.А. У истоков английского романтизма. М., 1988.

А.М. Шур (Саратов)

Особенности пространства и времени в романе Дж. Апдайка «Гертруда и Клавдий»

Научный руководитель – доцент Е.В. Староверова

Джон Апдайк – американский прозаик, поэт, эссеист и драматург. В англоязычном литературном мире «Апдайк стойко ассоциируется с мейнстримом «серьезной» американской литературы» [Мельников, 1998. С. 143] и считается если не классиком, как Фолкнер или Хемингуэй, то, по крайней мере, наивернейшим претендентом на Нобелевскую премию. Для многих американских критиков Д. Апдайк – это автор, олицетворяющий собой «чисто американский реализм» и, к тому же, «единственная фигура, сочетающая мудрость, интеллект и утонченность... со способностью хотя бы изредка прорываться в список бестселлеров...» [Рэмптон, 1996. С. 258].

В романе «Гертруда и Клавдий» (2000) Апдайк обращается к трем, характерным для его творчества темам: любви, духовным исканиям и политике. Произведение является своего рода предысторией событий, изложенных в трагедии У. Шекспира «Гамлет», и базируется на древней скандинавской легенде о принце Гамлете. В центре повествования у Апдайка – королева Гертруда; история ее отношений с Гамлетом, Горвендилом и Клавдием – основная сюжетная линия романа.

Текст открывается описанием свадьбы семнадцатилетней Гертруды; его последний эпизод совпадает с первой сценой шекспировской трагедии. Действие романа охватывает тридцатилетний период, пространство же ограничивается покоями Эльсинора. Хронотоп во многом определяет художественное единство произведения в его отношении к реальной действительности. Мы пользуемся здесь формулировкой, предложенной М. Бахтиным, который определяет хронотоп как «взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин, 1975. С. 234].

В литературно-художественном хронотопе происходит слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым. Пространство интенсифицируется и втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем.

В романе «Гертруда и Клавдий» наблюдается несколько хронотопов. Два основных хронотопа: время биографическое и историческое. Последнее связано с замкнутым пространством замка и бытовым, «растянутым» временем. Биографическое время переплетается со «сгущенным» временем хронотопа-порога и хронотопа дороги.

В романе Апдайка пространство сжимается до предела средневекового замка с его скучным, провинциальным бытом. В то же время, замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи, в нем отложились следы веков и поколений в обстановке, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей.

«*The castle guards posed motionless against the hall's stone walls, beneath the great oak rafters – ghosts of the forest from whose anciently painted and carved forms hung tattered, faded banners won in battle by Danish monarchs long since entombed within history*» [Updike, 2001. P. 19. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках] («*Стражи замка неподвижно застыли у каменных стен залы под огромными дубовыми балками потолка, призраками леса. Некогда их покрыли яркими красками, украсили резьбой, и теперь еще с них свисали рваные выцветшие полотнища знамен, добытых в битвах датскими монархами, давным-давно погребенными в склепах истории*» [Здесь и далее перевод осуществлен мной – *А.Ш.*]). «Подобные описания интерьера и внутреннего убранства создают не просто определенную атмосферу, но и специфическую «сюжетность» замка» [Бахтин, 1975. С. 235]. Это замкнутое пространство – место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся действия и состояния. Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. Время в жизни Эльсинора, по большей части, бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. Такое восприятие времени отражается в начале каждой главы романа, открывающейся фразой: «*The king was irrate*» («*Король был в негодовании*»). Причины негодования меняются от правления к правлению, от монарха к монарху. Цикличность же времени остается незыблемой.

Мотив повторяемости событий – один из ключевых в романе. Восхождение на престол, испытание властью, расцвет и кризис созданной системы повторяются в каждой главе. Поэтому такой процесс не может быть основным временем романа. Он является «побочным временем», которое переплетается с другим, не циклическим временным рядом или перебивается им. Это «побочное время» создает контрастирующий фон для основного событийного и энергетического ряда. Последний представлен в произведении вторым хронотопом, проникнутым высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотопом-порогом. Он сочетается с мотивом встречи Гертруды и Клавдия, но наиболее существенное его воплощение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома.

Само слово «порог» уже в речевой практике получило метафорическое значение и связалось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения и предшествующих им нерешительности и боязни переступить порог. Гертруда сближается с Клавдием в момент духовного кризиса. Ее семейная жизнь не удалась. Отношения с отцом Гамлета оставляют желать лучшего. Гертруда не смогла наладить хорошие отношения с сыном. Все эти обстоятельства способствовали ее сближению с Клавдием. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения времени биографического. Вместе с тем, хронотоп-порог ознаменовывает кульминацию действия романа.

Одним из главных хронотопов романа является хронотоп биографического времени. Все произведение в целом является жизнеописанием Гертруды, а каждая часть романа представляет собой краткую историю царствования одного из монархов, что

тесно связано с хронотопом исторического времени. Три короля – Рорик, Горвендил и Клавдий олицетворяют три разных эпохи. Апдайк затрагивает проблемы, характерные для описываемого им исторического периода и, по сути, злободневные для современного общества. Одной из таких проблем является неизбежная смена общественной идеологии. В контексте данного произведения, это переход от поклонения идеалам раннего средневековья, рыцарству и куртуазности, к рационализму и практицизму. Клавдий и, отчасти, Гамлет предстают вестниками новой эпохи. Они видят потребность в переменах и несостоятельность прежнего жизненного уклада в условиях меняющегося мира и, одновременно, неспособность современного им датского общества к коренному перелому. Клавдий критически относится к своим соотечественникам: «*We Danes are a backward lot; the cold keeps us fresh but stupid*» [59] («*Мы, датчане, сильно отстаем; благодаря холоду, мы остаемся крепкими и здоровыми, но бестолковыми*»).

Одним из узловых моментов романа Апдайка, объединившим историческое и биографическое время, предстает явление парадоксального смешения остатков язычества с элементами средневекового христианства, гуманизмом Возрождения и рационализмом. Рорик жил во времена, когда «*Christ was on all lips but in their hearts the Danes still adored Tyr, god of sport and war and fertility*» [27] («*имя Христа было у всех на устах, но народ в душе продолжал почитать Тира, бога спорта, войны и плодородия*»). Горвендил – христианин, но он представлен как самый недалекий из всех троих монархов. «*Gorwindil was a godless brute who never did anything on less than three goblets of mead. His most heroic exploits were carried out in such an alcoholic frenzy he had to hire bards to describe to him what he had done. In theory he was a Christian, but in truth he had no idea what it was all about, or who the Jews had been, or what Eve's sin was. His idea of religion was a ring of big stones and ripping out the guts of a dozen prisoners of war. But he had bowed to the conversion craze and let the priests into Jutland»* [57] («*Горвендил был безбожным скотом и брался за что-либо, только выпив три кубка меда. Самые великие свои подвиги он совершал в таком пьяном исступлении, что ему приходилось нанимать бардов, чтобы они поведали ему, что он, собственно, сделал. В теории он был христианином, но на деле понятия не имел, что это такое, или кто такие евреи, или в чем заключался грех Евы. Его понятие о религии сводилось к кольцу из высоких камней и вырывании внутренностей у десятка военнопленных, но он подчинился общему поветрию и допустил в Ютландию попов*»).

Рорик лишь номинально был христианином, но в нем не было истинной веры в Бога: «We each bear a cross, in imitation of Christ. Or did Christ pick up a cross in imitation of us? <…> Horwendil is right – this religion of slaves, and then peasants and merchants, has the future» [29] («Мы все несем свой крест в подражание Христу. Или Христос понес крест в подражание нам? <…> Горвендил прав, у этой религии рабов, а впоследствии, крестьян и купцов, есть будущее»). Интересно в данной ситуации то, что и для безбожника Рорика, и для ярого христианина Горвендила, как впрочем и для Клавдия, лишь формально следующего религиозным канонам, христианство является средством для решения некоторых проблем внутренней и внешней политики. Клавдий, являясь вестником идей Возрождения, в то же время исповедует принципы рационализма: «There is all sorts of cleverness abroad, and less and less trusting to God» [59] («За границей можно найти самые разные проявления человеческих талантов и способностей, но там сохраняется все меньше и меньше веры в Бога»).

С образом Клавдия связан хронотоп дороги. В бытность его наемником, ему приходилось странствовать по Европе, Ближнему Востоку и Северной Африке. Дорога – это точка завязывания и место совершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему. Путешествия по разным странам оказывают большое

влияние на мировоззрение Клавдия. «*In Byzantium I became a cosmopolite, a connoisseur of human nature. I have lived where men of every race and disposition mingle, and all is tacitly permitted*» [110] («*В Византии я стал космополитом, знатоком человеческой натуры. Я жил там, где люди разных рас, вероисповеданий и привычек вступают в браки, и все разрешено с молчаливого согласия*»).

Итак, хронотоп, будучи сплавом пространственных и временных характеристик текста, является одним из основных способов организации композиции произведения. Действие, происходящее в рамках заданного сюжета, имеет временную составляющую, которую можно обозначить как «абсолютное время», то есть то, когда происходили события, и «относительное время», то есть, как долго длились описываемые события. Немаловажную роль играет и «место действия», что даёт пространственную составляющую понятия «хронотоп». Наиболее существенным является организация сюжета в пространстве из-за того, что именно в нём обычно располагается точка зрения, с которой читатель и видит совместно с рассказчиком то, что является миром произведения.

Литература

Updike J. Gertrude and Claudius. Penguin Books, 2001.
Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Мельников Н. Злодеяния Джона Апдайка // Новый мир. 1998. № 11.
Рэмптон Д. «Другое мое Я»: неожиданный наследник Уитмена // Иностранная литература. 1996. № 10.

А.А. Житенев (Воронеж)

Лирический субъект новейшей русской поэзии: возможные аспекты анализа

Лирический субъект в поэзии традиционно выступает фокусом основного художественного содержания. В новейшей лирике самоочевидность этого тезиса была поставлена под сомнение: поэт перестал совпадать со своим словом. Лирическое высказывание оказалось возможным мыслить как отчужденное, опосредованное, косвенное. Представление о целостности выраженной в нем оценки было скорректировано осознанием неустойчивости субъекта [Полухина, 1996. С. 391], проблематичностью его самоидентичности [Берг, 2000. С. 126], взаимоналожением «своего» и «чужого» в системе ценностей [Смирнов, 1994. С. 346]. В этой связи была осознана необходимость заново теоретически определить соотношение в тексте подразумеваемого и сказанного [Кузнецова 182], пассивно приемлемого и активно создаваемого [Козлов, 2006. С. 53-54] художественным сознанием. Очевидно, что наиболее адекватным сложности проблемы может быть только комплексное, многоаспектное исследование авторской субъектности.

Один из наиболее разработанных аспектов изучения лирического субъекта является проблема соотнесенности лирического голоса и голоса автора-творца текста. Согласно классической точке зрения, обобщающей опыт реалистической лирики, автор и герой – это две инстанции, которые при отсутствии особых опосредующих структур (ролей или масок) тяготеют к абсолютному взаимному наложению. Субъект лирического высказывания представляется идентичным автору, непосредственно и открыто выражающему в тексте свои переживания [Корман, 1978. С. 165]. В более поздней концепции, сориентированной уже на модернистский опыт, прозвучала мысль о лириче-

ском «я» как условной текстовой структуре, которой могут быть атрибутированы любые качества и функции. С этой точки зрения, лирическое «я» принципиально нетождественно автору, это моделируемый в тексте и не существующий вне его художественный конструкт [Weststejn, 1987. S. 124]. Лирический субъект новейшей русской поэзии демонстрирует во многом парадоксальную логику: стремление соединить автомифологизацию и непосредственное авторское высказывание. Наиболее показательным, хотя далеко не единственным примером этой художественной стратегии может служить художественная практика Д. Воденникова.

Лирика Д. Воденникова – лирика с проявленной знаковостью, что, в частности, позволяет выстраивать автору художественные смыслы в противопоставлении исповедального и ролевого. Маркерами подлинности выступают знаки реалий, так или иначе вовлеченных в круг бытия автора: адресация к друзьям, будничность фамильярно-разговорной интонации, вынесение на поверхность интимных, нередко неконвенциональных, мыслей и чувств. Маркерами автомифологизации оказываются многочисленные ссылки на личностную сверхценность, внеположность законам этики, неуязвимость для всех попыток определить содержательное наполнение «я». В результате, структура текста предоставляет возможность автору, явив себя, сразу же скрыться за словом: быть искренним, никогда не определяя меры этой искренности, быть ответственным за высказывание, но не за смысловое целое текста. Бытийный статус той образно-смысловой реальности, о которой сказано в тексте, совершенно неопределим. Дистанция между текстовым и внетекстовым, действительным и воображаемым намеренно размыта. Непроясненной, в конечном счете, оказывается также и взаимосвязь сказанного и подразумеваемого: ценностное содержание текста постоянно корректируется, одна оценка сменяет другую. Сущностная «непроявленность» лирического героя становится, таким образом, частью сознательно выстраиваемой авторской стратегии.

В исследованиях лирического текста традиционно немало внимания уделяется осмыслению разных форм выражения авторского сознания. Одной из наиболее авторитетных точек зрения является та, согласно которой сознание автора рассматривается прежде всего как высшая смысловая инстанция текста. В соответствии с этим предметом первичного литературоведческого рассмотрения оказывается идеологическая оценка, выраженная в прямых оценочных суждениях или растворенная в ценностных моментах формы [Бахтин, 2000. С. 86]. Вместе с тем в авангардном художественном сознании акцент с содержания ценности смещен на ее бытие. Авторское сознание явлено не только и не столько как ценностная, сколько как перцептивная структура; художественное самосознание опредмечивается в том или ином отображении чувственной ткани реальности и вне ее не дано [Han, 2004. S. 369]. В синтетической, по сути своей, лирике рубежа XX и XXI вв. можно отметить взаимодействие противоположных способов выражения ценностного сознания: через содержательность художественной формы и через эмоционально-оценочный ореол моделируемой в тексте реальности восприятия. Характерным выражением этой тенденции является творчество Ш. Абдуллаева.

Эстетическая действенность поэзии Ш. Абдуллаева определяется напряжением между эмоционально индифферентной реконструкцией предмета восприятия и присутствием в тексте не связанных в смысловое целое векторов художественной оценки. Оценка, присутствующая в текстах Ш. Абдуллаева, является по преимуществу эстетической, носит незавершенный характер и, главным образом, обращена к периферии предметного мира текста. Отчужденность художественного созерцания – одно из наиболее принципиальных свойств лирического высказывания поэта. Вместе с тем, лирический характер текста не сводится этим на нет: эмоциональность только приглушена, но не отсутствует совершенно. В текстах Ш. Абдуллаева вполне возможно и прямо-

оценочное высказывание, но, правда, только в ряде специфических контекстов: в контексте цитаты, автокоммуникативного вопроса, приостановленного лирического обобщения. Автор запрещает себе выносить оценку реальности как целому, но потребность подобного рода все же рассматривается им как неотъемлемое свойство лирического сознания. В результате нейтральность поэтического текста, последовательно выдерживаемая в стиле, на деле оказывается обманчивой – это попытка смоделировать сдержанную экспрессию не в плане содержания высказывания, но в плане его структуры.

Своеобразие коммуникативного статуса любого поэтического текста очевидным образом определяется его нацеленностью на сопереживание. Существенным аспектом бытия лирического высказывания выступает в этой связи та модель взаимодействия автора и читателя, которая им предполагается. Традиционно достижение сопереживания соотносится с апелляцией к наиболее общим структурам опыта, с установлением непосредственной коммуникации между автором и читателем, с универсальностью ценностного отношения. С этой точки зрения отождествление адресата и адресанта определяется, главным образом, предсуществующей тексту соотносимостью их позиций [Левин, 1998. С. 469]. Иная точка зрения исходит из того, что наиболее полным эффект сопереживания будет тогда, когда конституирование смысла и конституирование читающего субъекта будут взаимосвязанными и опосредующими друг друга процедурами. Если моделирующая способность текста распространяется не только на содержание оценки, но и на принципы ее формирования, читатель получает возможность приобщиться возникновению смыслового целого текста [Iser, 1976. S. 246]. В новейшей лирике две отмеченные стратегии пребывают в сложном взаимодействии, доказательством чего может служить, в частности, художественная практика Б.Рыжего.

Лирический герой Б. Рыжего – фигура, разрываемая антиномиями культуры и антикультуры, созидания и деструкции; лишенный внятной самоидентификации в наборе существующих социальных ролей, он одновременно принадлежит и маргинальному, и богемному миру. Противоречивость художественного самосознания предполагает одновременное использование нескольких коммуникативных стратегий. С одной стороны, поэт нередко апеллирует к общему социальному опыту, к узнаваемости сюжетных коллизий, он нацелен на непринужденность и «свойскость» поэтической речи. Грубость, вульгарность, провокационность авторского поведения соотносится с хорошо освоенной культурой ролью поэта-хулигана, выразителя духа социального низа. Однако вся полнота духовного самосознания поэта ролью-маской не исчерпывается. Поэтому, с другой стороны, для выражения рафинированного самосознания интеллигента, мучительно переживающего нецельность мира, непримиримость внутренних противоречий, невозможность найти себя в системе культурных смыслов требуется совершенно иной язык. Соответственно, и средства достижения взаимопонимания с читателем задействуются иные: детальная реконструкция лирической ситуации, опосредование лирического порыва саморефлексией, описание феноменологии ценностного суждения. Балансируя между крайностями, поэт ориентирован на разные модели имплицитного читателя.

Немаловажным вопросом, определяющим все аспекты ценностного и смыслового моделирования, следует признать вопрос о структуре выраженного в тексте авторского сознания. В концепциях, обобщающих опыт домодернистской поэзии, само собой разумеющейся является мысль о личностной оформленности художественного сознания, о наличии в нем сквозной смысловой и перцептуальной связи [Гинзбург, 1997. С. 12]. Субъектность, в свою очередь, предполагает целесообразность поступка, самоконтроль, ответственность как сущностные характеристики лирического «я». В концепциях, ставящих своей целью перенесение в область анализа текста новейших теорий

сознания, акценты расставляются иначе. Здесь целостность художественного сознания поставлена под сомнение, оно рассматривается как конгломерат душевных состояний, скрепленность которого единой волей и единым набором смыслов и ценностей – очень специфическое, отнюдь не универсальное состояние Моделирование потока сознания, его болезненной расщепленности, расслоенности на ряд впечатлений расценивается как пластическое воплощение нового знания о человеке [Рымарь, 1994. С. 235]. Современная лирика напряженно ищет путей разрешения этой антиномии личностного существования, пытаясь выстроить образ лирического героя в соответствии с принципом дополнительности. Иллюстрацией этих поисков может служить поэзия Е. Фанайловой.

Исходная интуиция поэзии Е. Фанайловой – интуиция внеположности самосознания душетелесному бытию. Тело видится поэтом отстраненно, как вещь; схожим образом и душа воспринимается отчужденно, в ней акцентируется внутренняя, принципиально ускользающая от рефлексивного контроля, целестремительная активность. Самосознание, посредничая между душой и телом и выражая их взаимную сопряженность, оценивается как содержательно пустое. Мир, созданный и поддерживаемый рефлексией, рассматривается как призрачный, хрупкий, с трудом сдерживающий напор онтологически первичных стихийных сил. Бытие человека выстраивается как остро конфликтное, основывающееся на абсолютном разрыве разума и чувства, субъектности и витальности. Событийно значимой, судьбоносной представляется поэтому катартическая преображенность стихийного в человеческого самосознании, раскрепощение отчужденной воли. Отсюда – стяженность противоположностей как требующая развертывания и осмысления коллизия, фильтрация переживания, связанная с конкретизацией ценностных представлений и поиском тех смысловых структур, которые могли бы их упорядочить. Очищение эмоций соотносится с утверждением в качестве ценностной и бытийной доминанты бескорыстного аффекта, презентирующего нравственную свободу; возможность его испытать – залог обретения сиюминутной цельности расколотого сознания.

Вышеприведенные примеры свидетельствуют об особом смысловом наполнении лирического «я» в новейшей лирике. Наследуя модернистской и постмодернистской эпохе, учитывая опыт русской поэтической классики, современная поэзия оказывается сложно структурированным полем разнонаправленных экспериментов. Не повторяя уже сказанного, отметим те значимые составляющие самоощущения современного героя, которые стоят за фрагментарно рассмотренными выше аспектами лирической субъективности.

Вечно неудовлетворенный результатами своей деятельности, пленник метафизического томления, современный герой – отсутствует, даже будучи вовлечен в жизненный круговорот. Его можно осязать, с ним можно говорить – и тем не менее не чувствовать личностного присутствия. Другой для него – не равнореален, он только может – при очень специфических условиях – таковым стать. Оглушенный самим собой, современный герой существует зачастую вне этического измерения, спотыкаясь о ближнего как о препятствие, проходя сквозь него, как сквозь призрак. В этих условиях этика нередко замещается корректностью, где собеседник – не более чем часть риторической формулы. Искреннее расположение – фикция, скрывающая в лучшем случае вялую заинтересованность. Чужая жизнь становится внятной, только будучи утраченной. Близость и чуждость поверяются и утверждаются разлукой, потерей, смертью. Вместе с тем преодоление дистанции, если оно совершается, оказывается подлинным «воплощением» другого, который видится вне и помимо всех своих конечных характеристик. Всякое рациональное определение сужает чужое «я», которое лирический герой переживает эстетически, видя в нем феномен цельности, единства, гармонии. Обостренное

внимание к другому – оборотная сторона «выпадения» героя из обычных человеческих отношений. Другой важен не как «коллега», «друг», «брат», а как собеседник по метафизическому диалогу. Интровертная по сути, современная лирика сориентирована на общение – но это общение в принципе не бытовое, это разговор людей в присутствии молчащего Бога. Нецелостное, проблематичное, сомневающееся в основах собственного бытия лирическое «я» оказывается выразителем переходного этапа в развитии культуры.

Литература

Han A. Два типа визуальности в поэзии русского авангарда: В. Маяковский и Б. Пастернак // Studia Russica (Budapest). 2004. XIX.
Iser W. Der Akt des Lesens. München, 1976.
Weststejn Willem W. Die Mythisierung des lyrischen Ich in der Poesie Velimir Chlebnikovs // Wiener Slawistischer Almanach. 1987.
Бахтин М. Слово в жизни и слово в поэзии // *Бахтин М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.
Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000.
Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.
Козлов В. Поверх героя // Вопросы литературы. 2006. № 5.
Корман Б.О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.
Кузнецова И. Поэт и лирический герой: дуэль на карандашах // Октябрь. 2004. № 3.
Левин Ю. Лирика с коммуникативной точки зрения // *Левин Ю.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
Полухина В. Метаморфозы «я» в поэзии постмодернизма: двойники в поэтическом мире И. Бродского // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. 1996. Vol. V.
Рымарь Н. Теория автора и проблема художественной деятельности. Воронеж, 1994.
Смирнов И.П. Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Раздел 2

Проблемы литературного диалога

Ю.Г. Тарасова (Саратов)

Русские литературные реминисценции в переводной сказке Е.П. Люценко «Вастола, или Желания»

Научный руководитель – ассистент В.В. Биткинова

В 1807 году поэт, писатель и переводчик Е.П. Люценко обращается к сказочной поэме немецкого просветителя К.М. Виланда «Первонте, или Желания» и делает ее стихотворный перевод. Каждый жанр диктует свои правила написания и перевода произведений. В.А. Жуковский в статье «О басне и баснях Крылова» (1809) замечает: «Подражатель стихотворец может быть автором *оригинальным*, хотя бы не писал и ничего собственного. Переводчик в *прозе* есть раб; переводчик в *стихах* – соперник» [курсив Жуковского – *Ю.Т.*], [Данилевский, 1995. С. 143]. Следуя данной трактовке Жуковского, Люценко можно назвать именно оригинальным автором, так как переведенная им сказка становится самостоятельным произведением, наполненным иным колоритом, иными образами, чем оригинал. Доказательством этого служат русские литературные реминисценции. Их можно представить в виде групп: имена литературных героев; имена поэтов, наиболее популярных в России в данный период; полемичные идеи, касающиеся литературы и общественной жизни.

Группа «Имена литературных героев» представлена именами *Славен, Додон, Душенька, Аглая, Дон-Кишот.* Они не употребляются в оригинале. Люценко сознательно вплетает их в ткань повествования, чтобы включить перевод в традицию русской литературы. С помощью имен Душеньки и Аглаи Люценко пытается сделать образ Вастолы более узнаваемым для русского читателя. Если Виланд пишет: «*Итак, представьте себе ОМФАЛУ, АЛКМЕНУ, ДАНАЮ, ЛАТОНУ, короче, даму ВАСТОЛУ, свергнутую со своего трона красоты*» («Man denke nun sich eine *Omfale, / Alkmene, Danae, Latone*, / Kurz, Dame *Vastola*, von ihrem Schönheitstrone / Herab gestürtz» [Wieland, 1796. S. 123. Здесь и далее перевод осуществлен мной – *Ю.Т.*]), то Люценко переводит данный отрывок следующим образом: «*Теперь представь себе Данаю, / Латону, Душеньку, Аглаю, / Короче, вобрази: Вастола с высоты / Своей волшебной красоты / Низвержена стремглав*» [Люценко, 1836. С. 33].

Люценко заменяет имена Омфалы и Алкмены на Душеньку и Аглаю. Имена мифологических героинь, безусловно, были известны русской публике. Так, в героикомической поэме В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх» встречаем краткое описание одного из деяний Геракла: «*О сильный наш Зевес! / Я вижу, что и ты такой же*

Геркулес, / Который у своей Омфалии с неделю / Оставя важные дела, и прял куделю» [Майков, 1972. С. 214].

Однако образы Омфалы и тем более Алкмены в русской литературе этого времени единичны, в то время как Душеньку и Аглаю знала вся читающая публика.

Имя *Душенька* отсылает читателя к одноименной повести в стихах И.Ф. Богдановича, которую Люценко берет за образец и к которой стремится приблизить свой стихотворный перевод. Так же, как Богданович, Люценко свободно переходит из одного пространственно-временного пласта текста в другой, вводит в перевод картины русского хлебосольства, быта. Связь текстов становится абсолютно очевидной, когда переводчик заменяет имя Омфалы на Душеньку и сравнивает судьбу двух героинь. Теперь красота Вастолы более зрима для русского читателя. Ведь Люценко, следуя за Виландом, не останавливается на ее описании, а прибегает к общей формуле «*диво красоты*» [Люценко, 1836. С. 3], в то время как Богданович не раз описывает Душеньку. Например: «*И старших сестр своих достоинства мрачила, / И розы красоту, и белизну Лилей, / И, словом, ничего в подобном виде ей / Природа никогда на свете не явила*» [Богданович, 1970. С. 451].

Имя *Душенька* позволяет Люценко передать не только красоту Вастолы, но и ее психологическое состояние: обе девушки гонимы, они страдают, стремятся вернуть себе утраченное. Не случайно Люценко называет Вастолу *отчаянной жертвой,* что отсутствует в оригинале. Виланд, сравнивая Вастолу с Омфалой, вызывает другой ряд ассоциаций: Вастола – не бедное создание, достойное жалости, а гордая, своенравная царица. То есть Люценко в данном отрывке смягчает образ гордой Вастолы. Усиливается это смягчение ещё и тем, что за Душенькой следует имя *Аглая.*

Имя *Аглая* обращает читателя к мифологическому образу греческой богини и к Н.М. Карамзину – к собирательному образу возлюбленной, созданному им, и к его журналу. С юношеских лет Карамзина связывала нежная дружба-влюбленность с Настасьей Ивановной Плещеевой. В тесном кругу он называл её именем одной из харит – Аглаей («сияющая») и посвящал ей некоторые из стихотворений, в которых воспевалась красивая, впечатлительная, чувствительная возлюбленная. Именно такой устойчивый образ сложился в сознании русского читателя конца XVIII – начала XIX века в связи с именем *Аглая*. Поэтому, когда в переводе Люценко сравнивает Вастолу с Аглаей, то, вероятнее всего, он намекает на чувствительность ее натуры, на страх Вастолы перед смертью, которая может застигнуть их в любой момент в бушующем море. Имя Алкмены, стоящее в оригинале, несет другой смысловой оттенок. Этим именем Виланд ещё раз подчеркивает бесподобную красоту героини.

При переводе в сказке появляется имя *Дон-Кишот,* отсутствующее в оригинале. У Виланда читаем: «*Ты, наверно, тот самый мошенник, который семь лет назад скакал мимо нашего замка на кляче из прутьев*?» («Bist du vielleicht der Schuft, der auf dem / Steckengaul / Bey unserm Shlofs vor sieben Jahren / Vorbey geritten kam?» [Wieland, 1796. S. 125]). Люценко переводит этот отрывок так: «*Не ты ли был тот странный Дон-Кишот, / (Чай слыхивал об этой сказке) / Который перед сим лет за-восемь на связке*?» [Люценко, 1836. С. 35].

Романы о Дон-Кихоте были очень популярны в России в XVIII – начале XIX века. Это и собственно роман Сервантеса «Дон-Кихот», и произведение Виланда «Новый Дон Кишот, или Чудные похождения Сильвио де Розальвы». Поэтому появление имени этого литературного героя в таком достаточно вольном переводе неудивительно.

В **группу «Имена поэтов, популярных в России»** входит лишь имя Эдуарда *Юнга* (1681 – 1765), английского поэта сентиментального направления. Следует отметить, что в оригинале нет даже намека на имя Юнга, и оно едва ли могло там появиться,

так как Виланд не одобрял его поэзию. «Он уверял, что этот благочестивый английский поэт <…> прекрасно умеет кружить людям головы и портить вкус молодых поэтов» [Фогт, Кох, 1901. С. 524]. Русская публика, напротив, с удовольствием зачитывалась произведениями Юнга. Самым популярным из его творчества были «Жалобы, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии» (1742-1745).

Момент полета Первонте на вязанке дров описан у Виланда достаточно кратко. «*Едва Первонте произнес эти слова, как в хворосте тотчас появились признаки жизни: вязанка так мягко, словно пух, проскользнула между ног парня, высоко подбросила его и опрометью понеслась с ним, да так проворно, как едва ли его смогла бы нести самая быстрая кляча*» («Kaum entschlich / *Pervonten* dieses Wort, so scheint ein / thierisch Leben / Auf einmahl in dem Holz zu weben: / Der Bündel schüpft, so sanf wie Flaum, / Dem Burschen zwischen seine Beine, / Hebt ihn empor, / und läuft euch über Stock / und Steine / Mit ihm davon, so hurtig als ihn kaum / Der schnellste Klepper tragen konnte» [Wieland, 1796. S. 108]). Люценко разворачивает этот эпизод, рисует поэтическую картину полета и придает ей философский оттенок, упоминая имя «*мрачного Юнга*»: «*Зашевелилась вдруг, как тело, / Охабка дров в его руках; / Меж лядвий нашему герою / Скользит, вертится, и стрелою / Под восхищенным седаком / Летит чрез реки, лес и горы, / Шумит лишь воздух. – Кинув взоры / Перфонтий вниз, дивится вдруг, / Как песнопевец, мрачный Юнг, / Что люди кажутся пылинки, / Земля не более песчинки*» [Люценко, 1836. С. 15-16].

Интересно, что Люценко не просто упоминает имя английского поэта, но и неточно цитирует строки его «Ночей». Так, в «Юнговых ночах», изданных Сергеем Глинкою в 1803 году находим следующий перевод размышлений Юнга о человеке: «*Сколь удивительно творенье человек! / <…> / Двух несовместностей средину составляя: / Былинку с божеством он разделил собой!*» [Юнг, 1803. С. 16].

В «Вастоле» же читаем «*люди кажутся пылинки*» [Люценко, 1836. С. 16]. Люценко, чтобы совсем не отдалиться от подлинника, дает эту фразу словно невзначай, апеллируя тем самым к интеллектуальности, образованности читателя. Таким образом, то, что в оригинале является неприемлемым ввиду эстетических, мировоззренческих позиций Виланда, появляется в переводном тексте и наполняет его новым смыслом. Люценко, передавая мысль Юнга о бренности существующих вещей, словно предваряет правило «золотой середины» и итог, к которому приходит Первонте в конце сказки: довольствуйся тем, что у тебя есть, не желай слишком многого.

Полемичные идеи, касающиеся литературы и общественной жизни. В переводе мы отметили несколько идей подобного рода.

Первая идея касается определения сословной принадлежности героя. Виланд не уделяет этому вопросу особого внимания. Время от времени он непринужденно заявляет о Первонте как о мещанине. Для Люценко сословная принадлежность героя очень важна, так как она определяет жанр, стиль произведения, внимание и заинтересованность публики в нем. Поэтому там, где Виланд даже не упоминает сословие героя, переводчик вновь вступает в область собственного сочинения. В оригинале читаем: «*Молодой парень ... был единственным наследником и сыном одной доброй женщины*» («Der junge Kerl <…> war der ein’ge Erb’ und Sohn / von einer guten Frau» [Wieland, 1796. S. 101-102]). Люценко преобразовывает эти строки: «*Детина молодой, <...> / Был сын <...> одной мещанки. / Как! он не дворянин? / В поэме на виду герой – мещанский сын! / Нет, дальше не хотим читать о нем ни слова. / Что ж, делать господа! коль нет у нас другова. / Помедлите, авось / Удастся и ему, как многим удалось*» [Люценко, 1836. С. 8].

Думается, Люценко вводит размышления на данную тему намеренно, так как, во-первых, она актуальна в русской литературе первой половины XIX века. Проблему социальной принадлежности героя поднимают А.Ф. Воейков в «Сатире к С<перанскому>. Об истинном благородстве» (1805), П.А. Вяземский в стихотворении «Сибирякову» (1819), А.С. Пушкин в «Моей родословной», «Родословной моего героя», поэме «Езерский». Во-вторых, сказка давала плодотворную почву для подобных рассуждений, так как сказка, как правило, строится на контрасте действующих лиц царского и плебейского происхождения.

Вторая идея данной группы заключена в том, что Люценко затрагивает в переводе вопрос о заселении Луны людьми, который будоражил русскую и европейскую общественность в первой половине XIX века, и который Виланд обходит стороной. Виланд упоминает луну как ночное светило: «Целых четыре недели она думала о добрых феях не больше, чем о мужчине, с которым можно встретиться под луной» («Vier ganzer Wochen lang wird an die guten / Feen / Nicht mehr als an den Mann im Mond gedacht» [Wieland, 1796. S. 146]). Данный отрывок Люценко переводит иначе: «*Прошло недели три <…> / А о волшебницах <…> / На ум Вастоле приходило / Не больше, как о жителях в луне*» [Люценко, 1836. С. 56].

В обществе в данный период была широко распространена точка зрения о том, что Луну, планеты солнечной системы, звезды населяют люди. Д.П. Горчаков в «Беспристрастном зрителе нынешнего века» (1794, 1805) пишет об этом так: «*Кривой знаток / Физической науки, / <…> / Кричит мне, что луна / Весьма населена*» [Горчаков, 1984. С. 53]. Н.Ф. Остолопов в стихотворении «К Правдослову» (1806) также затрагивает этот вопрос: «*Блажен, кто с глупыми нашел секрет ужиться / И ждет, пока опять, как было в старину, / Научатся летать за разумом в луну*!» [Остолопов, 1984. С. 76].

Итак, Люценко при достаточно бережном отношении к оригиналу считает возможным и целесообразным разворачивать некоторые из эпизодов, образов, вносить такие дополнения, с помощью которых перевод вписался бы в русскую литературу не как переводное произведение, а как самобытный художественный текст, гармонирующий со сходными русскими текстами.

Литература

[*Юнг Э.*] Юнговы ночи в стихах / Изданные Сергеем Глинкою. М., 1803.

Wieland C.M. Pervonte oder die Wünsche // Sämtliche Werke. Leipzig, 1796. Bd. 8. Erzälungen und Märchen.

Богданович И.Ф. Душенька. Древняя повесть в вольных стихах // Русская литература XVIII века. Л., 1970.

Вастола или Желания: Повесть в стихах / сочинение Виланда; издал А. Пушкин; [пер. *Е.П. Люценко*]. СПб., 1836.

Горчаков Д.П. Беспристрастный зритель нынешнего века // Сатира русских поэтов первой половины XIX в.: Антология. М., 1984.

Данилевский Р. Ю. Поэзия. Глава IV // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. СПб, 1995. Т. II: Драматургия. Поэзия.

Майков В. Елисей, или Раздраженный Вакх // Русская поэзия XVIII века. М., 1972.

Остолопов Н. Ф. К Правдослову // Сатира русских поэтов первой половины XIX в.: Антология. М., 1984.

Фогт Ф., Кох М. История немецкой литературы с древнейших времен до настоящего времени / [пер. *А.Л. Погодина*]. СПб., 1901.

И.В. Липчанская (Саратов)

Фаустовские мотивы в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей»

Научный руководитель – профессор И.В. Кабанова

Рукопись «Франкенштейна» была завершена в 1817 г., впервые опубликована 1 января 1818 г.

Следует заметить, что роман Мэри Шелли был создан и опубликован в период, когда Гете занимался работой над трагедией о докторе Фаусте. Первая часть была закончена в 1806г., а опубликована в 1808г. Вторая часть увидела свет лишь после смерти автора.

Достоверно известно, что лорд Байрон переводил первую часть «Фауста». Текст Гете был опубликован на английском языке в 1813 г.

Любой текст должен опираться на какую-либо литературную традицию. Известно, что Мэри Шелли была знакома с первой частью трагедии. Это позволяет предпринять попытку более детального сопоставления двух произведений и выявления фаустовских мотивов в романе Мэри Шелли «Франкенштейн…».

В романе Мэри Шелли нет прямых аллюзий на текст «Фауста», однако есть упоминания другого произведения Гете. «Страдания юного Вертера» – одна из книг, которые читает монстр.

В романе юной англичанки есть сцены, где используются детали из «Фауста». Сходными оказываются описание лаборатории Виктора и кабинета гётевского чернокнижника. Состояние главного героя романа во время экспериментов близко к ощущениям Фауста.

Гете описывает кабинет Фауста как тесную готическую комнату со сводчатым потолком, наполненную запыленными томами, склянками и научными приборами. Фауст проводил свои опыты в уединенном помещении где-то в полуподвале, где даже днем царила полутьма.

Мэри Шелли помещает своего героя в замкнутую лабораторию на чердаке: «*Свою мастерскую я устроил в уединенной комнате, вернее чердаке, отделенном от всех других помещений галереей и лестницей*» [Шелли, 1965. С. 73].

Мы встречаемся с Фаустом, когда ученый-алхимик уже разочаровался в своем темном искусстве. Мы не видим опытов и экспериментов, но со слов самого героя узнаем о его состоянии:

О месяц, ты меня привык
Встречать среди бумаг и книг
В ночных моих трудах, без сна
В углу у этого окна.

И для тебя еще вопрос,
Откуда в сердце этот страх?
Как ты все это перенес
И в заточенье не зачах,
Когда насильственно, взамен
Живых и богом данных сил,
Себя средь этих мертвых стен
Скелетами ты окружил? [Гёте, 1960. С. 22].

Виктор Франкенштейн рассказывает о своих страданиях, физических и эмоциональных, во время создания монстра. Его психика с трудом выдерживала напряжение: «*Щеки мои побледнели, а тело исхудало от затворнической жизни. По ночам меня лихорадило, а нервы были болезненно напряжены; я вздрагивал от шороха падающего листа и избегал людей, словно имел на совести преступление*» [Шелли, 1965. С. 73-75].

Главным мотивом, связывающим два произведения, является тяга к знанию.

Фауст предстает перед нами в своем кабинете. Овладев всем доступным человеку знанием, он понимает, что этого не достаточно. Он разочарован в науке как таковой, осознает свою ничтожность и бессилие. Фауст без сожалений отказывается от своих экспериментов, оставляет свой мрачный кабинет, чтобы изведать полноту жизни.

Природа для меня загадка.
Я на познанье ставлю крест.
Чуть вспомню книги - злоба ест.
Отныне с головой нырну
В страстей клокочущих горнило,
Со всей безудержностью пыла
В пучину их, на глубину! [Гёте, 1960. С. 63]

Судьба главного героя Мэри Шелли несколько иная. Первые три главы повествования Франкенштейна кратко рассказывают о прошлом его семьи. Особенно важной оказывается вторая глава, объясняющая во многом выбор юношей жизненного пути. Мэри Шелли пишет о безграничной жажде открывать мир, свойственной молодому уму. Она отмечает благородство душевных порывов, которые сочетаются с мечтой о величии, со стремлением быть полезным людям [Струкова, 2001. С. 87].

Следующий важный этап его жизни открывается поступлением в университет Ингольштата. Юноша со всей страстью погружается в науку. В своем знании он достигает таких высот, что ему открывается главная тайна природы.

Фауст достиг к моменту нашей встречи с ним определенного социального статуса. Его ученость приносит ему славу и уважение.

Вагнер
Вы появились – шапки вверх летят,
Никто не пляшет, пораженный чудом,
Вас пропускают, выстроившись в ряд,
Еще немного, – позовут ребят
И станут перед вами на колени,
Как пред святыней, чтимою в селенье. [Гёте, 1960. С. 41]

Но, получив известность, Фауст остается, далек от познания «тайны бытия».

Юный и неизвестный, Виктор Франкенштейн честолюбиво жаждет славы. «*Богатство казалось мне вещью второстепенной; но какая слава ожидала меня, если б я нашел способ избавить человека от болезней и сделать его неуязвимым для любой смерти, кроме насильственной!*» [Шелли, 1965. С. 60]. Этим объясняются его фанатичные попытки заглянуть за грань дозволенного человеку знания. Мы видим и желание Франкенштейна служить людям, и его вожделение «авторского бессмертия» [Струкова, 2001. С. 88]. Он жаждет реализовать себя как неповторимую индивидуальность, которой одной под силу осуществить невиданный ранее проект. Однако в то же время Мэри Шелли указывает на то, что знание может быть чрезвычайно опасным и даже разрушительным для психики человека. Виктор обращается к капитану Уолполу*:* «*Пускай не наставление, а мой собственный пример покажет вам, какие опасности таит в себе познание и насколько тот, для кого, мир ограничен родным городом, счастливей того, кто хочет вознестись выше поставленных природой пределов*» [Шелли, 1965. С. 72].

Поэтому, достигнув успеха в своих экспериментах, создав «искусственное» существо, монстра, Франкенштейн проклинает самого себя и науку.

Гете создает образ Фауста как ученого-отшельника, вбирая в своей работе все предшествующие трактовки героя как грешника, алхимика, чародея, познавшего с помощью дьявола тайны природного мира, достигшего богатства и власти, способного исполнить любое свое желание. Однако Фауст не получает от этого истинного человеческого счастья.

Виктор Франкенштейн представляет собой образ современного ученого-естествоиспытателя. Создавая своего героя, Мэри Шелли принимает во внимание современные научные теории создания искусственного человека (Э. Дарвин, Т. Парацельс, Дэви, Гольбах, Кабанис, Гартли). В некоторой степени роман раскрывает нам состояние науки начала XIX века.

В обоих произведениях существенны мильтоновские мотивы.

Фауст стремиться к знанию, несмотря ни на какие границы, к знанию за пределами его досягаемости. Он нарушает христианское табу на магию. И после всего этот «современный Адам» вознесен на небеса за свою «борьбу» и полностью прощен.

Якушева называет Фауста «генетическим потомком Сатаны», который в своей гордыне пожелал сравняться с Богом, но осознал свое несовершенство. В то же время Фауст является «потомком Адама» в его попытке вкусить от предназначенного только Богу древа познания Добра и Зла [Якушева, 1998. С. 33].

То же может быть отнесено и к Виктору Франкенштейну, стремящемуся уподобиться Богу и даже превзойти его. Франкенштейн переступает границы дозволенного и с помощью своих знаний вдыхает жизнь в неживую материю. Он берет на себя функции бога. «*Ценою многих дней и ночей нечеловеческого труда и усилий мне удалось постичь тайну зарождения жизни; более того – я узнал, как самому оживлять безжизненную материю*» [Шелли, 1965. С. 71]. Однако, в отличие от Фауста, Виктор Франкенштейн не получает прощения, а несет все бремя вины и ответственности за свои действия.

Среди исследователей творчества Гете существует суждение, что Фауст закладывает в пари с Мефистофелем не «душу», а свою «жизнь» (тело, земную оболочку души) и «время» (количество лет). В такой трактовке Фауст предстает не просто искателем запретных тайн и наслаждений, а личностью самопожертвованной, величественной в своем желании даже ценою жизни найти ответ на вопрос о цели земного существования. Так он выступает фигурой не столько богоборческой и мятежной, сколько человеколюбивого «прометеевского» закала [Якушева, 1998. С. 50].

Представляется очевидной и параллель между Виктором Франкенштейном и Прометеем. Мэри Шелли дает своему произведению подзаголовок «Современный Прометей». В своем романе она соединяет две трактовки древнего мифа: Прометей – похититель огня (Франкенштейн, похищающий «божественную искру». «*Я стремился познать тайны земли и неба; будь то внешняя оболочка вещей или внутренняя сущность природы и тайны человеческой души, мой интерес был сосредоточен на метафизических или – в высшем смысле этого слова – физических тайнах мира*» [Шелли, 1965. С. 57].) и Прометей – создатель человека (Франкенштейн, создавший монстра). Мэри Шелли особо выделяет роль Прометея-создателя. Франкенштейн-исследователь имеет редкую способность преобразовывать мир, и он же несет ответственность за свой талант творца [Струкова, 2001. С. 94].

Оба героя несут на себе ответственность за смерть близких им людей. Так, мы видим 4 смерти в трагедии Гете (Маргарита, ее мать и брат, младенец).

Виктор оказывается виновен также в 4 смертях (младший брат, друг, отец, его любимая).

Смерть, присутствующая в обоих произведениях, является платой за необдуманность и безудержность стремлений главных героев. Ни Фауст, ни Франкенштейн не осознают, что своими действиями несут гибель. Герой Гете, ослепленный своей любовью к Маргарите, толкает ее на убийство матери и хладнокровно расправляется с ее братом. Франкенштейн создает монстра, не задумываясь о последствиях своего эксперимента. При виде своего творения, его охватывает страх, и Виктор стремительно покидает свою лабораторию, обрекая монстра на одиночестве. Эмоции Франкенштейна-человека пересилили логику Франкенштейна-ученого, и Франкенштейн-человек, придя в ужас от совершенного, предал созданное им существо и, по сути, предал себя как ученого [Струкова, 2001. С. 102]. Такая безответственность ученого приводит к смерти самых близких ему людей. Таким образом, Мэри Шелли поднимает в своем романе самый острый вопрос науки: какова цена знания, чего стоит обладание запретными тайнами жизни.

В финале эти два культурных архетипа расходятся. Фауст, познав человеческие радости и страдания, изведав полноту жизни, сохраняет в своей душе «божественную искру», он все еще может стремиться вперед. Виктор Франкенштейн, напротив, утрачивает тот пламень, который освещал его душу и толкал на новые свершения. Все его сознание поглощает жажда мести, ставшая его единственным стремлением.

Литература

Гёте И. Фауст (перевод Б. Пастернака). М., 1960.
Струкова Т.Г. Мэри Шелли, ил Незнакомая знаменитость. Воронеж, 2001.
Шелли М. Франкенштейн, или современный Прометей (перевод с английского *З. Александровой*). М., 1965.
Якушева Г.В. Фауст и Мефистофель вчера и сегодня. М., 1998.

М.Ю. Лукашова (Саратов)

«Хорошие жены и разумные матери»: социальная роль японских женщин в американском обществе (на материале новеллы Х. Ямамото «Семнадцать слогов)

Научный руководитель – доцент Е.В. Староверова

С течением времени наши взгляды и представления о Японии и японских женщинах сильно изменились. Пожалуй, самая значительная перемена произошла во время второй мировой войны. Война развела людей не только по разные стороны баррикады, но и по разным странам. Маленькое островное государство не стало исключением, а буквально попало в эпицентр. Японцам невольно пришлось взглянуть на себя со стороны. Особенно интересны перемены, произошедшие в женском сознании, так как именно женщина является наиболее уязвимой и чувствительной. В данной работе на материале новеллы японо-американской писательницы Х. Ямамото «Семнадцать слогов» рассматривается изменение такого краеугольного понятия японской системы как – «хорошие жены и разумные матери». Эта тема является предметом продолжающихся дебатов среди специалистов. Задача состоит в изложении сбалансированной точки зрения

по данной проблеме, выделении необходимых моментов для критического осмысления японо-американского литературного процесса в целом.

В этом произведении, как и во многих других своих работах, Х. Ямамото выразила боль целого поколения японских женщин, оказавшихся волей судьбы в Америке. Она как бы выхватывает из мирного, на первый взгляд, течения жизни, наиболее драматичный момент и следит за его развитием. В новелле есть три отдельных мира: матери, дочери и отца. С точки зрения японского сознания: отец – фигура, отстраненная. Мать и дочь должны были стать надежной поддержкой друг для друга. Томи Хаяси (мать) исполняет роль, отведенную ей обществом. Но она оказывается им же и отвергнутой. Томи совершает одно из самых серьезных преступлений, на которое только может быть способна японская женщина. О своем первом проступке она рассказывает дочери в самом конце новеллы. В Японии Томи влюбилась в богатого молодого человека. «Двое встречались тайно, где только могли. Его семья не одобрила бы выбор сына. Ее отец был беден, к тому же он был пьяница и игрок». За эту слабость она наказана: любимый отверг ее, ребенок родился мертвым. В конце концов, она встает перед нелегким выбором – самоубийство или позорное бегство в Америку и замужество без любви. Она выбирает изгнание. Семнадцать лет она несла это бремя: была хорошей женой, растила дочь, помогала мужу. Но что-то случилось, сломалось в ее душе и семнадцать лет превратились в семнадцать слогов. Томи стала писать японские трехстишья – хайку. В них она нашла выход из рутины, но это окончательно отдалило ее от мужа и дочери. «Новое увлечение имело некоторые последствия для семьи. Прежде они рано ложились спать. Лишь иногда родители допоздна засиживались за картами. Теперь же отец все чаще оставался в одиночестве». Когда семья навешала друзей «Рози заметила, что мама и мр. Хаяно разговаривали за маленьким столиком. Они обсуждали стихотворение, которое мр. Хаяно собирался отправить в газету. Отец одиноко сидел на другом конце софы и листал иллюстрированный журнал». Вполне возможно, что он почувствовал себя брошенным, мр. Хаяси не понимал увлечения жены, для него проще и понятнее было просмотреть журнал. Его негодование проявляется в желании досадить жене. Он настаивает на том, чтобы они немедленно поехали домой. По дороге он просто игнорирует ее. В другой раз к ним приезжают родственники, и разговор в гостиной постепенно переключается на поэзию. В итоге мр. Хаяси просто уходит из комнаты и обсуждение продолжается без него. Последнее прегрешение Томи состоит в том, что вместо того, чтобы собирать помидоры, она пошла получать приз по итогам поэтического конкурса за лучшее хайку. Для ее мужа это оказалась последней каплей, переполнившей чашу его терпения. Он более не намерен терпеть подобное хобби жены. Приговор его жесток: приз (картина великого японского графика – Хирошиге) сожжен, что фактически означает конец писательской карьеры Томи. Вековые традиции и строгие запреты убивают в ней желание творить. Слишком сильна ее связь с родиной. Все эти события мы видим глазами их дочери (Рози), она не понимает ни отца, ни мать скорее всего даже не из-за того что не испытывает к ним особой привязанности. У нее отличные от их представления о жизни и долге. Рози – подросток, да к тому же она влюблена, и собственные чувства занимают ее куда больше, чем взаимоотношения родителей. Рози смотрит в будущее, ее не интересуют ни переживания матери, ни ее прошлое. Она является представителем второго поколения, на которое повлияла американская система ценностей, поэтому неудивителен и сам конфликт «отцов и детей» в подобных семьях. Для нее замкнутые отношения семьи невыносимы, она тяготится ими. Возможно, в силу своих лет, Рози не осознает всех тягот жизни. Очевидным остается лишь то, что восприятие окружающего мира у нее будет отличным от родительского. Новелла Х. Ямамото приводит читателя к выводу поистине поразительному: да,

японцы знамениты своей способностью перерабатывать опыт других стран, и приспосабливать его к своим условиям жизни. Но оказывается, что подобное возможно лишь, когда они находятся в своей родной стране, за границей подобная схема не работает. В настоящее время размываются границы между жанрами, усиливается их взаимопроникновение, и предпринимаются попытки реформировать старые жанры и создавать новые, чтобы придать свежее дыхание культуре в целом.

Литература

Asian Women United of California. Making Waves: An Anthology of Writings By and About Asian American Women. Boston, 1989.
Stanley Jerry. I Am an American: A True Story of Japanese Internment. Crown, 1994.
Yamamoto H. Seventeen syllables // The Harper American literature. N.Y., 1995.

Е.В. Изотова (Саратов)

Мотив русского застолья в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя. Сцена обеда в доме Собакевича

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

Первый том «Мертвых душ» при внимательном чтении превращается из истории о покупке ловким дельцом умерших крестьян в историю обедов, в которых принял участие этот мошенник. Чичиков переезжает от помещика к помещику, от одного накрытого стола к другому. «*Вечный слоеный сладкий пирожок*» [Гоголь, 1951. Т. 6. С. 9] сменяют обеды у городских чиновников; щи у Манилова переходят в блины у Коробочки; поросенок, поданный со сметаной в трактире, становится сытной преамбулой к пустой и в деловом, и в гастрономическом отношении поездке в дом Ноздрева. А еще трапеза с четой Собакевичей, «чаепитие» у Плюшкина, дегустация «рыбного ряда» в доме полицмейстера.

Каждый из этих эпизодов заслуживает отдельного, пристального рассмотрения, поскольку дает возможность погрузиться в сферу гастрономических пристрастий персонажей, сферу, которую можно назвать интимной. Недаром народная примета предупреждает, что мысли собеседника можно узнать, выпив из его чашки. Обед – это не только череда блюд и напитков, это и застольная беседа, которая, как отмечал Ю.М. Лотман: «…есть обязательное условие эстетического переживания обеда» [Лотман, Погосян, 1996. С. 13].

Примером интереснейшего сплава рассуждений о национальной кухне и философских вопросов оказывается беседа, а справедливее сказать, монолог с редкими вставными репликами статистов, с которым выступает за обедом Собакевич.

О гастрономических пристрастиях этого помещика читатель узнает еще в четвертой главе, в сцене разговора Чичикова со старухой-трактирщицей: «"*А! Собакевича знаешь?*" *– спросил он и тут же услышал, что старуха знает не только Собакевича, но и Манилова, и что Манилов будет повеликатней Собакевича: велит тотчас сварить курицу, спросит и телятинки; коли есть баранья печенка, то и бараньей печенки спросит, и всего только что попробует, а Собакевич одного чего-нибудь спросит, да уж зато все съест, даже и подбавки потребует за ту же цену*» [Гоголь, 1951. Т. 6. С. 63. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках].

В отличие от Манилова Собакевич отличается хорошим аппетитом и деловым подходом к обеду. Он твердо следует генеральной линии своего плана и при этом не забывает о кошельке и собственной выгоде. Собакевич уверен не только в возможностях своего желудка, но и в силе своего характера: подбавки герой не просит, а требует и платить за дополнительную порцию не собирается. К тому же помещик как в жизни, так и в еде оказывается несклонным к полигамии. Преданный спутник жизни Феодулии Ивановны и в трактире заказывает «*одного чего-нибудь*» [Там же].

Фольклорный привкус и предчувствие трапезы в русском стиле появляются в описании знакомства Чичикова с женой Собакевича: «*Чичиков подошел к ручке Феодулии Ивановны, которую она почти впихнула ему в губы, причем он имел случай заметить, что руки были вымыты огуречным рассолом*» [96]. При чтении этих строк бессознательно возникает сопоставление данного отрывка с крылатой фразой из пушкинской поэмы: «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет».

«Значения гастрономического запаха, – как подчеркивают авторы книги «Великосветские обеды», – занимают промежуточное место между естественными физиологическими импульсами и условными символами культуры» [Лотман, Погасян, 1996. С. 41]. Соленья являлись традиционными народными кушаньями, соленые огурцы и квашеная капуста, пожалуй, являются ярчайшими примерами этой части русской кулинарии. В книге «Колобок. Кулинарные путешествия», рассказывающей о кухнях мира, пытаясь выявить их основные черты, создающие гастрономическое своеобычае пищи каждого народа, Александр Генис выводит приобладание в блюдах кислой среды как ярчайшую особенность русской кухни: «…кислая среда, попав в которую любой ингредиент приобретает безошибочно славянский мягкий, но пряный вкус» [Генис, 2006. С. 185]. Стоит заметить, что особенно ценился засоленный с хреном нежинский пупырчатый огурец. Кислые закуски традиционно предшествовали сытному обеду из мясных блюд. Таким образом, нетипичный аромат рук дворянки, описываемый Гоголем, становится и способом создания комического эффекта, иронического осмысления русскости жены Собакевича, и деталью, которая вносит в повествование мотив ожидания и предвкушения, как обеда, так и разговора о мертвых душах, ощущение непредсказуемости того, что произойдет.

Разговор в гостиной подтверждает эти предчувствия. После долгой паузы Чичиков пытается завести беседу с хозяевами, выбрав для этого казалось бы нейтральную тему, но на мягкие замечания гостя Собакевич отвечает выплесками эмоций:

«- *Мы об вас вспоминали у председателя палаты, Ивана Григорьевича, – сказал, наконец, Чичиков, видя, что никто не располагается начинать разговора, – в прошедший четверг. Очень приятно провели там время.*

- *Да, я не был тогда у председателя, – отвечал Собакевич.*

- *А прекрасный человек!*

- *Кто такой? – сказал Собакевич, глядя на угол печи.*

- *Председатель.*

- *Ну, может быть, это вам так показалось: он только что масон, а такой дурак, какого свет не производил.*

Чичиков немного озадачился таким отчасти резким определением…» [96].

Продолжив светскую беседу, Чичиков вновь сталкивается с резко отповедью Собакевича. О губернаторе и вице-губернаторе помещик отозвался как о мошенниках, и полицмейстера, с которым, как казалось Чичикову, Собакевич дружен, хозяин дома назвал мошенником, а прокурора окрестил свиньей. Для Чичикова это слово становится сигналом к прекращению разговора о чиновниках, для жены Собакевича – напоминаем о том, что пора отобедать.

Трапеза, как это было принято в русской традиции, началась с закусок и аперитива, которые принимали не в столовой, а в комнатах за отдельно накрытым столом или в буфетной. Закуски в доме Собакевича, что подчеркивает домашний характер приема, поданы в гостиную и представляют собой традиционный набор солений в сочетании с водкой. Эту типичность сочетания продуктов и напитка подчеркивает и Гоголь: «*Засим, подошедши к столу, где была закуска, гость и хозяин выпили как следует по рюмке водки, закусили, как закусывает вся пространная Россия по городам и деревням, то есть всякими соленостями и иными возбуждающими благодатями…*» [97].

Обед открывался супом, все разновидности которого – и рыбные, и мясные – назывались ухой. «Уха с гвоздикою называлась черною ухою, с перцем – белою, и без пряностей – голою» [Лотман, Погасян, 1996. С. 14-15]. Единственным супом, носившим собственное имя, были щи. Именно их и подают в доме Собакевича. А. Генис так описывает секрет вкусового богатства русских щей, приготовляемых «в одном горшке и трех кастрюлях»: «Скелет щей – говяжья грудинка, плоть их капуста, душа – грибы, улыбка – сметана (со сливками), секрет – щадящий режим» [Генис, 2006. С. 185-186].

Нежные обращения к друг другу супругов Собакевичей «моя душа», «душенька», любовь, показываемая через еду, напоминают отношения другой супружеской пары – Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны Товстогубов.

Щам, которые оказались «*очень хороши*» [98], сопутствует няня – блюдо, «*которое подается к щам и состоит из бараньего желудка, начиненного гречневой кашей, мозгом и ножками*». Именно комплимент блюду с вызывающим столь теплые ассоциации названием «няня» становится отправной точкой для речи Собакевича: «*Эдакой няни, – продолжал он, обратившись к Чичикову, – вы не будете есть в городе, там вам черт знает что подадут!*» [Там же]. В этой фразе герой раскрывает свою жизненную позицию: он противопоставляет себя городу (он деревенский житель), он противопоставляет себя всем остальным, почитая себя лучшим и единственным. Простого – сознательно русского человека – город пугает еще и своей способностью обмануть, выдать фантазию за правду и у этой особенности городского пространства Собакевич ощущает демоническую природу.

Замечание Чичикова о губернаторском столе, высказанное с нейтральной интонацией, вызывает у помещика взрыв эмоций. Его стол лучше губернаторского, а для тех, кто сомневается в этом, у него припасены веские доводы, подтверждающие его правду: «*Да знаете ли, из чего это все готовится*?» [Там же].

Чичиков продолжает поднятую тему репликой о разварной рыбе и свиных котлетах, которые были не только недурны, но даже превосходны. Для Собакевича такие слова неприемлемы, он декларирует видимость, призрачность подобного впечатления: «*Это вам так показалось*» [Там же].

Так в поэме уже на бытовом уровне происходит столкновение русской и французской культур. Тема сложных отношений двух стран приобретает в произведении еще один пласт значений.

Интересно, что именно в первой половине XIX века происходит «сражение» русской и французской гастрономических традиций не только за главенство рецептов, но и за способ сервировки стола. К середине века русский способ подачи блюд на стол стал основным не только в России, но и в Европе. Русский способ сервировки основывался на принципе одновременной подачи блюд на стол, в отличие от французской традиции многократной перемены блюд, а значит и приборов в течение обеда [См.: Лотман, Погасян, 1996].

Собакевич выступает уверенным противником французского влияния. Особенный гнев персонажа вызывает увлечение французской кухней, основой которой являет-

ся обман, фиктивная съедобность блюд: «*<…> я знаю, что они на рынке покупают. Купит вон тот каналья повар, что выучился у француза, кота, обдерет его, да и подает на стол вместо зайца. Все что ни есть ненужного, что Акулька у нас бросает, с позволения сказать, в помойную лохань, они его в суп! да в суп! туда его! <…> но я тебе прямо в глаза скажу, что я гадостей не стану есть. Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму: я знаю, на что устрица похожа*» [98].

Устрицы считались в России XIX века деликатесом, причудой настоящих ценителей тонкого вкуса, гурманов. Устрицы привозились из-за границы, ими принято было угощать. Любовь к устрицам была своеобразным проявлением аристократической рафинированности. Устрицами лакомится гастроном и гурман Стива Облонский в «Анне Карениной» Толстого.

Пристрастие к заморским деликатесам и у Гоголя выступает характеристикой социального и материального положения персонажей. Эта тема появляется в поэме в авторских размышлениях о «господах средней руки» в четвертой главе. «*Автор должен признаться, что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей. Для него решительно ничего не значат все господа большой руки, живущие в Петербурге и в Москве, проводящие время в обдумывании, чтобы такое поесть завтра и какой бы обед сочинить на послезавтра, и принимающиеся за этот обед не иначе, как отправивши прежде в рот пилюлю; глотающие устерс, морских пауков и прочих чуд, а потом отправляющиеся в Карлсбад или на Кавказ. Нет, эти господа никогда не возбуждали в нем зависти. Но господа средней руки, что на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком и потом как ни в чем не бывало садятся за стол в какое хочешь время, и стерляжья уха с налимами и молоками шипит и ворчит у них меж зубами, заедаемая расстегаем или кулебякой с сомовьим плесом, так что вчуже пронимает аппетит, – вот эти господа, точно, пользуются завидным даянием неба! Не один господин большой руки пожертвовал бы сию же минуту половину душ крестьян и половину имений, заложенных и незаложенных, со всеми улучшениями на иностранную и русскую ногу, с тем только, чтобы иметь такой желудок, какой имеет господин средней руки; но то беда, что ни за какие деньги, ниже имения, с улучшениями и без улучшений, нельзя приобресть такого желудка, какой бывает у господина средней руки*» [61-62].

Для Собакевича, провинциального помещика, живущего, по сути, натуральным хозяйством, устрицы превращаются во вражеское оружие, в изощренный способ извести русского человека.

Ненависть Собакевича к заморским деликатесам распространяется и на иностранную медицину: «*Это все выдумали доктора немцы да французы, я бы их перевешал за это! Выдумали диету, лечить голодом!<…> Толкуют: просвещенье, просвещенье, а это просвещенье – фук!*» [98-99]. Естественный человек, «медведь», бунтует не только против пустого желудка, но и против философии «естественного равенства», которая, по его мнению, так же вредна, как и лечение голодом.

Верность свой позиции и неколебимость собственных убеждений Собакевич подтверждает поистине звериным аппетитом: «*У меня когда свинина – всю свинью давай на стол, баранина – всего барана тащи, гусь – всего гуся! Лучше я съем двух блюд, да съем в меру, как душа требует. – Собакевич подтвердил это делом: он опрокинул половину бараньего бока к себе на тарелку, съел все, обгрыз, обсосал до последней косточки.*

- У меня не так, – говорил Собакевич, вытирая салфеткою руки<…>

За бараньим боком последовали ватрушки, из которых каждая была гораздо больше тарелки, потом индюк ростом в теленка, набитый всяким добром: яйцами, рисом, печенками и невесть чем, что все ложилось комом в желудке» [99].

Происходящее Чичиков комментирует словами: «*Да <…> у этого губа не дура*» [Там же]. Эта поговорка обычно употребляющаяся в переносном значении, обозначающая излишнюю амбициозность чьих-либо намерений, в этом фрагменте приводится в своем прямом варианте толкования, хотя и предсказывает нежелание Собакевича без выгоды для себя расстаться с мертвыми душами.

Работа с культурологическими и литературными источниками позволила выявить довольно неожиданное, но интересное соответствие слов Собакевича тексту – литературному анекдоту – приписываемому И.А. Крылову. «Что царские повара! С обедов этих никогда сытым не возвращался. А я также прежде думал – закормят во дворце. Первый раз поехал и соображаю: какой уж тут ужин – и прислугу отпустил. А вышло что? убранство, сервировка – одна раса. Сели – суп подают: на донышке зелень какая-то, морковки фестонами вырезаны, да все так на мели и стоит, потому что супу-то самого только лужица. Ей-богу, пять ложек всего набрал. <…> А пирожки? – не больше грецкого ореха. <…> рыба хорошая – форели; ведь гатчинские, свои, а такую мелюзгу подают, – куда меньше порционного! Да что тут удивительного, когда все, что покрупней, торговцам спускают. <…> за рыбою пошли французские финтифлюшки. Как бы горшочек опрокинутый, студнем облицованный, а внутри и зелень и дичи кусочки, и трюфелей обрезочки – всякие остаточки. На вкус не дурно. Хочу второй горшочек взять, а блюдо-то уже далеко. Что же это, думаю, такое? Здесь только попробовать дают?

А сладкое! Стыдно сказать… Пол-апельсина! Нутро природное вынуто, а взамен желе с вареньем набито. Со злости с кожей я его и съел. Плохо царей наших кормят, – надувательство кругом …» [Марченко, 2001. С. 25].

В гоголевской поэме царские повара становятся губернаторскими, меню менее изысканным, но основные темы описания царского обеда Крылова остаются: сомнение в талантах и умениях чужих поваров; некачественность ингредиентов и блюд; малые порции; тема обмана ожиданий – «надувательство кругом». Пока не удалось найти подтверждение знакомства Гоголя с этим текстом великого русского баснописца, но несомненная тематическая, образная и лексическая близость этих отрывков ощущается. Размышления Крылова транспонируются в другую тональность, ирония заменяется на гневный пафос, а границы внутреннего пространства произведения благодаря тонкой литературной игре Гоголя раздвигаются, включая в себя «всю Русь».

В заключении хотелось бы подвести некоторые итоги.

Мысль о необходимости обращения к национальным корням, национальным вкусам и привычкам развивается Гоголем в эпизоде в доме Собакевича. Эта же тема приобретает ироническую трактовку, выводящую читателя на новую орбиту постижения авторской позиции. Ненасытно набрасываясь на блюдо русской кухни, хотя бы и объясняя свой звериный голод идеологическими мотивами, человеку не удастся стать на путь духовного просветления. Собакевич воплощает прямое толкование гоголевской точки зрения на проблему национальной самоидентификации человека. Сила, внутренняя энергия народности может дать силы душе человека, национальная пища – только его бренному телу.

Литература

Генис А. Колобок. Кулинарные путешествия. М., 2006.
Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6. М., 1951.

Лотман Ю.М., Погосян Е.А. Великосветские обеды. СПб., 1996.
Марченко Н. Приметы милой старины: Нравы и быт пушкинской эпохи. М., 2001.

Т.И. Болотова (Саратов)

Принцип абсолютного сомнения Декарта и ирония автора в тетралогии М. Алданова «Мыслитель»

Научный руководитель – доцент Т.И. Дронова

Целью данной статьи является исследование роли философии Декарта и форм ее репрезентации в тетралогии «Мыслитель» (1921-1927), а также анализ характера взаимодействия принципа абсолютного сомнения Декарта с иронией как ведущей жанровой категорией в произведениях исследуемого автора.

Спецификой романного творчества М. Алданова является высокая степень интертекстуальности, которая включает в себя как литературные цитаты и реминисценции, так и различные философские идеи и произведения. В круге алдановских «философских собеседников» Декарт занимает место рядом с Платоном. Это продиктовано проблематикой романов, а также тем, что философию Декарта европейские исследователи воспринимают как продолжение и «комментарий» к философским идеям Платона. С именем Декарта связана гносеологическая проблема, к которой обращается автор философско-исторических романов.

В рассматриваемой нами тетралогии «Мыслитель» в качестве философской цитаты выступают непосредственно имя Декарта, название его произведений, отдельные моменты биографии французского философа.

В романах «Девятое термидора», «Чёртов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров» осмысление философии Декарта ведётся на сюжетном уровне произведений. Судьба главного героя тетралогии Юлия Штааля, столкнувшегося в начале своего жизненного пути с идеями Декарта, служит формой иронической интерпретации восприятия персонажем философии этого мыслителя. Ирония в данном случае является способом рефлексии, направленной на испытание любой идеи действительностью, а не на какую-то конкретную философскую систему.

В сюжетной структуре романа ирония Алданова реализуется в композиции повествования: в соотношении двух линий – внешней (приключенческо-авантюрной) и внутренней (онтологической). Содержащим наиболее явное присутствие философской позиции Декарта в тексте романов является ироническое повествование о судьбе главного героя произведения Юлия Штааля.

Диалог Штааля с миром ведется на основе восприятия главным героем текста «Рассуждения о методе» Декарта. Сюжет тетралогии – судьба главного героя Юлия Штааля – представляет собой своеобразный путь постижения «средним» человеком окружающей его действительности. В данном случае автор останавливается на постижении человеком в основном исторической реальности. В «Девятом термидора» Штааль – свидетель бесславного окончания Великой Французской революции; в «Чертовом мосте» – участник суворовских походов; в «Заговоре» – один из исполнителей убийства Павла I. Жизнь этого героя представляет собой череду приключений с периодическим выходом в кульминационных местах на историческую сцену.

Автор подчеркивает случайность и неосознанность выбора героем своей жизненной позиции на основании именно философских принципов Декарта: «*Как-то раз, перед самым выпуском, он вечером зашел в библиотеку и по привычке, почти машинально, взял с полки первое, что попалось под руку. Это была крошечная книжка, написанная Байе: "Жизнь г. Декарта, содержащая историю его философии и его другие труды. А также все, что произошло примечательного в течение его жизни*"» [Алданов, 1991. С. 58]. Эта «случайность» и неосознанность выбора служит одной из причин непонимания героем декартовских положений.

В качестве прямой цитаты философских взглядов Декарта в тексте выступает отрывок из «Рассуждения о методе», повествующий о выборе пути философом: «*Вот почему, как только возраст позволил мне выйти из подчинения моим наставникам, я совсем оставил книжные занятии и решился искать только ту науку, которую мог обрести в самом себе или же в великой книге мира <…>*» [Декарт, 1953. С. 265]. Сформулированную в тексте «Рассуждения о методе» цель жизни Декарта юный Штааль делает своей целью: «*Эти слова открыли Штаалю значение его собственной жизни, указав ему новый путь. Он твердо решил последовать по стопам Декарта: нужно сначала увидеть мир и людей, испытать все, пройти через все, – а потом смысл придет сам собою…*» [Алданов, 1991. С. 59]. Неправильное понимание взглядов французского философа Штаалем видно уже из принятого им решения «идти по стопам Декарта»: Декарт ищет только «*ту науку, которую может обрести в самом себе или в великой книге мира*»; он «*вынужден стать сам своим руководителем*» [Декарт, 1953. С. 265, 271]. Таким образом, и вера Штааля в то, что «смысл придет сам собою» является одной из составляющих иронического повествования, связанного с судьбой главного героя.

Жизненный путь Штааля, описанный на протяжении произведений тетралогии, оказывается лишь внешним подражанием биографии Декарта, в то время как основные жизненные и философские принципы французского мыслителя оказываются недоступны умственному взору главного героя.

Для автора тетралогии переосмысление философских принципов Декарта в связи с постижением действительности в романной форме представляет собой обращение к методу абсолютного сомнения великого философа.

Во многом поэтому повествование строится по логике случая, опровергающем причинно-следственные связи цепей событий. Этот прием в романах тетралогии раскрывает авторские представления об иррациональном характере действительности. Обращаясь к переломным моментам биографии персонажа, автор-повествователь демонстрирует невозможность прорыва к истине для «среднего» человека, использующего в ситуации выбора набор клише, принадлежащих сфере культуры.

Также декартовский метод определяет движение авторской мысли: ее выражением в романах Алданова становится форма диалога. Эта форма представлена в романах как на уровне интертекстуальности, так и в диалогах героев на сюжетном уровне.

Особой смысловой значимостью для обнаружения авторской позиции в романе с точки зрения максимальной насыщенности декартовским текстом обладает диалог Штааля с Кантом. Диалог этих персонажей представляет собой форму введения в текст романа реминисценций философии Декарта. В концентрированном виде в диалоге излагаются основные темы романа и всей тетралогии в целом: тема возможности истинного познания, тема природы человека, тема революции и истории, тема старости и смерти. Риторическая форма диалога в концентрированном виде отражает диалогическую природу романов Алданова (диалог идей, диалог идеи и действительности) и диа-

логическую природу пути постижения истины, суть выявления которой обусловлена ее столкновением с противоположностью.

В диалоге Штааля и Канта появляется одна из главных тем всей тетралогии – тема смерти, старости, болезни, которые в рассуждениях Канта об умерших друзьях оказываются сильнее человеческой воли, выступающей в качестве проявления бытия в мире: «*Я их никогда не вспоминаю… Я запретил себе о них думать… Не нужно никогда вспоминать о мертвых, – сказал он вдруг странным изменившимся голосом, в котором Штаалю послышался ужас*» [Алданов, 1991. С. 114]. Эта тема отсылает к декартовскому размышлению о смерти как одной из вещей, которых человеку следовало либо изучить, либо бояться: « *<…> состояние души после смерти; до какого предела мы должны любить жизнь; и какими мы должны быть, чтобы не страшиться смерти…*» [Декарт, 1953. С. 365].

Диалоги главного героя Юлия Штааля с alter ego автора Пьером Ламором выполняют в романах функцию непосредственного воплощения основных тем произведения и проявления авторской мысли в тексте, где декартовские философские идеи и способ постижения действительности представляют собой наиболее полное и открытое выражение.

Образ Ламора непосредственно связан с темой революции в романах, поэтому встреча и беседа этого персонажа со Штаалем происходит перед въездом последнего в революционный Париж 1793 года. Затем на протяжении всего повествования о событиях этой революции и участия в них молодого Штааля их диалоги выполняют функцию своеобразного «комментария», носящего черты публицистичности, посвященного осмыслению этого феномена.

Ламор, отвечая на вопрос Штааля о цели своей поездки в Париж, обращается к проблемам безумия и природы человека, пути преодоления и совершенствования которых предлагал в своей философии Декарт. Декарт пишет в «Рассуждении о методе»: «*<…> я убедился, что действительно невероятно, чтобы отдельный человек поставил себе задачей преобразовать государство, изменив в нем все до основания… <…> я отнюдь не одобряю тех бестолковых и беспокойных людей, которые <…> постоянно задумывают какое-либо новое общественное преобразование … <…> Никогда мои намерения не шли дальше попытки реформировать мое собственное мышление <…> Моим <…> правилом было стремиться всегда побеждать скорее самого себя, чем судьбу, и менять скорее свои желания, чем порядок мира, и вообще приучать себя к мысли, что нет ничего такого, что было бы целиком в нашей власти, кроме наших мыслей* <…>» [Там же. С. 268-270, 278].

Размышления о смысле и значении революций перерастают в размышления о смысле истории, в тексте романа связанном с гносеологической проблемой, а также с главной темой тетралогии – существования человеческой мысли в мире: «*Именно нам, современникам, трудно судить о событиях и о людях революции. Мы слишком пристрастны. Надо отойти на расстояние от того, что происходит. Все выяснит суд истории. – Нет суда истории, – сказал Пьер Ламор. – Есть суд историков, и он меняется каждое десятилетие… <…>*» [Алданов, 1991. С. 189-190].

С образом Пьера Ламора связан мотив скульптуры созерцающего дьявола в романе – одной из химер Собора Парижской Богоматери. Эта связь также подчеркивает особую позицию невмешательства фигуры Ламора-комментатора. Образ этого героя и его функция «созерцающего историю» в романе представляют собой реминисценцию философского метода Декарта, основа которого мысль-сомнение как единственный источник усмотрения истины в событиях, преодоление «химер», иллюзий, наполняющих сознание человека, избавившись от которых человек, по мысли Декарта, приходит к

совершенству: «*И в последующие девять лет я только и делал, что разъезжал по свету, стараясь быть более зрителем, чем актером во всех разыгрывавшихся там комедиях*» [Декарт, 1953. С. 280]. По мнению современного историка философии В.Ф. Асмуса «*условием правильной деятельности человека, ведущей к возвышению его морального достоинства и к совершенствованию общества, Декарт считал освобождение человеческого сознания от иллюзий, которыми в представлении людей обволакивается моральная и общественная жизнь*» [Асмус, 1956. С. 76].

Внутреннее движение главного героя и его авантюрный жизненный путь – это метафора взаимоотношений человека и мира, представленная в романах на мотивном уровне. Каждому из героев, исторических личностей и вымышленных персонажей, соответствует свой путь, как жизненный, так и пространственный. Мотив пути, основной реализацией которого является реальное путешествие главного героя Штааля, как бы «дробится» на составляющие реальных и жизненных «путешествий» персонажей романа, которых сталкивает случай со Штаалем.

Тема пути возникает в момент обращения Штааля к литературным и философским произведениям, так как Декарт в «Рассуждении о методе» пишет: «*Беседовать с писателями других эпох – почти то же, что путешествовать*» [Декарт, 1953. С. 263]. Штааль «*не терял надежды найти несколько позднее такую собственную точку зрения, которая примирит Новикова с Вольтером <...>*» [Алданов, 1991. С. 56]. Подобный поиск собственного «метода» Штааля обращает читателя к следующему философскому положению Декарта: «*Зрение не представляет ничего, помимо картин*» [Ляткер, 1975. С. 22]. «*Всемирная культура, включая в себя и весь разнообразный мир вещей, предстает в таком понимании перед Декартом как узловая линия точек зрения*» [Там же. С. 103]. По мнению Алданова, идущего вслед за философом, культура, в частности философия, – это мир субъективного, мир иллюзий, так как основывается на связи со зрением. Ориентируясь в нем, человек, вырабатывая свою точку зрения, добавляет к нему лишь еще одну иллюзию.

Ироническая интонация авторского повествования, связанная с образом главного героя, является способом введения основного постулата философий Платона и Декарта о противопоставлении видимости вещного мира и его реальности. Ирония автора возникает вследствие несовпадения внешнего проявления – «видимости» и внутреннего содержания: внешне «пути» главного героя и французского мыслителя совпадают – внутренне расходятся.

Ирония автора, направленная на жизнь и мировоззрение отдельного героя, является реализацией декартовского принципа сомнения и преодолением философии Декарта, как и всякой другой философской концепции, так как любая концепция – это лишь «мнение», «иллюзия» в непостигаемом человеком мире, где инструментом постижения этой иллюзорности является только сомнение и мысль.

Соединение декартовской составляющей познания действительности, платоновского мироустройства и поиска формы романного повествования находятся в сложном взаимодействии в тетралогии Алданова «Мыслитель». Сюжет, композиция, лейтмотивная структура текста неразрывно связаны с романной проблематикой, продолжающей традиции европейской и русской философии. Включение писателем в текст романа «Девятое Термидора» слов Талейрана: «*Французская революция – это целая книга идей*» [Алданов, 1991. С. 148] представляет собой реминисценцию декартовского высказывания о «великой книге мира» и платоновского мира идей. Революции, описанные Алдановым, являются материалом для демонстрации способов, путей жизни и природы человека, государства, народа, мысли, мироустройства. При исследовании феномена революции автор ставит онтологические и гносеологические вопросы. Алданов отвеча-

ет на них как исторический романист, для которого поле исследования мира – это поле истории, а путь исследования – романная форма, для которой ключевым инструментом познания мира выступает ирония (стилевой коррелят принципа сомнения Декарта). Таким образом, романная форма наиболее адекватна, по мысли Алданова, сознанию человека и тому способу познания мироустройства (в частности, истории), который оказывается ему доступен.

Литература

Алданов М.А. Девятое термидора // *Алданов М.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1991.
Асмус В.Ф. Декарт. М., 1956.
Декарт Р. Рассуждение о методе // *Декарт Р.* Избранные произведения. М., 1953.
Ляткер Я.А. Декарт. М., 1975.

Ю.А. Романова (Саратов)

Россия и Западная Европа в романе «Ма» Лу Андреас-Саломе

Научный руководитель – профессор И.В. Кабанова

Лу Андреас-Саломе (1861-1937) – писательница и учёный, одна из самых ярких женщин эпохи рубежа XIX – XX веков. Сегодня она известна, прежде всего, своей дружбой с великими современниками – Фридрихом Ницше, Райнером Марией Рильке, Зигмундом Фрейдом. Но, в своё время её многочисленные статьи, эссе, биографии, художественные произведения пользовались популярностью.

В России интерес к Лу Андреас-Саломе в последнее десятилетие значительно вырос. Однако большинство исследователей привлекает личность писательницы, а её творчество по-прежнему остаётся неизученным.

Она родилась в России, но с 18 лет и до конца жизни жила в Европе, (Цюрих, Вена, Берлин, и в основном – Геттинген). Однако мысли о России, об уникальности культуры этой страны, о её непохожести на страны Западной Европы можно встретить во многих её произведениях. В докладе мы сначала раскроем все еще недостаточно изученную в русской критике биографическую основу ее «русских» произведений, базируясь на новейших исследованиях жизни и творчества Саломе, а потом проанализируем самый ранний из романов, посвященных России – роман «Ма» (1902) с точки зрения оппозиции **Россия / Западная Европа.**

Лу Андреас-Саломе родилась в Санкт-Петербурге в семье Густава Саломе, генерала русской армии французско-немецкого происхождения, но русским языком владела плохо: в семье всегда говорили по-немецки, а в высшем обществе в это время в моде был французский язык. Но в то же время в семье девочку называли на русский манер Лёлей, и от своей русской няньки Фёклы она получила начальные знания русского языка. В возрасте 18 лет Луиза Саломе отправилась в Европу. Вращаясь в интеллектуальных кругах - а среди её близких знакомых были Фридрих Ницше, Герхард Гауптман, Франк Ведекинд, Артур Шницлер, Петер Альтенберг, Райнер Мария Рильке, Пауль Ре, – она не забывала о родине. В большинстве художественных произведений писательницы так или иначе отражается Россия, русская культура современной Саломе исторической эпохи, «русская душа». К «русским» произведениям относятся повести "Руфь" (1895) и "Феничка" (1898), сборники рассказов "Дети человеческие" (1899), "Переход-

ный возраст" (1902) и "Час без Бога" (1921), роман "Ма" (1901). Письма и воспоминания писательницы содержат признания в любви к России.

В 1899 году Луиза Саломе со своим мужем Карлом Адреасом и малоизвестным тогда Рене Рильке совершили поездку в Россию. 27 апреля они прибыли в Москву, где пробыли неделю и завязали несколько знакомств, наиболее важными среди которых были знакомство с Леонидом Пастернаком и Львом Толстым. Льва Толстого они посетили в его московском доме. За чаем Толстой беседовал прежде всего с Андреасом о его исследованиях, касающихся Персии. Рильке он совсем не уделил внимания, а с Лу он не сошёлся во мнениях относительно значения религии: набожность русского народа, несокрушимая сила которой околдовывала Лу, Толстой критиковал как суеверие. Вечером в Кремле начались пасхальные торжества. Все трое были под большим впечатлением от религиозно-восторженного празднования. 2 мая Лу с обоими спутниками отправилась в Петербург, где встретилась с семьёй, которую давно не видела. Но все же она нашла достаточно времени, чтобы посетить вместе с Андреасом и Рильке достопримечательности города. После шестинедельного пребывания в России все трое 17 июня отправились из Санкт-Петербурга в обратный путь.

Это путешествие только подогрело интерес Рильке и Саломе к России. Они принялись за изучение русской культуры, языка, литературы. Год спустя Саломе и Рильке объездили Россию и познакомились с ней более основательно. Вторая поездка началась седьмого мая 1900 года. «Первым местом остановки на три недели снова стала Москва, где встретила и позаботилась о них София Шиль, русская писательница, с которой они познакомились в Берлине. «Шильхен», как Лу и Рильке её называли, вела литературные вечерние курсы для рабочих и крестьян, куда оба её по возможности часто сопровождали, т.к. всегда были в поиске исконной, неподдельной русскости. «Они интересовались не первыми попытками русских рабочих активно выступать в политике, а их существованием, деревенским бытием, здоровыми корнями…». Фактически для всего путешествия и для идеализированного образа России Лу и Рильке характерно, что они не замечали социальных и политических проблем России, как это было широко распространено в декадансе и культурном пессимизме их времени. «*Und sie sahen über das Grobe, den Schmutz und die Elendshütten hinweg. Überall sprachen sie mit dem Volk […]. Sie suchten allerorts das ‘echte Antlitz Russlands’. Je weiter es von der Literatur und dem Europäertum entfernt war, um so besser*» [Wieser-Bangard, 2002. S. 141] («*И они не замечали грубости, грязи и бедных избушек. Везде они говорили с народом […]. Они повсюду искали ‘подлинный лик России’. Чем дальше он был удалён от литературы и европейскости, тем лучше». Так, они охотно ходили в трактиры обязанных к уплате налога, прислушивались к их разговорам и беседовали с ними. В голове у них был заранее намеченный образ естественно здоровой, полной и настоящей народной жизни, которого они придерживались даже ценою ограниченного угла зрения*» [Здесь и далее перевод осуществлен мной – *Ю.Р.*]). В этот раз Москву они осмотрели обстоятельно, посетили церкви и музеи, Кремль, Успенский собор, Третьяковскую галерею, Исторический музей.

31 мая они покинули столицу, решив, прежде чем отправиться в Киев, ещё раз посетить Толстого в Ясной Поляне. В Киеве они жалели об отсутствии «типично русского», которое им так понравилось в Москве и которого они так искали. Но они купались каждый день в Днепре, посетили, между прочим, Владимирский собор, Софийский собор, Киево-Печерскую обитель и катакомбы. Атмосферу в поземных склепах Лу очень наглядно изображает в своём романе «Родинка». 17 июня они отплыли на корабле вниз по Днепру оттуда на поезде в Полтаву.

В Саратове они сели 24 июня на пароход «Александр Невский». Отсюда началась самая прекрасная часть их путешествия по Волге. Лу была околдована красотой пейзажа. 28 июня в Казани они сели на экспресс «Великая княгиня Ольга», на котором добрались до Ярославля.

Плаванье по Волге стало для Лу, которая до сих пор очень мало видела свою родину, самым впечатляющим и приятным событием поездки. Она ощутила глубокую связь со страной, чувствовала себя рождённой здесь.

Из Ярославля Лу и Рильке поехали в близлежащее село Креста-Богородское, где сняли избу. Обстановка была простой: скамья, самовар, широкий, соломенный тюфяк на полу.

Вернувшись 6 июля в Москву и проведя там ещё неделю, Лу и Рильке решили посетить русского крестьянского поэта Спиридона Дрожжина, лирикой которого увлекался Рильке. «*Там Вы познакомитесь с настоящей русской жизнью*», – писала София Шиль Рильке – «*простая, нецивилизованная деревня, вся её грязь, её бедность и нечистоплотность. Если Вы там побываете, Вы определённо во многом измените своё мнение о России, Вы ужаснётесь своему восторгу и, возможно, совсем с другим чувством поглядите на свою родину*» («*Dort werden Sie das wahre russische Leben kennenlernen, das einfache, unkultivierte Dorf, seinen ganzen Schmutz, seine Armut und Unsauberkeit. Wenn Sie dort gewesen sind, werden Sie ganz bestimmt Ihre Meinung über Russland in vielem ändern, Sie werden sich über Ihre Begeisterung entsetzen und vielleicht mit einem ganz anderem Gefühl auf Ihre Heimat schauen*» [Ebd. S. 145]).

18 июля Лу и Рильке прибыли в Низовку. Дни прошли в прогулках босиком, разговорах с крестьянским поэтом и его семьёй, хождении по грибы и визитах в близлежащее поместье графа Николая Толстого, дальнего родственника поэта, в Новинки. В эту поездку она узнала Россию как «*живую родину, да, как мою дорогую, дорогую родину навсегда!*» («*lebendige Heimath, ja als meine liebe, liebe Heimath durch und durch!*» [Ebd. S.146]).

23 июля 1900 вечером Лу и Рильке собрались в Петербург; туда они прибыли, после промежуточной остановки в Великом Новгороде, вечером 26 июля. А уже 28 июля Лу поехала дальше, в Ронгас в Финляндии, вслед за своей семьёй, которая проводила отпуск в поместье Александра Саломе. 26 августа Саломе и Рильке вернулись спустя почти четыре месяца в Берлин.

Поездки в Россию всколыхнули воспоминания Саломе о детстве, о России её юности. Через год был опубликован роман «Ма». В этом произведении нашли отражение многие впечатления, полученные во время путешествий.

В романе «Ма» основным проблемным полем является взаимодействие культур России и Запада. Очень важным для создания образа России является место действия – Москва, которую писательница считала более русским городом, чем Санкт-Петербург. Андреас-Саломе подключается к традиционному в русской литературе противопоставлению двух столиц.

Оттилия и Цита, сестра и дочь главной героини, представляют в романе западный взгляд на Россию. Для них старая Москва – отсталая, средневековая («*по сути своей большая деревня*» – «*im Grunde seines Herzens ein Riesendorf*» [Lou Andreas-Salome, 1996. S. 9. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках.]). «*Мы здесь как будто отстаем в развитии. Русским вообще присуща какая-то отсталость*», – говорит Оттилия. («*Wir sind hier wie zurűckgeblieben. Die Russen haben űberhaupt was Zurűckgebliebenes*» [24]). Цита, а также Оттилия видят в России азиатскую страну, как это было присуще многим европейцам на рубеже XIX – XX вв. Глядя из окна на народ, столпившийся вокруг кареты, везущей икону, Цита восклицает: «*Ах,*

Россия – Россия! У меня такое ощущение, как будто я снова вернулась в Азию. Как это печально…» («*Ach, Russland-Russland! Mir ist doch wieder, als ob ich nach Asien zurückgekehrt wäre*» [10]). Характерен этот снисходительный взгляд на Россию как на страну, еще пребывающую во мраке невежества, был для представителя Западной Европы той эпохи. Н. Бердяев в 1915 г. писал: «Для западного культурного человечества Россия все еще остается совершенно трансцендентной, каким-то чуждым Востоком, то притягивающим своей тайной, то отталкивающим своим варварством. Даже Толстой и Достоевский привлекают западного культурного человека, как экзотическая пища, непривычно для него острая» [Бердяев, 1990. С. 9].

Важное место занимает в художественной ткани текста цветовая гамма: золото икон и золотые купола Кремля, красные, зелёные и голубые крыши и стены домов, разноцветная вышивка народного узора на льняной скатерти и занавесках, пёстрые мозаики церквей и соборов, красное закатное солнце над Москвой – пестрота цвета, характерная для азиатских стран.

Противопоставление западной Европы и России, выраженное в художественном пространстве, продолжается на уровне системы персонажей. Сестре Марианны Оттилии чуждо всё русское. Так, будучи в гостях у Марианны, она садится на единственный стул, а не на русскую скамью (столовая обставлена в крестьянском стиле), потому что не хочет сидеть «как на лошади». Тем не менее, она не может не признать, что у Ма очень уютно, а обстановка создаёт ощущение теплоты. Отти не по-русски строга с детьми. Она спешит домой, чтобы уложить спать маленького Андрюшу, но для неё это скорее обязанность. Она не отдает себя чувствам, как делает это Марианна, которая живёт душой («*Твоя ошибка мне совершенно очевидна: ты всегда и во всём заходишь слишком далеко, ты всегда такой была. Ты за всё берёшься с такой страстью, отдаешь себя всю целиком!*» – «*Ich sehe den Fehler zu deutlich: du gehst immer zu weit in allem, - das tatest du immer. Alles packst du mit solch innerer Leidenschaft an, gibtst dich so ganz dran!*» [28]). Марианну удивляет такое отношение. Для неё человек живёт, пока любит. И. Ильин, исследовав миф о России в европейских странах, отмечает: «Западноевропейское человечество движется волею и рассудком. Русский человек живёт прежде всего сердцем и воображением и лишь потом волею и умом» [Ильин, 1992. С. 58].

Образу матери противопоставлены образы дочерей. Цита – эмансипированная европейская женщина рубежа веков, разумная и амбициозная. Она знает, чего хочет от жизни и считает себя равной мужчинам. Цита живёт ради себя и, как она признаётся доктору Томасову, стремится принять участие в европейском движении за эмансипацию женщин («*в жизни современных целеустремленных женщин, во всём этом движении*» – «*am Leben der heutigen strebenden Frauenwelt, – an dieser ganzen Bewegung*» [120]). Рациональная Цита в разговоре с Софи упрекает мать в утраченных возможностях. Вину за это она возлагает на Россию: «*С её способностями, её талантами она должна была бы чего-то достичь. Но, конечно, здесь, в России, где она должна учить детей богатых купцов*» («*Mit ihrer Begabung, ihren Talenten hätte sie etwas werden műssen. Aber freilich, hier in Russland, wo sie einfach den reichen Kaufleuten die Randen unterrichten muss*» [14]). Софи – промежуточный персонаж. Она, с одной стороны, хочет быть похожей на сестру, мечтает учиться на врача, с другой, она сочувствует матери, чувствует свою вину перед ней из-за своего желания уехать учиться за границу, не разделяет взгляд сестры на родину и пытается понять Россию. Характерен для образов дочерей и их внешний вид – у Циты коротко остриженные волосы, у Софи длинная русская коса, уложенная вокруг головы.

Образы дочерей во многом автобиографичны. В них есть черты самой Лу Андреас-Саломе.

В противопоставлении России и западной Европы на уровне персонажей отдельное место занимает доктор Томасов. По происхождению он русский, но много лет провёл на Западе. И Цита с тётей Оттилией, и Софи, и Марианна относятся к нему положительно, но каждый по-своему: для Оттилии он просто хороший семейный доктор, для Циты – единственный русский человек, идущий в ногу со временем, интересный и уважаемый собеседник, для Софи – учитель и профессиональный врач, достойный подражания, для Ма – близкий друг, которому она поверяет все свои тревоги и обращается за советом. Он по-западному практичен и деловит, по-русски душевен, добр и музыкален. Ему присуща и русская жертвенность. Как Ма тратит всю себя на воспитание детей, так и он оказывает ей постоянную поддержку и помощь. Но, побывав в западной Европе, он не может не видеть пробелов в развитии родной страны («*После многих лет упоительных волнений и интересной работы в Вене и Париже дома ему всё показалось бесцветным и затхлым, совершенно неподвижным*» – «*Nach Jahren anregenden Genusses und interessanter Arbeit in Wien und Paris erschien ihm zu Hause alles so schal und abgestanden, so gänzlich regungslos*» [41]). Особенно важен для него недостаток образования и культуры у народа: «*Только представьте себе народ с его абсолютным равнодушием ко всему, что касается культуры, потому что его интересует нечто совсем другое, бог весть, что: ветер, погода, смерть, музыка, нянюшкины сказки, иконы*» («*Sehen Sie sich nur einmal das Volk an mit seinem breiten Gleichmut gegen die ganze eigentliche Welt der Kultur, – wie es alle seine wirklich tiefen Interessen anderswo hat, – wa s weiβ ich, wo: bei Wind, Wetter, Tod, Musik, Ammenmärchen, Heiligenbildern*» [61]).

Таким образом, своим романом «Ма» Лу Андреас-Саломе вносит вклад в создание распространенного на Западе образа России, в котором русская национальная идентичность мифологизируется и идеализируется, акцент ставится на духовности, религиозности, любви как отличительных свойствах не только русской женщины, но русского народа вообще.

Литература

Lou Andreas-Salome. Ma: Roman. Frankfurt/M.-Berlin, 1996.
Wieser-Bangard M., Welsch U. Lou Andreas-Salome: «…wie ich Dich liebe, Rätselleben». Eine Biographie. Leipzig, 2002.
Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1990.
Ильин И. Наши задачи. М., 1992.

И.В. Желудкова (Саратов)

Традиции духовной поэзии в творчестве современных авторов, иеромонахов Романа (Матюшина) и Василия (Рослякова)

Научный руководитель – старший преподаватель Е.В. Киреева

Обратившись к творчеству русских поэтов, обнаруживаем, что в сфере своих религиозных исканий многие из них обращались к теме Страстей Христовых. На данном этапе у нас не было возможности выяснить, чем обусловлен творческий интерес к этой теме у каждого конкретного автора, однако, обнаружилось, что в целом разрыв между датами появления стихов, посвященных теме Страстей, по данным различных антологий с конца XVIII по первую четверть XX века составляет в среднем 10-15 лет. Некоторые авторы, как, например В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, А.Н. Апухтин, дважды, трижды возвращались к этой теме.

Уже можно сказать, что книжная поэзия тему Крестных Страданий Христа освоила. Метод при этом зависел от той литературной эпохи, школы, в рамках которой работал автор.

Для данного исследования мы взяли только те стихи, которые на наш взгляд предлагают что-то принципиально новое в раскрытии темы.

У Василия Андреевича Жуковского есть стихотворение из кантаты «Смерть Иисуса» 1818 года. Поэт избирает не силлабо-тонический тип стихосложения, а нечто необычное, некую стилизацию под древние богогласники.

О, кто сей праведный, висящий на кресте,
Меж двух злодеев, к древу казни
пригвожденный!
Узнайте в благостях Его.
Стыд, муку, смертный час забыл Он;
в мыслях видя,
Мария, твой печальный жребий, завещать
Спешит Он другу сердца должность
драгоценну:
«О, брат Мой! Здесь свою зришь матерь».

После описания крестных мук и смерти Жуковский с потрясающей силой передает ощущение ужаса и пустоты, которое объяло всю вселенную:

Со всех слетели звезд смятенны
серафимы,
И вопиют: «Его уж нет!»
И в безднах грянуло подземных:
Его уж нет!

Лирический герой присоединяет и свой вопль ужаса:

Голгофа, трепещи! Ты кровь Его прияла!
Затмися, день! И миру в час сей не свети!
Ты разорвись, земля, убийц носяща!
Тьма гроба, расступись! Воздвигнитесь,
отцы!
Земля, где скрыты вы,
Вся кровью облита!
Его уж нет! Поведай
В печали утро утру:
Его уж нет!
И вечность, трепетно ответствуй:
Его уж нет!

Так заканчивается стихотворение, будто певец на своем инструменте оборвал струны. Это взгляд человека, который подобно апостолам и другим последователям Христа забыл о предсказанном Воскресении и видит перед собой только бездыханный труп воплотившегося Бога.

Александр Сергеевич Пушкин в стихотворении «Мирская власть» 1836 года очень краток, но глубок и точен, даже можно сказать догматичен:

Когда великое свершалось торжество
И в муках на кресте кончалось Божество,
Тогда по сторонам животворяща древа
Мария-грешница и Пресвятая Дева
Стояли две жены,

В неизмеримую печаль погружены.

В двух первых строках передана суть крестной жертвы Христовой. « Смертию смерть поправ» – как говорит тропарь Воскресения. Смерть Христа – это начало Его победы над адом, потому что, когда душа Иисуса сходит во ад, то, как говорит другой воскресный тропарь: «связуем бывает ад», то есть ад теряет свою силу над душами людей, которые жили праведной, благочестивой жизнью. Поэтому Пушкин называет происходящее «торжеством».

И хотя в стихотворении «Мирская власть» тема Распятия не является доминирующей, Пушкин очень емко и ярко передает всю полноту своего видения этого вопроса.

Отличительной чертой произведений поэтов Серебряного века является образная, эмоциональная усложненность в раскрытии темы Страстей Христовых. Поиски Серебряного века в области формы, в области семантики слова отразились и в этих стихах.

Иван Алексеевич Бунин обращается к теме Страстей Христовых в стихотворении «В Гефсиманском саду» (?г.). Поэт переосмысляет евангельские строки, где сказано: «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Лк. 22, 43). Бунин представляет явление Ангела через образы природы. Сначала с Иисусом беседует терновник, который предвещает, как венец из его ветвей превратится на челе Христа в «корону зеленую», что достоин носить только Царь царей. Затем кипарис обещает, что, став Крестом, он «*вознесет Иисуса над всей вселенной*», и тогда весь мир увидит Господа «*Смиренного*» во всем величии Его жертвы. И когда скорбь снова начинает одолевать Иисуса, тогда ветер «*ласковой струей*» внушает Ему, что облегчит страдания «*ароматной прохладой с долин гор*» и разнесет по миру Его учение.

Таким образом, мы видим, как Бунин бестелесную природу Ангела растворяет в окружающих Христа предметах. Однако, это не случайно взятые предметы. Терновник и кипарис, – а точнее терновый венец и кипарисовый крест – это образы страданий Христовых, но также и образы славы Его. А ветер также бесплотен как и Ангел, как и Сам Дух Святой, Который водил апостолов по всей земле. Это Его слова звучат в устах ветра:

И от востока до заката
Твои глаголы возвещу!

В этом слышится традиционное для стихов этой темы в народной поэзии обетование Воскресения. Еще все муки впереди, но Бунин уже восклицает: «*Все преклонялись перед Ним*». То есть «всякое дыхание и вся тварь», как говорит воскресная стихира, чувствовала в Идущем на смерть Бога.

Бунин в этом стихотворении создает образно-богословскую картину. Он рисует мир, исполненный поэзией, может быть для того, чтобы показать, какое величие несет в себе этот момент – момент моления в Гефсиманском саду.

У Николая Степановича Гумилева тема Страстей Христовых раскрывается в стихотворении «Одиноко-незрячее солнце смотрело на страны» (? г.). Интересно то, что мы совсем не видим здесь ни фигуры Христа, ни описания событий, ничего подобного. Поэт рисует нам то, что происходит во вселенной. И лишь по каким-то штрихам и намекам, рассеянным по тексту стихотворения, мы угадываем: это происходит в момент крестных мук Христа. На протяжении всего стихотворения Гумилев тезисно выделяет этапы описываемого глобального события:

1) Были сумерки мира;
2) Был испуг ожиданья;
3) Это было Спасенье.

Эпитет «*одиноко-незрячее солнце*» обращает нас к евангельским и богослужебным текстам, где говорится, что «солнце померкло» в момент Распятия Христа. Далее на девушке, которой «*сочетанья планет дали имя: Страданье*», мы видим «*терновый венок*». Эпизод, когда она «*серебряным плугом упорную взрезала новь*» вызывает ассоциации с разорвавшейся в Иерусалимском храме церковной завесой, что означало открытие пути в Горний Иерусалим. «*Новь*» при этом, вероятно, можно истолковывать, как обновленное состояние человечества, которое теперь может вступить на этот путь. Соединив по смыслу «Страданье – Спасенье», увидим одну из важнейших основ христианства: Смертию смерть поправ.

И в терновом венке, под которым сочилася кровь,
Вышла тонкая девушка, нежная в синем сияньи,
И серебряным плугом упорную взрезала новь,
Сочетанья планет ей назначили имя: Страданье.
Это было спасенье.

Для поэта важно не само описание страданий Христа, а важен масштаб и глубина происходящего, его сакральный смысл. Раскрывается он через тварный мир, через космос.

Стихотворение «Неумолимые слова» (1910) Осипа Эмилиевича Мандельштама похоже на обрывки некой общей картины: вот приговор, вот умирание. Приговор и умирание – это земная жизнь Христа. Поэтому первые две строфы почти протокольны:

Неумолимые слова…
Окаменела Иудея,
И, с каждым мигом тяжелея,
Его поникла голова

А смерть Христа – это и человеческое, но одновременно и высвобождение Божественного, ибо за порогом смерти уже Богом вступил Христос в ад и победил его. Поэтому у Мандельштама в третьей строфе выстраивается образный богатый мир, а сквозь него – богословие:

И царствовал, и никнул Он,
Как лилия в родимый омут

«*Царствовал*» и «*никнул*» – проявление двойственности естества Христа. Вспоминаются в связи с этим слова тропаря: «Во гробе плотски, во аде же с душею, яко Бог, в раи же с разбойником и на Престоле был еси, Христе, со Отцем и Духом/…/». Во аде и на Престоле; Царствовал и никнул – двойственность естества. Усиливает этот смысл сравнение с лилией. В христианской иконографии лилия – символ нетления.

И дальше поэт постепенно выводит для нас цепь вскрываемых смыслов:

И глубина, где стебли тонут.

То есть та глубина, куда уже мысль человеческая проникнуть не может, та глубина, где незримо реализуется спасение:

Торжествовала свой закон

Здесь, конечно, речь о новом законе, который дал Христос, – о законе Любви (ибо Любовью совершено наше спасение).

Мы видим, как Мандельштам искусно вплетает богословие в ткань своего текста. По ходу развития событий мысль автора движется от внешнего земного к сакральному.

Конечно, это еще не все авторы и не все произведения. Но предварительные выводы уже можно сделать. Итак: исследуя стихотворные произведения русской классической литературы, мы приходим к выводу, что они отличаются от народной духовной поэзии попыткой проникновения в сакральный, богословский смысл страданий Христа.

Внимание авторов-классиков обращено именно к внутреннему содержанию каждого события и того целого, в которое все эти события складываются.

О страстях Христовых у иеромонаха Романа написано четыре стихотворения. «Гора Голгофа. Вижу три креста» 1987 года, «Поят Пилат Христа и би Его» 1988 года, «Приидите, ублажим Иосифа приснопамятного…» 1989 года вошли в сборник «Внимая Божьему веленью». А стихотворение «Знать не было от Миросотворенья…» 2001 года опубликовано в сборнике «Русский куколь». Это, последнее сильно отличается от предыдущих не только по звучанию, но и по содержанию.

Знать не было от Миросотворенья
Страшнее дня Великого Пятка.
Глумленье твари. Богоубиенье!
Тоска в народе, в Небесах тоска!
Померкло солнце. И бездушный камень
Под каждою стопою задрожал.
Но Ты и пригвожденными руками
От разрушенья Землю удержал.
Ты – Бог! Тебе не невозможно это!
В ответ на зло, на принятый позор,
Благословил Крестом все части Света,
И для объятий руце распростер!
Так возлюбить! До смерти! Боже! Боже!
Кого? За что? И кто вместил сие?
Собор убийц Любовь понять не может, -
И Мертвого пронзает копие!

Здесь нет передачи конкретных фактов, конкретных событий, они скорее подразумеваются. Автор из сегодняшнего дня как бы повергает себя к подножию Креста, на котором распят Господь, и в ужасе постигает величие жертвы Христовой, её сакральный смысл для всего человечества. «Богоубиенье» – это слово, придуманное отцом Романом, отражает немыслимость цены спасения грешников. Автор использует книжную традицию – оксюморон:

Но Ты и пригвождёнными руками
От разрушенья землю удержал.

И далее нам открывается причина всего происшедшего. Автор восклицает:

Так возлюбить! До смерти! Боже! Боже!

Это своего рода богословие. Автор, знакомый в силу своего служения с догматами православного вероучения, подчёркивает, что в центре дела спасения лежит именно любовь. Именно движимый любовью Господь придаёт Себя на смерть, чтобы восстановить потерянный человеком путь к Богу и к богоподобию.

Данное стихотворение отца Романа можно назвать философско-богословским. Написано оно под явным влиянием книжной традиции.

У иеромонаха Василия существует только одно стихотворение (без названия), посвящённое страстям Господним, 1989 года. В нём описывается снятие тела Иисуса с Креста:

Пришел Иосиф с Никодимом,
Когда надежда умерла
И Матерь плакала над Сыном
У основания креста.
НЕ за величием и властью
Они спешили ко Христу,

(Они пришли к Царю Христу)
Пришли свое оплакать счастье,
Что скрыла тьма в шестом часу.
Его и так уж было мало,
Сокрытого (в душе) от злобных глаз.
И ныне плащаница покрывала,
Пророчествуя погребенья час.
Но раздралась завеса в церкви. –
Завеса их сердечных мук.
И плакали они над мертвым,
Смывая кровь с Пречистых рук.

Автор выступает как очевидец совершившихся событий. Но он не описывает конкретные факты, а лишь подразумевает их. Он словно рассчитывает, что все события нам знакомы. Цель же его передать эмоциональную ситуацию, что мы видели и у В.А. Жуковского. В стихотворении заостряется внимание на ощущении внезапного сиротства и того оцепенения, в которое повергаются пришедшие погребать Иисуса. Ведь воскресения ещё не было, была только смерть. Смерть Бога. Ведь самый ужас страстей Христовых заключается даже не в боли, и не в позоре, а именно в смерти. Однако, в стихотворении передано ещё одно ощущение, точнее, предощущение. Это предощущение пасхальной победы. Оно передаётся, во-первых, через упоминание разодранной церковной завесы в Иерусалимском храме, как символа отнятой у иудеев благодати, и в другом смысле, символа открывшегося пути в Горний Иерусалим, в Царство Небесное. Это богословски значимое явление, и предполагается, что читатель знает сакральный смысл его.

Отец Василий углубляет предощущение пасхальной победы с помощью оксюморона:

И плакали они над мертвым,
Смывая кровь с Пречистых рук.

В мёртвом Христе автор видит Его Божественное естество, Вторую Ипостась Святой Троицы, не отделимую от Первой, т.е. от Отца. В этих строках можно увидеть и просто обетование Воскресения, данное Иисусом с креста Своей Матери.

То есть мы обнаруживаем, что несмотря на простую форму изложения, стихотворение иеромонаха Василия является в то же время многопластовым богословским размышлением.

Созданная поэтами-профессионалами традиция выходить в аналитическую сферу очень четко прослеживается в творчестве иеромонахов Романа и Василия. Но у этих поэтов наблюдается возврат к простоте формы. И при этом Образность их стихотворений можно назвать «богослужебной», так как авторы в ее создании часто следуют традициям богослужебных текстов.

Литература

«Хотим или нет, но величит нас Бог…». Дневники, духовные беседы, стихи иеромонаха Василия (Рослякова). М., 2002.
Голгофа: Библейские мотивы в русской поэзии // Б-ка «Р.Х. 2000» / В силе Духа. М., 2001.
Пророк: Библейские мотивы в русской поэзии // Б-ка «Р.Х.2000» / В силе Духа. М., 2001.
Рифма, обращенная к Богу: Антология российской молитвенной поэзии. Ч. 4 / Сост., вступ. ст. *В.Ш. Гороховского*. СПб., 2005.
Роман (Матюшин), иеромон. Внимая Божьему Веленью: Стихи. Духовные песнопения. Минск, 1998.
Роман (Матюшин), иеромон. Русский куколь. 2-е изд. Минск, 2002.

Слово и Дух: антология русской духовной поэзии (X – XX вв.) / Сост., подг. текстов, вступ. ст. и коммент. проф. *И.А. Чароты*. Минск, 2005.
Час молитвы: Библейские мотивы в русской поэзии // Б-ка «Р.Х. 2000» / В силе Духа. М., 2001.

В.В. Биткинова (Саратов)

Бардовская песня в субкультуре пионеров 1980-х – 2000-х годов

Научный руководитель – профессор Ю.Н. Борисов

Бардовская песня занимает значительное место в субкультуре пионеров 80–90-х годов XX века, а также в наследующей ее песенной традиции современных детских и молодежных лагерей отдыха. При этом функционирует она зачастую как фольклорная песенная традиция: путем устной передачи, копирования рукописных и печатных песенников. Многие популярные песни «потеряли» авторов (назвать имена авторов могут только те, кто интересуется непосредственно бардовской песней), изменяются слова, мелодия и манера исполнения.

В данной статье рассматриваются варианты песен в двух рукописных песенниках конца 1980-х – начала 1990-х гг., принадлежащих старшему преподавателю СГУ А. В. Зюзину (1974 г. р.) и ассистенту СГУ В. В. Биткиновой (1977 г. р.). Песенник А. В. Зюзина был скопирован с рукописных тетрадей в г. Калинине (Твери) в 1986 или 1987 гг. во время слета вожатских отрядов; мой песенник был скопирован с песенника С. Н. Коробковой (Дорофеевой) (1974 г. р.) во время участия в работе районного пионерского штаба «Голос» Заводского района г. Саратова в начале 1990-х. Кроме того, используется материал бесед с С. Н. Дорофеевой, работающей с конца 1980-х гг. в штабе «Голос», ныне – Детской общественной организации «Галактика» Центра дополнительного образования для детей Заводского района г. Саратова, и учителями музыки лицея № 37 г. Саратова Е. Ю. Рыбаковой (1957 г. р.) и О. И. Скоробогатовой (1982 г.р.).

Среди самых известных бардовских песен, исполняемых в пионерских и современных детско-юношеских лагерях отдыха, «Изгиб гитары желтой» (другие названия «Как здорово!», «Фестивальная») О. Митяева, «Милая моя» (более распространенное в обиходе название «Солнышко лесное») и «Осенние дожди» (более распространенное название «Перевал») Ю. Визбора, «Алые паруса» В. Ланцберга, популярны также «Море черное» Б. Окуджавы, «Не спеши трубить отбой» и «Пора в дорогу, старина» В. Ланцберга, «Море» Н. Матвеевой, «Ты – мое дыхание» и «Вечер бродит по лесным дорожкам» А. Якушевой и др. (кроме материала указанных песенников и устных бесед, можно сослаться также на сайт «Лагерные песни» [lagersongs.h1.ru]. «Алые паруса» в конце 80-х – начале 90-х входила в круг песен по выбору, разучиваемых в средних школах, «Милая моя» и «Изгиб гитары…» входят в современную школьную программу по музыке [Назарова, 2005; 2004].

Остановимся на песнях «Осенние дожди» Ю. Визбора (1970) и «Алые паруса» В. Ланцберга (1966).

Ю. Визбор

Осенние дожди

Видно, нечего нам больше скрывать –
Все нам вспомнится на Страшном суде.
Эта ночь легла, как тот перевал,
За которым – исполненье надежд.
Видно, прожитое – прожито зря,
И не в этом, понимаешь ли, соль.
Видишь, падают дожди октября,
Видишь, старый дом стоит средь лесов.

Мы затопим в доме печь, в доме печь,
Мы гитару позовем со стены.
Все, что было, мы не будем беречь,
Ведь за нами все мосты сожжены,
Все мосты, все перекрестки дорог,
Все прошептанные клятвы в ночи.
Каждый предал все, что мог, все, что мог, –
Мы немножечко о том помолчим.

И слуга войдет с оплывшей свечой,
Стукнет ставня на ветру, на ветру.
О как я тебя люблю горячо, –
Это годы не сотрут, не сотрут.
Всех друзей мы позовем, позовем,
Мы набьем картошкой старый рюкзак.
Спросят люди: «Что за шум, что за гром?»
Мы ответим: «Просто так, просто так!»

(Первый куплет повторяется с небольшими изменениями: 25-й стих начинается с «Просто», 30-й – с «Но») [Визбор, 2001. С. 186-187].

Песня альпинистская, но основное «содержание» ее, конечно, не ночевка в «старом доме средь лесов», а подведение итогов перед трудным восхождением, когда реальные пройденные пути становятся метафорой пути жизненного («нечего нам больше скрывать», «за нами все мосты сожжены»), на этом пути было совершено немало ошибок («каждый предал все, что мог»), но и найдено подлинных ценностей: дом в лесу, печь, в которой можно зажечь огонь, гитара на стене, любовь, которую «годы не сотрут», друзья, сама дорога. Составители сборника произведений Визбора 2001 г. сопровождают эту песню отрывком из записок автора: «*… в альпинизме, как, пожалуй, ни в каком другом виде спорта, итог, результат, успех зависят от того, каким является человек вне <…> технических действий. В восхождении вместе с вопросами техническими решаются вопросы этические, когда совершенно реальное воплощение получают понятия чести, дружбы, порядочности*» [Там же. С. 187-188]. Автор исполнял эту песню речитативом, с отрывистым аккомпанементом, передающим сдержанность и даже скупость в выражении эмоций, возможно, требовательность к себе как в смысле техники, так и в смысле этики.

Песня входит в репертуар детских лагерей отдыха до сих пор. Она есть в песенниках А. В. Зюзина и моем, О. И. Скоробогатова разучивала ее летом 2006 г. в лагере «Молодежный» г. Саратова, имя автора во всех этих источниках отсутствует, в печат-

ном сборнике «Песни “Орленка”» имя автора указано, но дан фольклорный вариант [Песни «Орленка», 1998. С. 88].

В подростковой пионерской среде песня претерпевает ряд изменений. В частности, добавляется еще один куплет:

Просто так идут дожди по земле,
И потеряны от счастья ключи.
Это всё, конечно, мне, конечно, мне,
Но об этом помолчим, помолчим.
Просто, нечего нам больше скрывать –
Все нам вспомнится на Страшном суде.
Эта ночь легла, как тот перевал,
За которым – исполненье надежд.

Становится более «песенным» исполнение, и этим, наверное, объясняется замена трудно произносимых слов на более «благозвучные» («*нам вспомнится*» на «*припомнится*»; «*и не в этом*» на «*но не в этом*»; «*все, что было, мы не будем беречь*» на «*просто нечего нам больше беречь*»; «*клятвы*» на «*тайны*»; «*стукнет ставня*» на «*ставни скрипнут*»).

Присутствует стилистическая правка. Упрощается и стандартизируется ряд авторских слов и образов («*ставни скрипнут*» вместо «*стукнет ставня*», не вполне вписывающееся в «сюжет» «*И слуга войдет с оплывшей свечой*» заменяется на «*А луна взойдет оплывшей свечой*»). Но вместе с тем надо отметить, что песня была распространена в читающей, «книжной» среде, поэтому налицо эстетически осмысленные «улучшения»: более последовательное, чем у автора, использование анафоры («просто» в начале 1, 5, 11, 25, 29-го стихов), аллитерации («*Просто прожитое – прожито зря*»), подхват конца 24-го стиха в начале 25-го («*Мы ответим: “Просто так, просто так!” // Просто так идут дожди по земле*»), наоборот, расподобление начала 7-го и 8-го стихов («*Слышишь, как поют дожди октября, / Видишь, старый дом стоит средь лесов*»), использование более прихотливых (хотя и из стандартного запаса) метафор и олицетворений («*А луна взойдет оплывшей свечой*», «*как поют дожди*» вместо «*падают*» или «*капают*»), экспликация или введение дополнительных – из набора стандартных – мотивов туристской песни (мотив «трудной жизни», потери друзей: «*Мы оставшихся друзей соберем*» вместо «*Всех друзей мы позовем*», «*потеряны от счастья ключи*»).

Изменяется смысл, и, соответственно, настроение: в фольклорном варианте мысли лирического героя сконцентрированы не столько на прошлом, сколько на будущем. На прошлое он смотрит без сожаления («*нечего нам больше терять*» вместо «*скрывать*»; «*нечего нам больше беречь*» вместо «*Все, что было мы не будем беречь*»), нет воспоминания об ошибках («*Каждый сделал все, что мог*» вместо «*Каждый предал все, что мог*»). Примечательно уже изменение названия, под которым бытует песня – не «Осенние дожди», а «Перевал» (один из самых распространенных мотивов туристской песни, часто выносимый в заглавие). Возможно появление несколько дидактично поданного мотива выбора жизненного пути, например, при акцентировке слова «просто» во фразе «*Прóсто прожитое – прожито зря*», при которой «просто» превращается из частицы в наречие, характеризующее образ жизни. Мотивы будущей дороги и ожидания (у Визбора – «*перевал, за которым исполненье надежд*» и «*Всех друзей мы позовем, позовем, / Мы набьем картошкой старый рюкзак*») усилены путем изменения последнего куплета (в финале песни вместо «*Видишь, старый дом стоит средь лесов*» оказывается стих «*За которым – исполненье надежд*») и добавлением

слов, объясняющих закономерность, «естественность» движения («*Просто так идут дожди по земле*»).

В. Ланцберг

Алые паруса

А зря никто не верил в чудеса…
Но вот однажды летним утром рано
над злой Каперной алые взметнулись паруса –
и скрипка разнеслась над океаном.

Глаза не три, ведь это же не сон,
ведь алый парус вправду гордо реет
над бухтой, где отважный Грэй нашел свою Ассоль,
над бухтой, где Ассоль дождалась Грэя.

А рядом корабли из дальних стран
тянули к небу мачты, словно руки.
И в кубрике на каждом одинокий капитан
курил, вздыхал и думал о подруге.

С любимым легче волны бороздить
и соль морскую легче есть на пару,
ведь без любви на свете невозможно было б жить
и серым стал бы даже алый парус!
И стал бы серым даже алый парус! [Ланцберг, 1991. С. 15].

Эта песня была особенно популярна в конце 80-х – начале 90-х, она разучивалась в школах, «Алые паруса» А. Грина изучались на уроках литературы, были распространены детские и подростковые клубы различного направления с названиями «Алые паруса» или «Ассоль», в частности клуб «Ассоль» был в лицее № 37 г. Саратова. Тематика песни (какой она бытует в этой среде), по мнению работающих с детьми, вполне соответствует психологии 12-14-летнего человека: дружба, преданность, романтика, вера и ожидание чуда, «светлые», необычные образы героев и собственно алых парусов (материалы бесед с Е. Ю. Рыбаковой и С. Н. Дорофеевой). Свою роль в распространении песни сыграло и увлечение фильмом «Алые паруса» (1961 г.). Песня также до сих пор входит в репертуар детских лагерей отдыха (беседы со С. Н. Дорофеевой и О. И. Скоробогатовой) в фольклоризованном виде без автора, но в сборнике «Песни ”Орленка”» указан автор и приводится авторский текст [Песни «Орленка». С. 35]. Сам В. Ланцберг оценивал вхождение этой песни в юношеский репертуар следующим образом: «Корпорация [в терминологии автора это сообщество, для которого «характерен конкретный, особый вид деятельности» – *В.Б.*] иногда напоминает "черную дыру", тем, что захватывает пролетающие мимо объекты, то есть песни, рожденные вне ее. Так, корпорация лагерных пионеров и вожатых сделала одной из своих фирменных мою старую песенку про алые паруса» [www.altruism.ru]. Он отказывался петь ее на концертах последних лет, не включил в последний сборник «Условный знак» (1996), но упомянул как, безусловно, известную в подписи к фотографии 1963 г.: «…примерно так же автор выглядел и через три года, когда посетовал, что “зря никто не верил в чудеса”» [Ланцберг, 1996. С. 131].

Песня в том варианте, который бытует в детско-юношеских лагерях отдыха, более лирическая, исполняется медленнее, чем ее пел автор, с вальсовым аккомпанементом, варьируется мелодия.

Сильнее всего изменен первый куплет:

Ребята, надо верить в чудеса!
Когда-нибудь весенним утром ранним
Над океаном алые взметнутся паруса
И скрипка пропоет над океаном,

отсутствует третий куплет, после авторских добавлены еще два:

Когда-то где-то счастье ты найдешь,
Узнаешь Грэя и Ассолью станешь,
Свою мечту ты знаешь и ее ты не предашь.
Гори, гори на солнце, алый парус!

Узнаешь зло – без этого нельзя,
Ведь люди не всегда бывают правы,
Но горя никому не причиняй ты никогда,
И пусть не станет серым алый парус!

Затем обычно повторяется первый.

Направление изменений текста сходны с теми, что мы видели в «Перевале»: повторение ключевого образа («*алый парус*» – четыре раза вместо двух, причем три раза в последнем стихе куплета, два раза в антитезе «*алый парус – серый*»), замена авторского на более клишированный, хотя часто более романтичный образ («*море переплыть*» вместо «*волны бороздить*», «*скрипка пропоет*» вместо «*разнеслась*»). «*Глаза не три*», «*вправду*», «*ведь без любви*» заменяются на более благозвучные «*Не три глаза*», «*правда*», «*а без друзей*».

Текст также изменен в соответствии с возрастом исполнителей и воспитательными задачами. Песня о любви превращается в песню о дружбе («*с друзьями*», а не «*с любимым*», как у Ланцберга, «*легче море переплыть*», «*без друзей*», а не «*без любви*» невозможно жить). Появляется дидактичность («*надо верить в чудеса*»), особенно она заметна в финале пятого куплета («*горя никому не причиняй ты никогда*»). Возможен вариант «*алый парус правды гордо реет*» вместо «*алый парус вправду…*», и тогда появляется еще одна «идея» – о торжестве правды. Также следует отметить прямое обращение к слушателям или соисполнителям («ребята», «ты»). Песня В. Ланцберга рассказывает о свершившемся факте («*алые взметнулись паруса, и скрипка разнеслась над океаном*»), только во втором куплете автор переходит в настоящее время, словно обращаясь к очевидцу событий («*глаза не три, ведь это же не сон*»), и в последнем говорит вообще о законах жизни («*с любимым легче волны бороздить… а без любви на свете не возможно было б жить*»). Вариант пионерского лагеря переносит действие в будущее («*когда-нибудь*», «*когда-то где-то*»), обращен к будущим поколениям, главным его содержанием становится вера в мечту, а не исполнение ее.

В. Ланцбергу было важно точное сохранение в песне, хоть и в свернутом виде, оригинальных деталей источника (феерии А. Грина). Это название поселка, где жила Ассоль, (Каперна), и его атмосфера («злая Каперна»), время действия (лето), музыка, сопровождающая появление корабля с алыми парусами (скрипка). В варианте, бытующем в пионерских лагерях, большинство именно этих деталей оказывается исключенными, заменяются на распространенные песенные романтические образы. Так, «злая Каперна» (у Грина – «злобный испуг») заменяется на «океан». У Грина точно указано время года: «*Грэй и Ассоль нашли друг друга утром летнего дня, полного неизбежно-*

сти» [Грин, 1980. С. 50. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках], а в фольклорном варианте вместо лета – весна, при этом усиливается общий романтический ореол образа, мотив устремленности в неизвестное, но счастливое будущее («Когда-нибудь весенним утром ранним»). Грин дает развернутое описание договора Грея с музыкантами, один из которых произносит настоящий гимн скрипке и, объясняя различие характеров инструментов, говорит, в частности: «*На виолончели играю днем, а на скрипке по вечерам <…> Виолончель – это моя Кармен, а скрипка…*» – «*Ассоль*», – добавляет Грэй [53]. Причем «разнеслась» является более точным, чем «пропоет»: в феерии, когда Ассоль на глазах у «ужаснувшейся навсегда Каперны» подбежала к лодке Грэя, «*Циммер взмахнул смычком – и та же мелодия грянула по нервам толпы, но на этот раз полным, торжествующим хором*» [67]. Даже совершенный вид глаголов первого куплета идет от Грина: его алые паруса перед Каперной «*ясно и неопровержимо пылали с невинностью факта, опровергающего все законы бытия и здравого смысла*» [Там же]. Начало второго куплета («*Глаза не три / ведь это же не сон*») также имеет непосредственным источником текст: появление корабля с алыми парусами первым увидел охотник, именно его взгляд передается Грином, и оканчивается этот фрагмент так: «*Охотник, смотревший с берега, долго протирал глаза, пока не убедился, что видит так, а не иначе. Корабль скрылся за поворотом, а он все еще стоял и смотрел; затем, молча, пожав плечами, отправился к своему медведю*» [63]. Пропускаемый куплет о курении «одинокого капитана» в кубрике отсылает к гриновскому описанию вечера Грэя накануне встречи с Ассоль, где подробно описывается действие табака на мысли и чувства человека.

Таким образом, изменение бардовских песен в пионерской и юношеской среде происходит частично по общим законам фольклоризации авторских текстов: упрощается мелодия, более «благозвучными» становятся трудно произносимые фрагменты, индивидуальные образы заменяются на более традиционные. Но, так как эти песни распространяются в «книжной» аудитории, нет явной бессмыслицы, почти все изменения носят эстетически осмысленный характер. Трансформация текста идет в определенном направлении, которое можно условно обозначить как «романтизация», она обусловлена возрастными особенностями исполнителей и слушателей. Важным является и тот факт, что в создании фольклорных вариантов принимают участие не только сами дети и подростки, но и педагоги: учителя и, особенно, вожатые пионерских лагерей, – это обусловливает еще и воспитательную направленность изменений.

Литература

Визбор Ю. Ты у меня одна : Стихи. Песни. Рассказы. Статьи. Ноты / Сост. *Р. Шипов*. М., 2001.
Грин А.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1980.
Лагерные песни [Электронный ресурс] / Димон И.; тексты песен предоставлены *О. Сорвановой* // lagersongs.h1.ru (17.04. 2007).
Ланцберг В. О потоках в авторской песне: Скучная лекция // www.altruism.ru (17.04.2007).
Ланцберг В. Песни [Б.г.: б.и.], 1991.
Ланцберг В. Условный знак / Сост. *Н. Жукова*. М., 1996.
Назарова Л.В. Музыка на все времена: рабочая тетрадь по музыке для 8 класса. Саратов, 2004.
Назарова Л.В. Тайна музыкального образа: рабочая тетрадь по музыке для 7 класса. Саратов, 2005.
Песни «Орленка»: сб. / Сост. *А. Завражнов, И. Киреев*. М., 1998.
Песенник: [рукопись] / [владельческая запись *А. В. Зюзина*]. Калинин (Тверь)-Саратов, 1986-1987. 18 л.
[Песенник]: [рукопись] / [владельческая запись *В.В. Биткиновой*]. Саратов, 1991-1992. 32 л.

Е.Г. Капранова (Саратов)

Крылатые выражения, ситуации и образы произведений Н.В.Гоголя в телесериале Павла Лунгина «Дело о мертвых душах»

Научные руководители – профессор В.В. Прозоров, ассистент Р.Н. Лейни

Особенностью сериала Павла Лунгина «Дело о мертвых душах» является не столько калькирование произведений Гоголя, сколько создание нового текста, построенного на многочисленных цитатах, взятых из гоголевских произведений. Многие из этих цитат стали крылатыми выражениями.

Прямая цитация произведений Гоголя конечно же существует. Например, «поднимите мне веки», «отсюда в любую сторону три года скачи – никуда не доскачешь» и многие другие. Но все же сценарная основа фильма представляет собой трансформацию, обыгрывание гоголевских крылатых выражений. Мы попытались выделить в тексте кинопостановки крылатые слова и выражения и сравнить с первоисточником. При этом мы опирались на книгу В.В. Прозорова «Крылатые слова и выражения из сочинений Н.В.Гоголя» и на собственную «читательскую память». Нам кажется интересным выяснить насколько в данной кинопостановке крылатые слова и выражения утратили связь с литературным первоисточником, как переосмысляются гоголевские тексты и, главное, – какую при этом эстетическую значимость они получают.

Мы выяснили, что гоголевское крылатое выражение может использоваться как реализованная метафора: когда переносное аллегорическое значение сознательно сводится к буквальному. Таким образом, фраза «какой же русский не любит быстрой езды», также ставшая крылатым выражением, «шутливо говорящим о пристрастии к большим скоростям на дорогах», произносимая устами пьяного Шиллера, буквально сводится к бытовой ситуации. Следует отметить и тот факт, что гоголевская "тройка" в фильме заменена телегой с одним конем. Вследствие этого происходит явное смеховое снижение образа.

Особый интерес представляет доведение до абсурда некоторых крылатых ситуаций. В разговоре Городничего с начальником богоугодных заведений, у которого «больные выздоравливают как мухи», Городничий неожиданно предлагает надеть на больных чистые колпаки. Артемий Филиппович отвечает: «Чистые колпаки надеть можно на больных, только они все красные». (Все присутствующие надевают красные колпаки и смеются). Как видим, абсурдность некоторых фрагментов произведений Гоголя усиливается. При подобном переосмыслении в текст кинопостановки Лунгиным включается еще один уровень «культурной памяти»: красный колпак – символ свободы во время Французской революции. Но в данной ситуации этот образ свободы пародийно снижается.

Особую значимость в кинопостановке Лунгина имеет принцип «остаточной читательской памяти» [Прозоров, 2005. С. 95], проявляющийся на сюжетном уровне.

В фильме переплетаются знакомые всем гоголевские сюжеты. Так, в киноповествование косвенно вводится сюжет дела о гусаке (как один помещик назвал другого гусаком). А именно упоминается о судебной тяжбе, из-за которой Афанасий Иванович, отец Шиллера, влез в долги. (Причем, Афанасий Иванович, как мы помним, является персонажем «Старосветских помещиков».)

Описывая своеобразие произведений Гоголя, Ю.В. Манн отмечает, что «углубление смысла происходит за счет того, что "глупость" следует за "глупостью". И тогда

в какой-то момент читателю открывается, что <…> это унылое течение пошлости и "называется жизнью». В этот трудно уловимый, но непреложный момент «смешное» оборачивается "грустным"» [Манн, 1978. С. 40]. На наш взгляд, П. Лунгин сознательно отказывается от этого очищения смехом. Перед авторами сериала, по их словам, стояла другая задача, сделать так, чтобы смотреть фильм было смешно. Наслаиваясь друг на друга, абсурдное и смешное не переходит в серьезное, а зритель кинопостановки наблюдает бесконечное наслаивание смысловой «глупости».

Трансформации подвергается и образ главного героя, Шиллера, который представляет собой контаминацию нескольких гоголевских героев: Башмачкина, Хлестакова, Чичикова и даже Поприщина. Невозможно составить целостную характеристику этого главного героя, но нельзя и провести четкую грань между гоголевскими героями, составляющими образ Шиллера.

Итак, в начале Шиллер предстает в образе Башмачкина, «маленького человека», чиновника, который вынужден исполнять приказания генералов, готовых сгноить, «закопать» его в городе N. Символично и то, что он принимает в дар от губернатора шинель. У него, как и у Башмачкина, нет желания угодить начальству. Акакий Акакиевич хочет найти защиту у «сильных мира сего», но гоголевский герой сталкивается с полным равнодушием к своей судьбе. Шиллер и не пытается найти защиты у государства, которое также равнодушно к его судьбе. Генерал откровенно говорит ему: «Поезжай в город N. Можешь и не возвращаться».

Шиллер едет в город N вести дознание и оказывается в роли Хлестакова. Но примечательно, что Шиллер унаследовал далеко не все качества Хлестакова. Безусловно, это комический герой, которому порой присущи и легкомыслие, и несерьёзность. Но он, в отличие от истинного гоголевского Хлестакова, состоит на службе, которую исправно исполняет. «Ограниченность» никогда не позволила бы ему увидеть беспорядок, творившийся в городе N, увидеть истинное лицо каждого чиновника.

Но определенную четкую грань между Шиллером (Хлестаковым) и Шиллером (Башмачкиным) провести нельзя: нередко по ходу действия их сюжетные линии переплетаются. Шиллер, отправившийся вести дознание, предстает перед нами как ревизор, а для генералов, решивших сгноить его в городе N, он остается «маленьким человеком», Башмачкиным.

В фильме Лунгина Шиллер, будучи дознавателем из Петербурга, специально посланным в город N, чтобы разобраться в тайном деле Чичикова, является не просто Хлестаковым, но и настоящим ревизором. Г.А.Гуковский писал: «В самом деле, чем Хлестаков не ревизор? Разве он не сделал всего, что делает ревизор? Он напустил страху, навел грозы, он набрал взяток, он распекал и он миловал, он принимал просителей и он *обещал*, обещал посодействовать, устроить, навести порядок… В этом смысле Хлестаков и есть самый настоящий ревизор, или, вернее, становится, делается настоящим ревизором…» [Гуковский, 1959. С. 440-441]. Лунгин в какой-то мере попытался воплотить эту трактовку Хлестакова. Он, утрируя, перенес идейный подтекст произведения Гоголя в образную плоскость. Таким образом, в фильме зрителю уже нет необходимости пытаться понять: кто настоящий, а кто мнимый ревизор. В фильме Лунгина разоблачения не будет. Авторы фильма ставят нас перед фактом: Шиллер (Хлестаков) – ревизор.

Герой Лунгина подвергается еще одной трансформации. После небольших изменений в размерах Шиллер справляет новый костюм, делает прическу а-ля Чичиков и становится его копией. Но сначала это только внешнее сходство. На балу у губернатора Шиллер знакомится с Собакевичем. Помещик раскрывает ему тайну мертвых душ.

И вот, заразившегося этой идеей Шиллера уже в полной мере можно назвать Чичиковым.

После многочисленных происшествий на скамье подсудимых вместо неуловимого Чичикова оказывается Шиллер (Поприщин). Когда подсудимому дают последнее слово, из уст его звучит заключительный монолог Поприщина из «Записок сумасшедшего». Если этот монолог у Гоголя, по словам Гуковского, является криком безумца, который становится плачем, то в кинопостановке Лунгина серьезность, трагичность никак себя не проявляет.

Таким образом, главный герой представляет собой собирательный образ из различных произведений Гоголя. При этом Лунгин использует «нарицательные» черты Башмачкина, Хлестакова, Чичикова. Перед зрителем предстает не столько многогранность истинных персонажей Гоголя, сколько ставшее несколько клишированным, шаблонным читательское представление о них: Башмачкин – «маленький человек», Хлестаков – ревизор, Чичиков – ловкий авантюрист.

На наш взгляд, подобная «веселая относительность предметов, участие в диком беспорядке жизни, имманентность смеха» [Скоропанова, 2002. С. 58], которая проявляется и в использовании крылатых выражений и ситуаций, и в образе героя, связывает постановку Лунгина с карнавалом. Многие элементы карнавализации в гоголевском творчестве находит Ю.В. Манн. Но важно отметить одно главное расхождение. Манн в связи со сценой смерти прокурора в «Мертвых душах» отмечает, что «смерть контрастирует с жизнью персонажа, открывает в нем нечто неожиданное, переводит его с одного уровня (механического, животного) на другой (человеческий)» [Манн, 1978. С. 40]. В фильме этого не происходит. Смерть прокурора не переводит его на «человеческий уровень», не случайно в гробу он предстает со свиным рылом.

Своего апогея карнавал в фильме достигает в сцене торжественного маскарада у губернатора. По словам Манна, «центральный момент карнавального превращения – и есть изменение внешности с помощью маски» [Там же. С. 9]. А Д. Мережковский в своей статье «Гоголь и черт» замечал, что все герои Гоголя – «куклы», «маски», «оборотни». Как мы видим, у П. Лунгина в стремительном вихре перед нами проносятся, совершают какие-либо действия именно «маски», «куклы», а не люди. Но принято считать, что в отличие от привычного эмоционально приподнятого настроения, у Гоголя, «какими бы радостными и раскованными ни были гоголевские герои, мы чувствуем, что это не всё. Словно какая-то грустная и странная нота готова в любую минуту оборвать веселье "племени поющего и пляшущего"» [Там же. С. 22]. Манн, ссылаясь на Бахтина, подчеркивает, что если обычно условием реализации карнавального начала является «веселое место» и «веселое время», то у Гоголя «веселое» сменяется чем-то инородным.

П. Лунгин неоднократно признавался, что режиссерской задачей его было рассмешить зрителя. На протяжении всего киноповествования он пытается избежать любого серьезного контекста. Эта творческая задача и диктует создателю фильма всевозможные трансформации образной системы произведений Гоголя. В то же время «отказ от серьезности» вписывает экранизацию П. Лунгина в контекст современного постмодернистского искусства со стиранием личности и множественностью «я» главного героя, произвольной игрой с читательской памятью.

Эстетическое удовольствие от экранизации П. Лунгина зритель может получить, лишь упражняясь в разгадывании загадок и шарад. Включение в текст различных культурных образов, крылатых ситуаций из произведений Гоголя, сознательная сюжетная путаница провоцирует зрителя к игровому восприятию телесериала, где любая «серьезная» трактовка экранизации обречена на неудачу.

Литература

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.
Крылатые слова и выражения из сочинений Н.В.Гоголя: Словарь-справочник любителям русского слова / Сост. и автор предисл. *В.В. Прозоров*. Саратов, 2005.
Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978.
Прозоров В.В. Другая реальность: Очерки о жизни в литературе. Саратов, 2005.
Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М., 2002.

Раздел 3

Теория. Эстетика. Критика

А.Н. Зорин (Саратов)

Ремарка в русской классицистической трагедии: скрытый аффект и переосмысленная традиция (трагедии М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова)

Научный консультант – профессор В.В. Прозоров

Ремарка в русской драматургии – тема, давно заслуживающая отдельного системного исследования. До сих пор ее изучение по большей части носило отрывочный характер и, в основном, исчерпывалось отдельными наблюдениями и замечаниями, посвященными частным явлениям или избранным текстам. Впервые попытку оценить совокупность ремарок как систему предпринял С. Д. Балухатый в работе, посвященной чеховскому «Лешему» [Балухатый, 1927]. Подробно были исследованы ремарки пушкинского «Бориса Годунова» и гоголевского «Ревизора» [Шервинский, 1971; Ищук-Фадеева, 1990 и др.]). Г.Х. Дамс в монографии о русской ремарке от Сумарокова до Чехова [Dahms, 1978] затронула многие аспекты интересующей нас проблемы, однако в ее исследовании доминирует стремление представить прогрессивное движение формальной организации пьес русской литературы от драмы XVIII века к вершинам чеховской драматургии. В.В. Сперантов для сравнительного исследования ремарок русской стихотворной классицистической трагедии использовал статистические методы, отмечая эволюцию их формального и стилистического характера в более чем столетней истории жанра. При этом исследователь отказался от интерпретации семантики ремарок в рамках целостной драматургической поэтики эпохи.

Ремарка как неотъемлемый семантический элемент драматургической системы в русской литературной культуре утвердила себя задолго до появления первых театральных пьес. Ее возникновение связано с процессом драматизации церковно-литургического действа и литургической драмы, с развитием жанра литературного диалога – философского, полемического, сатирического – и, в целом, с постепенным развитием риторики как универсального принципа творчества.

В литургической поэтике ремарка как элемент драматизации «предусмотрена в некоторых богослужебных текстах, – пишет Р. Вроон, – например, в Благовещенском каноне, где отдельные песнопения организованы в форме диалога между Архангелом Гавриилом и Девой Марией» [Вроон, 2001. С. 155-166]. Постепенно, с появлением в церкви конца XVII века неканонических стихов Кариона Истомина и Симеона Полоц-

Статья подготовлена в рамках исследования по Гранту Президента. Проект МК-3095.2006.6.

кого, усиливаются позиции риторики, интенсивнее проявляется драматизация элементов церковно-литургического действа [Сазонова, 2006. С. 336-337].

Традиция полемического диалога активно использует ремарки, акцентирующие внимание на невербальной части общения между собеседниками. Эти ремарки подчеркивают экспрессивность и повышенную семантическую значимость отдельных фраз. Например, в сатирическом «Сказании о куре и лисице» (1630-е годы) в диалоге между двуликой лисицей и ее жертвой – курой прописано множество ремарок: *«Лисица же скрежеташе зубы и, гледя на него немилостивым оком, аки диавол немилостивы на христиан…» или «отвеща лисица х куру с великим гневом и яростию»* [Русская драматургическая сатира XVII века, 1954. С. 271]. Помимо экспрессии, ремарка здесь передает четкое обозначение авторской оценки и предпочтения в споре.

Начиная с первых дошедших до нас текстов придворного театра Алексея Михайловича ремарка определяет состав действующих лиц и в отдельных случаях комментирует их образ действий, особенно аффективные состояния. Так, в первой пьесе русского театра – «Артаксерксовом действе» Иоганна Грегори – наиболее частотная ремарка – рыдания героев. Сопоставление дошедших до нас списков рукописей «Артаксерксова действа», наиболее приближенных к первоисточнику – на немецком и переводных на русском, – позволяет сделать вывод о том, что русскоязычный вариант гораздо более насыщен ремарками, выражающими внешние и внутренние жесты героев. Это объясняется как воздействием отечественной театральной практики на работу над русскоязычным вариантом пьесы, так и формальной организацией русского драматического текста в контексте литературных представлений того времени, основанной на риторической традиции.

В другом раннем тексте – «Иудифи» – возникает первая ремарка, определяющая моменты молчания героев *(«Мемухан, Амон, Неман, Корей молчат»*) [Первые пьесы русского театра, 1972. С. 164]. Но это еще не традиционная для более позднего театра пауза, а редкий случай появления на сцене немых участников действия. Он связан со спецификой организации театра Алексея Михайловича, со своего рода актуализацией происходящего в пьесе – немые персонажи, присутствовавшие при диалоге, стояли на сцене бок о бок со зрителями – приближенными царя.

Связь с традицией поэтической риторики определяет характер ремарок в ранней русской драматургии XVIII века. С одной стороны, ремарка отграничивает разные сферы аллегорически изображаемого (аллегорические явления, ритуальные действия и появление аллегорических персонажей), с другой стороны, детализирует психологическую сторону переживания действующего лица.

Барочная школьная драма активно пользуется ремарками в изображении аллегорических действий. Абстрактный характер школьной драмы, где «человек – «ничейная земля», на которой встречаются и противоборствуют персонификации различных страстей и свойств» [Одесский, 2003. С. 142], требует развернутой системы ремарок, способной реальные сценические поступки представить как отражение глубоких душевных движений героев. Так, в школьной драме Славяно-греко-латинской академии «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным» диалог между Совестью и Гениушем (Гением) – своего рода аллегорическим отражением главного героя Пиролюбца – представлен как внутреннее борение царя Целюдора. Показательно соотношение экспрессивных и символических ремарок в этой сцене: «***Совесть**: (Совесть стучит в колокольчик и глаголет Целюдору.) Ну, Целюдоре, я вить говорила, ответы нелесны ко тебе творила, а ты мы слушал; знай же сие ныне: скоро ты будешь в смертной године.* ***Целюдор**: (Целюдор яростно Совести глаголет.) Не терзай же утробу, не терзай свирепа, паче всех зол является лепа. Отыди прочь, прошу; долго ль мя*

терзати, все на меня пропасти зелны провещати. ***Гениюш****: (Целюдору глаголет.) Дивлюсь тебе, Целюдоре, что не велиш програнти, ис полат бо ваших по шее толкоти. Долго ль ей пронат ти утробу? Скоро сам подщися согнат ту до гробу.* ***Совесть****: (Совесть стучит в колокольчик и глаголет Гениюшу.) Убережься и сам с ним, воскоре погенешь, печал бо несносную нечаянну приимеш. Смерть бо его горькая по гробе положит (Указует на Целюдора), токо крове савона савсем изубочит*» [ПЛТ, 1976. С. 176-177]. Вместе с тем очевидно, что ремарки в семантической структуре школьной драмы во многом механически передают оттенки человеческих страстей.

В ранней русской классицистической драматургии идет постепенное освоение традиции западного классицизма, отражающееся, в частности, в стремление придать ремаркам самостоятельное эмоциональное значение, регламентированное характером драматического конфликта. На этом этапе ремарки не только выполняют свою основную, формальную функцию – определяют состав актантов отдельных сцен, – но составляют отдельный семантический контрапункт пьесы.

Ремарка в трагедиях раннего русского классицизма (Ломоносов, Сумароков, Тредиаковский и др.) аскетична в комментировании поступков и эмоций героев, и, в то же время, выразительно передает сильные накалы страстей. Психологическая ремарка в четко выстроенных диалогических отношениях персонажей возникает тогда, когда диалог заходит в тупик (часто встречаются ремарки, описывающие поединок или порыв к поединку: *«хватается за шпагу», «сражаются», «разнимают»*). Ремарка фиксирует либо шаг одного из героев к прощению *(«падает на колени»)*, либо крайнюю степень аффекта, когда герой лишается чувств, либо – одна из самых частотных ремарок драматургии этого типа – в ситуации порыва к самоубийству как к предельной степени утверждения принципа личной свободы персонажа в неразрешимом конфликте.

В трагедиях М.В. Ломоносова ремарка строго формализована. В текстах полностью отсутствуют ремарки, сообщающие о переживаниях персонажей. Диапазон авторских вторжений ограничен обозначением состава актантов, их физического состояния в неординарных ситуациях («*ослабевая*»), действия в конфликтных ситуациях («*вынимает саблю*», «*на колени становится*», «*хочет заколоться*»). Примечательно, что ремарка дополняет действие персонажа, уже заявленное в его фразе, а не постулирует неожиданный поворот событий.

На стабильное однообразие лексического состава ремарок раннего классицизма, вероятно, оказывали влияние, среди прочего, такие их свойства, как «избыточность» и «парность», остававшиеся неизменными на протяжении всего периода. Цитата из сумароковской «Семиры» позволяет видеть, как «избыточные» ремарки в лексико-фразеологическом плане дублируют сами себя и реплики персонажей:

ОЛЕГ.

Отдай свой **меч**. Поди отсель во мглу темницы!

РОСТИСЛАВ

отдавая меч Олегу, который меч ево отдает потом воинам.

Се меч, разширившій отечества границы,

Поящий кровию стран киевых пески (выделенный шрифт мой – *А.З.*).

Но в еще большей степени лексические повторы обусловливаются параллелизмом ремарок, симметрия которых в трагедиях Ломоносова была скорее правилом, чем исключением:

МАМАЙ.

<...> Поди и возвести, где обитают мертвы

Прапрадеды мои, каков их в свете внук.

вынимает саблю.

СЕЛИМ.

вынимая саблю.

Любовь Тамирина такой достойна жертвы,
Которой от моих она желает рук.
Сражаются.
ЗАИСАН.

разнимая.

Великий Государь!
КЛЕОНА.
Ах!
НАДИР.

разнимая.

Ах, Селим любезный!
В какую пагубу несет злой рок тебя!
ЗАИСАН.

Къ Мамаю.

Смягчи свой Царской гневъ!
КЛЕОНА.

К Селиму

Склонись на токи слезны!
Помилуй, Государь Тамиру и себя! [Ломоносов1, 1750. С. 57].

По мнению В.В. Сперантова, параллелизм «жестов», равно как и параллелизм эпизодов, мог иметь и соответствующее сценическое воплощение, проявлявшееся в расположении актеров на сцене» [Сперантов, 1998. С. 13]. Так или иначе парные ремарки позволяют разделить участников сценического ансамбля на минигруппы в пределах одной мизансцены.

Время от времени ремарки повествуют о неожиданных звуках и шумах за сценой. Так, в сумароковском «Мстиславе» об убийстве героя должен возвестить звук трубы – тот самый «трубный глас», который станет метонимической характеристикой жанра. Из-за кулис могут также раздаваться звон мечей, пальба, крики, топот и шум народа.

Благодаря статистическому исследованию В.В. Сперантова мы знаем: наименьшие показатели стилистического разнообразия обнаруживают трагедии, последовательно выдерживающие нормы классицизма; наоборот, наибольшими показателями обладают те произведения, которые от этих норм удаляются [Сперантов, 1998. С. 17]. В первую очередь это касается обеих трагедий Ломоносова («Демофонт», «Тамира и Селим») и семи ранних трагедий Сумарокова.

По словам Г.А. Гуковского, «Сумароков построил свою трагедию на принципах крайней экономии средств» [Гуковский, 1926. С. 69], которая распространяется на весь вспомогательный аппарат пьесы, включая ремарки. В трагедиях классика также постоянно присутствуют ремарки: «*возносит руку с кинжалом*», «*хватается за шпагу*» / «*выхватив меч из ножен*», «*подъемлет ее*». Практически в каждой из трагедий есть ремарка «*становится / пад на колени*».

Характерологических ремарок у ранних классиков нет или почти нет: они не склонны доверять им информацию о душевном состоянии героя, который рассказывает о своих страданиях сам или это делает за него другой. Единичные случаи фиксации эмоций в ремарках кажутся стилистическим диссонансом: так, в «Артистоне» *Сумарокова* «*воин <...> входит в царской дом к Федиминой досаде*». Большинство ремарок очерчивает узкий круг «обязательных предметов» и «жестов». К числу первых принад-

лежат, например, доспехи героя (его меч, кинжал, шпага, сабля, копье, щит, шлем...) или «царская утварь» (скипетр, порфира, диадима, корона, бармы...). Ко вторым – извлечение оружия с целью угрожать или «поразить» кого-либо, а также передача письма, играющего важную роль в завязке или развязке.

Многие ремарки описывают перемену физического положения героя: он может сесть, встать, пасть на колени, броситься в кресла и т. д. Почти каждый «жест» имеет конверсивную пару: «становится на колени – поднимает его»; «хочет идти – останавливает его»; «вруча письмо – взяв письмо»; «взнося кинжал – вырывая кинжал». Здесь сказывается вышеупомянутый параллелизм ремарок.

Авторы первых классических русских трагедий избегают и такого распространенного театрального приема, как пауза. Строгость содержания требует однозначности трактовок состояний и поступков героев.

Утверждающий себя в России стилистический аскетизм раннего классицизма во многом связан с формализацией драматического текста, с новым типом театральной условности. Это сознательный отказ авторов от элементов, поясняющих ход действия, характер взаимоотношений персонажей и их психологическое состояние. Это повышение формы театральной условности на новом этапе жизни театра. В текстах трагедий Ломоносова и Сумарокова этот прием противостоит традиции сопроводительных повествовательных тексов, дублирующих сюжет постановки, но лишенных внешних признаков драматической текстовой формы. С помощью сопроводительных текстов «за пределами спектакля преподносится целый дискурс относительно постановки с текстом пьесы, заметками режиссера. Несмотря на необходимость этого критического комментария, опасность состоит в том, что восприятие становится слишком запрограммированным, буквально говорится о том, что зритель должен чувствовать во время просмотра постановки, а это вносит фальшь в игру и портит удовольствие» [Пави, 1991. С. 254].

В школьном театре роль эпической проекции отводилась программкам. Они сопровождали многие пьесы («Ужасная измена сластолюбивого жития», «Страшное изображение второго пришествия» и др.) а от важных для истории драматургии постановок школьного театра «Царство мира», «Торжество мира православного», «Божие уничижителей гордых унижение» вообще остались только программки. В эпоху, близкую к постановкам пьес, программки были чрезвычайно распространены в оперной драматургии. По сохранившимся документам с высокой степенью подробности мы можем себе представить движение сюжета оперы и характер сценического действия в театре елизаветинской эпохи. Например, программка спектакля «Милосердие Титово», помимо списка действующих лиц, предлагает синопсис спектакля, начинающийся словами: «Театр является в темности чуть светлой и представляет запустелую страну…» [Театральная жизнь России…, 2003. С. 54-64]. Условность театрального действия заранее дополняется внесценическим содержанием.

В условиях постоянного сосуществования с музыкальной драматургией и музыкальным театром классицистическая драма в отказе от развернутых ремарок демонстративно уходит от подробной аллегорической описательности, характерной для предшествующей традиции школьной драмы, и развернутых живописаний оперных либретто и синопсисов. Лаконизм арсенала формальных элементов и строгой текстовой структуры позволяет в кульминационные моменты пьес достигать высокой степени экспрессии при минимуме выразительных средств.

Минимализм ремарок ранней классицистической драматургии Ломоносова и Сумарокова, принципиальный для нового типа трагедийного сюжета, создает базу для

формирования более разветвленной, семантически сложной системы функционирования ремарок в драматургии последующих десятилетий.

Литература

Dahms, G. H. Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1903: Eine Typologie. Bonn, 1978.
Вроон Р. К истокам циклизации стихотворных панегириков в эпоху русского барокко // Текст. Интертекст. Культура. М., 2001.
Гуковский Г. О сумароковской трагедии // Поэтика: Временник Отдела Словесных Искусств Государственного Института Истории Искусств. Л., 1926. [Вып.] I.
Ищук-Фадеева Н. И. «Борис Годунов» А. С. Пушкина и «Ревизор» Н. В. Гоголя: (К истокам трагикомедии) // Филологические науки. 1990. № 3.
Ломоносов М. Демофонтъ. СПб., 1750.
Ломоносов М. Тамира и Селимъ. СПб., 1750.
Одесский М.П. Поэтика русской драмы: последняя треть XVII – первая треть XVIII в. М., 2004.
Пави П. Словарь театра. М., 1991.
Первые пьесы русского театра. М., 1972.
Пьесы любительских театров. М., 1976.
Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.
Русская драматургическая сатира XVII века. М., 1954.
Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М., 2006.
Сперантов В.В. Поэтика ремарки в русской стихотворной трагедии XVIII – начала XIX века: К типологии литературных направлений // Philologica. 1998. Т.5. № 11/13.
Сумароков А. Артистона. СПб., 1751.
Сумароков А. Гамлетъ. СПб., 1748.
Сумароков А. Семира. Трагедїя. [СПб.], 1768.
Сумароков А. Синавъ и Труворъ. СПб., 1751.
Сумароков А. Хоревь: Трагедїя. СПб., 1747.
Сумароков А. Ярополкъ и Димиза. [СПб.], 1768.
Балухатый, С. Проблемы драматургического анализа: Чехов. Л., 1927.
Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: Документальная хроника. 1741-1750. М., 2003. Вып. 2. Ч. 2.
Шервинский С.В. Ремарки в «Борисе Годунове» Пушкина // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1971. Т. XXX. Вып. 1.

Е.В. Пахомова (Елец)

Стихотворение-завещание: опыт предварительной классификации

Научный руководитель – профессор Б.П. Иванюк

Стихотворение-завещание – один из малоизученных жанров литературы. Имея долгую историю от гомеровских времен до сегодняшних дней, стихотворение-завещание объединяет такие разные произведения, как средневековое «Завещание осла», «Завещание Саровским монахам» С. Яворского, «Моё завещание друзьям» А. Пушкина, «Предисловие к завещанию» М. Дудина, «Завещание Екклезиаста» Л. Столовича, «Попытка завещания» Я. Смелякова, «Завещание нищего» А. Кирсанова и т.д. Даже краткое перечисление свидетельствует о его жанровом своеобразии. Но хотя в русской поэзии к стихотворению-завещанию обращались многие в том числе зна-

менитые поэты, оно всегда оставалось периферийным жанром в литературе и в литературоведении.

Вместе с тем в истории отечественной словесности есть периоды, особенно важные в эволюции этого жанра, в частности, – вторая половина XIX века и особенно XX век.

Начнем с теоретического определения этого жанра. В своей книге «Лирика (Словарь терминов)» Б.П. Иванюк пишет: «Стихотворение-завещание – это лирический жанр, генетически связанный со структурой завещательного распоряжения, который содержит в себе «тему», «исполнителя» и «субъекта» волеизъявления» [Иванюк, 2006. С. 179]. Именно с тремя этими компонентами и связана предварительная классификация стихотворения-завещания.

Образ «"субъекта" волеизъявления», или адресанта, имеет большое значение, так как выражает «ценностные ориентиры автора произведения». Как правило, в этой роли выступает лирический двойник автора (*например, «Завещание» М. Лермонтова, «Завещание» М. Заболоцкого, «Завещание» А. Ахматовой и др.*). Но встречаются произведения, в которых этот субъект «персонифицирован», что «обусловливает опосредованный характер связи между образом автора и содержанием завещания» (*например, «Завещание пьяницы» А. Илличевского, «Завещание нищего» А. Кирсанова, «Завещание Кюхельбекера» А. Пушкина, «Завет Верлена» Л. Мартынова и др.*). Диапазон стилевого интонирования темы в стихотворении-завещании колеблется от шутливого (*«Завещание пьяницы» А. Илличевского, «Завещание Кюхельбекера» А. Пушкина, «Мое завещание» барона П. Врангеля, и т.д.*) до элегического (*«Моё завещание друзьям» А. Пушкина, «Завещание» М. Лермонтова*) и патетического *(«Завещание» неизвестного из лагеря Заксенхаузен, «Завещание» Н. Морозова, «Завещание» С. Синегуба и др.*).

Что же касается «исполнителя», или адресата, то он, как правило, условен, но почти всегда «одушевлен». Образ аудитории разнообразен: общество в целом, коллектив единомышленников, частное лицо. Наиболее часто обращение к другу или друзьям (*«Завещание» С. Кузнецовой, «Моё завещание друзьям» А. Пушкина и др.*), к детям или потомкам (*«Вам, молодым» И. Волобуевой, «Наказ дочери» Ю. Друниной, «Завещание» Ф. Чуева и др.*), к любимой (*«Завещание» Н. Клюева, «Завещание» И. Фокина, «Завещание» Д. Веневитинова и др.*). Иногда автор выносит имя или инициалы «исполнителя» в посвящение (*например, «Завещание» И. Анненского обращено к Вале Хмара-Борщевскому, «Завещание» И. Фокина посвящено Елене, а «Мое завещание» барона П. Врангеля – его кузине О.В. Миллер и т.д.*). Также встречается обращение к Богу (*например, в «Завещании» православного поэта К. Роше и в стихотворении «Мое завещание» И. Ицкова*).

Но «автор не только следует «канонам» жанра, которые достаточно общи, – одновременно он привносит в жанровую модель индивидуальные черты, что приводит к постоянному обновлению жанровой традиции» [Дмитриев, 2004. С. 35]. В связи с этим встречаются «неполные» стихотворения-завещания, в которых «исполнитель» называется или подразумевается, но непосредственное обращение к нему отсутствует (например, «Завещание» Н. Гумилева, «Завещание» Ю. Кузнецова, «Хочу, чтоб мои сыны…» Д. Самойлова и др.).

Существует несколько точек зрения на проблему адресации. Л. Славгородская акцентирует роль адресата как непреложное «действующее лицо» авторского дискурса [Славгородская, 1979. С. 39]. По определению М. Бахтина, адресат может быть полноценным участником речевой ситуации «в том случае, когда адресант и адресат не отделены ни в пространстве, ни во времени от порождаемого текста» [Бахтин, 1986. С. 290]. А Г. Солганик считает роль адресата «косвенной», поскольку последний «не участвует

активно в речевом акте, он пассивная, воспринимающая сторона» [Стилистика текста, 1997. С. 13-14]. Поскольку стихотворение-завещание является посланием, которое предстает одновременно и как последний знак здешнего пребывания, и как «первая весть» из иного, то возможны все варианты решения проблемы адресации, в частности функционального назначения и характера адресата.

Теперь поговорим непосредственно о «теме» стихотворения-завещания. Мы полагаем, что способ осмысления бытия меняется в зависимости от авторских установок, диапазон которых довольно широк и разноаспектен. Поэтому условно все стихотворения-завещания можно разделить на «прямые» и «косвенные». «Прямые» стихотворения-завещания имитируют структуру завещательного распоряжения, хотя их и нельзя рассматривать как стихотворный пересказ обычного завещания, в котором содержится посмертная воля человека. В них четко прописано, кто и что должен делать в случае смерти героя (*«Завещание» Н. Гумилева, «Завещание пьяницы» А. Илличевского, «Пусть век мой недолог…» А. Межирова, «Хочу, чтоб мои сыны…» Д. Самойлова, «Завет» В. Петрушевского и др.*). «Косвенные» стихотворения-завещания такой информации не содержат. Это скорее философские рассуждения, осмысление событий, наставления потомкам (*например, «Завещание» М. Заболоцкого, «Вам, молодым» И. Волобуевой, «Завещание» И. Анненского, «Завещание» К. Роше и т.д.*). Некоторые стихотворения-завещания являются образцами пейзажной лирики (*«Похорони меня в Валдае…» М. Матусовского и др.*).

В заключении хотелось бы отметить, что, по мнению Б.П. Иванюка, «неправомерно вводить стихотворение-завещание с характерным для него факультативным поводом написания в систему прикладных жанров (эпиталама, эпитафия, мадригал и др.), которые обусловлены соответствующими жизненными ситуациями, а также рассматривать стихотворение-завещание как жанрово неопределенное "стихотворение на случай"» [Иванюк, 2006. С. 179].

Понятно, что эта, как говорится, «в первом приближении» классификация нуждается в дальнейшей дифференциации, в контекстуальном обосновании, в соотнесении с содержанием авторского мирообраза, со стилевыми тенденциями разных эпох и т.д. Следует также подчеркнуть, что анализировать и интерпретировать стихотворение-завещание необходимо в системе родственных жанров, связанных с тематикой смерти (автоэпитафия, стихотворение-памятник и др.).

Остается добавить, что классификация была проведена на основе произведений русской литературы XIX – XX веков и новейших стихотворений. Однако следует отметить, что самое раннее стихотворение-завещание, найденное нами, было написано в 1711 году. Это дидактическое «Завещание Саровским монахам» С. Яворского.

Литература

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
Дмитриев Е.В. Фактор адресации в русской поэзии XVIII – нач. XX в. М., 2004.
Иванюк Б.П. Лирика (Словарь терминов). Елец, 2006.
Славгородская Л.В. О функции адресата в научном стиле речи. Киев, 1979.
Стилистика текста. Учебное пособие. М., 1997.

Е.Е. Пастухова (Саратов)

История становления русской «женской прозы» в исследованиях англоязычных литературоведов

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Для многих зарубежных читателей русская литература представляет собой, прежде всего, мужскую традицию. Женские имена, известные за пределами России, принадлежат в основном монархам или революционеркам. Конечно, исследователями было издано довольно много книг, посвященных творчеству русских писательниц прошлых столетий. Однако широкому кругу читателей их имена неизвестны. Ситуация изменилась лишь в последнее десятилетие, когда за рубежом были опубликованы первые сборники рассказов представительниц «женской прозы».

Нельзя не согласиться с Б. Хельдт в том, что традиции художественной прозы в России всегда формировали мужчины. У нас не было мадмуазель де Сталь, Джейн Остин, Эмили и Шарлотты Бронте или Мурасаки Шикибу. В России было «несколько Жорж Санд, женщин-писательниц, популярных в свое время, которые затрагивали такие темы, как социальное притеснение и неравенство. Но мужские голоса говорили об этом с большей последовательностью и масштабом» («some George Sands, women writers popular in their day who took up such themes as social oppression and inequality. But male voices spoke with greater consistency and volume on these issues» [Heldt, 1987. P. 3. Здесь и далее перевод осуществлен мной – *Е.П.*]).

К. Келли в своей книге «История русской женской прозы. 1820-1992» пишет: «Каждый точно знает, что означает женское творчество или женская проза/поэзия. И мало кто думает, что в ней есть чем восхищаться. Для русского уха все перечисленные термины имеют заниженный, если не оскорбительный оттенок. <…> "Женское творчество" является противоположным образом мужской прозы. Огромных, страстных, разросшихся "мешковатых исполинов" прозы с одной стороны и интеллектуальных глубин "философской лирики" с другой» («Every one knows exactly what is signified by ‘women’s creativity’, or ‘women’s prose and poetry’, and few think that there is anything to admire in it. All the terms that I have just mentioned have, to a Russian ear, a belittling if not derogatory flavour. <…> ‘Women’s creativity is the counter-image of ‘manly’ writing: the huge, passionate, sprawling ‘baggy monsters’ of prose on one hand, the intellectual depths of the ‘philosophical lyric’ on the other» [Kelly, 1994. P. 2]). Тем не менее, русская «женская проза» в настоящее время твердо заняла свои позиции.

До недавнего времени в западной литературной критике, занимающейся проблемами женской прозы, преобладало два подхода: англо-американский и французский. Сторонники первого применяют метод социально-культурного исследования жизненного опыта женщин-писательниц и его выражения в их произведениях. Такой подход часто не учитывает сложности и двойственности языка и противопоставляется французскому подходу. Суть его в том, что язык по своей природе является мужским и постоянно находится в двойной оппозиции, в которой мужское преобладает над женским [The Slavic and East European Review. 1997. Vol. 74. № 1. P. 66].

Дж. Хитон предлагает совместить эти два подхода, так как оба они могут быть полезны в исследовании текста. По ее мнению, лучше «сконцентрироваться не на проблеме половой принадлежности автора и способности произведения отражать ее жизненный опыт, а на том, как произведение приспосабливается к тому, чтобы быть прочитанным с феминистической точки зрения» («to focus on the question, not of the author’s

gender and how her work reflects her experience of life, but rather of how the work lends itself to be read from a feminist position» [Ibid. P. 67]). Но, как утверждает исследователь, это не означает, что данный автор будет проявлять феминистические взгляды.

В отличие от женской прозы Японии, Франции, Британских островов или Германии русская «женская проза» – относительно молодое явление. Женщины-писательницы начали появляться только около 200 лет назад. Как утверждает К. Келли, «даже вторжение из семнадцатого столетия в русскую культуру понятия «литература», западного слова, допускающего то, что письмо может приносить читателю наряду с удовольствием просвещение, не способствовало незамедлительному вовлечению женщин в литературу» («Even the incursion into Russian culture, from the mid-seventeenth century, of the concept 'literature', a Western word acknowledging that writing might accord pleasure as well as enlightenment to its readers, did not immediately foster women's involvement in literature» [Kelly, 1994. P. 1]).

Поворотным моментом стал период правления Екатерины II. Благодаря увеличивающимся возможностям в образовании для девочек все больше внимания уделялось чтению и знакомству с западной литературой, включая книги, написанные женщинами. Вскоре русские женщины сами взялись за перо. К концу 1770-х годов сложился ряд довольно известных писательниц. К концу века они получили неофициальное признание. Количество русских женщин-писательниц постоянно росло в начале девятнадцатого века. К 1820 году женская проза уже представляла собой силу, с которой нужно было считаться. Подъем романтизма в течение следующего десятилетия сначала оказал сдержанное влияние на женскую прозу. Но этот период длился недолго. И на протяжении последующих 170 лет русская «женская проза», подвергаясь влиянию крупных литературных процессов, продолжала развивать свои сильные и разнообразные традиции.

Согласно К. Келли, с 1881 по 1917 годы с увеличением числа кампаний, борющихся за права женщин, росло и количество женщин-писательниц. По ее мнению, в этот период происходило не столько «развитие многогранной и мощной традиции критического реализма», сколько «увеличение силы и динамизма противоречивой, антиреалистической традиции» («a multi-faceted and powerful critical-realist tradition», сколько «an increase in the power and dynamism of a contradictory, anti-realist, tradition» [Ibid. P. 13]).

С 1918 по 1930 годы центральными были произведения, прославляющие принципы официальной доктрины «классовой борьбы», и противопоставляющие советскую «новую женщину» «отсталой» буржуазной женщине [Ibid. P. 14]. В 1930-х годах «женщины предстали в качестве ударников и одновременно образцовых жен и матерей» («women appear as shock workers and model wives and mothers at one and the same time» [Ibid.]). С 1953 года до начала постсоветского периода «культурное ослабление позволило возродить традицию женского критического реализма в том виде, в каком она находилась до революции, а также дало новый толчок образному письму, которое в сталинские годы было бы названо «декадентским» или «формалистским» [Ibid.].

Среди писательниц, чьи тексты чаще всего появлялись в печати в конце 1970-х и 1980-х годов, особо выделяются Г. Башкирова, Л. Беляева, М. Ганина, И. Грекова, В. Нарбикова, Л. Петрушевская, В. Токарева, Т. Толстая и некоторые другие. Как утверждает Н. Шнидман, «Т. Толстая уже приобрела свой стиль и тему» [Shneidman, 1989. P. 212]. Тем не менее, более важными, по его мнению, «являются работы И. Грековой, бесспорно самой лучшей советской писательницы 1970-80-х годов. Романы М. Ганиной и Л. Беляевой, двух самых плодовитых современных писательниц, также существенны, потому что они затрагивают ряд важных женских проблем и представляют тематически и с художественной точки зрения основное направление совет-

ской массовой литературы» («the works of I. Grekova, unquestionably the best Soviet woman writer of the last two decades. The novels of M. Ganina and L. Beliaeva, the two most prolific contemporary Soviet women writers, are also relevant because they address a number of important women's issues and represents, artistically and thematically, the mainstream of Soviet mass fiction» [Ibid. P. 170]).

В конце 1980-х годов в литературе все более популярными становятся фантастические элементы. Теперь они почти повсеместны. Преобладающей тенденцией является изображение стилизованных актов насилия, часто направленных против мужчин. Все это повествуется в полуироничном, наполовину преувеличенном тоне. По мнению К. Келли, особенно ярко это показано в рассказе Л. Ванеевой «Хромые голуби» и рассказе В. Нарбиковой «План первого лица. И второго» [Kelly, 1994. P. 383].

Несмотря на большое количество интересных и довольно серьезных произведений, представительницы современной «женской прозы» все еще не достигли статуса и авторитета своих коллег-мужчин. И в этом они уступают писательницам за рубежом. К. Келли объясняет это следующим: «Если русские женщины будут продолжать говорить, что они не женщины-писательницы, а просто хорошие писатели, или что они интересуются не женской прозой, а просто хорошей прозой, они никогда не смогут приблизиться к достижениям писательниц, не принадлежащих русской традиции» («If Russian women continue to believe that it is meaningful to say, 'I'm not a woman writer, just a good writer', or 'I'm not interested in women's writing, just good writing', then they will never come within reach of the achievements of self-consciously 'feminine' writers outside the Russian tradition» [Ibid. P. 394]). Вероятно, отказ признать «женскую прозу» полноправной частью «высокой» литературы не может ограничиваться лишь этим объяснением. Причины этого кроются в русских культурных традициях и устоях, предписывающих положение женщины в обществе. Но, несомненно, любая попытка объяснить то или иное явление заслуживает внимания.

За свою небольшую историю «женская проза» уже выдвинула целый ряд имен и произведений, которые активно изучаются зарубежными литературоведами. Можно сказать, что основной проблемой, с которой они сталкиваются в ходе исследования, является проблема выбора подхода или метода в изучении «женской прозы».

Литература

Heaton J. Russian Women's Writing – Problems of a Feminist Approach, with Particular Reference to the Writing of Marina Palei // The Slavic and East European Review. 1997. Vol. 74. № 1.
Heldt B. Terrible Perfection. Women and Russian Literature. Indiana, 1987.
Kelly C. A History of Russian Women's Writing. 1820-1992. Oxford, 1994.
Shneidman N. Soviet Literature in the 1980s: decade of transition. Toronto, 1989.

М.И. Вайсман (Пермь)

Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» как «идеологическая» мелодрама

Научный руководитель – профессор Б.В. Кондаков

Современное литературоведение нередко обращается к исследованию знаковых или «культовых» феноменов российской культуры и литературы.

Весьма интересным представляется проанализировать не очень популярный сегодня, но, тем не менее, один из важнейших для культуры и литературы XIX века роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?», воспользовавшись при этом методами современного литературоведения.

На данной стадии нашего исследования нам не удалось обнаружить работ, в которых рассматривалась бы жанровая специфика романа с точки зрения соответствия ее канонам массовой, или популярной, литературы, при том, что о сюжетной связи романа с русской повестью и французским адюльтерным романом писали А.П. Скафтымов, Ю.М. Лотман, Н.Д. Тамарченко, Н.А. Вердиревская и др. К анализу массовой литературы как культурологического и литературного феномена обращался еще Ю.М. Лотман, а для англоязычного литературоведения классической считается работа Джона Кавельти «Формульные повествования в искусстве и популярной культуре».

Проанализировав роман «Что делать?», используя методологию, разработанную Кавельти, мы получили весьма любопытный результат. Традиционно считается, что Чернышевский обратился к художественной форме в первый раз. Однако нам кажется, что за таким, странным, в общем-то, для публициста решением, кроется не только практическая, но и эстетическая интенция.

Роман часто упрекают в том, что он полон штампов, герои шаблонны, автор часто и подолгу морализирует, а исход сюжета предсказуем, к тому же текст подчеркнуто неоднороден – в поэтике романа можно найти элементы полемической статьи, очерка нравов, философского трактата. И, тем не менее, очевидно существует некий структурный «каркас», объединяющий эти разнородные элементы. Как нам кажется, подобным «остовом» выступает одна из формул популярной литературы, выделенная и проанализированная Д. Кавельти, – социальная мелодрама. Однако, поскольку целью автора было представить в художественном виде свою философскую концепцию, изначально избранная им жанровая формула трансформируется в некий новый, оригинальный вариант социальной мелодрамы, который мы назовем «идеологическим».

Причин обращения автора именно к этой жанровой формуле несколько. Во-первых, кроме указанного исследователями желания избежать ловушек цензуры, нам также кажется очевидной авторская установка на «двойное кодирование» – задуманный Чернышевским роман, с четко сформулированными правилами «новой жизни», был адресован конкретному читателю. Как пишет исследователь творчества Н.Г. Чернышевского Ю.К. Руденко, «один и тот же текст одновременно должен был раздражать хороший вкус одних и отвечать запросам, уровню понятий и жизненных потребностей других» [Руденко, 1979. С. 6].

Во-вторых, сюжетные клише и штампы в романе тоже отнюдь не следствие художественной беспомощности автора: задумав написание многотомной «Истории материальной и умственной деятельности человечества», Чернышевский вскоре оставляет свое намерение, взявшись за переработку того же материала «в самом легком, популярном духе, в виде почти романа, с анекдотами, сценами, остротами, так, чтобы ее читали все, кто не читает ничего кроме романов» [Паперно, 1996. С. 145].

В-третьих, несомненной является и игровая установка автора – текст представляет собой пародию на популярные жанры, и в то же время функционирует по их законам. Очевидна и метанарративная структура романа – Чернышевский в первой же главе романа объясняет, как именно он писал роман и почему. Утилитаристский подход шестидесятников к литературе Чернышевский проецирует на структуру и поэтику романа, создавая при этом художественную конструкцию, весьма оригинальную для второй половины XIX века.

Социальная мелодрама занимает центральное место в современной популярной литературе, служа своеобразным переходным звеном между формульными жанрами коммерческой словесности и художественной литературой вообще. В такой разновидности жанра мелодрамы социальная критика синтезирована с мелодраматическими архетипами, в результате чего читатель одновременно с интересом следит за подробными и реалистичными описаниями общественного «фона» событий, и получает моральное удовлетворение, наблюдая обязательную победу добра над злом («The appeal of this synthesis combines the escapist satisfactions of melodrama – I particular, its fantasy of moral universe following conventional social values – with the pleasurable feeling that we are learning something important about reality» [Cawelti, 1976. P. 261. Здесь и далее перевод осуществлен мной – *М.В.*]).

Мы рассматриваем реализацию указанной формулы на разных уровнях структуры романа. Обратимся к сюжету: любовная линия переплетается с социальной. Исследователи по-разному характеризуют такое переплетение двух сюжетных линий: как развитие внутреннего и внешнего сюжетов, как параллель частного и философского конфликтов, комбинацию различных дискурсов. Однако перед нами, помимо прочего, один из основных приемов социальной мелодрамы – комбинация мелодраматического сюжета с описанием какого-либо социального института в качестве фона для развития действия. На уровне системы образов: мелодраматические архетипы (молодая девушка в стесненных обстоятельствах, отважный спаситель, жертвующий ради любви блестящим будущим, но вознагражденный к финалу (Кирсанов), злодей, богатый и стоящий выше по общественному положению, несущий эротическую угрозу (Сторешников)).

Кавельти называет такой сюжетный архетип «квинтэссенцией мелодрамы – абсолютное торжество добродетели над кошмарным воплощением зла» («quintessential melodrama – absolute victory of virtue over the potent embodiment of evil» [Ibid. P. 269]). Конечно, в романе «Что делать?» торжество «добродетели» скорее представляет собой торжество «нового порядка», однако сюжетная схема использована та же.

При этом герои Чернышевского – «новые люди», с новыми взглядами и мнениями. Поэтому архетипические герои мелодрамы в не менее архетипических мелодраматических ситуациях действуют не в согласии с общепринятой моралью, а исходя из неких «новых» взглядов на любовь и общество, которые, собственно, и пытается автор представить читателю.

Организующий сюжетный принцип романа также является принципом мелодрамы – это счастливый конец. Мелодраматический сюжет и состоит, собственно, «в преодолении определенного количества препятствий, поставленных отрицательными героями или жизненными обстоятельствами на пути положительных героев к счастью и торжеству справедливости». Оба основных конфликта, внешний (любовный) и внутренний (философско-социальный) разрешаются в полном соответствии с системой представлений автора о счастье и общественном благосостоянии.

Особенность «идеологической» мелодрамы Чернышевского в том, что в мелодраме социальной конфликт должен разрешаться в соответствии с системой ценностей и представлений, являющейся на данный момент доминантной в обществе, к которому принадлежит аудитория произведения. Чернышевский же, используя модель движения сюжета социальной мелодрамы, представляет некое новое решение, соответствующее его собственной философской концепции, которое, по его мнению, рано или поздно, должно восторжествовать и в обществе.

Основное требование читателя к популярному произведению – занимательность. Требование это, не скрываясь, пытается удовлетворить и Чернышевский, говоря об использовании «хитростей романистов» и прочих «художественных уловках». Он обра-

щается к характерному для социальной мелодрамы приему – завязывает детективную интригу в первой же главе.

Мелодраматическому сюжету также свойственно быстрое движение от одного «кризиса» в судьбе героев к другому. На практике такая установка реализуется с помощью различных техник интенсификации и упрощения на композиционном и сюжетном уровнях (деление романа на главы в соответствии с конфликтом и его разрешением, а также соответствие их этапам жизненного пути главной героини). Интенсификация так же проявляется и в характерной для мелодраматического повествования аффектированности персонажей, диспропорционально преувеличенном описании эмоций – отсюда преувеличенно яркие типажи (мать Веры, Жюли).

Сюжет мелодрамы строится на принципе отсрочки предсказуемого финала. Такая предсказуемость сюжета в «Что делать?» реализуется весьма оригинально: с одной стороны, уже в самом начале романа автор заявляет, что «содержание повести – любовь, главное лицо – женщина, – это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха». С другой же, «проницательный читатель» довольно быстро понимает, что речь в этой «повести» идет не об обычных людях, а о некоем «новом» типе «личностей, которые среди других, будто среди китайцев несколько человек европейцев». Таким образом, помимо отсрочки, появляется и двойная «нравственная» интрига – становится не очень понятно, какое же развитие событий будет логичным и правильным для «новых людей»? Что для них будет торжеством справедливости? Такая особенность еще раз указывает на то, что перед нами особый жанр – уже не социальная, а идеологическая мелодрама. Именно «идеологическая» интрига должна была удерживать интерес читателя после разрешения детективной.

В романе реализуется и интеграционная функция социальной мелодрамы – автор пытается отразить актуальный конфликт новых и старых идей и представлений, существующий в обществе.

Судьба романа – огромная популярность в первые годы после выхода из печати и частое исключение даже из школьной программы в наши дни – также типична для социальной мелодрамы. Не исключено, что если бы не известное заявление Ленина – «Роман меня всего глубоко перепахал!» – такая судьба постигла бы «Что делать?» гораздо скорее, как это случилось с другими социальными мелодрамами, не менее популярными и значимыми для своего времени (например, почти полностью забытый сейчас роман Уинстона Черчилля «The inside of the cup»).

Произведения данного жанра, как правило, очень актуальны и оказывают большое влияние на современников. Однако со временем, когда появляется новое поколение читателей с иным взглядом на мир, социальные мелодрамы, особенно те, что не обладают особенными художественными достоинствами, перестают быть популярными, и зачастую, как это случилось с романом Чернышевского, по мнению многих исследователей, вообще оказываются за границами литературного канона.

Однако перед нами не классическая «социальная мелодрама». Художественная форма, созданная Чернышевским – это некая новая конструкция, в которой жанровая структура социальной мелодрамы используется как основа для изложения идеологической, философской концепции автора. И в этом смысле, автор, безусловно, достиг желаемого. Идеологичность философского романа, как оказалось, прекрасно совмещается с категоричностью моральных императивов массовой литературы. Решив представить в художественной форме стройную идеологическую систему, Чернышевский не мог найти жанра, лучше отвечающего поставленной цели. Читатели получили новую идеологию жизни, отлично «упакованную» в доступную художественную форму.

Литература

Cawelty J.G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago, 1976.
Паперно И. Семиотика поведения. Н.Чернышевский – человек эпохи реализма. М. 1996.
Руденко Ю.К. Роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?». Л., 1978.

К.В. Дьякова (Тамбов)

Звукообраз в художественном тексте: фоника или лексика? (с опорой на творчество Е.И. Замятина)

Научный руководитель – профессор Л.В. Полякова

Евгений Замятин пристально «вглядывался» и «вслушивался» в те слова, из которых создавал своих героев, которыми окружал их. Раскрывая тайны творческого мастерства в работе «Закулисы» (1929), Замятин писал: «*Так или иначе, нужные мне люди, наконец, пришли, они есть, но они еще голы, их нужно одеть словами. В слове – и цвет, и звук: живопись и музыка дальше идут рядом*» [Замятин, 2004. Т. 3. С. 194]. Обратим внимание, что, говоря о «живописи и музыке» слова, ставя эти условные атрибуты слова на одну плоскость, Замятин, очевидно, имел в виду изначальную внутреннюю окрашенность слова, как живописную, так и музыкальную. В романе «Мы» (1921) герой Д-503 рассуждает о различной «окрашенности» смеха: «*Раньше я этого не знал – теперь знаю, и вы это знаете: смех бывает разного цвета. Это – это праздничные, красные, синие, золотые ракеты…*» [Замятин, 1990. С. 146]. Вероятно, также понимал окрашенность смеха и шире – любого вообще слова – сам автор.

Наряду с внутренней цветовой окрашенностью слова Замятин отмечает внутреннюю звуковую окрашенность, обусловленную скорее эмоциональной насыщенностью слова, получаемой им в контексте произведения, чем собственно фонетической оболочкой.

В записной книжке Замятина есть следующая пометка:

«Деревня.
Звуки:
аисты на крыше, щёлканье клювом;
сверчок в сенях хаты (хата и «хатина»);
кузнечики вечером на лугу и днем;
горлинки – с утра
лошади фыркают – ночью на лугу» [Замятин, 2001. С. 62].

Как видим, говоря о звуках, Замятин перечисляет ряд «предметных» образов, «субстанций» характеристика которых подразумевает, в том числе, и описание воспроизводимого ими звука. Например, образ «*сверчка в сенях*» или «*кузнечиков на лугу*» не предполагает непосредственного привнесения звука в текст. Однако в предложенном контексте актуализируется именно звук, переступающий за грани визуальной характеристики, превосходящий ее. Притом автор даже не пытается, так или иначе, внести элемент фонического описания: это становится излишним. Именно в таком виде множество художественных образов входит в произведения Замятина, привнося с собой звучание.

Звук, получающий воплощение в виде звуковых образов, звуковых рядов – одна из важнейших художественно-философских категорий в творчестве Замятина. Бытование звукообразов в его произведениях подвергается исключительной вариативности в зависимости от идейных и художественных установок автора. Звуконасыщение пронизывает буквально все уровни изображения. Попытка осмысления многогранности звучания, объемности звука и особенностей звукоупотребления в прозе Е.И. Замятина позволяет выявить оригинальные приемы, характеризующие работу писателя со звуком. Исследование феномена звука в творчестве Замятина способствует более глубокому пониманию сущности поставленных им нравственно-философских проблем, раскрытию новых граней в психологии героев и мотивации их поступков. Кроме того, что принципиально важно, художественная практика этого писателя способствует прояснению теории звукообразов.

В произведениях Е.И. Замятина и шире – в художественной прозе вообще – следует проводить грань между звуком как элементом фонической организации текста и «звуком» как лексически воплощенным художественным образом – **звукообразом.** Эта проблема обретает актуальность в связи с нарастающей в современном русском литературоведении тенденцией нового, нетрадиционного прочтения и осмысления творческого наследия писателей XX века.

Проблема засилья неоправданными, дублирующимися и часто просто неудачными терминами относится к вечно актуальным вопросам русской филологии. Как показывает научно-исследовательская практика, термин **звукообраз** (**образ звучания**) далеко не всегда интерпретируется адекватно. Несмотря на относительно частое употребление его в научных статьях, ученым, как правило, не свойственно оговаривать или как-то уточнять вкладываемое в него смысловое содержание. Отсюда происходят трудности понимания этого термина реципиентом.

Проблема термина разрешается в процессе определения места образа звучания в общей звуковой поэтике текста. Часто понятием **звукообраз** обозначаются конкретные текстовые варианты реализации того или иного приема звуковой организации художественной речи. Звукообраз оттесняется тем самым в область фоники. Образ звучания фактически отождествляется с какой-либо разновидностью звукового повтора: аллитераций, ассонансом, анафорой, эпифорой – и посредством этого привязывается к рождающимся из таких повторов фоническим системам (ономатопее, «звуковому символизму», звуковым ассоциациям). Другой вариант – отождествление понятия образ звучания с каким-либо конкретным способом реализации ритмической организации текста художественного произведения, звуковой орнаментики, строфической композиции.

За термином **образ звучания** конкретное значение так и не закрепилось, несмотря на то, что отечественные ученые неоднократно пытались утвердить его статус. Одним из первых об образе звучания заговорил Д.И. Выгодский, понимавший звукообраз как определенный комплекс звуков, который заполнял сознание поэта в момент творчества, что заставляло его подбирать звуки, тождественные или аналогичные имеющимся.

Попытки воссоздать в произведении звук, прибегая к фонетической «озвучке», в русской прозе не новы. Звукоподражание как художественный прием осмысленно используется уже в баснях А.П. Сумарокова, например, для имитации звуков, издаваемых лягушками: «*О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить…*» [Сумароков, 1983. С. 48]. Бесконечны по своему числу и многообразию эксперименты в области прямой передачи звучания и дешифровке звуковых кодов на рубеже XIX-XX веков. Достаточно упомянуть о принципах фонетической поэзии, формулируемых и утверждаемых под влиянием одного из родоначальников «заумного» поэтического языка А. Крученых, и

речетворчестве будетлян, провозглашенном со всей тенденциозностью, свойственной литературным революционерам и оппозиционерам рубежа веков.

В этой работе образ звучания определяется, исходя из других посылок и потому принципиально иначе. Мы рассматриваем звукообраз как собственно образ, входящий в общую образную систему художественного произведения. Согласно «Литературной энциклопедии терминов и понятий», **образ** в онтологическом аспекте трактуется как «факт идеального бытия, своего рода схематический объект, надстроенный над своим материальным субстратом… Образ не совпадает со своей вещественной основой, хотя узнается в ней и через нее» [Лит. энцикл. терминов и понятий, 2003. С. 670]. Так, рассказ о событии – не само событие, персонаж – не собственно человек, а образ звучания – не реальный звук, но лишь рождающееся в воображении представление о нем, становящееся возможным благодаря эстетически верному лексическому описанию.

Подобный подход меняет само положение образа звучания в системе поэтики. Понятие **звукообраз** перемещается из области фоники в образную систему. Из образа звучания вследствие этого практически исключается фонемная составляющая. Значение обретает структура образа, его лексическое наполнение, композиционная значимость, идейная насыщенность, эстетическая функция и т.п. Иначе говоря, образ звучания изменяет статус, превращаясь из элемента художественной «окантовки» произведения в структурно и содержательно значимую составляющую.

В этом русле движется мысль А.В. Мансуровой в диссертации «Поэтика звукообразов в лирике М.Ю. Лермонтова». Исследователь изучает образы звучания как «целостную систему поэтического мира Лермонтова, воплощающую его способность «мыслить звуками» – не только звукосочетаниями художественной речи, но и образами звуков человеческого и природного мира, а также звуками-эйдосами метафизического плана бытия» [Мансурова, 2004. С. 5]. Согласно этому, **звукообразы** определяются как «художественные образы, запечатлевающие звуковые проявления человеческого и природного бытия, являющиеся органичными элементами единого художественного целого произведения» [Там же].

С ориентацией не только на поэзию, но художественную литературу в целом, представляется возможным дать следующее расширенное определение:

Звукообраз (образ звучания) – форма словесного воспроизведения звукового бытия в художественном произведении, обладающая собственной структурой и функционирующая как относительно независимое, поддающееся условному вычленению звено в структуре художественного целого.

Литература

Замятин Е.И. Избранные произведения. М., 1990.
Замятин Е.И. Собр. соч.: В 5 т. М., 2004.
Замятин Евгений. Записные книжки. М., 2001.
Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. *А.Н. Николюкина*. М, 2003.
Мансурова А.В. Поэтика звукообразов в лирике М.Ю. Лермонтова. Автореф. дисс. … д.ф.н. Томск, 2004.
Сумароков А.Д. Избранные произведения. М., 1983.

Е.В. Веденеева (Саратов)

Н.А. Лейкин в оценке В. М. Чернова

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

В. М. Чернов, будучи активным политическим деятелем, членом ЦК партии эсеров, редактором журнала «Заветы» (1912-1914), обладал серьёзными познаниями в области литературы и литературно-критическими способностями [Аврус, Новиков, 2000. С. 81-87; Новикова, 2003. С. 207-212; она же, 2004. С. 46-53; она же, 2006. С. 422-426; Голованова, 2006. С. 122-126]. С 1920 года находясь в эмиграции, он продолжал писать как публицистические, так и литературно-критические статьи. В 40-е годы в США внимание Чернова приковывают «проблемы, связанные с судьбами русских литераторов, поднятые или навеянные русской классической литературой <…> Здесь он получает возможность печататься в «Новом журнале», который явился <…> продолжением знаменитых «Современных записок», издававшихся на протяжении двадцати лет в Париже» [Новикова, 2003. С. 209].

Статьи «Литературные мытарства Чехова» и «Чехов и Суворин» появились в 1945 году. Первая посвящена «*благодетелю*» Чехова –Лейкину. Признавая в нём успешного, плодовитого писателя-юмориста, Чернов всё же весьма строго оценивает его деятельность на литературном поприще. Причина этого кроется в беззастенчивом, потребительском отношении издателя Лейкина к молодому талантливому сотруднику Чехову. Фраза Лейкина «*Я Щедрина нового открыл!*» обнаруживает его собственную коммерческую смётку, умение правильно разрабатывать «золотую жилу». О творчестве известного юмориста Чернов высказывается со всей определённостью, оценивает его очень трезво: «*Сам Лейкин представлял собой классический тип "смешного писателя", а рассказы его короче воробьиного носа изобиловали смешными словечками* » [Новый журнал. 1945. Т. X. С. 214]. Примечательно, что Щедрин воспринимался Лейкиным таким же «*смешным писателем»*, как и он сам, *«только пофундаментальнее и поскучнее*» [Там же].

Называя Лейкина «*некоронованным королём <...> того полуподвального литературного этажа, в котором ютились все эти "Развлечения", "Стрекозы", "Будильники"*» [Там же. С. 215], Чернов говорит о нём как о поводыре Чехова в мелком мирке ничтожных юмористических тем, сюжетиков, обучающем различным ухваткам жанра *«лёгких рассказов»*: «Он заказывал Чехову то «разных литературных разностев», то «мелочишек»; учил – «к лету завести дачную шарманку, к зиме – убрать её до будущего года»; а мимоходом поставлять и просто "рассказы на затычку"» [Там же.]. Автор статьи констатирует типичную ситуацию: *«Таланты, которые при иных условиях могли бы расцвести пышным цветом, попав в эти омута – губятся, обращаются в смехотворных клоунов для потехи праздной толпы»* [Там же. С. 221]. По мнению Чернова, писатель, публикующийся преимущественно на страницах периодических изданий, трудится, пока есть силы и остаётся искорка литературного дарования. *«Отслужив свой срок»*, он забывается его «работодателями» и вынужден *«в полном забвении умирать где-нибудь под забором»* [Там же. С. 221-222]. Этой участи, как подчёркивает критик, Чехову удалось избежать. Пройдя через мытарства подённой юмористической работы, он выстоял, не разменял свой талант, хотя, по мнению Чернова, опасность измельчать под руководством такого наставника, как Лейкин, была. С точки зрения критика, Лейкин не поднялся над фотографированием действительности.

В ряду *«литературных мытарств»* Чехова, по мысли Чернова, оказался и *«переход»* завоевавшего популярность юмориста к крупному издателю Суворину [Там же.

С. 218]. Разбирая в статье «Чехов и Суворин» отношение к молодому писателю *«посе-девшего на литературе ветерана идейно-общественной борьбы»* [Новый журнал. 1945. Т. XI. С. 235] Н. К. Михайловского, Чернов солидаризируется с его взглядом на то, что рассказы Чехова в «Новом времени» *«не индифферентны»* [Там же. С. 237]. Фигура Суворина представляется Чернову более колоритной, чем фигура Лейкина. Способный, энергичный и *«полный честолюбивых грёз»* [Там же. С. 245], Суворин, в восприятии Чернова, – хищный, двуличный приспособленец к реакционному режиму, активно использующий любое подвернувшееся ему «бойкое перо» для процветания своей газеты.

Чернов подводит читателя к выводу, что участие в литературной судьбе Чехова издателя «Нового времени» могло негативно повлиять на молодого писателя, ограничить его творческую самостоятельность. Давая такую оценку личности Суворина, Чернов ставит очень важный в нравственном плане вопрос: в чём заключаются непреходящие ценности литературы, включая публикации на страницах периодики. По его убеждению, она не должна иметь ничего общего с продажностью. Суворин, хоть и глубоко антипатичная, но очень масштабная, по мнению Чернова, личность. Он, безусловно, заслуживает специального рассмотрения. На его фоне Лейкин выглядит не столь устрашающе.

Будучи политическим деятелем, редактором журнала, то есть, по сути, человеком «общественным», публичным, Чернов всегда стремился следовать своим идеалам. Как можно судить по его публицистической и редакторской деятельности, он был способен оценить и показать всю меру нравственной ответственности прессы и власти перед читателем. Он обострённо реагировал на отношение «коммерсантов от литературы» к таланту художника. Позиция и Лейкина, и Суворина была внутренне неприемлема для самого Чернова, он всегда оставался верен себе.

Литература

Аврус А.И., Новиков А.П. Виктор Чернов и Максим Горький: литературно-политический «роман» // КЛИО. 2000. № 3.

Голованова Л.Р. Антон Павлович Чехов в оценке В.М. Чернова // Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых учёных. Саратов, 2006. Вып. 9. Ч. I.

Новикова Н.В. Виктор Чернов о А.П. Чехове // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы международной научной конференции: Москва. МГОУ, 24-25 июня 2003 г. Выпуск 1: Русская литература конца XIX-начала XX в. Литература русского зарубежья. Международный сборник научных трудов / Редакторы-составители *Л.Ф. Алексеева* и *В.А. Скрипкина*. М., 2003.

Новикова Н.В. «Охлос и демос» Виктора Чернова (к постановке вопроса о публицистике политика // Язык: теория и практика преподавания: Межвуз. сб. науч. тр. / Под. ред. *Н.Ю. Тяпугиной*. Саратов, 2004.

Чернов В.М. Литературные мытарства Чехова // Новый журнал. Нью-Йорк. 1945. Т. X.

Чернов В.М. Чехов и Суворин // Новый журнал. Нью-Йорк. 1945. Т. XI.

Е.А. Крылова (Саратов)

Н.А. Бердяев – историк русского символизма: к постановке проблемы

Научные руководители – профессор А.И. Ванюков, профессор А.А. Гапоненков

Николай Александрович Бердяев (1874-1948) – уникальная фигура по количеству тех импульсов и воздействий, которые связывают его творчество с эпохой Серебряного века. Среди них русский символизм, историком которого он являлся.

«Свидетель и участник» литературного процесса начала двадцатого века, литературный критик, автор многочисленных публицистических статей, несменяемый председатель собраний на «Башне» Вячеслава Иванова, в статье «Ивановские среды» Бердяев даёт исчерпывающую оценку общественной и художественной жизни России 1905-1909 гг.:

«На «Ивановских средах» встречались люди очень разных даров, положений и направлений. Мистические анархисты и православные, декаденты и профессора-академики, неохристиане и социал-демократы, поэты и учёные, художники и мыслители – все мирно сходились на Ивановской башне. … Образовалась утончённая культурная лаборатория, место встречи разных идейных течений, и это был факт, имевший значение в нашей идейной и литературной истории… Мистика была новью для русских культурных людей, и в подходе к ней чувствовался недостаток опыта и знания…» [Бердяев, 2000. С. 234].

На «среды» ходили люди, которые группировались вокруг журналов нового направления – «Мира искусства», «Нового пути», «Вопросов жизни», «Весов». Повышался уровень эстетической культуры, была осознана мистическая природа искусства.

По свидетельству Бердяева, частыми посетителями и участниками ивановских собраний были Е. Аничков, М. Волошин, Л. Габрилович, Н. Котляревский, В. Мейерхольд, Ф. Сологуб, Г. Чулков и многие другие: «Часто бывали, но сравнительно редко говорили Блок, Бакст, Добужинский, Городецкий, Сомов, Ремизов, Кузмин… Реже можно было встретить Мережковского, Гиппиус, Розанова, Философова. В последнюю зиму начали бывать артисты нового театра Веры Комиссаржевской, много молодёжи. Не все были известны хозяевам – Вяч. Иванову и его супруге, и собеседования потеряли прежний характер» [Там же. С. 235].

Особую значимость этих собраний автор статьи видит в том, что в атмосфере первой русской революции, «когда большинство было исключительно поглощено политикой, на «средах» утверждались и отстаивались ценности духовной творческой жизни» [Там же. С. 236]. Бердяев подчёркивает, что в эту эпоху литература выдвигается в центр общественной жизни и занимает место веры. Потому нельзя искусственно расчленить творчество деятелей эпохи русского Ренессанса: философия, живопись, поэзия, музыка обладают глубинными связями, происходит живительный процесс создания нового, «небывшего», когда поэты не менее мудры, чем философы, а жизнь и искусство слиты воедино.

Каков он – русский Ренессанс начала 20 века? Эпоха расцвета или упадка? Позиция Бердяева в решении этого вопроса оказывается достаточно оригинальной. В итоге получается, что единственный путь обновления человека, общества и истории всё равно замыкается на отдельной личности: именно она должна научиться осуществлять абсолютные творческие деяния, преображая тем самым весь мир и историю. Ф.А. Степун предлагает свою интерпретацию того, как реализовывалось общее для эпохи модернизма представление о символе в творчестве Н.А. Бердяева: «Необходимую предпо-

сылку символического метода познания Бердяев видит в существовании двух миров. Если бы мир не расслаивался надвое, то – подчёркивает Бердяев – понятие символа было бы совершенно бессмысленно… Символический акт познания является для него не чем иным, как наведением мостов между природной жизнью человечества и миром духовного бытия… Истинное бытие существует в духе. Естественный мир является только отражением и силуэтом этого бытия. Даже человек как природное существо не имеет значения. Истинную значимость и полную реальность он приобретает как образ и подобие Бога, то есть как символ, – быть может, следует сказать, – как икона, в которой живёт Бог» [Степун, 1994. С. 486].

К истории русского символизма Бердяев возвратился в эмиграции в таких трудах, как «Русская идея» и «Самопознание». Книга «Русская идея» с подзаголовком «Основные проблемы русской мысли 19 века и начала 20 века» впервые увидела свет в Париже в 1946 году. В десятой главе этого сочинения Бердяев называет три источника, определивших развитие мысли в России в начале двадцатого столетия и давших, как сегодня можно сказать, Серебряному веку право на существование.

Первая составляющая – нравственный, религиозный подтекст эпохи. «У нас был культурный ренессанс, – пишет Бердяев, – но неверно было бы сказать, что был религиозный ренессанс...» [Бердяев, 1990. С. 237]; «У всех была религиозная взволнованность, религиозное брожение и искание, но не было настоящего возрождения. Менее всего оно могло возникнуть из литературных кругов, которым был присущ элемент утончённой упадочности…» [Там же. С. 245].

Вторая составляющая – это литературный контекст эпохи: «…Неприятна кружковщина, почти сектантство молодых символистов, резкое деление на «наших» и «не наших», самоуверенность и самоупоённость. Этому времени свойственна была взвинченность, склонность к преувеличениям, раздувание иногда незначительных событий, недостаточная правдивость с собой и другими» [Там же. С. 247].

Философ видит, как факты литературы становятся фактами жизни: «Жена Блока одно время играла роль Софии, она была Прекрасной Дамой. В этом было что-то неправдивое и неприятное, была игра с жизнью…» [Там же].

«Подобно Достоевскому», символисты чувствовали, что происходит «внутренняя революция» [Там же. С. 247]. Бердяев обращался к творчеству Достоевского в таких работах, как «Великий Инквизитор» (она дала основу «Откровению о человеке в творчестве Достоевского», 1918), «Духи русской революции» (Сборник «Из глубины», 1918). Глубоко личностно отношение Бердяева к образу Ставрогина в «Бесах»: «Меня в молодости часто называли Ставрогиным… слишком яркий цвет лица, слишком чёрные волосы, лицо, походящее на маску. …Во мне было ставрогинское, но я преодолел это в себе» [Бердяев, 1991. С. 35].

В сочинениях Достоевского философ-провидец ищет ответ на вопрос, как возникают неверие, смердяковская и бесовская проповедь вседозволенности.

Что касается третьей составляющей Серебряного века, согласно Бердяеву, – это борьба различных мировоззренческих, философских и общественно-политических течений в России начала двадцатого столетия: «Речь шла об освобождении духовной культуры от гнёта социального утилитаризма… но беда была в том, что люди ренессанса, в пылу борьбы, из естественной реакции против устаревшего миросозерцания, часто недостаточно оценивали ту социальную правду, которая была в левой интеллигенции и которая оставалась в силе» [Бердяев, 1990. С. 238-239].

Недооценка была взаимной: «Деятели революции, в свою очередь, жили отсталыми и элементарными идеями… Чернышевского, Плеханова, материалистической и

утилитарной философией, отсталой тенденциозной литературой. …Поэтому революция была у нас кризисом и утеснением духовной культуры» [Там же. С. 262].

Эта же тема развита Бердяевым в «Самопознании» – произведении, в котором наиболее полно отразился беспощадно оценочный характер его суждений. Он характеризовал «психологические пружины» действий людей в революции.

В атмосфере русской революции «было много бессознательной лживости и самообмана, мало было любви к истине… человек надеется возвысить себя не через личные качества и достижения, а через причастность к играющим роль группировкам…» [Бердяев, 1991. С. 193-194].

«Раскол, характерный для русской истории, раскол, нараставший весь девятнадцатый век, бездна, развернувшаяся между верхним утончённым культурным слоем и широкими кругами, народными и интеллигентскими, привели к тому, что русский культурный ренессанс провалился в эту раскрывшуюся бездну... Отчасти это была расплата за социальное равнодушие творцов духовной культуры» [Бердяев, 1991. С. 165].

Отход от христианства – характерное явление эпохи, как описывает её Николай Бердяев: «В ренессансе начала двадцатого века было слишком много языческого» [Бердяев, 1991. С. 144]. Розанов признался в частной беседе философу: «Я молюсь Богу, но не вашему, а Озирису…» [Там же. С. 149]. Сущность современной ему эпохи Бердяев определяет как окончательный крах идеалов гуманизма. Поставив целью освободить человека от оков религиозного мировоззрения, доказать, что человек есть абсолютное, богоравное существо, гуманизм, по мнению Бердяева, потерпел полную неудачу в этом своём замысле. Потеряв ориентиры, человек оказался готовым поверить любой идиллии, любой ложной форме жизни. «Повсюду разлита была нездоровая мистическая чувствительность, которой в России раньше не было», – отмечает Бердяев [Там же. С. 142]. Философ отрицательно воспринимает «внесение женственного и эротического начала в религиозную жизнь, в отношение к Богу» [Там же. С. 80]. Автор «Самопознания» не признаёт игры с жизнью: «Я никогда не обладал искусством жить, но моя жизнь не была художественным произведением» [Там же. С. 332].

В переломные моменты жизни общества обостряется особое чувство: ценности человеческой личности. Бердяеву здесь особенно близко лев-толстовское противополагание «мира лживого, условного» миру «подлинному» – подлинных чувств и переживаний [Там же. С. 31]. Цель здесь одна – отделить исконное в человеческой сущности от различных напластований обыденной жизни.

Гибельным для представителей русской культуры Серебряного века оказалось отсутствие собственного, чётко определённого Я. По свидетельству Бердяева, Андрей Белый, «индивидуальность необыкновенно яркая, оригинальная и творческая, сам говорил про себя, что у него нет личности, нет "я"» [Там же. С. 151]. В личности для Бердяева присутствует этический элемент, а в индивидуальности – эстетический, поэтому он определяет тип интеллигента эпохи Серебряного века понятием «человек двоящихся мыслей» [Там же. С. 146].

«В чём ужас нашей эпохи?» – такой вопрос ставит перед собой философ и отвечает на него: «Исключительный динамизм, непрерывный активизм или растерзывает человека, или превращает его в механизм» [Там же. С. 223]. Тогда возникает ситуация, в условиях которой человек лишается свободы как права своего этического выбора. Русский Ренессанс для Бердяева был связан именно с такой «душевной структурой», которой не хватило «нравственного характера» [Там же. С. 150].

Для Серебряного века характерны элитарность, замкнутость культуры, искусство «для себя», искусство «в себе». Это общая тенденция противоречивой эпохи, в кото-

рой развивался русский символизм. В сознании философа Н.А. Бердяева возникает вопрос: «Возможен ли и как возможен переход от символического творчества продуктов культуры к реалистическому творчеству преображённой жизни, нового неба и новой земли» [Там же. С. 216]. «Можно ли перейти от творчества совершенных произведений к творчеству совершенной жизни?» – пишет Бердяев в «Самопознании» и признаётся, что постановка «этой темы может производить впечатление требования чуда» [Там же].

Н.А. Бердяев любил Серебряный век как свою «духовную родину». Так он характеризует эпоху: «…Тогда было опьянение творческим подъёмом, новизна, напряжённость, борьба, вызов. В эти годы России было послано много даров. Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни» [Там же. С. 140].

Закономерно Н.А. Бердяев стал историком взлётов и падений эпохи русского символизма.

Литература

Бердяев Н.А. Ивановские среды // Русская литература 20 века (1890 – 1910). М., 2000. Кн. 2.
Бердяев Н.А. Русская идея // О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.
Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1991.
Степун Ф.А. Учение Николая Бердяева о познании // Н.А. Бердяев: Pro et contra. СПб., 1994. Кн. 1.

Г.М. Алтынбаева (Саратов)

А.И. Солженицын о языкотворчестве отечественных писателей (от Ф. Достоевского до Г. Владимова)

Научный руководитель – профессор Л.Е. Герасимова

…писатели: выразители национального языка – главной скрепы нации…

А.И. Солженицын

В литературно-критических изысканиях Александра Исаевича Солженицына язык занимает особое место, являясь для писателя одним из важнейших критериев творчества. Во многих его публицистических статьях чувствуется художник и учёный, и к различным вопросам он подходит, синтезируя эти два начала.

В октябре 1983 года в интервью французскому телевидению Солженицын сказал: «…я считаю, что русский язык, как и всякий современный язык, слишком быстро сужается в своем объёме. Он приобретает много технических терминов, но это не обогащение языка. А свой рельеф и объём, живой объём, все современные языки уменьшают. Однако вокруг того, что являет собой сегодняшний язык, есть ещё не отмерший слой. Если этот слой сохранить, то можно язык расширить. Моя работа – именно в этом слое. Я хочу сохранить для языка то, что ещё можно сохранить. И я веду реестр этому,

делаю экстракты, выписки тех слов, которые можно сохранить для живого употребления в языке» [Солженицын, 2001. Т. 7. С. 358].

В 1990 году результатом 40-летней практики Солженицына по сбору языкового материала стал выпуск им «Русского словаря языкового расширения», включающего более 260 страниц лексических словоформ.

С точки зрения морфологии наиболее предпочтительными для А.И. Солженицына, по его же собственному признанию, были «наречия и отглагольные существительные мужского и женского рода, ценя их энергию» [Солженицын, 2000. С. 4]. «Род существительных большей частью самопонятен, наречия отмечены чаще, по их привычности. Глаголы не всегда приводятся в паре (несовершенный и совершенный вид), иногда только один из пары или объясняется только один из двух – который я нахожу выпуклым, выразительным» [Там же. С. 4-5]. Примечательно, что многие слова, выделенные Солженицыным, образованы приставочным путём: «Иногда глагол с приставкой может встретиться и по корню, и по приставке» [Там же. С. 5].

В «Некоторых грамматических соображениях…» (1983) Солженицын выступает против «бессмысленной нивелировки», которая «уже сегодня приводит к затруднениям и ошибкам чтения» [Русская речь. 1993. № 2. С. 37].

В «Литературной коллекции», собрании очерков об отечественных писателях XIX – XX вв., запечатлелся один из этапов работы Александра Исаевича по отбору лексических находок («словный запас других русских авторов, прошлого века и современных») и удачных синтаксических конструкций («исторические выражения, сохраняющие свежесть <...>, из коренной струи языка»).

А.И. Солженицын подмечает склонность писателей к широкому использованию языкового потенциала. Так, читаем: «Язык Малышкина богат, гибок. Хорошо удались некоторые короткие народные диалоги» [НМ. 1999. № 10. С. 182]; «Замятину доводилось ездить в общих вагонах, немало наслушался народных слов. В молодости густо употреблял их, а также фонетические искажения. И – богатейшая лексика» [НМ. 1997. № 10. С. 200]; «В этом истинно мещанском языке, почти без простонародных корней и оборотов с одной стороны и без литературности с другой, – главная удача автора, и не знаю: давал ли такое кто до него? (о «Человеке из ресторана» И.С. Шмелёва – *Г.А.*)» [НМ. 1998. № 7. С. 184]; «А иногда в мещанском этом языке просверкнёт и подлинно народное» [Там же. С. 185]; «Я з ы к Романова не назовёшь лексически богатым. Но необходимый рабочий минимум всегда есть. Просверкнёт: "чего выгляделись?"…» [НМ. 1999. № 7. С. 203]; «Крестьянская речь – не утрирована и всюду хороша <…>. А русский язык Пильняк чувствует отзывчиво и основательно» [НМ. 1997. № 1. С. 203]; у Белого в «Петербурге» «встречаются неплохо найденные слова (я взял бы некоторые из них в словарь языкового расширения, да уже поздно)» [НМ. 1997. № 7. С. 196]; Малышкин, как и многие советские писатели, в 20-х годах «отдал щедрую дань поиску» «лексического и синтаксического освежения фраз, как избежать затёртости выражений, как выразиться необычным образом» [НМ. 1999. № 10. С. 181], более того «бывает и трудно провести различие между свежестью выражения и уже отлившимся образом» [Там же. С. 191]; «Для передачи пейзажа Леонов ищет свежие выражения. Солнце, луна – каждый раз новыми словами. <…>. Но поиск свежих выражений – и шире, не только к пейзажу. <…>. Блистательно выдержана речь Манюкина и Чикилёва. Да и диалоги воровского мира, без пересыщения их жаргоном» [НМ. 2003. № 10. С. 170-171]; «Во всю повесть («Царица Смуты» – *Г.А.*) – равномерно, без срыва, Бородин выдерживает, в духе эпохи… <...> Также строг к себе и в лексическом отборе, чтоб нигде не выпасть из стиля времени, весьма точно находит слова. И просто освежение лексики…» [НМ. 2004. № 6. С. 158]; «Многие *сочные русские слова*, употреблённые

Беловым в разных местах, я привёл в "Словаре языкового расширения"» [НМ. 2003. № 12. С. 155]; слова у Носова «точно выверенные, целомудренно», «и все страницы Носова сочатся полнозвучными русскими словами, а в диалогах – живейший разговорный язык, в нём и характер каждого говорящего, и достоверно скрестившийся момент» [НМ. 2000. № 7. С. 199]; Г. Владимов «за фоном языковым не всегда следит», но ситуационная смена художественного стиля на деловой, протокольный – «верно и выразительно» [НМ. 2004. № 2. С. 151].

В то же время в критических заметках Солженицына не пропущены и писатели, игнорирующие возможности родного языка. Например: «Вообще же язык Достоевского <...> почти нацело лишён сочных русских слов» [Литературная газета. 2003. 15-21 янв. С. 3]; «А народного истинного языка – и нет, только у оруженосца князя повторные: "провал их знает", "тётка их подкурятина" (о «Князе Серебряном» А.К. Толстого – *Г.А.*)» [НМ. 2004. № 9. С. 138]; «А слов исконных, корневых, ярких русских – у Чехова почти не бывает (от южного детства?)» [НМ. 1998. № 10. С. 161]; у Малышкина «напряжённая поисковая манера почти неизбежно сбивается в громоздкость, усложнение синтаксиса, а то в декламацию, в пафос, на себе и показывая ограниченные возможности таких экспериментов» [НМ. 1999. № 10. С. 184]; «Язык Леонова в "Воре" упруг, многими местами изобретателен. Но иногда автор нарушает "звуковой фон", употребляет слова по соседству с прямой речью – непостижимые для говорящего персонажа» [НМ. 2003. № 10. С. 170]; «К русскому фольклору Самойлов закрыт – а неожиданно, с большой искренностью и натуральностью, выступают у него "Балканские песни"» [НМ. 2003. № 6. С. 174-175].

Солженицын укоряет коллег-писателей и за «злоупотребление» теми или иными возможностями («и всё это несчётно раз»). Так, у Андрея Белого замечено «злоупотребление превосходной степенью» и «назойливо-частое, совсем не уместное уменьшение слов суффиксами», Юрий Тынянов «совсем неудачно частит с местоимением "он" вместо "Грибоедов" – хочет достичь напряжённой значительности, а возникает просто грамматическая несообразность, путаница смысла, неряшливость, сбивающая чтение» [НМ. 1997. № 4. С. 195].

Парадоксальным оказывается наблюдение, что у мастеров эпопеи Алданова и Гроссмана языковой слой оказался слабой подпоркой для самой крупной романной формы. У Алданова «лексика – большей частью городского интеллигентного круга, иногда жаргон молодёжи, народными красками не блещет, да через кого, вокруг кого их давать, если народа нет?» [НМ. 1998. № 1. С. 177], «язык Гроссмана, кроме нарочитых крепких абзацев, необъёмен по составу, не богат вширь. Нет и живого народного диалога. В авторской речи интонационно-синтаксически он не выходит за рамки толстовской традиции. Есть, есть не всегда с надобностью, употребление грубых слов – причём в диалоге не простонародном, что было бы законно» [Там же. С. 187].

Можно сказать, что самыми образцовыми языкотворцами, судя по размышлениям А.И. Солженицына, являются И. Бродский и В. Распутин. Вот что сказано о них в очерках «Литературной коллекции».

Для Иосифа Бродского язык на первом месте. Солженицын справедливо отмечает, что «всякий поэт через свои стихи выражает – и своё мирочувствие, и свои характерности, и самого себя» [НМ. 1999. № 12. С. 189]. «Бродский весьма отдаёт себе отчёт, как важна родственность языку, на котором пишешь, и не раз об этом высказывался, что даже и цели иной не имеет, как только служить русскому языку. <...>. *Глубинных* возможностей русского языка Бродский вовсе не использовал, огромный органический слой русского языка как не существует для него, или даже ему не известен, не проблеснёт ни в чём. Однако обращается он с языком лихо, то нервно его ломает, то грубо

взрывает разностилем, неразборчив в выборе слов, то просто небрежен к синтаксису и грамматике» [Там же. С. 187].

Валентин Распутин «во всём написанном существует как бы не сам по себе, а в безраздельном слитии: с русской природой и с русским языком» [НМ. 2000. № 5. С. 189]. «Распутин – не использователь языка, а сам – живая непроизвольная струя языка. Он – не ищет слов, не подбирает их, – он льётся с ними в одном потоке. Объёмность его русского языка – редкая средь нынешних писателей» [Там же], – радостно говорит Солженицын.

Необходимо сказать, что Александр Исаевич не только подмечает языкотворческие способности у своих коллег, но, в первую очередь, сам выступает в роли образцового носителя русской речи. Зачастую даже лексический состав и структура предложений, уже не говоря о заключённых в них идеях Солженицына, очень выигрышны в пользу рассматриваемого в очерке писателя. Здесь, как мне кажется, проявляется и математическое образование Солженицына: всё точно, на своём месте, нет ничего лишнего, поэтому синтаксема-формула кажется прозрачной. Например: «Самая большая удача романа («Подросток» Ф.М. Достоевского – *Г.А.*) – характер Подростка. С какой *чуткостью это по́нято, переня́то, подхвачено* – 55-летним автором! Столь много раз показать нам эти *изломы и вспрыги* настроений – и ни разу не спуститься до прямых пояснений читателю! <...>. *Капризнейшие изворо́ты* характера. Как верно передан возраст! – *многоголосно* в *многоизломанном* движении» (здесь и далее курсив мой – *Г.А.*) [Литературная газета. 2003. 15-21 янв. С. 3], или о Чехове: «И как умеренно, как *точно дозирован юмор*, чувствует эту пропорцию» [НМ. 1998. № 10. С. 162], «Чехов *дослушивается, доглядывается*, но и сам остаётся и нас оставляет всё же в сомнении» [Там же. С. 167]; «А Шмелёву, прошедшему и *заразительное поветрие* "освобожденчества", потом *изстрадавшемуся* в большевицком послеврангелевском Крыму, – дано было пройти *оживленье* угнетённой, омертвелой души – катарсис. <...>. И теперь, под свои 60-65 лет, взяться воссоздать, описать, чего *не приладилась*, на что и не смотрела наша *перекособоченная* тогда литература» [НМ. 1998. № 7. С. 191]; Малышкин «был из ярких, *чутких авторов* того *ломкого времени* и *нервно переплетён* с его темами, тревогами, помехами, жизненными и художественными поисками» [НМ. 1999. № 10. С. 180]; «Сквозь всю повесть («Привычное дело» В. Белова – *Г.А.*) выдержан *добросердечный ненавязчивый тон* – и так *отлился литературный самородок – ненарочитая, ненастойчивая, но сгущённая* правда о послевоенной советской деревне» [НМ. 2003. № 12. С. 154]; «Однако от прямого толстовского влияния Владимов *зорко освобождался и почти не подпал* под него» [НМ. 2004. № 2. С. 150].

Любопытно, что если какой-либо автор запал в душу Солженицыну, то очерк, посвящённый ему, буквально перенасыщен лексическим многообразием. В качестве ярких примеров можно назвать работы о «блистательном» Булгакове и его гонителях «под маской», а также о языкотворцах Распутине и Носове. Об этом говорят и вышеприведённые цитаты. Необычайно чуткий к языку, Солженицын и в критических выступлениях ищет единственное слово, передающее неповторимый предмет, индивидуализированное писательское действие, энергию впечатления от художественного текста

А.И. Солженицын, работая над «сохраном» языка, действовал и действует в трёх направлениях: во-первых, составляет «Русский словарь языкового расширения», проработав Словарь В.И. Даля и лексику русских писателей XIX-XX вв.; во-вторых, читая отечественную литературу, «зорко подмечает» «свежие» слова и выражения; в-третьих, в своём творчестве активно использует богатство родной речи.

Лексические и синтаксические особенности писателей в трактовке Солженицына объединены и неразрывно связаны с манерой повествования, со стилем. Стиль есть

формула связи всех компонентов языка. По мысли Солженицына, стиль – личностное начало автора, именно в нём заключено видение, слышание и звучание речи писателя.

Литература

Русский словарь языкового расширения / Сост. *А.И. Солженицын*. М., 2000. 3-е изд.
Сараскина Л. «Роман высшей напряжённости»: А.И. Солженицын о романе Ф.М. Достоевского «Подросток» // Литературная газета. 2003. 15-21 января (№ 1).
Солженицын А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 2001. Т. 7.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: «Голый год» Бориса Пильняка // Новый мир. 1997. № 1.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: «Смерть Вазир-Мухтара» Юрия Тынянова // Новый мир. 1997. № 4.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: «Петербург» Андрея Белого // Новый мир. 1997. № 7.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Из Евгения Замятина // Новый мир. 1997. № 10.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Приёмы эпопей // Новый мир. 1998. № 1.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Иван Шмелёв и его «Солнце мёртвых» // Новый мир. 1998. № 7.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Окунаясь в Чехова // Новый мир. 1998. № 10.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Пантелеймон Романов – рассказы советских лет // Новый мир. 1999. № 7.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Александр Малышкин // Новый мир. 1999. № 10.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Иосиф Бродский – избранные стихи // Новый мир. 1999. № 12.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Евгений Носов // Новый мир. 2000. № 7.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Давид Самойлов // Новый мир. 2003. № 6.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Леонид Леонов – «Вор» // Новый мир. 2003. № 10.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Василий Белов // Новый мир. 2003. № 12.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Георгий Владимов – «Генерал и его армия» // Новый мир. 2004. № 2.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Леонид Бородин – «Царица Смуты» // Новый мир. 2004. № 6.
Солженицын А. Из «Литературной коллекции»: Алексей Константинович Толстой – драматическая трилогия и другое // Новый мир. 2004. № 9.
Солженицын А. Некоторые грамматические соображения… // Русская речь. 1993. № 2.
Солженицын А. Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000 // Новый мир. 2000. № 5.

И.В. Конотопская (Саратов)

Духовные стихи в рукописных сборниках саратовских старожилов (по материалам семейного архива)

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

Духовные стихи – жанр народных песнопений на христианские сюжеты. По определению Ю.М. Соколова, духовные стихи – это «эпические, лиро-эпические или чисто лирические песни религиозного содержания» [Соколов, 1941. С. 284]. По материалу

они восходят к книжным источникам – Библии, житиям святых, легендам, апокрифам. С середины XIX века и по 1917 год духовные стихи были «одним из наиболее разработанных отделов русской народной словесности» [Карнеев, 1877. С. 209], их исследовали известнейшие ученые своего времени, такие как П.А. Бессонов, Ф.И. Буслаев, А.Н. Веселовский, П.В. Киреевский, А.И. Кирпичников, В.Н. Мочульский, В.П. Адрианова-Перетц, И.В. Ягич. После 1917 года вышла единственная книга, посвященная духовным стихам: «Стихи духовные» Г. Федотова, которая увидела свет в Париже в 1935 году. Пристальный интерес к духовным стихам вновь возник в начале 1990-х годов, когда были переизданы работы Ф.И. Буслаева «Русские духовные стихи» (1990), Г.П.Федотова «Стихи духовные» (1991), издана книга Ф.М. Селиванова «Духовные стихи» (1991), вышло научно-популярное издание «Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI-XIX веков», составленное Л.Ф. Солощенко и Ю.С. Прокошиным (1991), публиковались областные сборники духовных стихов в Петербурге, Перми, Самаре, Саратове.

Духовные стихи одна из разновидностей массовой православной литературы, которая существовала уже в XIX веке и использовала сюжеты средневековой русской и западной литературы, а также рассказы, бытующие в устной традиции (сборники чудес, обмираний, явлений умерших и т.д.). М.М. Громыко в книге «Мир русской деревни» пишет о том, что «духовная литература – любимое чтение огромного большинства крестьян». Особенно предпочитали ее «пожилые и среднего возраста крестьяне и крестьянки, серьезно относящиеся к чтению». Читали Евангелия на русском языке, Жития святых (сообщение орловского автора о крестьянском чтении 1898 г. в Бюро Тенишева)» [Громыко, 1991. С. 136].

В данной статье предпринята попытка осмысления подобной литературы на основании личного архива автора, составленного из семейных фольклорных записей. Главная (наиболее полная) подборка записей, сделанная прабабушкой автора, принадлежит Чикуновой Нине Кирилловне, проживающей в г. Краснодар, и досталась ей от свекрови – Чикуновой (в девичестве Зайцевой) Марии Максимовны, 1890 года рождения, уроженки села Карпова Клепиковского района Рязанской области. Всего сохранилось 17 тетрадей и 4 сшитых рукописи. Записи делались в разные годы, причем временной диапазон у них, по всей видимости, немалый – не меньше 60 лет. Этот вывод можно сделать как со слов близких Марии Максимовны, которые видели, что она вела записи на протяжении всех лет их совместной жизни, так и на основании самих записей. Первые из них сделаны на пожелтевшей и обветшавшей бумаге, чернилами, с сохранением дореформенной орфографии. Более поздние писались шариковой ручкой, на современной бумаге, но буквы уже неровные, нет того каллиграфического почерка, что раньше, видно, что писал человек плохо видящий и в возрасте.

Большую часть записей занимают духовные стихи, которые можно разделить на несколько подгрупп:

1.Блок текстов, восходящих к Евангелию:

а) стихи об Иисусе Христе: «Самарянка» («Под тенью навеса / На выступе гладком»), «Спит Сион и дремлет злоба», «Страсти Господни» («В пятницу святую») (2 варианта), «Небесный гость» («Проходят по городу вести»);

б) стихи о конце света и пришествии Антихриста: «Христос с учениками выходил из храма» (2), «Жизнь» («Жизнь унылая настала..») (2), «XX век» («Писали много, много в книге»);

в) стихи о двунадесятых праздниках: «12 пятниц»;

г) О Богородице: «Скорбь Бога Матери». [Орфография хранительницы сохранена].

2. Стихи о смерти (покаянные): «Смерть» («Восстань, что ты спишь?»); «Что уныло завывает томный звон колоколов»; «Печальная песнь» («С другом я вчера сидел»); «Обращение к душе» («Давно пора тебе трудиться»); «Старость» («Незаметно век проходит»); «Песнь души стремящейся» («Слава, слава в вышних Богу»); «Крестик» («Как надо мною совершили») (2).

3. Стихи о Святых местах: «Гора Афон».

4. Житийные стихи: «Об Алексее человеке Божьем», «Святая Варвара» («О, прекрасная Варвара, ты страдала от отца…»).

Многие из перечисленных выше стихов известны и встречаются в публикациях и исследованиях. Объем данной статьи не позволяет описать все стихи данных подгрупп, поэтому остановимся на некоторых из них. Первое стихотворение данного раздела, представленное в наших записях, – «Самарянка». В основу духовного стиха положен сюжет из Евангелия от Иоанна (4; 4-42). Духовный стих обычно передает содержание евангельского эпизода, но более эмоционально, умилительно: «Под тенью навеса, на выступе гладком / Сидел у колодца Христос».

Из ранних публикаций данного стиха следует назвать «Стих о самарянке» («Яков создал студенец…»), опубликованный А. Можаровским [Можаровский, 1906. С. 298]. В нем есть зачин, которого нет в нашем стихе: «Яков создал студенец, / За то получил венец….». Затем идет основная часть: «Ученики были во граде: / Обихода своево ради / Пошли нечто купить…». По всей видимости, это более древний вариант данного стиха, сохраненный старообрядцами, так как в нем присутствуют старославянизмы: самаряныня, аз, узрю, рек, вси, отвещал. Возможно, на основе данного стиха были созданы более поздние варианты.

Вариант духовного стиха в записях М.М. Чикуновой близок варианту «Самарянки», представленному в сборнике «Кому повем печаль свою?», запись 1996 года [Саратовский вестник, 1997. С. 78].

В этом же сборнике есть записи стихов о конце света «Христос с учениками» и «О современной жизни» («Жизнь тяжелая настала»), представленные в записях М.М. Чикуновой как «Христос с учениками выходил из храма» и «Жизнь» («Жизнь унылая настала»), эти варианты тоже очень похожи между собой, только у Чикуновой стих «Христос с учениками выходил из храма» длиннее: «Вострубит Михаил архангел / Своей громкогласной трубой / И вздрогнет земная природа / От края до края земли…».

Среди стихов о Богородице несомненный интерес представляют «Сон Богородицы» и «Скорбь Бога Матери» («На мрачной горе у подножия креста…»). А.Н. Минх относит «Сон Богородицы» к апокрифическим сказаниям. В наших записях представлены 3 варианта, сохраненные данной собирательницей. В первом варианте «Сна» есть эпическая часть, которая начинается словами: «Шла мать Владычица Пресвятая Богородица из города Ерусалима …», есть заговорная часть «встану перекрестясь, пойду из двери в двери, из ворот в ворота… 77 ключами замыкаюся, брошу эти ключи в океянморе…» и т. д.

Второй вариант «Сна Пресвятой Богородицы» (Шла Мать Владычице) в 3 раза длиннее первого, это сон-«оберег», потому что «нужно иметь его в доме и тогда невидимо спускается с неба благодать Божия...».

Третий вариант «Сна» идентичен первому: видимо переписывался в то же время, так как написан на такой же бумаге и тем же почерком.

Что касается стихотворения «Скорбь Бога Матери», то похожий по тематике стих «Плач Богородицы при кресте Господнем» есть в сборниках П. Бессонова [Бессонов, 1861-1864] и В.К. Архангельской [Саратовский вестник, 1997. С. 28]. Он начинается словами: «Стояще днесь при кресте / Пречистая Дева, / Умильный плач сподвизав-

ше…». Прямое упоминание об этом событии есть в Евангелии от Иоанна [Саратовский вестник, 1997. С. 19, 25].

Из самых известных и распространенных **покаянных** стихов следует назвать стих «Печальная песнь» («С другом я вчера сидел…»). Два похожих стиха были опубликованы А. Можаровским в «Этнографическом обозрении» в 1906 году. Первый вариант называется «Стих о смерти человеческой» [Можаровский, 1906. С. 286] и с нашим стихотворением его роднит только смысл и припев: «О, горе мне, горе великое!». Второй вариант назван «Стих о мытарствах» [Там же. С. 289], он практически аналогичен нашему стиху и варианту В. Яксанова [Яксанов, 1911. С. 34]. Что касается современных публикаций, то можно отметить стих «С другом я вчера сидел» из сборника В.К.Архангельской «Кому повем печаль свою?» [Саратовский вестник, 1997. С. 91].

Другое, не менее известное **покаянное** стихотворение – «Что уныло завывает / Томный звон колоколов?». В публикации А. Можаровского есть песня «Чу! Уныло завывает / Томный звон колоколов» очень похожая на вариант Чикуновой. Есть вариант данной песни и у Яксанова, и представлен он как «Стих печального странника» [Можаровский, 1906. С. 274].

В публикациях недавнего времени есть записи песен, соответствующие записям М.М. Чикуновой: «Старость» («Незаметно век проходит»), «Скоро настанет мой праздник». В описях кабинета фольклора встречаются варианты песен «Когда же настанет мой праздник», «Старость» («Незаметно век проходит, как во сне был молодой») [Архив кабинета фольклора СГУ, практика 2003/2004 гг. Ф. 6. П.1. Т.1. Ед. хр. 2, ед. хр.7,8], «С другом я вчера сидел» [Там же. 1987. Ф.1.П.1. Т.4. Ед.хр. 8.]. В сборнике «Кому повем печаль свою?» есть песня «С другом я вчера сидел», записанная в Саратове [Саратовский вестник, 1997. С. 91].

Единственное стихотворение, варианты которого пока не удалось обнаружить в публикациях, – «Кузнец» («В двери кузницы Мария постучала»).

Основная фабула стихотворения заключается в следующем: кузнец рассказывает Богородице о том, что он кует четыре гвоздя для креста, на котором будет распят ее Сын, а безрукая дочь кузнеца обретает руки, когда пытается подхватить Младенца, выпавшего из рук потрясенной известием Матери.

Итак, можно сделать вывод, что духовные стихи, собранные М.М. Чикуновой, представляют собой синтез различных временных пластов и культурных традиций, в ее тетрадях есть «старшие» стихи («Алексей человек Божий», «Сон Богородицы»), и «младшие», характерные и для православных представителей прицерковного круга, и для старообрядцев, например, «Гора Афон», «Печальная песнь» (С другом я вчера сидел), «Что уныло завывает томный звон колоколов», «Молитвенная песнь ко Ангелу Хранителю» («Пресветлый Ангел мой Господень»); представлены тексты, нигде раннее не встречавшиеся: «Кузнец», «XX век» («Писали много, много в книге»). Если судить по частоте вариантов, к ее любимым стихам можно отнести «Сон Богородицы» (3 варианта), «Страсти Христовы» (2), «Крестик» (2), «Жизнь» (2), «Когда выходил Иисус из храма» (2), «Прекрасная Варвара» (2). Судя по почерку и качеству бумаги, можно предположить, что все записи делались ею в течение длительного времени, часто перечитывались, и, в силу сложившихся социальных условий, служили источником духовного чтения.

Литература

«Кому повем печаль свою?»: Духовные стихи, записанные в Саратовском крае / Подбор текстов, сост., ред. *В.К. Архангельской* при участии *Л.Г. Горбуновой* // Саратовский вестник. Саратов, 1997. Выпуск 9: Духовные стихи.

Бессонов А.П. Калеки перехожие. Вып. 4. № 381. 1861-1864.
Буслаев Ф.И. О народной поэзии в древнерусской литературе // Речи и отчет, произнесенные в торжественном собрании Московского университета 12-го янв. 1859 г. М., 1859.
Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. 6. М., 1864.
Громыко М.М. Мир русской деревни. М., 1991.
Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор. М., 1989.
Карнеев А.Д. Мелкие разыскания в области духовных стихов // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1877.
Киреевский В.П. Русские народные песни. Часть 1. Русские народные стихи. М., 1848.
Можаровский Ал. Духовные стихи старообрядцев Поволжья // Этнографическое обозрение 1906 г. № 3-4. Кн. LXX-LXXI.
Петрова Л.А., Серегина Н.С. Ранняя русская лирика. Репертуарный справочник музыкально-поэтических текстов XV-XVII вв. Л., 1988.
Пыпин А.Н. Древнерусское паломничество. СПб., 1903
Ряжев Н. Историческое формирование старообрядчества в Самаро-Саратовском Заволжье. Куйбышев, 1998.
Соколов Ю.М. Русский фольклор. М., 1941.
Срезневский И.И. Рецензия на П.А. Бессонова // Изв. Имп. АН по отд. рус. яз. и слов. 1861. Т. IX. № V.
Яксанов В. Сборник стихов для старообрядческой семьи и школы. Саратов, 1911.

М.С. Савенкова (Саратов)

Саратовский «Недоросль» (1969 г.) в отзывах прессы (1960 – 1970-е гг.)

Научный руководитель – профессор Ю.Н. Борисов

«Писателю об искусстве, а тем более его историку, поневоле приходится печаловаться на горестную судьбу сценических творений потрясать зрителей, вызывать восторги, разрастаться до подлинных культурных событий и тем не менее почти бесследно исчезать сами по себе как творческие достижения. В то время как памятники литературы, музыки, пластических искусств легко становятся объектами всяческих научных изысканий, что остается историку от величайших сценических творений прошлого? Вырезки из газет, устные и печатные воспоминания современников, фотографические отпечатки, с мертвящею точностью запечатлевающие механизм постановки, подчеркивая при этом всю нереальность сцены, её грим, бутафорию, грубость декораций. Иногда доходят, правда, эскизы декораций и костюмов – быть может, яркие, но всё же лишь обрывки бесследно исчезнувшего целого, только намеки и стенограммы, по которым не-очевидцу никогда не удастся воскресить всего очарования действительности» [Никольский].

С таким рассуждением историка театра В.А.Никольского трудно не согласиться, но всё же есть в нем несколько спорных моментов. Существуют в истории каждого театра такие постановки, которые являются ярким и запоминающимся событием театральной, общественной и культурной жизни. И, конечно же, в таком случае они становятся неотъемлемой частью истории театра. Возможность создавать видеоверсии спектаклей, запечатлевать сценическое действие на пленке появилась в цивилизованном мире относительно недавно. Без сомнения, спектакль, показанный на телеэкране, не оказывает такого сильного эмоционального воздействия на зрителей, как постановки, увиденные воочию из зрительного зала. Между пьесой и зрителем возникает некий

барьер, исчезает особая духовная атмосфера энергетического обмена, которая может возникнуть лишь при непосредственном контакте актеров с публикой. Но в то же время видеозапись спектакля является ценным документом, позволяющим познакомиться с общей версией постановки, работой режиссера, актеров, оформлением сценического пространства и т.д. Но, как было отмечено выше, спектакли, созданные много лет назад, не могли быть зафиксированы на видеопленку ввиду отсутствия технических средств. В таких случаях источниками информации о постановке могут служить лишь печатные отзывы зрителей, фотографии, отклики прессы. Конечно, здесь не всегда можно найти точное описание спектакля, но все же это уникальная возможность познакомиться с ключевыми моментами сценического действа.

И, учитывая все вышесказанное, позволим себе не согласиться с критиком В.А.Никольским, писавшим о бесследном исчезновении замечательных спектаклей. Прямым свидетельством тому будут представленные в данной работе печатные отзывы прессы 60-70-х гг., опубликованные сразу после постановки Леонидом Эйдлиным в Саратовском Театре Юного Зрителя музыкального спектакля по пьесе Дениса Фонвизина «Недоросль». Отметим, что в рамках данной работы мы не останавливаемся на характеристике самого спектакля, хотя творческая история постановки и роль спектакля в театральной и общественной жизни Саратова того времени заслуживают отдельного исследования. Нас интересуют различные манеры толкования спектакля в газетных публикациях 60-70-х годов.

В № 51 газеты «Неделя» за 1969 год в постоянной рубрике «Провинциальная афиша» опубликована обзорная статья Жихарева – путешественника, посетившего Саратов и познакомившегося с его театральной жизнью. Здесь автор приводит обзор наиболее популярных театральных постановок саратовских театров за 1969 год. Самым ярким и запоминающимся спектаклем Жихарев называет «Недоросль», поставленный по пьесе Д.И.Фонвизина в Саратовском ТЮЗе. Он считает постановку сенсацией не городского и даже не областного, а более широкого масштаба: «А какие постановки «Недоросля» наделали шума в наши дни, можете вы вспомнить? Нет? Так поезжайте в Саратов!» [Неделя. 1969. № 51. С. 3]. В целом оценку Жихарева можно считать положительной – автор явно симпатизирует фонвизинским персонажам, воплощенным актерами Саратовского театра. Особое внимание он уделяет анализу жанровой принадлежности спектакля: «Театр называет свою постановку «комедией на музыке», …но позвольте мне … назвать другое слово – мюзикл…» [Там же]. Жихарев даже отмечает, что «Недоросль» Саратовского ТЮЗа – первый русский мюзикл «по всем художественным признакам» [Там же] (оговоримся в скобках, что это спорная позиция автора статьи, поскольку режиссер спектакля Леонид Эйдлин не соглашается называть русский спектакль, поставленный на русской сцене иностранным словом «мюзикл», а по жанру определяет свою постановку именно как «музыкальную комедию», «комедию на музыке»). В начале своего краткого очерка о постановке Жихарев отмечает такую деталь: « …в спектакле воплотили с необычайной притягательностью для нынешнего зрителя все стороны комедии: и просветительную, и сатирическую, и чисто зрелищную, причем ничего не опростили ради зрелищности, а, наоборот, углубили понимание» [Там же]. Автор статьи подразумевает здесь одну из главных особенностей театрального искусства – сохранять идеи и смыслы литературного текста при воплощении его на сцене, слышать голос автора пьесы. Здесь же приводится мнение о спектакле известного литературоведа, в то время заведующего кафедрой русской литературы Саратовского университета, Е.И.Покусаева, который сказал, что на сцене театра «создана усадьба Фонвизина» [Там же], то есть воссоздан целый мир, целая жизнь восемнадцатого столетия с ее традициями и нравами. В связи с этим и сам Жихарев отмечает, что «в Саратовском

спектакле все персонажи не моральные уроды, а живые, не шаржированные лица» [Там же]. В конце статьи автор говорит о неизгладимом впечатлении от этого замечательного спектакля, который стал самым ярким впечатлением саратовской театральной жизни.

Обратимся теперь к совершенно противоположному взгляду на спектакль в оценке критика М. Любомудрова. К сожалению, на данном этапе исследования нам не известно название газеты, в которой опубликована его статья под названием «Недоросль» и … шутейность. О спектакле Саратовского ТЮЗа». Как было сказано выше, данный отзыв категорически отличается от предыдущего в плане оценочности. Интересно отметить тот факт, что авторы обращают внимание на одни и те же особенности постановки, только вот отношение к ним у обоих критиков резко различается. Например, один из авторов говорит, что « в концепции спектакля доминирует игровая стихия театра» [Цит. по: Водонос, 1995. С. 58]. Жихарев видит в этом обновление старой пьесы, а Любомудров считает, что из-за обилия игровых моментов страдает основной смысл комедии. Жихарев отмечает, что саратовцы сумели увидеть многие идеи Фонвизина и с точностью передали их зрителям, а Любомудров пишет, что «саратовский театр ищет новизну не в союзе с автором, а в противоборстве с ним» [Там же]. Резко отрицательно трактуется Любомудровым и образ Стародума: «юркий старичок с хлестаковским коком на голове, который суетливо нюхает табак, беспрестанно чихает и сморкается, саратовцы сделали его фразером и болтуном» [Там же]. При чтении статей подчас складывается впечатление, что авторы смотрели совершенно разные постановки. Жихарев говорит о необыкновенно живых, не шаржированных характерах, а Любомудров, напротив, пишет о том, что «в спектакле поют и выделывают антраша персонажи-маски, кукольные, манекенные фигуры» [Там же]. В целом автор считает, что главная ошибка режиссера – в уходе от основного назначения фонвизинской комедии – воспитания молодого поколения. Любомудров видит в таком восприятии «шутейное «взбадривание» классики» [Там же] и считает, что в таком случае теряются все основные качества классицистской драмы – «этический пафос, серьезность проблем, сила воспитательного урока» [Там же]. С подобным суждением можно спорить, но в рамках данного доклада мы останавливаемся только на обзорной характеристике статей, посвященных спектаклю.

И следующим компонентом нашего исследования станет статья «Бережно относиться к классике. Театральные заметки», опубликованная в газете «Коммунист» в одном из первых номеров 1970 года. Авторами данной публикации были Б.Сосновцев, председатель правления Нижне-Волжской композиторской организации, член правления союза композиторов РСФСР, и А.Быстров, проректор Саратовской консерватории имени Л.В. Собинова по научной и учебной работе. И здесь мы снова сталкиваемся с отрицательным суждением о спектакле «Недоросль». В самом начале статьи авторы говорят о немалой роли фонвизинской комедии в этическом и нравственном воспитании школьников, поскольку эта драма является неотъемлемой частью учебной программы по литературе. И именно поэтому, по их мнению, театрам следует очень строго подходить ко всем постановкам этой пьесы. Говоря о саратовском спектакле, профессора консерватории высказывают свое отрицательное отношение к подобным вольным трактовкам классических пьес, но отмечают и некоторые положительные моменты в постановке. Например, главной удачей спектакля они называют именно работу актеров, в исполнении которых некоторые эпизоды «звучат очень близко к Фонвизину» [Коммунист. 1970. № 2. С. 4]. В целом же, по мнению авторов, самая главная «социальная сторона звучания произведения в этой постановке в значительной степени утрачена» [Там же]. А.Быстров и Б.Сосновцев объясняют это тем, что режиссер спектакля задался

целью отойти от традиционной трактовки «Недоросля», но, считают критики, «потерял при этом чувство меры» [Там же]: в постановке встречаются «отступления от авторского текста, произвольные изменения авторских характеристик действующих лиц» [Там же]. Конечно же, авторы статьи не забывают отметить главную отличительную черту спектакля – его необычную музыкальность. По их мнению, музыкальное сопровождение, которому «не хватает должного вкуса и стиля, часто уводит нас в сторону от главного содержания комедии» [Там же], то есть именно из-за подобного музыкального оформления диалогов, различных мизансцен режиссер сильно изменяет главный смысл пьесы. Главным образом, авторов статьи беспокоит вопрос о моральном облике постановки, поскольку основными зрителями спектакля станут дети. И здесь же они ставят вопрос о правомерности такой «модернизации» старинной пьесы. Б.Сосновцев и А.Быстров твердо убеждены, что классические пьесы «не нуждаются в произвольных домыслах и украшениях внешними эффектами» [Там же], что было допущено в спектакле Саратовского ТЮЗа. И в конце статьи авторы высказывают пожелание театру «более бережно относиться к постановкам замечательнейших страниц классического наследия» [Там же].

Весьма положительно оценивает постановку один из наиболее авторитетных театральных критиков того времени московский корреспондент Ю.Смелков, опубликовавший в газете «Комсомольская правда» в январе 1970 года статью «Музыкальный дебют … Фонвизина». Большое внимание автор уделяет оригинальному жанру постановки, о чем можно судить уже по названию статьи. Он трактует «мюзикл» гораздо шире, нежели просто «музыкальная комедия», отмечает неповторимую тонкую иронию, пронизывающую реплики многих персонажей. По мнению Ю. Смелкова, именно эта легкая ироничность и музыкальность позволяют зрителям легче воспринимать и понимать старинную пьесу, делают ее «современно-песенной по духу» [Комсомольская правда. 1970. 11 января. С. 3]: «театр и актеры прекрасно понимают, что такое ирония и стилизация, выраженные через музыку» [Там же]. Главной особенностью постановки автор называет верность авторскому замыслу: «переложенная на новый жанр фонвизинская сатира не только не ослабела, но стала острее и понятнее. Театр пристально всматривается в героев классической комедии, порой открывая в них что-то новое и интересное» [Там же]. Основной вывод, к которому приходит автор заметки, заключается в том, что к классическому наследию русской литературы нужно, конечно, относиться «бережно», но творческое к нему отношение ему отнюдь не вредит, а, напротив, приближает современного зрителя к более тонкому восприятию пьесы, и тогда такая творческая постановка становится ключом к более полному пониманию замысла автора драматического произведения.

Итак, мы видим, что в вышеизложенных обзорных характеристиках встречаются порой абсолютно противоположные мнения об одной постановке Саратовского Театра Юного Зрителя. В современной театральной практике вообще существует двоякое отношение к постановкам старинных пьес. Некоторые режиссеры считают нужным и обязательным показывать зрителям пьесы, лишь только недавно созданные, объясняя это тем, что показать в своих произведениях проблемы современного мира смогут только авторы, живущие в нем, ощущающие ход времени здесь и сейчас. Другие, напротив, предлагают «смахнуть пыль веков» со старинных текстов и представить на театральной сцене пьесы, написанные, быть может, более двух сотен лет назад. И самое удивительное в том, что, чаще всего, именно эти старинные пьесы и оказываются наиболее современными и звучат необыкновенно актуально. Конечно, в такой ситуации успех постановки зависит полностью от режиссера. Его основная задача – сделать пьесу, созданную не один десяток лет назад, доступной и понятной для современной публики, не изменив при этом основного

смысла текста. И, если ему это удается, каждое слово этой пьесы по-новому звучит со сцены и зрители понимают, что по прошествии стольких лет в мире человеческих отношений почти ничего не изменилось, да и люди остались прежними – с прежними переживаниями и радостями… Следует отметить, что многие современные авторы при написании пьесы делают ставку на интригующий сюжет, считая его основой для занимательной и запоминающейся сценической игры. Однако очень часто слово само по себе оказывает большее влияние на зрителя, нежели увлекательный ход действия пьесы. Заставить человека напряженно следить за развитием неких событий может и кинофильм, а в театр люди приходят не за этим – они ждут чего-то особенного. Ведь живое проникновенное слово, сказанное со сцены, может всколыхнуть душу любому зрителю. На мой взгляд, именно этим и объясняется бесконечная новизна классических произведений. Авторы-классики делали акцент не на интересном сюжете, но на эмоциональных переживаниях своих героев, поэтому диалог современного режиссера с их текстом, с их художественным словом может быть постоянен. Каждый эпизод в таких пьесах содержит в себе свой драматургический нерв, и поэтому каждый человек принимает его по-своему. Кто-то из современных режиссеров необычайно точно сравнил классическую пьесу с зеркалом – каждое новое поколение зрителей видит в нем свое собственное отражение. Традиционно при театральной интерпретации пьесы учитываются три основных момента – историческая действительность, новая художественная модель и особенности стиля самого режиссера. Если автор спектакля грамотно учитывает все эти моменты при постановке, пьеса всегда будет правильно понята зрителями, сколько бы лет назад она ни создавалась. По словам Р.Вагнера, «Драматическое искусство – понятие, включающее в себя особую жизнь словесного текста… Драматическое произведение… объединяет собою все моменты изобразительных искусств в наивысшей, ему лишь доступной полноте и дает этим искусствам высшую художественную жизнь…» [Вагнер, 1906. С. 88]. И действительно, литературный текст драмы в каждом новом времени, при каждой новой интерпретации его на театральной сцене живет своей особой жизнью. Самое главное – нельзя проводить резкую границу – современное – старомодное, и тогда старинная классическая пьеса со всеми её глубокими образами и множественными смыслами обречена на непременный успех у зрителя любого времени. Ведь диалог читателя-зрителя с художественным словом постоянен, и поэтому любое драматическое произведение, пусть даже написанное в восемнадцатом столетии, может оставаться бесконечно новым, актуальным и полным порой неожиданных открытий.

Литература

Быстров Б., Сосновцев А. Бережно относиться к классике. Театральные заметки // Коммунист. 1970. № 2.
Вагнер Р. Опера и драма. М., 1906.
Жихарев. Провинциальная афиша. Саратов // Неделя. М., 1969. № 51.
Любомудров М. «Недоросль» и … шутейность. О спектакле Саратовского ТЮЗа.
Никольский В.А. Константин Коровин: машинопись статьи // ГТГ, РО. Ф. 97/59. Л. 23-24. Цит. по: *Водонос Е.И.* Русские театральные художники начала XX века в собрании музея // СГХМ им. А.Н. Радищева. Материалы и сообщения. Саратов, 1995. Вып. 7.
Смелков Ю. Музыкальный дебют… Фонвизина // Комсомольская правда. 1970. 11 января.

Т.С. Ворсунова (Саратов)

Классическая литература и ее воплощение в кинематографе: теоретические аспекты проблемы

Научный руководитель – доцент Г.Ф. Самосюк

Экранизация литературных произведений – это синтез литературного и кинематографического творчества. Литература стояла у истоков отечественного кино, была источником вдохновения для нескольких поколений мастеров экрана.

В своей книге «Русская литература и советское кино» У.А. Гуральник (один из первых, кто обратился к этой теме) отмечает: «Фильм-экранизация даже при максимальной близости к литературному первоисточнику качественно от него отличается: перед нами явление другого искусства» [Гуральник, 1968. С. 19]. И действительно, кино – это совершенно иной вид искусства, и экранизируя литературное произведение, мы как бы переводим его с одного языка искусства на другой. Это качественно новое прочтение. Отсюда возникает вопрос, насколько режиссер может изменить оригинал.

Но прежде чем обратиться к этой проблеме, попытаемся выяснить, что такое «фильм-экранизация». В Краткой Литературной Энциклопедии дается следующее определение: «Экранизация – это интерпретация средствами кино произведения иного искусства: прозы, драмы, лирики, театра» [КЛЭ, 1975. Т. 8. Стлб. 857]. Несмотря на то, что этот термин широко используется, конкретного, полного и ясного определения этого понятия до сих пор не существует. Сплошь и рядом экранизацией называют всякую картину, вдохновленную литературным произведением, независимо от степени ее близости к первоисточнику. Проблема в том, что термин «экранизация» неоднозначен. К экранизациям причисляют и такие произведения кинематографа, как «Шинель» Латуады, «Белые ночи» Висконти, «Идиот» Курасавы, где все события разворачиваются в Японии.

Эти фильмы скорее – вариации на определенную литературную тему. Они еще раз подтверждают истину, что литература и кинематограф живут за счет своеобразных займов.

У. Гуральник дает следующее определение «экранизации»: «Это фильм, верный духу и букве литературной первоосновы». И сам же задается вопросом: «А возможно ли создание такого эквивалента?» [Гуральник, 1968. С. 6].

Существует две точки зрения на проблему экранизации литературного первоисточника. Первая – «осторожно – классика!». Сторонники такого подхода к классическим произведениям словесности не допускают никакого вольного обращения с текстом, никакого домысливания, дописывания каких-то сцен, ситуаций, образов, тем более искажения его смысла. Если и имеют место некоторые режиссерские новшества, то только такие, в которых ярче проявилась мысль писателя, либо преднамеренно упрятанная в текст, либо звучащая в подтексте, не выделенная автором. Заметим, что В. Шкловский, автор книги «Литература и кинематограф», резко отрицал такой взгляд. В своей книге он доказал, что адекватный «перевод» невозможен. И прежде всего потому, что литература и кинематограф живут по разным законам и используют разные изобразительно-выразительные средства. Бесспорно, что для литературы главное – слово. «Литература создается из слов и пользуется в своем творчестве законами слова» [Шкловский, 1923. С. 61]. Для кинематографа главное – изображение и действие. Достаточно вспомнить, что первые фильмы были незвуковыми.

Вторая точка зрения, которую разделяют в наибольшей степени современные режиссеры, в общем сводится к тому, что изменение оригинального текста, перевод его с одного языка искусства на другой, напротив, сопряжен со свободным режиссерским замыслом. Экранизация дает возможность зрителю открыть для себя новые стороны литературного произведения, увидеть то, что при прочтении осталось вне зоны внимания. Режиссер может осовременить произведение, тем самым вдохнуть в него новую жизнь, сделать его более актуальным в современном мире. Он имеет право домыслить и тем самым упростить интеллектуальную и психологическую работу зрителя.

Думается, что если режиссер или сценарист максимально точно передают диалоги и сцены, сохраняют событийную последовательность, не вносят ничего нового в композицию и смысловое наполнение, то в этом случае мы имеем достаточно прямолинейное прочтение текста, сопровождаемое картинкой. Тогда напрашиваются вопросы: в чем, собственно, режиссерская идея, режиссерский ход, его видение проблемы, характеров?

Найти «золотую середину» крайне сложно. Между тем классические произведения по-прежнему остаются для режиссеров «лакомыми», притягательными даже в иные эпохи. И на это существует несколько причин. Во-первых, классическое литературное произведение всегда затрагивает вечные и нередко высокие проблемы, актуальность которых сохраняется и по сей день. Пример тому – любое произведение А.С. Пушкина, И.С. Тургенева, М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Чехова и других писателей. Во-вторых, классические произведения подкупают четкостью композиции, чаще всего ярко выраженным конфликтом, яркостью образов. Многие герои показаны в развитии, в изменении их нравственно-психологического облика. Именно поэтому начинающим режиссерам опытные мастера всегда рекомендуют учиться снимать фильмы на классике.

Но и здесь есть серьезные сложности. Чтобы правильно интерпретировать ту или иную мысль писателя, перевести ее на язык кино, режиссеру приходится пройти большой путь: от внимательного, серьезного прочтения самого произведения, критической и научной литературы, комментариев, исторических исследований до правильного подбора сценариста, актеров, оператора. Важно осмыслить, какова будет в его фильме экспозиция, что явится кульминацией и развязкой, какой, с его точки зрения, выделить конфликт, в чем заключается сквозное и контрсквозное действие.

Совершенно очевидно, что невозможно экранизировать произведение полностью, не опуская ни одной сюжетной линии и связанных с ней героев. Особенно если речь идет о такой крупной форме, как, например, роман или эпопея. Обязательно многое останется за кадром. (Исключение могут составлять многосерийные фильмы и столь популярные сейчас сериалы).

Важно для режиссера и соблюдение направления развития основного действия в писательском тексте. Сюжет и история в фильме должны иметь завершенность, то есть ярко выраженный финал. Иначе зритель может и не понять смысл фильма. Введение каждого персонажа-актера должно быть оправдано. Ввести героя только потому, что он есть у писателя, не всегда целесообразно. Он может отвлечь внимание зрителя от главного, и в итоге он останется неудовлетворенным, порою растерянным. Ничто в фильме не должно в принципе отвлекать зрителя от главной событийной линии, если это не многосерийное произведение киноискусства. Любая мелочь, любой реквизит, любой жест и даже каждое слово должны быть оправданы. Как считал К. С. Станиславский, все должно работать на сверхзадачу, т.е. на ту главную мысль, которую режиссер намеревается донести до зрителя.

Есть и некоторые очевидные особенности у кинематографа. На экране невозможно сказать: «он думал, чувствовал, нервничал». Это надо показать в действии, по-

ступках. Можно, правда, ввести автора – комментатора событий и психологических состояний, как это было, например, в «Мертвых душах» с А. Калягиным в главной роли. Если при просмотре картины (при выключенном звуке) зритель понял, о чем фильм, его можно смело отнести к удаче режиссера.

Важно заметить, что на экранизацию классического произведения огромное влияние оказывает время создания фильма. В разные годы герои произведения могут по-разному восприниматься. Еще теоретики психологической школы (например, А.А. Потебня) подчеркивали неисчерпаемость содержания любого произведения, так как содержание, считали они, вкладывается в текст не столько писателем, сколько читателем (добавим – и зрителем), поэтому содержание произведения всегда есть процесс, и для каждого человека оно свое. Главное свойство художественного произведения, считал А.А. Потебня – «относительная неподвижность образа и постоянная изменчивость его значения» [Потебня, 1926. С. 136]. При определенной корректировке этого тезиса и учете специфики киноискусства можно принять эту очень важную идею. Действительно, художественное произведение в разные исторические времена может быть прочитано по-разному, с выделением тех моментов сюжета или содержания характера, которые были автором только-только намечены и по ряду причин не развиты. Так, например, в XIX в. Гамлета рассматривали главным образом как рефлектирующего интеллигента («гамлетизм»), в XX в. – как борца. Такова трактовка Гамлета В. Высоцким, И. Смоктуновским. Последний в фильме режиссера Г. Козинцева ценой даже некоторого выпрямления образа, ценой сокращений (выпущена сцена молитвы Клавдия) истолковывает Гамлета как последовательного борца со злом. Примечательно, что обе трактовки правомерны. Это объясняется тем, что образ многопланов, в нем бездна смысла, раскрывающаяся в веках. Каждая эпоха находит в классическом образе новые стороны и грани, дает ему свое наполнение и свою трактовку.

Экранизируя классическое произведение, режиссер добивается нужной ему расстановки акцентов, выделение ведущей или главных линий и героев. Если читатель в любой момент может вернуться к началу книги и сделать уточнения в своем восприятии текста, то у зрителя же такой возможности нет. В этом случае особенно велика роль режиссера и сценариста в выявлении своего замысла.

Что касается проблем перевода литературного произведения на язык кино, очень важным представляется суждение Ф. М. Достоевского по этой проблеме в одном из писем. Отвечая в 1872 году В. Д. Оболенской, выразившей желание переделать роман «Преступление и наказание» для театра, Достоевский заметил, что «подобные попытки» «почти всегда не удавались» «вполне» из-за «какой-то тайны искусства», по которой «эпическая форма никогда не найдет себе соответствие в драматической». Другое дело, если корреспондентка «как можно более» переделает и изменит роман, «сохранив от него лишь какую-нибудь первоначальную мысль, совершенно изменит сюжет».

Писатель призывал к тому, чтобы изменить в первую очередь форму произведения, чтобы донести до зрителя «первоначальную и основную мысль своего романа», т.е. по сути прибегнуть к средствам иного вида искусства [Достоевский, 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 225].

Татьяна Касаткина в статье «Врожденный порок экранизации» [Литературная газета. 2003. № 25] предостерегает от искажений текста при его экранизации (речь идет о фильме «Идиот» В. Бортко), от «переводов режиссером того, что в романе нуждается лишь в рассказе героев или повествователя, в актуальные сцены». Автор рецензии справедливо считает, что для режиссера очень важна именно «интерпретация» экранизируемого романа.

Одним из наиболее ярких примеров, когда из всего произведения выделяется сюжетная линия, связанная с одним героем, является экранизация романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». В 1933 году А. Ивановский создает фильм «Иудушка Головлев».

Как видно уже из названия фильма, генеральная линия картины – жизнь и судьба Иудушки. В своих воспоминаниях А. Ивановский писал: «Искусство кино основывается главным образом на динамичности и концентрации действия. Но как уложить огромный роман в рамки фильма? Одна только первая часть о крепостнице-помещице Арине Петровне Головлевой могла бы служить темой фильма» [Ивановский, 1967. С. 115]. Но фильм имеет определенный хронометраж, поэтому режиссеру приходится выбирать только самое важное и главное для него. А. Ивановским в основу фильма и был положен образ Иудушки. Именно поэтому здесь полностью опущены некоторые события и герои, например, первого очерка «Семейный суд», где читатель впервые встречается с семьей Головлевых. Действие фильма развертывается в наследственной усадьбе Павла Головлева, который умирает от запоя. Зрителю, не знакомому с произведением, может быть непонятным, что происходит в этой семье. Почему появление Иудушки вызывает страх, ненависть и даже отвращение. Отсутствие хотя бы главнейших эпизодов из главы «Семейный суд», пожалуй, один из существенных просчетов кинофильма. Много позже Е. Покусаев в своей книге «Революционная сатира Салтыкова-Щедрина» так скажет именно о значении первой главы романа: «В последующем изложении автор больше не воспроизводит с такой же обстоятельностью, с какой он делает это в главе «Семейный суд» в живом образном действии приобретательские подвиги своего героя» [Покусаев, 1964. С. 402]. Кроме того, именно здесь завязываются все конфликты и взаимоотношения героев, их характеры. В книге «Стиль Щедрина» Я. Эльсберг писал: «Психология Иудушки – это доведенная до крайних пределов внутреннего распада психология его семейства… черты эти выражены и в Степке-балбесе, и в Аниньке, и детях Иудушки, и даже в Арине Петровне, которая, несмотря на свою энергию, «умерла, опутанная со всех сторон пустословием и пустоутробием» [Эльсберг, 1940. С. 294-295]. Так что для сценария очень важно было бы учесть это обстоятельство.

На главную роль после длительных поисков А. Ивановский пригласил талантливого актера Владимира Гардина. Позже, в 1946 году, критик Р. Юренев отмечал, когда писал об экранизации «Господ Головлевых»: «Попробуйте после просмотра фильма перечитать «Головлевых», и перед вашими глазами не только будет стоять Иудушка – Гардин, но в ваших ушах при чтении соответствующих мест зазвучит его незабываемо-выразительная речь». Юренев подчеркивал, что «сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина выходит за грани комедии». Гардин – Иудушка «не смешон, а мерзок и страшен» [Юренев, 1964. С. 449-450]. Таков Иудушка не только в фильме, но и в романе. Выход за грани комизма у Салтыкова-Щедрина намеренный и сознательный: он рисует процесс деградации и полного распада личности.

Однако, несмотря на то, что в основу фильма была положена главным образом линия Иудушки (и об этом заявил сам режиссер), многие исследователи отмечали, что роман оказался обедненным. Возможность показать Иудушку во множестве «зеркальных» его отражений, исключительно интересных для кинематографического воплощения, авторы фильма упустили. У. Гуральник справедливо пишет: «В картине «ансамбль» разномасштабных Иудушек, каждый из которых по-своему варьирует главную тему романа, отсутствует» [Гуральник, 1968. С. 188]. Все остальные действующие лица, кроме Иудушки, низведены до уровня второго плана или даже третьего. И показаны они все в страдательных функциях.

Однако самым уязвимым в кинематографической трактовке Иудушки была признана его статичность. В «Очерках по истории советского кино» читаем: «Иудушка в фильме впервые появляется у кресла умирающего брата. И здесь сразу же вырисовываются главные черты его характера. Далее они лишь подтверждаются конкретными фактами его поведения, <…> в фильме не раскрыт процесс разложения человеческой личности, <…> иначе говоря, не раскрыта основная идея произведения» [Очерки по истории советского кино, 1956. С. 354].

Были и такие мнения, которые, напротив, поддержали концепцию режиссера А. Ивановского. Например, И. Попов, автор книги «Проблемы советской кинодраматургии», писал, что поставленный в центр картины характер Иудушки – правильный выбор режиссера. «Весь сюжет – в Иудушке, а все остальное – средства для многогранного раскрытия этого непростого характера» [Попов, 1939. С. 104-105].

Финал фильма, к сожалению, оказался неотчетливым: результат прослушивания Иудушкой всенощной в Страстную неделю, пробуждение (хотя и позднее, а потому и бесплодное) совести опущены автором – постановщиком. Психологически не мотивированно прозвучала фраза, по сути дела самая главная и трагически безнадежная – «Где все?» Поэтому непонятно поведение Иудушки, когда он уходит из дома: куда, почему, зачем?

Однако в самом конце Ивановский демонстрирует интересный режиссерский ход, своего рода продолжение лишь намеченной Щедриным концовки. Как помним, «Господа Головлевы» заканчиваются следующей сценой: «В нескольких шагах от дороги найден закоченевший труп головлевского барина <…> Тогда снарядили нового верхового и отправили его к «сестрице» Надежде Ивановне Галкиной (дочке тетеньки Варвары Михайловны), которая уже с прошлой осени зорко следила за всем, происходившим в Головлеве». А. Ивановский вводит в финал этот, лишь упомянутый писателем, персонаж. Галкина приезжает уже в ставшее своим поместье. И первым делом – забирает у крестьян лошадей. Надежды крестьян на перемены к лучшему в связи с появлением нового хозяина не оправдываются.

Разногласия в оценке фильма «Иудушка Головлев», конкретные оценки отдельных сцен и ситуаций во многом касались главного, о чем говорилось выше: плодотворно ли вычленение одной сюжетной линии с небольшими выходами на нее, одного героя; не разрушается ли в этом случае замысел писателя показать распад семьи бывших господ-дворян; не остается ли у зрителя множество неразрешенных вопросов; не утрачивается ли безграничное богатство нравственно-психологических проблем семейной истории.

В целом этот фильм, конечно же, интересен как первая попытка экранизации романа-хроники, главным образом типа Иудушки Головлева, поданного, как и у Щедрина, в достаточно сложном, хотя и не развернутом до конца психологическом плане.

Думается, что художественная экранизация должна лишь дополнять литературную первооснову, а не заменять ее.

Литература

Гуральник У.А. Русская литература и советское кино. М., 1968.
Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Гл. ред. *В.Г. Базанов*. Т. 29. Кн. 1. Л., 1986.
Ивановский А.А. Воспоминания кинорежиссера. М., 1967.
Касаткина Т. Врожденный порок экранизации // Литературная газета. 2003. № 25.
Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1975.
Очерки по истории советского кино. М., 1956-1961.
Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1964.

Попов И.Ф. Проблемы советской кинодраматургии. М., 1939.
Потебня А.А. Мысль и язык. Харьков, 1926.
Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: В 20-ти томах / Гл. ред. *С. Макашин*. Т. 13. М., 1972.
Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин, 1923.
Эльсберг Я. Стиль Щедрина. М., 1940.
Юренев Р. Советская кинокомедия. М., 1964.

ЧАСТЬ II

Раздел 1

История, теория и практика журналистики

А.В. Зюзин (Саратов)

Переводные и оригинальные работы Н.М. Карамзина в «Московских Ведомостях» в контексте философской публицистики

Традиционно представление о зарождении и развитии русского сентиментализма связывается с именем Н. М. Карамзина, а основными жанрами этого направления считаются повесть и жанр сентиментального путешествия. Другие жанры литературы русского сентиментализма исследованы меньше, в том числе и публицистика, а особенно публицистика Н.М. Карамзина. Говоря о заслугах Карамзина, часто отмечалось: «Период полного развития литературной деятельности Карамзина – двенадцать лет от возвращения его из чужих краев (1790 г.) до назначения его историографом (1803 г.) – представляет особенную занимательность не только по разнообразию и достоинству тогдашних произведений его, но и по действию, какое они производили на современное общество» [Грот, 1867. С. 10]. Однако чаще всего в этот период говорили о Карамзине авторе повестей, переводчике, поэте, журналисте и меньше всего о публицисте. Иногда в исследованиях Карамзин-публицист подменялся Карамзиным-журналистом, или более верно – издателем журналов, альманаха и сборников. После слов Белинского 1846 года о «публицизме Карамзина» попытка осмысления Карамзина-публициста приходится на год столетия со дня его рождения. Во множестве торжественных речей и публичных лекций, которые читались в студенческих университетских аудиториях и в народных аудиториях, отмечались многие заслуги Карамзина, в том числе и публицистические. Например, в речи профессора Харьковского университета Н. Лавровского: «Он [Карамзин] был первым русским публицистом. До него мы не имели связной журнальной политической хроники и ограничивались сухими и отрывочными газетными известиями, в которых непосвященному читателю трудно, да и недосуг было отыскивать причины и следствия: Карамзин первый начал внимательно следить за ходом иностранной политики, и притом в применении к России, и результаты своего чтения и размышлений сообщал читателям в небольших связных и общедоступных рассказах. В этих рассказах он обыкновенно старался осмыслить частные явления в тогдашнем

обще-европейском движении, следовавшем за французской революцией, и уловить с своей точки зрения общий смысл и общее направление этих частных явлений» [Лавровский, 1866. С. 44-45]. В этом суждении как и во многих других, прежде всего обращается внимание на политическую публицистику, которая в творчестве Карамзина в большей степени представлена на страницах издаваемого им «Вестника Европы». Мы же считаем, что нельзя недооценивать и другие публицистические работы Карамзина, особенно до «Вестника Европы». Именно это поможет раскрыть специфику становления публицистических жанров в творческом наследии писателя.

Прежде всего, говоря о публицистике Карамзина, следует определить этап её становления. Оно начинается с «Московского журнала», через альманах «Аглая», «Смесь» в «Московских ведомостях на 1795 год», отдельные (самостоятельные) издания и завершается с выходом в свет первых номеров «Вестника Европы» с политической публицистикой. При этом следует заметить, что публицистические оригинальные произведения и переводы Карамзина имеют много общего как в плане рассмотрения идей, так и в плане композиционного построения публицистических работ. Кроме того, ряд публицистических работ образуют своеобразный цикл произведений, в котором раскрываются историко-философские искания Карамзина и прослеживается эволюция публицистической темы.

Поэтому публицистические работы этого периода (1791-1803) можно сгруппировать следующим образом:

Философско-публицистические работы – как правило, это самые цитируемые произведения: «Мелодор к Филалету», «Филалет к Мелодору», «Разговор о счастии», «О счастливейшем времени жизни», «Бель к Шефтсбери» «Шефтсбери к Белю», «Гилас и Филоноус»; менее известные: «О чувстве меланхолии», «Чувство (из Ж.-Ж. Руссо)», «[Власть над умами]», «Из книги одного Медика-Философа», «Рассуждение Философа, Историка и гражданина» и др. О первых трёх работах Г. П. Макогоненко справедливо писал как о трилогии [Макогоненко, 1984].

Историко-публицистические работы – прежде всего это «Записка о древней и новой России», а также «Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице и в сем монастыре», «Афинская жизнь», «О любви к Отечеству и народной гордости», «Записка о московских достопамятностях», «О московском землетрясении 1802 года» и др.

«Просвещенческие» работы – это «Нечто о науках, искусствах и просвещении», «Что нужно автору», «О книжной торговле и любви ко чтению в России», «Нечто о славном Монтескью», «[Сент-Эвремон, французский дворянин и писатель]», «О Боннете», «Происхождение Лондонского Королевского общества» и др.

Политическая публицистика – публикации в «Вестнике Европы».

Кроме того, следует заметить, что большая часть публицистических работ (оригинальных и переводных) приходится в творчестве Карамзина на пиковый период эволюции мировоззрения: «Московский журнал» – альманах «Аглая» – смесь в «Московских ведомостях».

Из материалов опубликованных в «Смеси» очень многие философско-публицистические статьи перекликаются с публикациями Карамзина в «Московском журнале» и «Аглае» [Зюзин, 1994, 1996, 1998, 1999 и др.]. Неслучайно предвосхищая работу Н.М. Карамзина в издании «Московских ведомостей» редактор отмечает именно эти заслуги писателя. Публицистические работы в соотнесении с переводами из светского философа Энгеля, немецкого популярного издания, дополняются публикациями в «Смеси». Важно отметить очерк Карамзина «[Сент-Эвремон, французский дворянин и писатель]» (к № 23). Здесь представляя «*светского Философа*» Сент-Эвремона

(выделено курсивом – частый прием используемый Карамзиным как диалог с читателем (выделение главной мысли в тексте или нового слова с толкованием)) Карамзин цитирует отрывок из его сочинения, где, по сути, дает толкование понятия философ и философия жизни. Ряд из этих суждений будут использоваться им в своих оригинальных работах, посвященных осмыслению событий уходящего XVIII столетия.

Также следует обратить внимание на «О чувстве меланхолии» (к № 25) и «"Чувство" Ж. Ж. Руссо» (к № 33). Названные работы являются продолжением размышлений заявленных Карамзиным в «Что нужно автору» и в переписке Мелодора и Филалета. Непосредственно переписка как часть трилогии дополняется «Рассуждением Философа, Историка и гражданина» (к № 97). Здесь так же осмысляется категория «счастья» в современном мире посреди различных жизненных катоклизмов.

Интересно, что для обоснования выбираются именно такие три фигуры. Затем в «Разговоре о счастье» (1797) эта система представлений о жизни будет раскрыта в образах беседующих друзей (знакомых по переписке – Филалета и Мелодора), которые принимают то сторону философа, то историка, но все же останавливаются на размышлениях гражданина (бытового оптимизма).

Т.е. публицистика в «Смеси» как переводная, так и оригинальная есть этап в развитии публицистических (философских, исторических) исканий писателя. Проблематика и творческий метод Карамзина-публициста, создателя художественной публицистики (очерк, эссе) и философской публицистики (диалоги (разговор, размышления), философская статья) в рамках сентиментального направления является этапом в становлении русской публицистики. Публицистическое наследие Н. М. Карамзина обширно и многообразно. И здесь, в подтверждение, можно обратиться к словам Белинского 1846 года.

Литература

Грот Я.К. Очерк деятельности и личности Карамзина. СПб., 1867.
Зюзин А.В. «Афинская жизнь» Н.М. Карамзина как философско-публицистический очерк // Филологические этюды: Сб. науч. ст. молодых ученых. Саратов, 1998. Вып. 2.
Зюзин А.В. Перевод Карамзина из Эберхарда: опыт освоения эпистолярно-публицистической формы // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 1996.
Зюзин А.В. Философско-публицистический отклик Н.М. Карамзина на события французской революции 1789 года // Карамзинский сб. Творчество Н.М. Карамзина и историко-литературный процесс: Сб. ст. Ульяновск, 1996.
Зюзин А.В. Философско-публицистическое эссе Н.М. Карамзина «О счастливейшем времени жизни» // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 1999. Вып. 4.
Зюзин А.В. Черты эпистолярного стиля в публицистике Н.М. Карамзина («Переписка» Мелодора и Филалета) // Исследования по худож. тексту. Саратов, 1994. Ч. 2.
Лавровкий Н. Карамзин и его литературная деятельность: речь… Харьков, 1866.
Макогоненко Г.П. Комментарий // *Карамзин Н.М.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. Л., 1984.

М.Ю. Лукьянова (Тамбов)

Романтические образы критических статей Н.А. Полевого

Научный руководитель – профессор Ю.Э. Михеев

Н.А. Полевой издавал «Московский телеграф» с 1825-го по 1834-й год – время расцвета романтизма в русской литературе. Писатель, драматург, журналист, он одним из первых перенёс романтическое веяние на страницы периодического издания. «Московский телеграф» выделялся среди других журналов «живостию, свежестию, ново-

стию, разнообразием вкусов, хорошим языком, наконец, верностию в каждой строке однажды принятому и резко выразившемуся направлению» [Белинский, 1948. С. 162].

Н.А. Полевой изменил представление современников о критике. Романтический настрой критического дискурса, утверждающий свободу творчества поэта, воспринимался читателями с удивлением и энтузиазмом. Остановимся подробнее на тех романтических образах, которые имели первостепенное значение в жизни Н.А. Полевого и его журналистском творчестве. По сути, именно с Н.А. Полевым связано появление такого понятия, как «журналистское творчество», ведь в публицистических работах он не просто давал оценку – он исследовал, мыслил и творил. Романтизм в понимании критика был неразрывно связан с развитием идеи народности и национальной самобытности русской литературы.

В своих критических статьях он придаёт журналисту образ романтического героя: «*Не указывайте на людей, живущих в обществе без цели, а иногда и без души. Это рядовые, пользующиеся чужим умом, следующие чужому направлению. Журналист в своём кругу должен быть колонновожатым*…» [Полевой, 1990. С. 58. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. Таким образом, очевидно, что для автора понятие «журналист» сродни понятию «идейный вождь», а не просто рядовой обыватель. И использование романтических образов вместо эксплицитного «называния» фактов, явлений и идей здесь, несомненно, оправдано, так как изменить мышление масс людей, «простой толпы» очень сложно. Следовательно, был необходим определённый толчок (изъясняясь современными терминами, креативный ход) для того, чтобы мировоззрение людей изменилось. Никто не понимал этого так остро и живо, как сам Н.А. Полевой, и никто не скажет об этом лучше самогó критика: «*Идти вперёд, к лучшему, возбуждать деятельность в умах и будить их от этой пошлой, растительной бездейственности… Вот условия, налагаемые современностью на русского журналиста*» [59].

Аналогичный подход мы находим в отношении Н.А. Полевого к тому явлению, «инструменту», с помощью которого журналист доносит свои идеи и до простых обывателей, и до «волнующихся умов». Журнал для Н.А. Полевого – больше, чем просто тип периодического издания, он персонифицирует его: «*Журнал должен составлять нечто целое, полное – он должен иметь в себе душу, которую можно назвать его целью*» [62]. И ярким примером этого был его собственный журнал «Московский телеграф», выступавший против привилегий правящего класса, критиковавший дворянскую культуру, отстаивавший идеи внесословной ценности личности. Н.И. Надеждин, даже будучи рьяным противником Н.А. Полевого, доказывая в своём журнале «Телескоп», что романтизм последнего не даёт ничего определённого, не мог отрицать, что Н.А. Полевой «был в полном смысле разрушителем всего старого и в этом отношении действовал благотворно на просвещение, пробуждая застой, который более или менее обнаруживался всюду» [Надеждин, 1856. С. 57].

Критерии романтизма в литературе, как известно, – свобода самовыражения, повышенное внимание к индивидуальным, неповторимым чертам человека, естественность, искренность и раскованность, пришедшие на смену подражанию классическим образцам XVIII века. Романтики отвергали рационализм и практицизм Просвещения как механистичный, безличностный и искусственный. Вместо этого они во главу угла ставили эмоциональность выражения, вдохновение. Всё это ярко представлено в журналистской деятельности Н.А. Полевого.

Помимо самых острых для автора идей, которые он не мог не облачить в форму романтической образности, важную часть его критических рассуждений занимает кри-

тика отдельных личностей. Он всегда твёрд, резок, но благороден. Жёстко критикуя «Историю государства Российского» Н.М. Карамзина, журналист вместе с тем отмечает, что «*уже хлад смерти оковал животворную руку творца, и мы, скорбя о потере, можем судить о труде его как о создании целом*» [46]. Очень важен тот факт, что на страницах журнала Н.А. Полевой критикует, обличает и спорит с оппонентами всё тем же романтическим слогом – в этом он весь. В статье «Сочинения Д.В. Веневитинова» он пишет: «*Разве память поэта будет драгоценнее, когда Полевой принесён будет в жертву на могиле его и обличится в бессовестности?*» [25] Публицистическая направленность в критических текстах Н.А. Полевого настолько умело и изящно переплетается с романтической эмоциональностью, что это даёт повод В.Г. Белинскому написать о нём: «…Литература навсегда освободилась от условных и стеснительных правил, связывавших вдохновение и стоявших непреодолимою плотиною для самобытности и народности. И первым поборником и пламенным бойцом является в этой битве Полевой…» [Белинский, 1948. С. 162].

Зачастую критические замечания Н.А. Полевого насквозь метафоричны, что отвечает романтическому духу и настрою автора. Ярким примером могут служить следующие слова журналиста, дающие критическую и (что интересно) довольно неприглядную оценку известному непререкаемому романтику В.А. Жуковскому: «*Ни Жуковский, и никто из товарищей и последователей его не подозревали, что они пустились в океан беспредельный... Оптический обман представлял им берега вблизи. Срывая ветки в безмерном саду Гете и Шиллера, они думали, что переносят в русскую поэзию целый сад этот...*» [207] Очевидно, что Н.А. Полевой – настолько яростный поборник романтических идей, что готов, пусть и имплицитно, с помощью концептуальной метафоризации, критиковать даже сторонников, если их взгляды расходятся в чём-либо. С такой бескомпромиссностью можно не соглашаться, но твёрдость духа и целеустремлённость, несомненно, не может не вызывать уважения.

Считая извечным антагонизм искусства и действительности и признавая возможным унификацию данных полярных сфер лишь на почве романтизма, Н.А Полевой, оценивая творчество Г.Р. Державина, пишет: «…*Уединимся в его творения, стряхнём с них всё тленное, всё вещественное, и преклоним колена только пред тем таинственным алтарём, где вечным огнём горит бессмертный гений Державина сквозь туман слабостей и страстей века его*…» [175]. Это был один из первых примеров, когда в критической статье журналист столь эмоционально, искренне и раскованно обращает внимание на отдельную личность, говорит не о фактах, а об индивидуальных, неповторимых чертах человека.

«Три человека, нисколько не бывшие поэтами, имели сильное влияние на русскую поэзию и вообще русскую изящную литературу в три различные эпохи ее исторического существования. Эти люди были – Ломоносов, Карамзин и Полевой...» [Белинский, 1948. С. 147] Так отзывался о знаменитом редакторе «Московского телеграфа» В.Г. Белинский. Значимость Н.А. Полевого не только в смелости суждений и нестандартности критического мышления, но, главным образом, в неиссякаемой приверженности традициям русского романтизма. Литературные произведения современников и предшественников рассматриваются, анализируются и оцениваются критиком с точки зрения народности, непосредственности, искренности и цельности вдохновения. В этом – основные принципы романтизма, в этом – новаторство и значимость Н.А. Полевого как журналиста и литератора, сумевшего соединить публицистику и романтизм, лаконичность и образность, жёсткую критику и яркие эмоции.

Литература

Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. Том III. Статьи и рецензии 1843-1848. М., 1948.
Надеждин Н.И. Автобиография // Русский вестник. 1856. № 3. Кн. 2.
Полевой Н.А., Полевой К.А. Литературная критика: Статьи, рецензии 1825-1842. Л., 1990.

Е.А. Игнатьева (Саратов)

Явление журнализма в эпистолярном наследии Н.В. Гоголя

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

Письма Н.В. Гоголя являются обширной и важной частью его литературного наследия. Первое письмо было отправлено родителям одиннадцатилетним подростком из Полтавы, где он готовился к поступлению в Нежинскую гимназию высших наук. Последнее было написано за 10 дней до смерти, около 10 февраля 1852 года и адресовано оно матери – Марье Ивановне Гоголь. Между этими двумя датами вместилась целая жизнь, наполненная чтением и учением, литературным трудом и профессиональным становлением, напряжёнными духовными исканиями и прозрениями, путешествиями и переездами, радостными встречами и тяжкими периодами борьбы с разными недугами.

Отражая все этапы духовной эволюции Н.В. Гоголя, письма составляют незаменимый источник для биографии писателя, они наиболее полно знакомят нас с движением его замыслов, с его суждениями по самым разным вопросам жизни и литературы, рисуют картину его взаимоотношений с писателями – современниками, историю его идейного и эстетического развития. Различные по душевной тональности, письма Н.В. Гоголя не менее разнообразны по своим жанрам. Среди них можно встретить и лирические письма – излияния, и короткие веселые дружеские записки, и шутливые письма – описания, в которых сверкает и переливается всеми присущими ему красками искусство Н.В. Гоголя – сатирика и юмориста. Эпистолярное наследие раскрывает нам личность писателя во всей ее сложности, противоречивости и неповторимости.

Основной функцией письма является передача самой разнообразной информации. В теории журналистики понятие «информация» (от лат. informatio – осведомление, изложение, сообщение) выступает исходным. Именно через характеристику деятельности журналистики по сбору, обработке, компоновке, распространению информации с помощью СМИ можно выявить её основную сущность. Таким образом, между понятиями «письмо» и «информация» существует хорошо ощутимая взаимосвязь. Но, помимо обмена информацией, письмо являлось также выражением личных переживаний автора, оно удовлетворяло не только сиюминутную потребность в общении с тем или иным человеком, а также запечатлевало свое время, характер постижения жизни личностью данной эпохи. В письме к Г.И. Высоцкому Н.В. Гоголь пишет: «*Я ничего теперь так не ожидаю, как твоих писем. Они – моя радость в скучном уединении*» [Гоголь, 1940. Т. 10. С. 98].

Передача новостей, сообщений, известий, различных сведений между писателями происходила посредством переписки. Согласно определению В.И. Даля, новость – это «качество, свойство нового, всего, что ново; новый – случай, приключенье; весть об нём, первое известие о чём-либо» [Даль, 1995. Т. 2. С. 549]. Поэтому каждое письмо обязательно таило в себе что-то загадочное, ранее неизвестное. В различных эписто-

лярных контекстах Н.В. Гоголь пишет: «…извещаю о новостях здешних…», «а мне бы весьма хотелось тебе порассказать и пересказать много разных разностей…», «…совсем почти нет ничего нового…», «ходят вести…», «привёз несколько мелочных новостей…», «что тебе сказать о наших новостях? Здесь их совершенно нет…», «новости ваши весьма интересны для меня…», «никакая новость и внезапность не потревожила мирной и однообразной моей жизни».

Помимо циркуляции новостей, письма Н.В. Гоголя пронизаны всевозможными «слухами», «толками» по самым разнообразным сферам жизни. В одном из писем Н.В. Гоголь высказывается о необходимости распространения слухов: «*…мне слишком нужны всякие толки обо мне, это единственная школа моя <…> мне нужны даже те грубые, жёсткие слова, которые умеют произносить только ненависть и нелюбовь*» [Гоголь, 1952. Т. 13. С. 278].

Как правило, в письмах сообщалось множество сведений о себе, своих семейных и творческих делах и заботах, о друзьях, о литературных событиях данного года или месяца. Хронология гоголевского творчества, история создания и печатания его книг прослеживаются именно по его письмам. В них же виден постоянный, пристальный и неподдельный интерес писателя ко всему, что совершалось в отечественной литературе и журналистике его времени. Представление о «журнализме» медленно, но очень точно выкристаллизовывается в письмах Н.В. Гоголя. В различных эпистолярных контекстах писателя постепенно появлялись глубоко прочувствованные и отрефлексированные им такие слова-понятия и словосочетания, как «журнал», «дело журнала», «журнальное поприще», «журнальные занятия», «журналисты», «журнальные статьи», «журналистское воззрение» и т.д. В своей совокупности семантический объём этих ответственных понятий и подводит нас к представлениям Н.В. Гоголя о феномене «журнализма» – сравнительно нового для отечественной культуры того времени, но уже глубоко укоренённого рода занятий, представившего русскому миру и свои несомненно благие, и свои отчётливо негативные стороны.

Наиболее целесообразно внимательно вдуматься в те ответственейшие характеристики, которые даёт писатель журналам и журналистам своей эпохи. В письме к М.П. Погодину от 28 ноября 1836 г. Н.В. Гоголь пишет: «*Дело журнала требует более или менее шарлатанства. Посмотри, какие журналы всегда успевали! те, которых издатели шли, очертя голову, на пролом всему, надевши на себя грязную рубаху ремесленника, предполагая заранее, что придётся мараться и пачкаться без счёту. <…> Конечно, можно предположить, что с прямою и твёрдою волею, совестью можно противустать (хотя и неприлично употреблять умные речи с кабачными бойцами), но в таком случае нужно неослабного внимания, нужно всё бросить и издавать один журнал, жить и говорить только этим журналом*» [Гоголь, 1952. Т. 11. С. 76].

Таким образом, Н.В. Гоголь размышляет о таких типичных сторонах журнального дела, которые приходят «в раздор», в противоречие с элементарными распространёнными этическими нормами. «Шарлатанство», «журналистская беспринципность» по Н.В. Гоголю, это, прежде всего внутреннее презрение к тому, что всегда именуется порядочностью, чистоплотностью и, в конечном счёте, взвешенной совестливой объективностью.

«Журнализм» – понятие, вбирающее в себя и вполне реальные, исторически конкретные (часто с негативной коннотацией) приметы этого рода деятельности, идеальные «мерки» к бурно развивающейся на Руси новой профессии, которую Н.В. Гоголь характеризует следующим образом: «*В нынешнее время приняться за опозоренное ремесло журналиста не слишком лестно и для неизвестного человека; но гению этим*

заняться значит помрачить чистоту и непорочность души своей и сделаться обыкновенным человеком» [Гоголь, 1940. Т. 10. С. 247].

Своё отношение к «написанию статеек» Н.В. Гоголь не раз высказывает в своих письмах. Уже по прибытии в Петербург писатель с прискорбием сообщает матери: «*Весь мой доход состоит в том, что иногда напишу или переведу какую-нибудь статейку для г. журналистов <…> В столице нельзя пропасть с голоду имеющему хотя скудный от Бога талант*» [Там же. С. 166]. Мы видим, что Н.В. Гоголь с крайним пренебрежением относится к журналистскому творчеству и подобное отношение на протяжении всей жизни писателя не меняется. Из-за непритязательности журнально-газетной подёнщины Н.В. Гоголь и сам теряет интерес к журнальному делу: «*Не тревожь меня мелочными просьбами о статейках "журнальных". Я не могу и не в силах заняться ими. Никакие толки, ни добрая, ни худая молва не занимает меня. Я мёртв для текущего*» (письмо к М.П. Погодину от 28 ноября 1836 г.) [Гоголь, 1952. Т. 11. С. 77].

Необходимо сказать о том, что чем дальше от нас находится эпоха, в которой творил писатель, тем более ценны те сведения, подчас уникальные, открывающиеся в его письмах. Фактически гоголевская концепция «журнальной литературы», детально выстроенная в его эпистолярном наследии, носит и констатирующий, и прогностический характер, потому что она так или иначе предопределяет многие поздние оценки, которые будут в истории русской культуры даваться журнальному делу. Ведь Н.В. Гоголь непосредственно являлся участником литературно-журнальной жизни своего времени и поэтому он мог наблюдать, оценивать и описывать журналистскую деятельность как извне, так и изнутри.

Особого внимания в письмах Н.В. Гоголя заслуживает воссоздание атмосферы литературного быта, журналистской и литературной жизни общества. Мы можем познакомиться с литературной позицией писателя и теми оценками, которые он даёт отдельным произведениям и изданиям своего времени.

В одном из писем Н.В. Гоголь описывает то, каким должно быть содержательное наполнение массового издания: «*Журнал наш нужно пустить как можно по дешёвой цене. Лучше за первый год отказаться от всяких вознаграждений за статьи, а пустить его непременно подешевле. Этим одним только можно взять вверх и сколько – нибудь оттянуть привал черни к глупой Библиотеке, которая слишком укрепила за собою читателей своею толщиною. Ещё: как можно более разнообразия! и подлиннее оглавление статей! Количеством и массою более всего поражаются люди. Да чтобы смеху, смеху, особенно при конце. Да и везде недурно нашпиговать им листки. И главное, никак не колоть в бровь, а прямо в глаз*» (письмо к М.П. Погодину от 2 ноября 1834 г.) [Гоголь, 1940. Т. 10. С. 341]. Речь шла об издании журнала «Московский наблюдатель», который проектировался бывшими участниками «Московского Вестника» и «Европейца» через полтора года после неосуществлённой попытки издания литературного альманаха. Основным заданием журнала был идейный отпор О.И. Сенковскому и Ф.В. Булгарину – представителям «торгового направления» петербургской журналистки. Советы Н.В. Гоголя сделать журнал дешёвым массовым изданием не были приняты коллективом учредителей «Московского наблюдателя». Таким образом, сотрудничество Н.В. Гоголя в этом издании не осуществилось, но свою далеко не лестную оценку журнала он высказал через год в статье «О движении журнальной литературы, в 1834 и 1835 году».

Нельзя не согласиться с тем, что со времён Н.В. Гоголя более всего ценится именно «качество» журналистского «текста». Но как же появится «качество» на фоне «продажных талантов», о которых с унынием пишет Н.В. Гоголь: «*Не сержусь, что бранят меня неприятели литературные, продажные таланты, но грустно мне это все-*

общее невежество, движущее столицу, грустно, когда видишь, что глупейшее мнение ими же опозоренного и оплёванного писателя действует на них же самих и их же водит за нос. Грустно, когда видишь, в каком жалком состоянии находится у нас писатель. Все против него, и нет никакой сколько – нибудь равносильной стороны за него» (письмо к М.П. Погодину от 15 мая 1836 г.) [Гоголь, 1952. Т. 11. С. 45].

На глазах у Н.В. Гоголя журналистика обретает откровенно коммерческий, торговый, корыстный, беспринципный и меркантильный характер. Происходит необыкновенное манипулирование общественным мнением. Поэтому, по мнению Н.В. Гоголя, каждый по-настоящему умный человек должен быть выше практически любого предлагаемого ему журналистского воззрения, то есть быть проницательнее, основательнее, свободнее в своих собственных взглядах и суждениях на окружающую реальность. «Журнальные занятия» по точному определению Н.В. Гоголя «выветривают душу» человека.

На основании вышесказанного можно сделать вывод о том, что представления о «журнализме», в том числе с «лёгкой руки» и таланта Н.В. Гоголя постепенно начинают складываться в русской словесности XIX века, и они уже указывают на «журнализм» в его современном понимании. Постепенно в истории русской общественно-литературной и культурной жизни накапливались знания о том, как вызревало, обрастало новыми, добавочными смыслами понятие «журнализм», но у истоков его одним из первых стоял Н.В. Гоголь, который в одном из писем высказал свою отчётливую позицию о невозможности своего нахождения на «журнальном поприще»: «*Вы говорите, что я бы мог достославно подвизаться на журнальном поприще, но что у меня для этого нет терпенья. Нет, у меня нет для этого способностей. Отвлечённый писатель и журналист так же не могут соединиться в одном человеке, как не могут соединиться теоретик и практик. Притом каждый писатель уже означен своеобразным выражением таланта, и потому никак нельзя для них вывести общего правила. Одному дан ум быстрый схватывать мгновенно все предметы мира в минуту их представления. Другой может сказать своё слово, только глубоко обдумавши, иначе его слово будет глупее всякого обыкновенного слова, произнесенного самым обыкновенным человеком*» (письмо к П.А. Плетнёву от 17 марта 1842 г.) [Гоголь, 1952. Т. 12. С. 46].

Литература

Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1940. Т. 10.
Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1952. Т. 11-13.
Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1995.

А.А. Гурьева (Саратов)

Рецензии журнала «Русское богатство» в 1895 году (второе полугодие)

Научный руководитель – доцент И.А. Книгин

В конце XIX века рецензия оставалась ведущим жанром критико-библиографического отдела ежемесячных изданий. Журнал «Русское богатство» выходил в свет более четырех десятилетий и отразил в своей истории сложный, подчас противоречивый путь развития русской общественной мысли конца XIX – начала XX вв. Известный народнический журнал в рассматриваемый нами период (1895 год) редактировал выдающийся литературный критик, социолог и публицист Николай Константи-

нович Михайловский. (В своих теоретических работах по социологии, в литературно-критических статьях Михайловский выдвинул на первый план идеал служения обществу и самопожертвования для блага общего, а своим учением о роли личности побуждал начинать это служение немедленно. Михайловский – журналист по преимуществу; он стремился не столько к стройности и логическому совершенству мысли, сколько к воздействию на читателя).

В журнале «Русское богатство» особое место уделялось отделу «Новые книги», где печатались самые разнообразные рецензии. Обычно в каждом номере рассматривалось от 8 до 11 книг. В общей сложности, за год редакции удавалось опубликовать от 115 до 125 рецензий. Цель этого отдела заключалась не только в сообщении о книге, ее оценке, выделении положительных и отрицательных сторон, но и в привлечении внимания читателя к новейшей печатной продукции. Кроме того, рецензенты часто вступали в острую полемику с авторами, нередко указывая на отсутствия у них писательского таланта. Следует отметить, что создавали рецензии разные критики, хотя в рассматриваемый период состав их практически не менялся. Примечательно, что абсолютно все рецензии печатались без подписи.

Как отмечают исследователи, именно литературный критик возбуждает полемику вокруг нового произведения, определяет пути и направления разворачивающейся дискуссии по поводу наиболее значимых литературных явлений. Несомненно, рецензия по своей сути не может быть объективной, она только к этому может стремиться. Это подтверждает тот факт, что пишется она автором, не просто являющемся выразителем общественных идей, не просто профессионалом, формирующим эстетический вкус читателей, но и личностью, придерживающейся определенных нравственно-этических устоев.

Основываясь на положениях Михаила Давыдовича Эльзона в его «Хронологическом указателе анонимных рецензий» [Литературное наследство. Т. 87. 1977. С. 656-691], можно сделать вывод, что каждый автор занимался определенными по тематике рецензиями. Например, Аркадий Горнфельд, интересуясь вопросами словесности и поэтики, рецензировал книги по теории литературы, русскую и иностранную литературу (см. рец. на кн. Г. Флобера «Госпожа Бовари» [РБ. 1895. № 11] И. Иванова «И.С. Тургенев» [РБ. 1895. № 12]); то же самое можно сказать и про Михаила Алексеевича Протопопова. Он, как правило, интересовался художественными творениями отечественных авторов (см. рец. на кн. В. Фирсова «Рассказы и легенды» [РБ. 1896. № 1], К.М. Станюковича «Морские силуэты» [РБ. 1896. № 2], Н.А. Лейкина «Тщеславие и жадность» [Там же]). Владимир Викторович Лесевич разбирал книги философского содержания (см. рец. на кн. Люцция Апулея «Золотой осел»), а вот Николай Константинович Михайловский рецензировал и книги художественного плана (см. рец. на кн. Е. Молодова «Стихотворения» [РБ. 1895. № 2]), и книги по теории литературы (см. рец. на кн. «История новейшей русской литературы» [РБ. 1897. № 2]), и различные сборники, поступающие в редакцию (см. рец. на сборник в пользу недостаточных студентов университета св. Владимира [РБ. 1896. № 2]) и т.д. Но рецензии были анонимными.

Все авторы, независимо от круга тем, подходили к разбору произведений с профессиональной точки зрения. Например, критик в разборе книги Дж. В. Дрэпера «История умственного развития Европы» начинает анализ не с представления данного произведения, а со сравнения. Он противопоставляет книгу Дрэпера книге Бокля «История цивилизации в Англии»: «Если Бокль был приведен к мысли о существовании известной планомерности в ходе человеческих дел, благодаря успехам современной статистики, то Дрэпер пришел к аналогичному выводу, изучая физиологию» [РБ. 1895.

№ 7. С. 89]. В подтверждение можно привести подобную цитату из рецензии на книгу Д-ра Вильяма Гирша «Гениальность и вырождение». Избегая традиционного представления книги и автора, рецензент начинает критиковать с упоминания о психоаналитике и криминалисте Ломброзо: «С легкой руки Ломброзо вопрос о связи гениальности и душевных расстройств сделался модным. Этот вопрос сделался излюбленной темой для дилетантских разглагольствований…Уже и само пресловутое сочинение Ломброзо «Гениальность и помешательство» отличается значительной долею легкомыслия: в нем нет ни точного определения гениальности, ни точного определения помешательства…» [РБ. 1895. № 7. С. 97]. Далее критик перечисляет огромное количество недостатков работы ученого, но все же в конце представляет свою собственную точку зрения: «Каковы бы ни были недостатки книги Ломброзо, все-таки Ломброзо настоящий ученый, и его книга действительно ученая книга» [РБ. 1895. № 7. С. 98]. И только после этих слов автор переходит к рассматриваемому тексту: «Разбираемая нами книга доктора Гирша тоже не высокого калибра. Гирш является противником Ломброзо. Главным недостатком книги является не невежество, а отсутствие глубины мысли – поверхностность». После чего рецензент вполне доказательно обосновывает полное отсутствие образования в области психологии у Гирша. И таких примеров на страницах журнала предостаточно. Это подтверждает, что критик (я бы даже сказала эксперт, учитывая рассматриваемый аспект) должен быть компетентным в области знания, к которому принадлежит рассматриваемая им книга. В рецензиях научного, медицинского характера субъективность должна быть сведена к минимуму, так как подобные книги требуют максимальной концентрации внимания на предмете. Автор должен доступным языком раскрыть суть представленной книги, указать на ее недостатки и выявить лучшие стороны. Так, рецензия на брошюру Т. Циглера «Что такое нравственность?» заканчивается словами, дающими краткую оценку, и призывающими читателя обязательно обратиться к данному произведению, формируя, таким образом, даже на подсознательном уровне вкусы читателя: «Страницы, посвященные вопросу о самоубийстве, отношении между личным счастьем и общим благополучием, о теории «цель оправдывает средства», читаются живо и с интересом».

Совсем иначе рецензировались в журнале словесно-художественные произведения и книги по теории и истории литературы, а также по жизнеописанию литературных деятелей. Рецензентам, как правило, приходилось решать две основные задачи. Во-первых, надо было достаточно подробно представить нового, чаще неизвестного читателям начинающего автора. Во-вторых, выявить формальные и содержательные недостатки тех или иных произведений. Очень часто рецензии начинаются с разговора о личности автора и размышлений о его творческом потенциале. Например, в рецензии на книгу В.Н. Никитина «Разнообразие. Повести, рассказы и очерки» критик замечает: «Г. Никитин столько же удовлетворительный репортер и корреспондент, сколько неудовлетворительный беллетрист…В качестве беллетриста, г. Никитин часто бывает смешон и в особенности в тех случаях, когда он хотел бы совсем не смешить, а трогать или устрашать нас» [РБ. 1895. № 7. С. 82-83]. В рецензии на сборник стихов А.Н. Емельянова-Коханского «Обнаженные нервы» подчеркивается: «Мы с точностью выписали заглавие сборника г. Емельянова-Коханского и если читатель, увидав это диковинное посвящение «мне (т.е. самому себе) и Египетской царице Клеопатре», заподозрит состояние автора, то он очень ошибается: г. Коханский не только в здравом уме, но и сам себе на уме. Дело в том, что этот поэт принадлежит к числу тех писателей, бездарность которых равняется только их самолюбию и честолюбию...» [РБ. 1895. № 8. С. 65]. «Почти всегда представляя в одном лице и писателей, и читателей, литературный критик является обязательным посредником на пути словесно-художественного

текста от автора к читателю. Именно литературный критик, как правило, становится первым интерпретатором нового произведения» [Книгин, 2006. С. 97]. От того, как произведение воспринято и представлено рецензентом, зависит оценка и «бытование» в творческом воображении читателя. Но критики чаще не апеллируют собственными рассуждениями и не стремятся к необоснованным выводам, они обычно подкрепляют свои слова цитатами из текста, что должно стать подтверждением их правоты, и таким образом тоже воздействовать на читателя. Например, в рецензии на «Стихотворения» Н. Маар читаем: «Г-жа Мар не только воспевает любовь дамскую, но и преподает полезные советы в своих стихотворениях, «дает нам смелые уроки», как того требовала пушкинская «чернь тупая» [РБ. 1895. № 8. С. 65]. А вот слова из рецензии на книгу стихов г. Емельянова-Коханского: «…ничего о г. Емельянове-Коханском мы не будем говорить (испытываемое нами чувство презрительного отвращения отнимает всякую охоту не только к разговору, но и к насмешке). Не желая, однако, подвергать себя упреку в голословности, выпишем из сборника хоть одно стихотворение, но отнюдь, не выбирая, а предоставляя дело случаю, жребию» [РБ. 1895. № 8. С. 66].

Любопытны и заключительные строки рецензий, где практически всегда апеллируется к авторам разбираемых книг. К примеру, рецензия на повесть И.А. Салова «Грезы» заканчивается словами: «О повести г. Салова можно сказать известным изречением, несколько перефразируя его: то, что в повести хорошо, то не серьезно, а то, что в ней серьезно – нехорошо» [РБ. 1895. № 8. С. 63]. Еще пример: «Не увлекайтесь, г. Никитин, беллетристикой и не изменяйте своему репортерскому призванию» (см.рец. на кн. В.Н. Никитина «Разнообразие. Повести, рассказы и очерки» [РБ. 1895. № 7. С. 84]). Порой при оценке произведения рецензенты прибегают к язвительной иронии: « «Немудреное счастье» – это немудреный роман немудреного писателя. Роман г. Круглова – ничего… Роман г. Круглова, как литературное произведение, уж слишком немудрен – и в этом его главный недостаток; но он написан без всяких претензий, как и подобает немудреному произведению – и в этом его главное достоинство. Этот роман написан и напечатан – ничего; если бы он не был написан – ничего; прочтете вы его – не беда, ничего; не загляните вы в него – тоже не беда, ничего» (см. рец. на ром. А.В. Круглова «Немудреное счастье» [РБ. 1895. № 9. С. 52]). Тем самым критик, ненавязчиво завладевая вниманием читателя, дает понять, что удивить его или удовлетворить читательские запросы такое произведение не в силах.

В одной из рецензий авторы объясняется причина литературно-критических инсинуаций в адрес неталантливых писателей: «Не помним с точностью, кто именно Белинский или Григорьев – заметил, однажды, что писать умно о глупых книгах – не трудно. Рецензировать беспрестанно появляющиеся сборники современных поэтов становится все труднее и труднее, то есть скучнее и скучнее [РБ. 1895. № 8. С. 63-64].

Вместе с тем многие рецензенты не только анализируют книги, но и пытаются вписать их появление в «литературно-общественный контекст эпохи». «Каждый раз, как нам приходится давать читателю отчет о произведениях наших провинциальных литературных сил, подобных настоящему сборнику, нас одолевает желание во что бы то ни стало расхвалить эти произведения в пух и прах. Это желание обуславливается не только чрезвычайным личным добродушием нашим, но и более серьезными причинами: ведь в самом же деле не одно и то же – работать ли в столице или в каком-нибудь медвежьем углу, где нет ни нужных пособий, ни порядочных библиотек, ни соответственной среды, где к прилагательному «ученый» непременно добавляют существительное «гусь», где писателя именуют писакой, корреспондента – скоропандентом, где до сих пор популярно фамусовское изречение: «ученье – вот чума, ученость – вот причина!»» (см. рец. на литературно-научный сборник «Вологжанин». 1895. № 9. С. 53-54]).

Очень часто в «русскобогатенских» (термин В.Г. Короленко) рецензиях разговор ведется от имени читателя или же вступает с ним в диалог, тем самым, устанавливая особенную связь с читающей аудиторией, не выделяя себя из общей массы. Скорее всего, это делается для того, чтобы привлечь как можно больше представителей заинтересованной интеллигентной публики, разбирающейся в разных жизненных сферах: «Признаемся, благодушие это кажется местами даже чрезмерным. Но оно имеет и свою хорошую сторону, ибо всякий читатель видит, что не желчь и раздражение руководят автором, когда он рассказывает о теневых сторонах описываемого времени» (см. рец. на кн. Виктора Острогорского «Из истории моего учительства» [РБ. 1895. № 9. С. 69]), или диалог: «Такова психология г. Салова. Как она вам?» (см. рец. на повесть И.А. Салова «Грезы» [РБ. 1895. № 8. С. 63].

На страницах журнала «Русское богатство» мы можем встретить множество рецензий, посвященных самым разным по тематике и содержанию изданиям. Книги эти «присылаются авторами и издателями для отзыва и вообще для собственного употребления редакции, имеются лишь в одном экземпляре и в конторе редакции не продаются, за исключением тех немногих, о которых печатаются особые о том объявления» [РБ. 1895. № 8]. Если говорить о субъективности, то, как раз в отборе книг она хорошо просматривается. Но, необходимо учесть, что книги отбирает редакция, а рецензенты в данном случае призваны восполнять редакционный заказ.

Итак, коротко рассмотрев рецензионный материал 1895 года журнала «Русское богатство», можно утверждать, что рецензии были призваны формировать «образ» рассматриваемой книги, тем самым, выделяя из огромного количества выходящих книг важные, интересные, полезные, удовлетворяющие запросам времени. Кроме того, именно этот жанр критики подразумевает четкую аргументацию выводов, стилистическое разнообразие. Почти все оценки в рецензии подтверждаются цитатами, что позволяет читателю в большей степени доверять критику-профессионалу.

Литература

Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов: Лицей, 2006.
Русское богатство. 1895.
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.

А.А. Давыдова (Астрахань)

Астраханские сатирические журналы 1905–1907 годов

Научный руководитель – профессор Е.В. Ахмадулин

Знаковой чертой первой русской революции стало массовое появление сатирических изданий. Царский манифест от 17 октября 1905 года, сделав возможным широкое распространение частных изданий в губерниях Российской империи, способствовал выходу около 400 иллюстрированных юмористических журналов общим тиражом до 40 миллионов экземпляров [Тимонич, 1930. С. 19] разной периодичности.

Наряду с продолжающейся деятельностью официальных и формированием новых изданий, выполняющих информативную, просветительскую, рекламную и пропагандистскую функции, в 1906 году в системе Астраханской печати появляются четыре

сатирических иллюстрированных журнала: «Чилим», «Хлыстик», «Смех сквозь слезы», «Гудок», а первого января 1907 года вышел в свет журнал «Волга». Эти издания не являлись печатным органом социал-демократической партии и были призваны отражать настроения неспокойного времени.

Авторам, работающим в этих журналах, приходилось прибегать к использованию различных иносказательных средств и символических образов для создания определённого декорирования антигосударственных идей. Творческому арсеналу журналистов принадлежали такие средства кодирования информации и выражения отношения к событиям, как жанровая стилизация («*Сказочка военная о доблестном генерале*», «*Сказание о легковерном обывателе и благожелательном начальстве, об укреплении незыблемых оснований законодательным путём, об ответственности правителей и мошенников,…*», «*Слово по овцам погибшим*»), безобидные с первого взгляда рисунки и карикатуры. Использование разговорной лексики, общеизвестных аллегорий (*орёл – царь, овцы – народ* и т.п.), ориентация на жанры фольклора (*частушки, прибаутки, сказки, бывальщины*) и древнерусской литературы (*слово, сказание, хроника*), значительное количество поэтических текстов определяли своеобразие изданий.

Наиболее едким и смелым был материал, публикуемый в журнале «Чилим», вышедшего 10-го февраля 1906 года и издававшегося мещанином Секачёвым Г.Г. Подобная номинация издания была понятна и символична для астраханцев-читателей, так как чилим – это водное растение (чёртов орех) принадлежащее семейству рогульных и обладающее щипами. После цветения чилим опускается в воду, из-за чего плоды его становятся труднодоступными. В связи с этим можно обнаружить определённые параллели в творческой жизни журнала и растения: остросатирическая направленность издания обусловила тот факт, что первые три выпуска выходили без указания адреса редакции. Кроме того, «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля свидетельствует о том, что «чилим – это сатирическое прозвище астраханцев» [Даль, 1982. С. 604]. Жители города любили читать журнал и всячески способствовали его распространению. Выпуски реализовывались путём розничной торговли, студенты, учащиеся гимназии и реального училища помогали разносчикам в распространении в среде крестьян, рабочих и рыбаков.

Журнал издавался полгода, с февраля по сентябрь 1906 года, всего было напечатано шесть номеров тиражом по десять тысяч. В статьях, заметках, стихотворениях и фельетонах давалась оценка действиям царского правительства в русско-японской войне: «*...И преотважный адмирал, // Что от японцев удирал…*»; разоблачалась политика Николая II в отношении созыва Государственной думы I: «*Видя – дело-то швах, // А казне грозит крах, // Ничего в ней совсем не осталось, // Порешили всё скрыть, // Скорей Думу открыть, // Чтоб на займах она расписалась*». О смелости сотрудников журнала говорит тот факт, что в ряде сатирических произведений открыто указаны имена политиков и реакционеров, а именно генерал-губернатор Ф.В. Дубасов, генерал П.К. Ренненкампф, министр финансов С.Ю. Витте, министр внутренних дел П.Н. Дурново. Узнав о смерти заместителя министра внутренних дел Д.Ф. Трепова, прославившегося своим приказом: «Холостых залпов не давать, патронов не жалеть», журнал отреагировал «Одой», в которой признавалось его превосходство в расправе над безоружными демонстрантами по сравнению с В.К. Плеве. В своеобразном «некрологе» говорилось: «С глубоким чувством вся Россия провожает этого избранника, и многие… о, очень многие – проливают слёзы,… почему так поздно!»

Особый интерес для читателей начала XX века и современных исследователей представляет освещение явлений, фактов местной жизни губернии. Объектами сатиры выступали церковнослужители, купцы, жесточайшей критике подвергались начальник

тюрьмы Шефферт, губернаторы Б.Л. Гронбачевский, И.Н. Соколовский, не смотря на либеральную позицию в отношении левой печати. Центральной фигурой фельетонов «Чилима» был руководитель монархистской партии купец И.В. Беззубиков, известный тем, что в 1899 году из-за конкуренции среди рыбопромышленников приказал закопать тонны рыбы. Скандальная история о «рыбных кладбищах» отозвалась по всей России.

Естественно, журнал вызвал недовольство местных властей. Священник Тихон Березин выступил со статьей, в которой потребовал в резких выражениях «чтобы навсегда были изгнаны из русской журналистики «Чилимы», несущие в народ тлю смертную». Определением Астраханского окружного суда юмористическо-сатирический журнал «Чилим» был закрыт «ввиду революционного настроения», а на его редактора заведено уголовное дело.

Почти одновременно с «Чилимом» появляется иллюстрированный юмористический и сатирический журнал «Хлыстик», издателем которого являлся С.Г. Черкесов, а редактором – Ф.И. Кошев. Концепцию издания редакция видела в том, чтобы «откликаться на все события дня. Критиковать. Смеяться над пошлостью, глупостью, мещанством и свинством во всех его видах и проявлениях. Хлыстиком подгонять нерадивых, усмирять злобствующих, наказывать виноватых, выбивать спесь из гордых глупцов и пыль из залежавшихся. И всё это делать смеясь (иногда сквозь слёзы), причиняя не столько боль, сколько стыд». В действительности же, редакция не успела воплотить в полной мере свой стремления: сразу после выхода в свет первого номера журнал был закрыт. Но и одного номера было достаточно, чтобы взволновать читателей.

Так, на страницах «Хлыстика» затрагивались вопросы общегосударственного и местного значения. Удачно используя иронию как художественное средство, в статье «Политическое обозрение» под видом деспотической формы правления Персии описывались действовавшие законы и реалии Российской империи. Комментируя факт принятия «конституции по турецкому образцу» «персидским шахом», пояснялось, что «по турецкой конституции можно говорить что угодно, причём за свободные речи в худшем случае только расстреляют, а в лучшем – только повесят. Сажают в тюрьмы, но редко и только для того, чтобы вести на виселицу». В заметке «Из ненапечатанных речей в нашей городской Думе» за гротескным изображением «риторов» легко угадывались Шмариков, Епифанов, Колуков. Последний, выступая на собрании перед гласными городской Думы, настойчиво выступал с инициативой по «уничтожению профсоюзов», требовал «прикрыть их пытаму, как они вдарились в соцеловизм (социализм) и пытаму нашим антиресам вред». Были опубликованы карикатуры «Из жизни наших партий», «В городской Думе», «К постройке новых тюрем».

Для истории Астраханской печати и развития сатирической журналистики это издание представляет интерес, так как в 14 ноября 1906 года появился новый журнал «Смех сквозь слёзы», обозначивший себя его приемником. Редактор-издатель В.Е. Лесников на страницах поместил иллюстрацию, изображающую могильный памятник «Хлыстику» и подпись: «К этому месту «не зарастёт народная тропа», потому что здесь погребён незабвенный «Хлыстик» и вся редакция его. Мир вашему праху!»

На сегодняшний день сатирические журналы 1905 – 1907 годов являются коллекционной редкостью. Их полного комплекта нет ни в областной библиотеке им. Н.К. Крупской, ни в государственном архиве Астраханской области. В силу революционной борьбы, редакции было некогда уследить за быстро выходившими и исчезавшими журналами, а цензура и полиция стремилась только уничтожать. Шесть номеров юмористическо-сатирического журнала «Гудок» редактора-издателя П.С. Цейхенштейна, выходившего в 1906 – 1909 годах, по всей вероятности, постигла та же участь.

Литература

Даль В.В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. М., 1982.
Тимонич А.И. Революционная сатирико-юмористическая журналистика. М., 1930.

О.В. Козлова (Саратов)

Литературно-художественные приемы в рекламе российских сатирических журналов рубежа XIX-XX вв.

Научный руководитель – доцент И.А. Книгин

Современные исследователи интерпретируют рекламу как «один из особых родов деятельности, опирающийся на производство специфического типа текстов и вырабатывающий совокупность творческих приемов» [Ученова, Старых, 2003. С. 9]. С этой точки зрения, реклама – прежде всего, область словесной деятельности, особая форма бытования слова в пространственном поле периодических изданий. Она тесно взаимосвязана с другими областями словесного творчества, причем взаимодействие это особенно очевидно на ранних этапах развития рекламы. Так, на рубеже XIX-XX веков отечественная реклама была неразрывно связана не только с журналистикой, но и с художественной литературой.

Литературоцентричность русской жизни и русской периодики, характерная для культурной жизни России того периода, порождала и литературоцентричность русской рекламы. Это проявлялось, в первую очередь, в большом количестве так называемой библиографической рекламы – объявлений о продаже книг, подписке на газеты и журналы. Причем прямое влияние художественной словесности отчетливо проступало не только в тематике, содержании объявлений, но и в их форме.

Нужно отметить, что объявления о продаже книг или подписке на журналы зачастую напоминали библиографические справки, дающие сухие и отчасти безликие сведения об издании. Такая реклама составлялись по одному шаблону: обозначалось направление издания, подробно перечислялись отделы и рубрики, указывалась периодичность выхода, цена и условия подписки, завершалось каждое объявление фамилиями издателей и редакторов. Литературной была здесь только тематика, а не форма подачи.

Непосредственное же влияние художественного слова обнаруживается в рекламе сатирических журналов, создатели которой старались отойти от привычных стереотипов и щедро использовали приемы, ранее разработанные художественной литературой. Литературно-художественный прием – это «средство (композиционное, стилистическое, звуковое, ритмическое), служащее для конкретизации, выделения элементов повествования» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, 2003. С. 805]. Под приемом понимаются также принципы организации литературного высказывания в целом: сюжетно-композиционные, жанровые, стилистические… «В практике литературоведения о приеме чаще всего говорят в связи с утверждением новаторских форм высказывания, при использовании уже устоявшихся приемов в новых целях» [Там же].

В конце XIX – начале XX века рекламисты заимствовали у литературы ее особые средства, помещали их в новый, внелитературный, контекст и подчиняли своим утилитарным целям – продаже товара. Активно использовал литературно-художественные приемы популярный журнал «Будильник», избравший своим «логоти-

пом» Мефистофеля. Объявления от «Будильника» нередко подавались в стихотворной форме.

Приятно с женою
жить в мире,
Быть гостем
на жизненном пире,
Приятно иметь
тьму деньжат,
Нести просвещенья
Светильник,
Но все же приятней
Стократ
Подписчиком быть
На «БУДИЛЬНИК»! [Новое время. 1905. 15 янв.].

Написание стихотворной рекламы часто поручалось специалистам-версификаторам. Согласно толковому словарю, версификатор – «человек, легко слагающий стихи, но лишенный поэтического дара» [Ожегов, 1989. С. 69]. Действительно, ни новых рифм, ни свежих метафор, ни, тем более, поэтических откровений в рекламной лирике не найти. С поэзией ее, пожалуй, роднит только форма, которая способствует достижению основной цели рекламного сообщения – донести до читателя информацию в простом и, что главное, запоминающемся виде.

Для «оживления» рекламного текста «Будильник» задействовал не только лирику, но и драму. Одно из объявлений построено в виде небольшой сценки под названием *«Русалка в силуэтах или подпишитесь в 1897 г. на юмористический журнал «Будильник».* Тут же определяется и жанр – *«феерия в одном явлении».* Завязка, кульминация, развязка – все законы драмы соблюдены и «работают» на одну цель – побудить читателя подписаться на журнал.

«Подписчик (беспомощно рассматривая журналы). – Журналы, журналы, очень много журналов!.. На какой только подписаться?

Мефистофель (появляясь из массы журналов). – Если ищете нечто серьезно-юмористическое, то подпишитесь на журнал «Будильник». Еженедельно обозревает Москву, Петербург, особенно провинцию и заграницу; все смешное и заслуживающее осмеяния изображает в стихах, в прозе, в рисунках, пером, карандашом и красками.

Подписчик. – Ба, знакомый! Я видел тебя на Всероссийской выставке… А какая премия на 1897 г.?

(Шум и треск. Является «Русалка», в силуэтах).

Подписчик. – Что вижу? О, чудное созданье! (Мефистофелю) Ты опять за старые шутки: Фауста соблазнил Маргаритой, а меня Русалкой…

Мефистофель. – Но какой русалкой! Ведь это «Русалка» А.С. Пушкина, в 12 силуэтах художника Изенберга, с полным текстом поэмы великого поэта.

Подписчик. – Неужели, как Фаусту, мне нужно душу отдать?
Мефистофель. – Нынче души не в цене. Обойдется дешевле. Подпишитесь на журнал «Будильник». «…» [Живописное обозрение. 1896. № 50].

Эта реклама, помимо очевидных, даже намеренно подчеркнутых литературных параллелей, восходит к русским традициям устного рекламирования – популярному во второй половине XIX века жанру «рауса». Владельцы балаганов завлекали прохожих на представление с помощью актеров, разыгрывающих сценки на улице. «Разговор в основном велся в форме диалога, при этом роли были разделены: обычно один артист задавал вопросы или подавал советы второму, который реагировал невпопад (перевирал

вопрос, выполнял не то действие, которое нужно и т.д.)» [Насонова, 2003. С. 50]. Сочетание фольклорных традиций, известных литературных персонажей и сатирического обыгрывания традиционной формы объявления – все это выгодно отличало рекламу «Будильника».

Другой сатирический журнал – «Развлечение» – позиционировал себя как издание, которое хотя и существует в ряду себе подобных, но в то же время является единственным и неповторимым. Такой образ в тексте объявления создавался с помощью обыгрывания названий журналов-конкурентов. Составитель использовал их в качестве метафор и сравнений. Объявление о подписке гласило: «*Развлечение» в наступающем 1896 году не изменит своим настойчивым стремлениям и будет не только Будильником совести, мысли и здоровых общественных отношений, но и подарит читателей шаловливым, как Стрекоза, мотивом. Надевая маску Шута, оно будет всегда говорить горькую правду в глаза, звать в светлую дорогу добра, правды и истины и постарается сметать Осколки всей нечисти, заграждающей путь к широкому просвещению и нравственному усовершенствованию, и вместе с тем будет служить для читателей истинным Развлечением*» [Саратовская земская неделя. 1895. № 48. С. VII].

Благодаря литературно-художественным средствам изобразительности журнал «Развлечение» становится образом универсального юмористического издания: он как бы вбирает в себя черты остальных сатирических журналов и тем самым превосходит каждый из них в отдельности.

Традиция использовать словесно-художественные приемы для достижения чисто утилитарных целей перешла и в век двадцатый. Так, например, еженедельный литературно-художественный журнал сатиры и юмора «Сатирикон» в 1911 году всем годовым подписчикам предлагал в виде бесплатного приложения «роскошно иллюстрированное» издание «Экспедиция в Западную Европу» Аркадия Аверченко, Алексея Радикова и их слуги Мити. Объявление о подписке посвящено не самому журналу, а именно этой книге. Текст рекламы соответствует стилистике предисловия, в котором авторы книги поясняют читателям свои цели и задачи, а также методы их достижения.

«*Известно, что Россия уже давно нуждается в добросовестной серьезной книге о Западной Европе. Такую книгу и надо написать. Многим известно, что предыдущие попытки в этом направлении грешили: 1) односторонностью, 2) неубедительностью и 3) сухостью и мертвенной, ошеломляющей тоской.*

Кроме того, в предыдущих попытках применялся один, навязший в зубах, прием, – правда, очень дешевый: о Риме автор писал в Одессе, о Венеции – в Конотопе, о Каире – в Симферополе…

Подлинная поездка сатириконцев заграницу стоит вне сомнений»
[Аполлон. 1911. № 2].

Можно провести и обратную аналогию: предисловие, предваряющее практически любое издание, по своим задачам схоже с рекламой: это, как правило, одобрительный отзыв, в котором подчеркиваются достоинства книги и с помощью которого читательское восприятие направляется в нужное русло.

«*В смысле добросовестности, правдивости и солидности имена участников "Экспедиции в Западную Европу" говорят сами за себя, кроме имени слуги Мити, которое еще все в будущем, которое должно оправдать высокое назначение, выпавшее на долю его владельца, и которое должно стать синонимом простодушного, преданного, раз навсегда изумленного красотой и сложностью жизни, слуги.*

Участники экспедиции (и Митя) обязуются не пользоваться ни в коем случае Бедекером. Наоборот, участники экспедиции (и Митя) постараются доказать, что Бе-

декер не нужен, пошл, лжив и частенько ловит простодушных людей впросак…» [Там же].

Использование в рекламе различных литературно-художественных приемов не только позволяло избежать сухости и шаблонности текста – оно также позволяло соблюсти одно из главных правил написания рекламы: чтобы быть услышанным, нужно говорить с аудиторией на одном языке. Для русского читателя, воспитанного на художественной литературе, доступнее, понятнее и ближе был язык изящной словесности. В то же время рекламе присущ особый стиль, благодаря которому можно сразу же опознать рекламную принадлежность текста.

По рекламе сатирических журналов, помимо стандартной информации об условиях, цене подписки и т.д., можно было составить представление о наличии у сотрудников издания чувства юмора и его «качестве». Уже тогда рекламисты понимали, что используемый в рекламе стиль должен соответствовать индивидуальным особенностям товара, и составляли рекламу сатирических журналов в духе их несерьезного содержания.

Литература

Аполлон. 1911. № 2.
Живописное обозрение. 1896. № 50.
Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. *А.Н. Николюкина*. М., 2003.
Насонова Е. Устная реклама в России XIX века // Меди@льманах. 2003. № 1.
Новое время. 1905. 15 янв.
Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / Под ред. *Н.Ю. Шведовой*. М., 1989.
Саратовская земская неделя. 1895. № 48.
Ученова В.В., Старых Н.В. История рекламы. 2-е изд. СПб., 2003.

А.А. Палимпсестова (Саратов)

Столица и провинция в разделе М.М. Пришвина «По градам и весям» (на страницах журнала «Заветы»)

Научный руководитель – доцент Н.В. Новикова

Михаил Михайлович Пришвин занимает особое место в истории русской литературы. Долгое время он несправедливо воспринимался читателями и критиками только как «певец природы». В последние годы, благодаря публикации дневников, интерес к литературному наследию М. Пришвина активизируется, однако вне поля зрения остаётся его деятельность в журнале «Заветы» (1912 – 1914). Журналистика была одной из важных составляющих творческого мира М. Пришвина, но степень изученности её слишком мала. Заполнение пробела потребует времени. Поставив вопрос, попытаемся сделать первые шаги в его рассмотрении.

В журнале «Заветы» Михаил Михайлович Пришвин вёл раздел «По градам и весям». Автор – журналист, побывавший со своим журналистским заданием во многих точках России, от столицы до деревни. Название «По градам и весям» говорит читателю о том, что речь пойдёт о жизни всей необъятной страны, и её центра, и глубинки. Раздел тематически и жанрово разнообразен: небольшие зарисовки из жизни столицы и провинции, цельные законченные произведения с действием и в Петербурге, и в «окружённом лесами и болотами северном городе», и даже в караимском мертвом городе

Чуфут-кале. А в последнем номере мы читаем материал о деле «Охтенской богородицы», жанрово близкий к репортажу с места события. Так автор является одновременно очеркистом, прозаиком, исследователем.

Несмотря на такую разноплановость материала, раздел «По градам и весям» представляет собой целостное проблемно-тематическое единство. Те вопросы, которые ставятся автором в первых публикациях, в следующих разрабатываются, дополняются новыми темами, сюжетами, образами и рассматриваются с новых точек зрения. Остановимся на одном из первых выпусков раздела «По градам и весям» [Заветы. 1912. № 9. Далее цитируется это издание, страницы указываются в квадратных скобках]. Он состоит из четырёх глав: «Дежурное блюдо», «Наши позиции», «Коренная обида», «Притча о пьяных медведях». В рамках раздела этой книги просматривается некая общность: тематическая, композиционная и стилистическая.

Заглавие – одна из главных составляющих цельного материала. Можно говорить об особой поэтике пришвинских заголовков, которые ёмко отображают самую суть каждой главы. Для создания задуманного впечатления автор использует стилистически окрашенную лексику, сообщающую о сфере её употребления. Читатель может представить городскую жизнь, где на обед в ресторанах заказывают «дежурное блюдо» и обсуждают политические «позиции», и русскую глубинку, где озабочены «коренными обидами» и не забыли «притчи». Автор готовит нас к восприятию двух сторон русской жизни, во многом отличных друг от друга, в том числе и языковой культурой.

Особенностью всего цикла «По градам и весям» и рассматриваемого выпуска в частности является характер авторского присутствия в тексте. Пришвин как журналист-очеркист имеет ярко выраженные личностные и творческие приметы. Сам автор – непосредственный герой цикла, и мы смотрим на события его глазами. Свое журналистское кредо он представляет нам с начала первой главы «Дежурное блюдо»: «*Нужно жить и писать, а тема всегда явится*» [119]. Повествователь любознателен и неравнодушен к тому, что происходит вокруг него. Такой журналист может рассчитывать на доверие читателя, и к его мнению будут прислушиваться.

В целом выпуск посвящён открытию четвёртой Государственной думы. Автор, иронизируя, называет это важное для журналиста и «для всей России» событие «дежурным блюдом». Народу, изголодавшемуся из-за бездеятельного правительства, подносят такое «блюдо», чтобы хоть на время отвлечь от реальных проблем, которые надо решать. А что же является «дежурным блюдом» для городского обывателя, например, тётушки журналиста? Самым важным в настоящее время ей кажется «вопрос о хулиганстве». Её волнует эта проблема, потому что касается непосредственно жизни и быта, потому что «*от хулиганов нам теперь ни в городах, ни в сёлах житья нет*» [Там же]. И эта женщина, может быть, не разбирающаяся в политике, живущая тем, что её окружает, задаёт родственнику вопрос: «*Нельзя ли тебе соединить в одно блюдо: хулиганство и выборы?*» [Там же]. Неслучайно раздел имеет кольцевую структуру. Рубрика открывается главой, в которой первой проблемой заявлено хулиганство, а не деятельность Государственной думы, о которой пойдет речь в следующих двух главах. И закрывается тем же вопросом о хулиганах в последней, четвёртой главе, где разговор ведётся уже в провинции. Получается, что интересует народ не большая политика, а мелкое хулиганство. Между частной жизнью и общей, между государством и народом – пропасть. Каждый вынужден заботиться о своей собственной жизни, безопасность которой правительство обеспечить не может. Рядовой человек живёт одними проблемами и в центре, и в глубинке. Ему важнее, не кто будет править, а как. Так перед нами предстаёт проблема отношений народа и власти.

Автор – человек с чувством гражданственности. И для него, несомненно, открытие Государственной Думы – событие важное, прежде всего потому, что это может повлечь за собой изменения в стране. Настоящее он рассматривает через прошлое. Особое место во всех очерках рубрики занимают лирические отступления, часто посвящённые воспоминаниям. Мотив памяти, прошлого, сохранения древних святых традиций проходит через весь цикл. Использовав принцип контраста, автор показывает, что Россия – и столица, и провинция, – жила лучше, пусть даже и со своими проблемами. Здесь автор вспоминает открытие предыдущей Госдумы, когда нельзя было даже проехать в толпе народа. А от множества «занятных разговоров» он даже прозевал и само открытие. В этот раз ему показалось, что «*не в Государственную Думу везут*» его, «*а в камеру одиночного заключения*» [120], и даже номер указан в билете.

Читатель ощущает эту обстановку через эмоциональное состояние самого автора. Угнетённость обостряется, когда он просто не может найти своё место и чувствует, что он «*сам стал номером, гражданином Российской империи №192*» [Там же]. Государственный орган, который призван защищать интересы народа, не позаботился о его месте в общественной жизни. Открытие Государственной думы воспроизводит модель всего устройства в стране: полная неразбериха, обезличивание человека и отсутствие интереса к его позициям и судьбе. «Стиснутый между двумя господами», журналист слышит голос дьякона на молебне, «видит в щелку» рясу депутата – священника и не понимает: «*Отчего я не могу, как все, получить место?*» [Там же]. Это обращение иронически подразумевает не только место в зале, на церемонии открытия Государственной Думы, но и место в жизни Отечества. Герой желает участвовать в общественной жизни, но ему отведена слишком малая роль. Автор выступает здесь от лица всего населения России, права которого ущемлены, поскольку государство ведёт свою политику в интересах меньшинства, состоятельных чиновных лиц. Так журналист от конкретного зримого образа переходит к обобщению. Изолированность власти от народа – одна из граней темы российского государственного устройства, оказывается в центре внимания автора.

Следующая глава – «Наши позиции» – полна такого же искреннего недоумения в связи с бездеятельностью «почтенных людей» в отношении славянского вопроса. Появляется новый аспект: почему те, которым есть что сказать, остаются в стороне? И перед читателем встаёт вопрос: может ли жить в душах простых людей чувство гражданственности, которое отсутствует у тех, кто в ответе за судьбу страны? «*Даже такие "почтенные" люди, кадеты, почему они до сих пор не у дел?*» [120-121], а из «почтенных» партий по славянскому вопросу высказались одни правые. Далее опять вводится воспоминание: на «торжественное заседание рыцарей славянской взаимности» журналист пришёл только потому, что «на повестке стояло имя уважаемого» им «деятеля». Но ни он, ни другие «почтенные люди» ответов на острые вопросы не дали, так как многие из них были такими же немыми наблюдателями происходящего, как и сам журналист на открытии Госдумы. «*И это почтенные люди, строители с молотками в руках!*» [121], – восклицает автор. Тогда посмотрим, кто же стоит за трибуной, если те, кто должен вершить историю, отходят на второй план. На этот вопрос мы получаем ответ из уст второстепенного персонажа: «*Наши позиции заняты*» [Там же]. Автор передоверяет герою выразить своё отношение, и главные слова звучат не от повествователя, а от населяющего Россию большинства. Кем же заняты позиции? Такими, как оратор, который вещает, «*полмира окружая великолепным жестом*». Он не мыслит мелкими категориями, не решает таких несущественных вопросов, как хулиганство и прочее. Он смотрит вдаль, в светлое будущее, и пророчит «*золотую эпоху, когда непрерывной лентой от Камчатки до Адриатики будут бежать наши славянские поезда*» [Там же].

Вот кем заняты позиции в России. Лицами, которые плохо себе представляют, чем дышит страна. Проблемы, которые необходимо решать, теряются за высокими словами и обещаниями. Авторская ирония доходит до сарказма. За блистательным словоблудием автора скрывается неискренность, расчётливость. Ставка делается на эффект, который поможет не потерять властные позиции.

Несмотря на то, что действие второй части происходит в провинции, основная идея сохраняется: чувство гражданственности должно жить в каждом. Автор ожидает «новых известий с войны» и торопится за свежими газетами: «*Полученный в столице толчок к живому интересу в наступающих грозных событиях мировой жизни продолжал по инерции действовать и в провинции*» [Там же]. Но вскоре он понимает, что в этом провинциальном городе его повышенный интерес к войне – «нелепость», провинция живёт другой жизнью. Переход к итоговому выводу дан в лирическом ключе через передачу автором своего личного, эмоционального состояния. Читатель проникается теми же чувствами, что и герой, к которому под «нелепым для России зимним дождём» приходит понимание нелепости столичных интересов в провинции. А верность этих неутешительных догадок подкрепляется разговором с одним из местных жителей, знакомым купцом Бисмарком, «*человеком простым, необразованным, но подлинным, дельным и прозванным здесь "Бисмарком" не то за ум, не то за усы*» [122]. Перед нами ещё один житель провинциальной России. На беспокойство автора о ходе войны Бисмарк произносит, усмехнувшись, ошеломляющую реплику: «*Вам-то какой интерес?*» Ситуация доведена, казалось бы, до абсурдности: «*Проснусь – будет немецкий губернатор, что мне, а вам?*» [Там же]. Такое равнодушие к тому, что творится в стране, мы видим и у московской тётушки. И в столице, и в провинции есть такой тип людей с полным безразличием к судьбе своей страны и тем самым, чего они не понимают, – к себе. Но самое страшное, что ответа на вопрос Бисмарка у автора не нашлось. Ведь бесполезно объяснять идею «общего отечества», когда он вспоминает: «Перед выборами лишили места, арестовали приятеля моего, любимого всем городом, пожилого человека и увезли куда-то исключительно за то, что город наметил его своим выборщиком. Я знал ещё и то, что губернатор арестовал его вовсе не потому, что был в чём-нибудь убеждён, а просто «*на нём хотел заработать себе Нижний Новгород*» [Там же]. Идея «общего отечества» утопает в корысти, стремлении к собственной выгоде, несправедливости тех, кто должен олицетворять законность. В стране нет той централизованной силы, которая действовала бы в общих интересах. Каждый имеет «свой интерес». Поэтому журналист не берётся судить Бисмарка за его слова, которые звучат из уст русского человека ошеломляюще. Он понимает, что у него своя правда и что он «твёрдо занял свою позицию». И если идея «общего отечества» не вытекает из идеи «малого», то и общей, незыблемой правде в душе провинциального человека тоже нет места. Таким образом, Пришвин заявляет о проблеме, показывает жизнь, как она есть, неприкрашенно, позволяя читателю самому сделать выводы.

Центральным персонажем рассматриваемого выпуска является русский человек, в котором ещё силен дух патриотизма, как и в самом повествователе. Этот живительный для России источник находится именно в провинции. Мещанскому типу противопоставлен народ, который не забыл понятий долг и «общее отечество», который сохранил Бога в своей душе, «*кощунственным считая в непотребном месте произнесение имени Бога, жестоко стиснув сердце, выполнять своё человеческое, одно человеческое*» [125], который пройдёт через все испытания, но выживет и сохранит себя. На него автор и возлагает надежды в этом мещански ограниченном, бюрократическом мире.

Так, только в одном рассмотренном выпуске раздела «По градам и весям» богатством тематики создается развёрнутая картина общественной жизни того времени.

Комплекс затронутых Пришвиным тем актуален и для современной России: пародийность выборного механизма, проблемы пьянства и хулиганства, снижение патриотизма по-прежнему вызывают беспокойство. В цикле «По градам и весям» Пришвин показывает два полюса русской жизни: столичную и провинциальную. Автор хорошо понимает оба мира. Они разные, но не своими проблемами, а отношением к ним. И в столице, и в провинции говорят об одном и том же: хулиганстве, войне 1914 года, Госдуме и выборной системе. Но восприятие этих событий различно. Важно также то, что мещанское отношение мы наблюдаем везде, а истинная сила России затаилась именно в глубинке, где ещё сохранилась русская национальная идея. Пришвин не бесстрастно рассказывает о событиях, а прочувствованно воспринимает их. В цикле это выражено авторской иронией, доходящей до сарказма, лирическими воспоминаниями и психологическими элементами в повествовании. Читатель видит проблемы под конкретным углом зрения. Но при этом автор лишь даёт один из возможных вариантов их решения. Так весь цикл «По градам и весям» представляет собой некий лабиринт с множеством выходов. Найти правильный помогает читателю журналист, который небезучастен к судьбе России.

Литература

Пришвин М. По градам и весям // Заветы. 1912. № 9.

Л.И. Тугарина (Саратов)

Эпоха 1960-х годов на страницах журнала «Советский экран»

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Художественные фильмы справедливо называют «кинолетописью наших дней». Обращаясь к ним, зритель восстанавливает образ той эпохи, когда создавались ленты. Сегодня по картинам 1960-х годов мы можем создать определенное представление о жизни советских людей в этот период советской истории. В свою очередь, журнал, где публикуется информация о кино, также становится зеркальным отражением времени. Нашим гидом по эпохе «оттепели» станет «Советский экран» – двухнедельный иллюстрированный журнал. Чтобы нарисовать портрет времени, мы рассмотрим номера журнала за 1957, 1962 и 1967 годы. Делая шаги длиною в пять лет, мы получим возможность охватить длительный временной промежуток и понять, какие изменения происходили в жизни страны и на страницах «Советского экрана».

1957 год – первый год «оттепели». В феврале 1956 года на закрытом заседании XX съезда коммунистической партии Н.С. Хрущев прочел доклад «О культе личности и его последствиях». Суть этого поистине исторического доклада, изменившего судьбы десятков тысяч невинно репрессированных, была связана с необходимостью преодоления последствий культа личности Сталина и восстановления «ленинских норм» партийной жизни. Киноиндустрия отреагировала на это событие выпуском большого количества фильмов о Ленине. Это было связано еще и с тем, что в 1957 году страна отмечала сорокалетие Октябрьской революции. В первом номере «Советского экрана» за 1957 год мы встречаем статью о фильме «Пролог», где идея этой картины описывается так: «Это – фильм о большевистской партии, которая уже в те далекие годы, на заре своего существования, вдохновленная и ведомая светлым гением Ленина, показала себя

как ум, честь и совесть нашей эпохи» [Советский экран. 1957. № 1. С. 11]. Данная цитата весьма характерна и дает представление об общем настроении публиковавшихся статей.

Стоит заметить, что фильмов непосредственно о культе личности Сталина не снималось. По-настоящему глубоко в кино эта проблема не была освещена, равно как этого не было сделано и в большой политике. Картины, в которых начинается осмысление исторического процесса, стали выпускаться в 1960-х годах, но многим из них не суждено было дойти до зрителя. Отдельные фильмы по два-три десятилетия лежали на полках Госфильмофонда – а это, без сомнения, было высшей мерой наказания, гражданской казнью авторской работы. Важно сказать, что понятие кинематографической «полки» появилось именно в неоднозначную и противоречивую эпоху «оттепели».

Другим важным направлением в киноискусстве стало осмысление драмы Великой Отечественной войны. Прошедшее десятилетие изменило подход к изображению этих трагических событий в жизни страны и народа. Как и в литературе, в кинокартинах героически возвышенные образы сменяются изображением тяжести военных будней. На смену несгибаемому Мересьеву из «Повести о настоящем человеке» приходит герой, которому знакомы и страх, и боль, и душевное смятение. Война в кинопроизведениях 1957 года отражена через судьбы конкретных людей: партизан («Без вести пропавший»), солдат («Солдаты»), их жен и матерей (в одной из лучших постановок 1957 года «Летят журавли»). Отдельно рассмотрим последнюю картину.

Фильм «Летят журавли» был поставлен по пьесе Виктора Розова «Вечно живые». Картина была необычной во всем: в накале страстей, с которым проживали экранную жизнь ее герои, в портрете главного женского персонажа. В своей книге «Шестидесятники и мы» кино- и литературный критик Лев Аннинский так отзывается об этом фильме: «На всех уровнях зрительского восприятия произошел какой-то сдвиг, словно размыло какую-то преграду между обычным искусством, воспринимаемым извне, и бытием, которым живешь. И этот размыв границы, произведенный фильмом, ощущался немедленно и в любой аудитории» [Аннинский, 1991. С. 9]. Можно утверждать, что эта картина стала первым плодом кинематографической «оттепели».

Если в 1940-е годы из иностранного кино зрители могли посмотреть в кинотеатрах лишь трофейные фильмы довоенного времени, то в 1950-е на экранах страны стали демонстрироваться новые зарубежные картины. В 1957 году советские зрители увидели свыше ста зарубежных фильмов из более чем 20 стран. Многие из этих картин были представлены на страницах журнала: в рубрике «Зарубежные фильмы» в 24 выпусках было напечатано около 60 отзывов на новые произведения иностранных режиссеров. Среди стран-производителей кино по числу посвященных им статей лидировали Китай и Чехословакия. Материалы о фильмах из стран Западной Европы попадаются достаточно редко: например, французская кинематография представлена всего двумя картинами, датская – одной.

«Невнимание» к киноискусству западных стран можно объяснить политическими причинами. После Фултонской речи Уинстона Черчилля опустился «железный занавес», который отделил Восточную Европу от европейской цивилизации. «Холодная война» наложила свой отпечаток на прессу: о жизни Запада говорилось либо с неприязнью, либо не упоминалось вообще. Тем не менее, некоторые фильмы из «лагеря идейных противников» демонстрировались на экранах Советского Союза. Эти картины могут быть отнесены к немногочисленной группе так называемого «прогрессивного» кино. В эту группу входила картина «Соль земли» – единственная постановка режиссеров США, рецензия на которую была опубликована в 1957 году. В фильме рассказывается о забастовке шахтеров, длившейся пятнадцать месяцев. «И вот бесправный люд

поднимается на борьбу: кончай работу! – восторженно описывает автор рецензии сюжет картины. – Столкновения забастовщиков с предпринимателями по-настоящему захватывают зрителя, стойкость шахтеров вызывает искреннее восхищение» [Советский экран. 1957. № 7. С. 15]. Тематика картины полностью соответствовала образу «загнивающего запада», который создавался в советской печати конца 1950-х.

Подобной открытой демонстрации идеологии «холодной войны» в номерах за 1962 год мы не встречаем, расширилась и кинематографическая «география»: в кинотеатрах и на страницах «Советского экрана» зритель мог познакомиться с множеством фильмов из Западной Европы и США. В 1962 году в СССР демонстрировалось 89 советских и 110 (!) зарубежных кинокартин. Фильмы западноевропейского производства не только рецензировали, им посвящали подробнейшие аналитические материалы, где рассматривались течения зарубежной кинематографии. Постоянными становятся репортажи с международных кинофестивалей. «Железный занавес» приподнялся: замалчивание, игнорирование сменились стремлением к познанию культуры стран Запада. Однако это не означало ее полного принятия: в некоторых материалах журнала по-прежнему звучит возбужденная интонация отторжения чуждых буржуазных ценностей. Например, в №20 мы сталкиваемся с такими строками: «Реакционное буржуазное киноискусство заражено идеями пессимизма, беспросветного отчаяния. Свое «вдохновение» оно часто черпает в темных животных инстинктах» [Советский экран. 1962. № 20. С. 15]. Деление на «здесь» и «там», «у нас» и «у них» было не ново, больший интерес представляет «мирное сосуществование» таких материалов с нейтральными или даже позитивно окрашенными текстами.

От зарубежного кино перейдем к новым темам отечественных фильмов. В апреле 1961 года первый в мире космический корабль с человеком на борту совершил полет вокруг Земли. Издавна далекий и неведомый мир космоса представлялся человеку царством безмолвия. И вот он заговорил – заговорил по-русски! Покорение космоса дало кинематографу колоссальный по своему творческому потенциалу материал. Достижения в космонавтике и атомной физике дали начало новым киножанрам. С одной стороны, появились фильмы, посвященные науке. Нередко они носили отчетливо выраженную морально-философскую тенденцию – «Девять дней одного года» (1962), «Барьер неизвестности» (1962), «Все остается людям» (1963) и др. С другой стороны – на экранах страны идут фантастические ленты, помогающие отвлечься от будничной суеты – «Планета бурь» (1962), «Человек-амфибия» (1962), «Гиперболоид инженера Гарина» (1965).

Остановимся на картине «Девять дней одного года» Михаила Ромма. Лента открыла новую страницу в кинематографе, обозначив собой переход от фильмов действия к фильмам размышления. «Сейчас много пишут об интеллектуальном кинематографе, кинематографе мысли. Думаю, что интеллектуальный кинематограф – это прежде всего кинематограф умного и – более того – поражающего цветением мысли героя» [Советский экран. 1962. № 6. С. 11], – размышляет критик «Советского экрана» М. Кузнецов. Вера в силу интеллекта, нравственной чистоты, высокого чувства ответственности не только за себя, но за все человечество была утопической и очень романтической по своей сути. Она соотносима с настроением «оттепели» – некоторым идеализмом глотнувших воздух свободы людей.

В начале 1960-х на страницах «Советского экрана» появляется новая тема, о которой не упоминалось в журнале в 1957 году, – религия и православная вера. Времена хрущевской «оттепели» обернулись для представителей различных конфессий лютым морозом. Спокойное отношение к церкви преподносилось как сталинское наследие, которое необходимо ликвидировать, хотя именно религиозные организации особенно по-

страдали от проводимых репрессий. В 1960-х годах власть Хрущева была настолько прочна, что он смог начать проведение массовых антицерковных мероприятий, в результате которых Русская Церковь в период с 1959 по 1964 г. потеряла около двух третей служащих. В 1962 году в «Советском экране» публикуется рецензия на фильм «Исповедь», в котором обнажились борьба с прорелигиозными настроениями и гонения на церковь. Обратимся к самому тексту: «Бог. Религия. Они все еще существуют как реальный и сильный враг. Казалось бы, как церковному дурману выстоять против правды? Невежество и мракобесие, ханжество и лицемерие питают эту силу. Души, отравленные ядом религии, поддаются лечению с трудом» [Советский экран. 1962. № 16. С. 4]. Образ церкви и отношение к религиозности здесь однозначны, авторская позиция тенденциозна; истина, которую пытаются донести до читателей, созвучна политическим лозунгам того времени.

Тема Великой Отечественной войны, по-новому прозвучавшая в картине «Летят журавли», в 1960-х продолжает свою эволюцию. В 1962 году Андреем Тарковским был снят фильм «Иваново детство». Лента стала откровением, ошеломляющим своей эмоциональностью. Режиссер взял чистейшую и нежнейшую душу и показал, во что, прежде чем уничтожить, превратила ее война. С недоступной другим сыновьям победителей трезвостью он не захотел разделить безотчетную радость победы, находя в ее образе трагическую составляющую – искалеченных и мертвых детей по обе стороны фронта. «Основная мысль картины – о страстном отрицании войны, о самом страшном ее горе – надругательстве над человеческой душой» [Советский экран. 1962. № 11. С. 3], – анализирует фильм критик «Советского экрана» Г. Медведева. Фильм потряс и простых советских зрителей, и искушенную кинематографическую элиту – Тарковский получил Золотого льва на Венецианском кинофестивале в 28 лет, став самым молодым лауреатом в истории мировых кинофестивалей.

В 1967 году ЮНЕСКО констатировало, что с 1958 по 1966 годы число кинотеатров в мире удвоилось. По количеству зрителей лидирующее место принадлежало СССР: каждый советский гражданин посещал кинотеатры в среднем 19 раз в год, на втором месте находились США с 12 посещениями, на третьем Франция [См. об этом: Парфенов Л. Намедни. 1961 – 1991: Наша эра. 6 серия]. В эти годы тираж «Советского экрана» достиг астрономического тиража – 2 миллиона 900 тысяч экземпляров. Вместе с популярностью кинематографа росло и количество картин: если в 1962 году было снято 89 лент, то в 1967 на экраны выходят 116 фильмов. Однако дискуссионных, отмеченных необычными авторскими решениями фильмов по сравнению с предыдущим пятилетием выходит меньше. Интонация лент становится более ровной, проблематика менее острой. Отставка Хрущева в 1965 году приблизила исторические «заморозки»: менялась эпоха, усилились неосталинистские тенденции, через три года с вводом советских войск в Чехословакию период «оттепели» завершился.

Последний год «оттепели» отмечен появлением фильмов, приуроченных к 50-летию Октябрьской революции. В «Советском экране» стартует новая рубрика – «Люди. Фильмы. Факты», в которой читатель мог познакомиться с материалами о знаменитых историко-революционных картинах и актерах прошлого и настоящего. В рамках юбилейной темы в 1967 году создается культовая детская картина «Неуловимые мстители». Снятый по книге Павла Бляхина «Красные дьяволята», этот фильм, первый отечественный вестерн, покорил зрительские сердца: его посмотрели 54,5 млн. человек. Детское кино в конце 1960-х переживает свой расцвет, в 1967 году выходят замечательные картины для ребят: «Айболит-66», «Девочка на шаре», «Республика ШКИД», «Маленький беглец», «Снежная королева».

Кинематограф «оттепели» чутко реагировал на изменения общественной и политической ситуации, менялся вместе с непостоянным временем. Картины, созданные в период 1960-х, могли появиться лишь в этот исторический период.

Литература

www.hrono.ru
www.wikipedia.org
Аннинский Л. Шестидесятники и мы. М., 1991.
Ежегодник кино: 1957 / Под ред. *А.Т. Жукова*. М., 1960.
История отечественного кино. М., 2005.
История России: XX век / Под ред. *В.П. Дмитриенко*. М., 2001.
Новейшая история отечества: XX век / Под ред. *А.Ф. Киселева, Э.М. Щагина*. М., 2002.
Парфенов Л. Намедни. 1961 – 1991: Наша эра.
Советский экран: двухнедельный иллюстрированный журнал. 1957. №1-24.
Советский экран: двухнедельный иллюстрированный журнал. 1962. №1-24.
Советский экран: критико-публицистический иллюстрированный журнал. 1967. №1-24.
Юренев Р.Н. Краткая история киноискусства. М., 1997.

М.В. Ерохина (Саратов)

Российская журнальная полемика 1987-1988 годов вокруг романа А. Рыбакова «Дети Арбата»

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Период 1986-1989 годов характеризуется огромным интересом массового сознания к истории. История (как тогда говорили «подлинная история страны») напрямую связывается в массовом сознании с сегодняшними судьбами России – и азарт изучения «белых пятен» становится всеобщим и лихорадочным.

Определяющим направлением в творчестве писателей первых лет перестройки становится художественный анализ сталинизма. Она достигает своего апогея в первой половине 87-го года, когда печатаются романы «Белые одежды» Владимира Дудинцева, «Зубр» Даниила Гранина, «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова, повесть Михаила Булгакова «Собачье сердце», роман Андрея Платонова «Котлован». Но, конечно, не художественные достоинства этих произведений привлекали массового читателя в первую очередь – он искал «правды о прошлом».

Тиражи журналов, обличающих сталинизм, растут самым впечатляющим образом: всю страну охватывает беспрецедентная жажда чтения; как говорили в те годы, «читать стало интереснее, чем жить» [Знамя. 1989. № 1. С. 211]. Но самым популярным, во многом спровоцировавшим такой накаленный интерес к советскому прошлому, стал роман Анатолия Рыбакова «Дети Арбата», названный «первым бестселлером эпохи перестройки» [См. об этом: Новейшая история отечественного кино, 2002. С. 233].

Полностью роман был опубликован в апреле 1987-го года в журнале «Дружба народов» (№ 4-6), после того, как решение о публикации было принято летом 1986-го года на высшем уровне – в Политбюро ЦК КПСС.

В российской журнальной полемике 1987-1988 гг. споры о «Детях Арбата» занимают центральное место. В полемику по поводу романа включились практически все печатные издания – от толстых журналов до общественно-политических газет. Впервые происходит резкое размежевание прессы на два лагеря: 1) журналы «Наш современ-

ник», «Молодая гвардия», «Москва», которые выступили против романа; 2) лагерь защитников, состоящий из «толстых» журналов «Знамя», «Дружба народов», «Октябрь» и «Звезда», возглавил общественно-политический еженедельник «Огонёк».

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 журнал опубликовал интервью с автором романа и подборку «Писем Анатолию Рыбакову» [Огонек. 1987. №27. С. 10-11], состоящую из отзывов авторитетных деятелей искусства. И, наконец, в августовском номере публикуется обзор «огоньковского» критика Дмитрия Иванова, где он высоко оценивает «Детей Арбата»: «Роман…должен прочесть каждый. Книга эта не просто открывает глаза на тягостную реальность недавней нашей истории – она не позволяет больше отводить их в сторону от этой реальности, рассказывая правду о сталинской эпохе» [Огонек. 1987. № 32. С. 21].

Таким образом, «Огонек» возглавил, а точнее – практически единолично провел акцию по стимулированию спроса на роман Рыбакова. Через публикацию отрывка общественное сознание постепенно подготавливалось к появлению романа, спустя некоторое время интерес заново активизировался и закреплялся через авторитетные положительные мнения.

Подобные маневры не остались незамеченными противниками журнала. «Молодая гвардия», например, писала, что на страницах «Огонька» развернулась «беспрецедентная самореклама «Детей Арбата» [Молодая гвардия. 1988. №10. С. 268]. Эффективность этих публикаций косвенно подтверждают мемуары М.С. Горбачева. В главе «Дети Арбата» и другие прорывы» он пишет: «Рукопись прочли десятки людей, которые стали заваливать ЦК письмами и рецензиями, представляя книгу «романом века». Она стала общественным явлением еще до того, как вышла в свет» [Горбачев, 1995. С. 211].

На сторону защитников романа встали и такие литературно-критические журналы, как «Октябрь», «Знамя» и «Звезда».

Литературно-критические материалы «Октября» представлены статьей «Отцы и дети Арбата» Льва Аннинского [Октябрь. 1987. № 10. С. 185-201]. Анализируя судьбу «первого советского поколения», критик выходит на уровень глобальных вопросов: «Что делать человеку и что делается с человеком в «строгие времена»? Что в таких временах – от самого человека? Что – от проклятого прошлого? И что – от иллюзии настоящего?» [Там же. С. 193]. В связи с этим тема воплощения образа Сталина для Аннинского становится весьма важным, но не сквозным мотивом (в отличие, как мы увидим дальше, от критиков «Нашего современника» и «Молодой гвардии»): «Когда историки соберутся с силами, они смогут отделить факты от гипотез в художественном сознании. Историки проверят, по той ли дороге ходил из Гори в Атени маленький Иосиф с отцом… Рыбаков сказал: это – так! Он увидел фигуру Сталина объемно, он связал в ней необозримо далекие планы. Это достижение, и прежде всего – это достижение духа» [Там же]. Таким образом, главная задача Аннинского сводится к выявлению своей «версии человека» не только на уровне «детей» – «светлой молодости, брошенной во тьму битвы», но и на уровне «отцов» – «пирамиды руководителей разного масштаба», которую венчает Сталин.

Журнал «Знамя» откликнулся на публикацию «Детей Арбата» статьей Аллы Латыниной «Договорить до конца» [Знамя. 1987. № 12. С. 127-136]. Роман Рыбакова вписывается критиком в круг «новой журнальной прозы» – Латынина сопоставляет «Детей Арбата» с повестями Сергея Антонова «Васька» и Бориса Пильняка «Заштат», романами Александра Бека «Новое Назначение» и Андрея Платонова «Котлован».

Автора привлекает возможность, опираясь на материал романа и других «задержавшихся» вещей, порассуждать о враждебности тоталитарного режима всякому проявлению личности, об истоках диктатуры в обществе, о природе сталинизма. Самым ценным качеством «Детей Арбата» Латыниной кажется актуальность поднимаемой в них темы, хотя признается ее шаткость:

«Не берусь предсказать, как будет восприниматься эта сторона романа через несколько лет. Судьба книг, идеологически окрашенных, неустойчива во времени. Острота проблематики может оказаться снятой тем простым обстоятельством, что идеи, кажущиеся сегодня новыми, завтра могут стать общим местом. Сами же персонажи романа Рыбакова недостаточно полнокровны, чтобы претендовать на долгую жизнь в читательском сознании» [Там же. С. 129].

Оценивая воплощение образа Сталина, Латынина защищает Рыбакова-историка: «Социальные эксперименты особенно тяжелы и болезненны, ибо опыты ставятся на миллионах людей… Но если уж они оказались поставленными, преступно не проанализировать негативные результаты, отчетливо видные сегодня» [Там же. С. 135].

Многие идеи Латыниной подхватывает и развивает на страницах «Звезды» Геннадий Муриков [Звезда. 1987. № 12. С. 169-178]. По мнению критика, подлинная ценность романа – в его обращении к неоднозначной теме репрессий 30-х годов и попытки оценить деятельность Сталина посредством художественного текста:

«Вопросы, поднятые в романе, остаются – ответы, предложенные писателем не всегда нас удовлетворяют. Потому что сам характер этих вопросов таков, что далеко выходит за пределы изображаемой эпохи… Перестройка в литературе лишь началась, и каждый месяц приносит читателям новые интересные произведения, даже если по датам написания они далеко не новы. Определилась и все яснее и яснее вырисовывается и главная тема перестройки – нравственность и история, нравственность и политика, нравственность и культура» [Там же. С. 176].

Противоположной точки зрения придерживаются оппоненты «Детей Арбата» – журналы «Молодая гвардия» и «Наш современник». Литературно-критические публикации «Молодой гвардии» представлены широким спектром материалов. Важно, что принципы ведения литературной полемики в этом журнале резко отличают издание от остальных. Дело в том, что основной критический залп приходится не столько на роман, сколько на его защитников. Литературная полемика, таким образом, перерастает в открытую журнальную конфронтацию.

Показательна в этом смысле статья Владимира 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 Вадимом Кожиновым [Наш современник. 1988. № 4. С. 156-182], который раскритиковал роман на страницах «Нашего современника», и Владимиром Лакшиным, который в свою очередь раскритиковал статью Кожинова на страницах «Огонька» [Огонек. 1988. № 26. С. 24-25].

Что касается прямых оценок романа «Молодой гвардией», то все они крайне негативны: «роман этот – абсолютно тенденциозный, от начала до конца написанный по заданной схеме», «данная проза лишена традиционных признаков полноценной русской литературы» [Молодая гвардия. 1989. № 2. С. 253].

Центральный же узел проблем, рассматриваемых в «Нашем современнике», закручен вокруг фигуры Сталина. По существу даже такой серьезный литературовед и критик, как Вадим Кожинов, являвшийся, безусловно, одним из самых выразительных и одаренных литературных критиков этого времени, оценивает роман только по зако-

нам исторического исследования. Вывод – не в пользу автора: «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, принципиально различны оценки сторонниками и противниками романа в связи с соотносимостью двух главных героев – Саши Панкратова и Сталина. Если «защищающая 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.

Все авторы, написавшие о Рыбакове и его романе, затрагивают проблему соотношения писателя и истории и – вне зависимости от своих оценок – признают, что в нынешних условиях писатель фактически выполняет функции историка. О невероятной востребованности исторических романов говорят также социологические исследования [Социологические исследования. 1988. № 6. С. 43-50] и литературоведческие обзоры 1988 года [Вопросы литературы. 1988. № 5. С. 3-31].

Подобная форма удовлетворения общественного интереса к истории привела к определенной трансформации не только массового исторического сознания, но и самого литературно-критического процесса. Но что стояло у истоков этой трансформации?

К середине 1980-х выборочное освещение «белых пятен» истории, которые «замалчивала» или «искажала» официальная наука, 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 периодики явно не успевала. Поэтому функции формирования новой «исторической памяти» взяла на себя литература, которая занялась в этот период осмыслением наиболее противоречивого периода новейшей истории – сталинизма.

Литературная критика создает несколько конкурирующих «мифов о прошлом», основными из которых являются условно выделяемые либерально-демократический и охранительно-консервативный. Отсюда возникла и поляризация суждений о прошлом – от призыва вернуться к великой России, «которую мы потеряли», до борьбы с очернительством «великих завоеваний советского народа».

К нормальной в общем-то ситуации борьбы конкурирующих версий истории 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.

Подводя итог полемике о «Детях Арбата», Алла Латынина напишет в 1989 году: «Была ли на высоте критика? Трудно сказать. Болельщики романа Рыбакова – а я тоже относилась к их числу – предрекали неизбежность атаки со стороны сталинистов. Тут поневоле задумаешься: не навредить бы. Условия несвободы еще тем плохи, что вынуждают нас проверять свое мнение не истиной, а категориями блага или пользы.

Думаю, этим же можно объяснить и многие критические восторги, сегодня кажущиеся неумеренными и безвкусными. Поток безудержных похвал создавал роману рекламу, но сослужил и дурную службу… В потоках фимиама постепенно растворились реальный очертания романа и его совершенно реальные достоинства, так что когда появились наконец и ответные критические залпы, они тоже озадачивали тотально-

стью неприятия и неточностью прицела: пытаясь захватить как можно шире, били мимо.

Мы оттого, возможно, совсем недавно так горячо приняли «Детей Арбата», что это был период раннего детства нашей демократии. «Дети Арбата» пришлись ей впору. Время, однако, идет, демократия наша стала взрослеть и начала вырастать из книг Рыбакова. Но если ей суждено достичь зрелости, она обязана сохранить признательность к книгам, которые способствовали ее взрослению» [С разных точек зрения: «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова, 1990. С. 256-257].

Мы намеренно не коснулись художественных сторон романа А. Рыбакова, поскольку они заинтересовали авторов, принадлежащих к разным литературно-критическим направлениям, значительно позже того времени, о котором идет речь в докладе.

Литература

Бушин В. С высоты насыпного Олимпа // Молодая гвардия. 1988. № 10.
Горбачев М.С. Жизнь и реформы. Кн. 1. М., 1995.
Иванов Д. Что позади? (Б. Можаев «Мужики и бабы», В. Дудинцев «Белые одежды», А. Рыбаков «Дети Арбата») // Огонек. 1987. № 32.
Кожинов В. Правда и истина // Наш современник. 1988. №4.
Лакшин В. В кильватере // Огонек. 1988. №26.
Латынина А. Договорить до конца // Знамя. 1987. №12.
Лурье С. Как угодить читателю // Социологические исследования. 1988. № 6.
Муриков Г. Память // Звезда. 1987. №12.
Новейшая история отечественного кино. 1986-2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб., 2002.
С разных точек зрения: «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова. М., 1990.
Хатюшин В. К чему приводит смена? // Молодая гвардия. 1989. № 2.
Чупринин С. Предвестие. Заметки о журнальной прозе 1988 года // Знамя. 1989. № 1.
Шведов С. Литературная критика и литература читателей // Вопросы литературы. 1988. № 5.

Ю.В. Исаева (Саратов)

Жанр светской хроники в современных общественно-политических и глянцевых изданиях (на примере «Известий» и «Vogue»)

Научный руководитель – профессор Е.Г. Елина

Светская хроника – один из самых старых и традиционных жанров журналистики. Уже в первых газетах её элементы считались обязательными. Однако в советской журналистике светская хроника не приветствовалась, как и сама светская жизнь в обществе, где шло социалистическое строительство. После распада Советского Союза и прекращения контроля над печатью стали появляться различные жанровые формы, которых требовало новое время. В советский период жанр светской хроники был «заморожен», и только спустя почти столетие он продолжил своё развитие. В связи с этим можно утверждать, что типы материалов светской хроники практически не изучены в современной науке.

Светская хроника представляет собой систему жанров, основными из которых являются репортаж и очерк. Главными признаками репортажа в статьях светского характера являются обязательное присутствие автора на описываемом событии (отсюда

постоянное применение глаголов первого лица), последовательное описание происходящего, использование различных «речевых стратегий», допустимость субъективного мнения журналиста.

Признаки очерка проявляются в светской хронике при реализации её главной цели – описать факт, который является типичным, но по каким-либо признакам выделяется на фоне остальных. Эта функция подчёркивает особенность статей о жизни высшего света: описываемые светские мероприятия не являются необычными, журналист рассказывает не об исключительном событии, а всего лишь об одном из множества случившихся, но чем-то более яркого, чем остальные. В рамках концепции глянцевых изданий автор рассчитывает на то, что моделируемая аудитория сталкивается с подобными явлениями постоянно. Светский хроникёр представляет данное событие как часть целого, что является неотъемлемым элементом очерка.

Российский читатель, практически не знакомый в советский период с жанром светской хроники, сейчас проявляет к нему огромный интерес. Одну из причин внезапно возникшей популярности этого жанра в начале 1990-х годов можно объяснить «тенденцией деполитизации» [Засурский, 2003. С. 48], когда читателю становится интересна информация о повседневной жизни или о жизни известных людей. Но в настоящее время светская хроника, печатающаяся как в глянцевых, так и в общественно-политических изданиях, имеет ряд отличий, главным из которых является именно политизированность в изданиях общественно-политической направленности. Это явление проистекает из различных информационных потребностей читателей. Аудиторная группа общественно-политических изданий имеет круг определённых интересующих её тем, и светская хроника должна отвечать этим её потребностям. Благодаря этому соблюдается общая концепция издания, и материалы светской хроники, изначально имеющие рекреативную функцию, выглядят равноценно на фоне информационных и аналитических статей. Таким образом, сохраняя свой формат даже в развлекательных материалах, издание преследует ещё одну цель – привлечение новых читателей жанрами, которые напрямую не относятся к информационным.

Несмотря на единство формы светской хроники, подходы к одним и тем же событиям в изданиях разной направленности отличаются, потому что материалы этого типа возникали в общественно-политических и глянцевых изданиях при разных обстоятельствах. Светская хроника, на долгое время исчезнувшая для российского (а точнее советского) читателя, заново начала своё развитие на страницах газет постсоветского времени. Формирование материалов светского характера в общественно-политических изданиях происходило вместе со становлением и развитием нового общества, подстраиваясь под его особенности и, таким образом, гармонично вписываясь в действительность вместе с другими жанрами, порождёнными потребностями российского читателя.

Тогда как отечественные глянцевые издания, основанные по большей части зарубежными издательскими домами и являющиеся всего лишь русскоязычной версией известных западных журналов, копируют те жанры, в которых наиболее часто пишут их зарубежные коллеги по издательству (зачастую светскую хронику ведут сами западные журналисты). Жанр светской хроники был перенесён, калькирован с западного образца со всеми его признаками и законами написания, не учитывая специфику действительности, в которой находится реальная, а не моделируемая читательская аудитория глянцевых изданий. Таким образом, светская хроника в глянцевых журналах является адаптацией зарубежных материалов со всеми вытекающими особенностями, в том числе и отношением к участникам светских событий.

Светская хроника в общественно-политических газетах обычно использует ироничный тон по отношению к участникам светской жизни. Читатель такого издания, знающий о социальной дифференциации, понимающий некоторую нелепость описываемых пафосных событий на фоне общественной жизни, поймёт сарказм обозревателя светской хроники.

В глянцевых изданиях журналист относится к своим героям с большим трепетом по той причине, что они являются главной составной частью матриала. Так, в описании светской жизни автор зачастую прибегает к приёму, заставляющему читателя почувствовать себя если не участником происходящего, то как минимум человеком посвящённым. Например, в статье Алёны Долецкой, опубликованной в журнале «Vogue», мы сталкиваемся с обращением, которое может показаться несколько фамильярным – Карл, вместо полного имени Карл Лагерфельд: *«В первой зале курили (сам Карл не курит, но любит, когда это делают другие) и потягивали шампанское crème de la crème модной индустрии и журналистики, а также бесконечные пары французских, монакских и бельгийских аристократов»* [Vogue. 2004. № 12. С. 66].

Использование подобного приёма, неприемлемого для общественно-политических изданий, объясняется ограничением аудитории и тематики глянцевых журналов, так как предметом описания в последних являются «элитарные запросы аудитории» [Засурский, 2003. С. 167], и моделируемая аудиторная группа должна не понаслышке знать о том, что рассказывает журналист. Такой читатель сам ведёт светскую жизнь: «Потребители таких журналов хотят, чтобы им рассказывали о стиле жизни, соответствующем их богатству и претензиям, и поставляли материал для так называемого светского общения: слухи, сплетни об отечественных и зарубежных знаменитостях, информацию о новых веяниях в моде, устройстве интерьера, драгоценностях и пр. Роскошная жизнь требует и роскошных журналов – среди других изданий они выделяются пышностью и изысканностью оформления» [Там же. С. 168].

У светской хроники существует несколько признаков, присущих только этому жанру. Журналист, работающий со светскими материалами, является постоянным ведущим этой рубрики в издании. При этом его функции не ограничиваются чисто журналистскими, так как ведущий колонки является и светским персонажем. Журналист может стать им как в процессе своей профессиональной деятельности, так и перевоплотившись в светского хроникёра из участника светских событий. Читатель с большей вероятностью прочтёт статью завсегдатая светских тусовок, способного описать увиденное с точки зрения участника, нежели материал случайно заглянувшего на такое мероприятие журналиста. Постоянный ведущий такой рубрики становится «своим» в сфере людей, о которых он пишет, создавая некий взгляд «изнутри».

Для материалов светской хроники характерен особый взгляд на сплетни и слухи, не свойственный качественной журналистике. В этом жанре сплетни перестают восприниматься как тип непроверенной информации, а используются как приём, как обязательный структурный элемент. Слух, который обычно возникает из-за информационной неясности по поводу актуального вопроса, в светской хронике не содержит в себе какой-либо злободневности, как, например, в статье «Рома – Ира + Даша = ?», опубликованной в «Известиях»: «*Несмотря на мирные светские фотографии Даши и Светланы, говорят, что Даша не любит новую жену отца*» [Известия. 2006. 23 октября. С. 9].

Описание внешнего вида персонажей является необходимым элементом светской хроники. Но в двух видах изданий этому уделяется неравнозначное внимание. В глянцевых журналах в связи с их пристальным вниманием к модным тенденциям обязательным считается указание марки одежды, которую предпочитает тот или иной

светский герой. Тогда как в общественно-политическом издании, даже если речь идёт о сугубо модной «тусовке», обозреватель уделяет внешнему облику второстепенное значение, подчёркивая незначительность этого аспекта, своё отношение к подобным деталям как к внешнему антуражу. Но ни одна статья не обходится без детального описания цветовой палитры мероприятия: «костюм цвета ночной фиалки», «антрацитово-серое платье», «платье цвета топлёного молока», etc., что можно отнести к такому приёму, как наглядность, которая «достигается за счёт совокупности выразительных приёмов» [Ким, 2005. С. 273]. Внимание к подобным деталям – ещё одна особенность жанра светской хроники.

Рассмотрев жанр светской хроники в общественно-политических и глянцевых изданиях, можно прийти к следующему выводу: существуют основы, на которых строятся светские материалы и соблюдается их формат в изданиях разной направленности. В связи с различными причинами возникновения исследуемого жанра в глянцевых журналах и общественно-политических газетах и попытками соблюдения общей концепции этих изданий возникает дифференциация многих признаков светской хроники. Тем не менее, главная функция этого жанра в обоих видах изданий – развлечение читателя – не меняется: «Привлекательность масс-медиа всегда была основана на том, что людям показывали жизнь, которую они не ведут, но хотели бы вести, – жизнь богатую, полную страстей и приключений» [Esquire. 2006. № 10. С. 134].

Литература

Долецкая А. Приёмный день// Vogue. 2004. № 12.
Засурский Я.Н. Система средств массовой информации России. М., 2003.
Ким М.Н. Новостная журналистика. СПб., 2005.
Рынска Б. Рома – Ира + Даша = ? // Известия. 2006. 23 октября.
Уайнбергер Э. Рвота // Esquire. 2006. № 10.

М.А. Толстунова (Нижний Новгород)

Нижегородская газета «Биржа» как тип делового издания

Научный руководитель – профессор И.В. Киреева

Газета «Биржа» (издаётся с 1991 г.) – «информационно-справочный еженедельник нижегородских предпринимателей». «Биржа» входит в число изданий нижегородского информационно-рекламного агентства «Биржа плюс», которое специализируется на выпуске деловой прессы (директором агентства и главным редактором «биржевых» изданий является В. Лапырин). Учредитель «Биржи» – Нижегородский торгово-промышленный дом, учредитель агентства – «коллектив журналистов-единомышленников, работающих со дня её основания» [www.innov.ru/np]. В настоящее время агентство издаёт четыре еженедельника: «Биржа» с деловым приложением «Биржа плюс финансы» (с 1999 г.), «Биржа плюс авто» (с 1993 г.), «Биржа плюс свой дом» (с 1994 г.), «Биржа плюс карьера» (с 1996 г.) с общим еженедельным тиражом порядка 35 тысяч экземпляров, а также тематические справочные издания: «Найти работу», «Как стать студентом», «Выбираю техникум», «За языком», рекламный альманах «Медиа Лоцман НН» [www.birzhaplus.ru]. Агентство «Биржа плюс» является представителем московской ежедневной деловой газеты «Ведомости». Именно оно издаёт «Ведомости. Нижегородский выпуск» [www.elitenn.ru]. С 1995 г. в эфире канала ННТВ

транслируется видеожурнал «Строй!», выпускаемый «Биржей плюс» и творческим объединением «Очаг», а в 2005 г. появился ещё один, совместный с нижегородским телевидением проект, – программа «Домой» на телеканале «Волга» [www.sreda-mag.ru]. Все «биржевые» издания имеют электронные версии в Интернете (адрес электронной версии «Биржи» – www.birzhaplus.ru/ birzha). Агентство «Биржа плюс» фактически является издательским домом, холдингом и входит в Национальную ассоциацию издателей и Союз издателей и распространителей печатной продукции [www.sreda-mag.ru, www.delorosnn.ru].

Агентство «Биржа плюс» трижды (1999, 2000, 2002 г.г.) награждалось почётным знаком «Элита нижегородского бизнеса» за вклад в развитие экономики Нижегородской области. Еженедельник «Биржа» – призёр Всероссийского конкурса деловой журналистики «Россия финансовая» (2002 г.), лауреат конкурса «Лидеры нижегородской туриндустрии – 2004» в номинации «Лучшее областное средство массовой информации» и форума-диалога «Перекресток мнений» в номинации «Острое перо» (2006 г.) [www.delorosnn.ru/lapyrin, www.elitenn.ru]. На Всероссийском конкурсе журналистов «Экономическое возрождение России 2006» «Биржа» стала победителем в номинации «Лучшие региональные СМИ» (на региональном этапе).

По данным Агентства политических новостей, в общем рейтинге нижегородских печатных СМИ, пишущих об экономике и политике (критерии, по которым оцениваются СМИ в этом рейтинге – неангажированность, влияние на общество, влияние на политические и бизнес-элиты), по состоянию на февраль 2007 «Биржа» занимает 5-е место (среди 27 изданий) [www.apn-nn.ru].

Позиция «биржевых» изданий – это «позиция прагматика, реалиста» [www.innov.ru/np]. Задачу газеты «Биржа» её создатели сформулировали следующим образом: «Помочь тем, кто хочет жить в мире рынка, соблюдая его правила» [Биржа. 1991. № 1. С.3].

- *В поле зрения газеты* – вопросы собственности, акционирования, создания новых экономических структур, опыт и технология «выживания» устойчивых фирм, возрождение духа предпринимательства, традиций нижегородского купечества.
- *На страницах газеты* – мнения предпринимателей о текущих событиях в городе, стране и мире, прогнозы и оценки, деловая хроника, адреса и телефоны потенциальных партнеров, информация и товарах и товаропроизводителях.
- *В каждом номере газеты* – хроника деловой жизни города, биржевые и банковские обзоры, информация о состоянии регионального рынка, динамика спроса и предложения, цены, сделки, объявления частных лиц и организаций, предложения зарубежных партнеров, масса контактных адресов и телефонов.
- *Эксперты газеты* – ученые и бизнесмены, которые имеют возможность сравнивать и судить об экономических процессах не только по книгам, но и из опыта своей работы [www.birzhaplus.ru].

Девиз газеты «Биржа» «Добейся успеха!» отражает жизненную позицию и настрой аудитории, состоящей из образованных, социально активных людей – бизнесменов, руководителей фирм, учёных и политиков.

Газета имеет постоянный объём – 32 полосы формата А-3, в том числе 8 полос каждого номера отведено под специальное приложение «Биржа плюс финансы», которое зарегистрировано как отдельное издание. Одна из особенностей «Биржи» – жанр обзора на актуальную тему, расположенного на первой полосе. Он выполняет роль сво-

его рода передовицы. В левом верхнем углу – фотография героя номера – представителя той аудитории, для которой газета предназначена (предпринимателя, руководителя фирмы). Иллюстрирование проблемных материалов карикатурами – другая яркая черта еженедельника. Не только сотрудники «Биржи» (художники), но и главный редактор «биржевых» изданий В. Лапырин работают в этом жанре.

Код иронии, сарказм – излюбленные приёмы обозревателей «Биржи». Нередко объектом подобного стиля критики становятся первые лица города и области: «*...но если царь в те далёкие и смутные времена повышал мзду не более как в два-три раза, то президентский наместник в Нижнем повысил «оброк» в 50 раз!*» [Биржа. 2006. № 15]; «*Вадим Булавинов* [мэр Нижнего Новгорода – *М.Т.*]*, который хорошо известен среди предпринимателей как организатор «добровольно-принудительных» взносов в различные фонды*» [Биржа. 2006. № 8]; «*...и почему молчат депутаты-бизнесмены? Может, думают, что, расправившись с «маленькими», чиновники утомятся и до среднего бизнеса руки не дойдут?*» [Биржа. 2006. № 22]. В «биржевых» изданиях активно используется разговорная и даже жаргонная лексика, фразеологизмы, поговорки.

На второй полосе в рубрике «Биржа. Неделя» традиционно располагается коллективный информационный обзор, состоящий из заметок (их число может доходить до 15), озаглавленных по одной схеме – «Отставка недели», «Туристы недели», «Назначения недели». Эта рубрика представляет собой еженедельный итог политико-экономической жизни Н.Новгорода, Нижегородской области и, в целом, Приволжского федерального округа.

Третья полоса – информационная («События»). Она состоит чаще всего из комментированных, расширенных авторских заметок. Колонку «Новости» можно встретить и на других полосах. Тематически она сочетается с основным материалом полосы. Так, рядом с рубрикой «Бизнес-инструмент», включающей обзоры и рекомендательные статьи, посвящённые новинкам рынков сотовой связи, компьютерной техники, программного обеспечения, даётся подборка новостей из той же сферы. В рубрике «Бизнес-инструмент» встречаются обзоры сайтов, полезных для предпринимателей и руководителей высшего и среднего звена, а также книжные обзоры (в связи с потребностями аудитории еженедельника, в качестве предмета анализа в этих обзорах избираются книги по маркетингу, финансовым и правовым вопросам). Материалы рекомендательного характера публикуются и в разделе «Бизнес-практика». Ежемесячно «Биржа» публикует рейтинг «100 наиболее влиятельных людей Нижнего Новгорода и Нижегородской области» информационного агентства «Провинция».

Рубрика «Оценка» (4-я полоса) включает выступления экспертов, обозревателей, посвященные злободневным событиям нижегородской политической и экономической жизни. Материалы эти носят подчёркнуто личностный характер, рядом с текстом размещаются фотографии авторов. По жанру это чаще всего комментарий, аналитическая статья, иногда обзор. Проблемные материалы (обзоры, интервью, отчёты о заседаниях, семинарах и «круглых столах») появляются в рубриках «Наша жизнь», «Бизнес и власть». Взаимоотношения бизнеса (малого и среднего) и власти (на региональном уровне) – одна из основных проблем, обсуждаемых на страницах еженедельника «Биржа». В газете подробно освещаются события, отражающие эти взаимоотношения: снос торговых павильонов, запрет уличной торговли цветами и торговли в подземном переходе; запрет на торговлю винами из Молдавии и Грузии, увеличение уставного фонда для торговцев алкогольными напитками, введение новых акцизов на алкогольную и парфюмерную продукцию; случаи коррупции, бюрократии, бумажной «волокиты», незаконных «добровольно-принудительных взносов», взимаемых с предпринимателей. Заголовки материалов экспрессивны, полемичны: «*Психология бульдозера*» [Биржа.

2006. № 12], «*Подземные страдания*» [Биржа. 2006. № 21], «*Нужен ли маленький бизнес большому государству*» [Биржа. 2006. № 50].

Постоянное место занимают в газете портретные интервью (рубрики «Бизнес-имя», «Бизнес-подход») с бизнес-деятелями, добившимися успеха на своём поприще. Такие интервью готовят маститые обозреватели «Биржи», иногда сам В. Лапырин.

«Бизнес-планёрка» содержит объявления о конкурсах для бизнесменов, выставках, торгах, семинарах, форумах, благотворительных акциях. Как и в «Бирже плюс свой дом», в «Бирже» еженедельно публикуется обзорная таблица «Новостройки», содержащая сведения о выставленной на продажу коммерческой и жилой недвижимости. Периодически появляется в газете и колонка «Криминал». В ней освещаются только те криминальные события, участниками которых являются политические и бизнес-деятели. Четыре полосы «Биржи» отведены под телепрограмму.

Часть материалов в «Бирже» посвящены теме досуга. В рубрике «Уик-энд» еженедельно появляются обзоры развлечений (спорт, туризм и др.), видео, аудио и киноновинок. В «Бизнес-паузе» представлены ресторанные обзоры и рецензии. На последней полосе – традиционный для «Биржи» «Очень трудный кроссворд» – с учётом аудитории, которая не будет тратить время на пустячные развлечения, причём ответы размещаются в том же номере «вверх ногами». «Изюминкой» кроссворда является стимулирующая его отгадывание актуальная и не без юмора «подводка», например: «*Если депутатов ОЗС беспокоит факт урезания их полномочий со стороны правительства и вас это тоже выводит из равновесия, восстановите душевную гармонию, разгадывая очень трудный кроссворд: в нём количество клеток меньше не становится*» [Биржа. 2007. № 7].

Интересное явление, характеризующее «Биржу», – регулярная публикация в особых колонках краткого содержания последних номеров других деловых газет («Неделя с газетой «Ведомости», «Неделя с «Российской газетой», «Неделя с газетой «Коммерсантъ»), а также текстовая запись интервью из радиопередач, в которых с известными персонами обсуждаются злободневные политические, экономические темы (колонки «Радиоволна: сказано на «Эхо Москвы», «Радиоволна: Общественное российское радио в Нижнем Новгороде»). В «биржевых» изданиях существует своеобразное «перекрёстное» анонсирование – «Биржа» анонсирует самые интересные материалы остальных трёх изданий информационно-рекламного агентства «Биржа плюс» (в качестве иллюстрации – маленькая фотография первой полосы свежего номера этих газет). Аналогично поступают еженедельники «Биржа плюс авто», «Биржа плюс свой дом» и «Биржа плюс карьера».

Реклама в «Бирже» занимает не более 40 %. Характер её соответствует целевой аудитории еженедельника. Часть рекламы публикуется в специальном разделе «B2B-услуги» (т.е. «business-to-business», по используемой в настоящее время западной терминологии), модульная реклама охватывает сферы IT-технологий, ПК и офисного оборудования, сотовой связи, образования. В постоянной рубрике «Бизнес-пауза» публикуется на рекламной основе таблица, дающая информацию о том, где деловой человек может пообедать или отметить корпоративные, семейные праздники (в таблице указываются адрес и режим работы, меню, цены и дополнительные услуги в тех или иных кафе и ресторанах). Иногда реклама носит имиджевый характер (отчёт о PR-мероприятии или благотворительной акции той или иной компании, фирмы). Половину последней полосы из номера в номер занимает броская реклама подписки на «Биржу»: фото респектабельного молодого человека в деловом костюме, сосредоточенно читающего за чашечкой чая «Биржу», в сочетании с рекламным слоганом «Деловая газета для деловых людей». В «Бирже» есть и небольшой раздел вакансий «Требуются начальни-

ки» – как того требует аудитория, здесь размещаются объявления о вакансиях только на должности руководителей и ведущих специалистов фирм, предприятий.

В авторский состав «Биржи», помимо штатных журналистов (во главе с В. Лапыриным), входят политологи, социологи, экономисты, историки, юристы, бизнес-консультанты, руководители коммерческих фирм и компаний, предприниматели. На Интернет-сайте еженедельника «Биржа», как и на сайтах других «биржевых» изданий, читателям предоставляется бесплатный полнотекстовый доступ ко всем материалам этой газеты, установлен счётчик посетителей, прочитавших ту или иную статью. Любой из опубликованных материалов «Биржи» можно обсудить на форуме её сайта. Читатели регулярно оставляют на форуме сообщения различного характера: задают дополнительные вопросы, требуют разъяснения «тёмных» мест публикаций; дают собственные комментарии и уточнения к статьям по всевозможной тематике – антивирусные компьютерные программы, вступление России в ВТО, налоговое законодательство, заключение договора аренды недвижимости, ипотечное кредитование, иногда вступая в острую полемику с авторами; делятся личным опытом, который связан с обозначенной в материале проблемой, или высказывают благодарность за интересную и ценную в практическом отношении информацию. Привлечение экспертов к сотрудничеству с газетой и работа Интернет-форума позволяют редакции «Биржи» поддерживать тесную обратную связь со своей аудиторией и эффективно действовать в условиях информационного рынка.

Литература

«Биржа плюс» в своей нише // www.sreda-mag.ru (Сайт журнала «Среда»).
Альтшулер И. И корабль плывёт // Биржа. 1996. № 18.
Асеевский А. Газета как поступок // Нижегородские новости. 2001. № 42.
Биржа плюс, информационно-рекламное агентство // www.elitenn.ru.
Биржа. 2006-2007 г.г.
Будьте здоровы, живите богато: обращение к читателям // Биржа. 1991. № 1.
Вассерман А. Средства массовой информации в поддержку малого бизнеса // Факторы становления социального облика молодого российского предпринимателя. Нижний Новгород, 1995.
Лапырин В. Биржа // www.innov.ru/np (Сайт журнала «Нижегородский предприниматель»).
Лапырин В. Мы знали, что выиграем // Журналист. 2002. № 2.
Лапырин В. От главного редактора // Биржа. 2001. № 19.
Лапырин В. Наши люди // Биржа. 2001. № 19.
Лапырин В. Три часа под жарким солнцем юпитеров // Биржа. 2001. № 20.
Лапырин Владимир Викторович // www.delorosnn.ru/lapyrin
Лапырин В. Концепция «биржевых» изданий // Биржа. 2001. № 19.
Лысов В. Печать для предпринимателей // www.innov.ru/np (Сайт журнала «Нижегородский предприниматель»).
Национальная ассоциация издателей: досье // www.sreda-mag.ru (Сайт журнала «Среда»).
Носков В. Газета для бизнесменов // Рабочая трибуна. 1991. № 115.
О нас // www.birzhaplus.ru.
Рейтинг нижегородских СМИ (февраль 2007) // www.apn-nn.ru.
Терехова Е. Наш опыт проверен практикой // Журналист. 2002. № 2.

К.А. Розанов (Саратов)

Понятие «студенческая жизнь» в современной России

Научный руководитель – профессор В.В. Прозоров

Студенческая жизнь у российского абитуриента начинается в момент обнаружения своих фамилии-имени-отчества в списках о зачислении, развешенных на информационных досках какого-либо факультета. В тот момент, когда процедура оформления документов о приеме окончательно завершается, вуз поглощает бывшего абитуриента и начинает делать из него студента, чтобы через несколько лет выдать обществу свеже-испеченного бакалавра, магистра или дипломированного специалиста.

Куда новый специалист приложит свои знания и профессиональные навыки, не так важно. В ответе за это жизнь, но жизнь уже совершенно другая – взрослая, потому что студенческая к тому моменту заканчивается. Она продолжает существовать только в воспоминаниях бывшего студента и в подшивках студенческих газет, которые хранят память о тех, самых лучших, ярких и интересных годах. Чем же так хороши студенческие годы, и что включает в себя понятие «студенческая жизнь»?

Считается, что первыми студентами были ученики греческого философа Аристотеля, а первый университет появился в Каире в середине X века. В 1088 году был создан первый европейский университет – Болонский. Первый российский университет был основан в Санкт-Петербурге указом Петра I в 1724 году.

С тех пор в разных странах при разных политических системах многое изменилось: и университетское образование, и студенты, и жизнь студентов. Эти изменения продолжаются и сейчас, причем скорость перемен гораздо выше, нежели несколько веков назад.

Современное российское студенчество – явление неоднозначное, изменяющееся и довольно разнородное. Попытки найти определение понятию «студенчество», как правило, приводят к трем возможным направлениям:

1. *лингвистическому толкованию*: собирательное существительное со значением «студенты» (Студент – учащийся высшего учебного заведения или техникума);
2. *социологическому определению*: социально-профессиональная группа, характеризующаяся уникальной общностью интересов, субкультурой и образом жизни при возрастной однородности;
3. *социо-психологической периодизации*: пребывание человека в высшем учебном заведении в качестве студента в течение всего периода обучения.

Студенчество как уникальная группа людей традиционно наделяется перечнем присущих ей качественных характеристик, главными из которых можно считать:

- активную внутреннюю позицию;
- позитивное отношение к жизни;
- интерес ко всему новому и модному;
- бедное, но веселое существование;
- стремление к получению новых знаний и профессиональных навыков.

Колумнист газеты «Известия», писатель Дмитрий Быков предлагает такую характеристику «классического» студента: «Студент – и в средневековой, и особенно в русской традиции – пылкий молодой человек, одержимый жаждой знаний, нетерпимый к любому унижению – и чужому, и собственному, – и при всем этом нонконформист,

бунтарь, идеалист: он учится – а есть ли на свете более чистое занятие?» [Известия. 2007. № 12/27296. С. 6].

Такое определение достаточно точно и емко, но оно не вполне применимо к сегодняшним студентам. Ведь современное российское студенчество значительно отличается и от советского и, тем более, от студенчества XIX века.

Встречается даже такое мнение, что российского студенчества как такового сегодня уже не существует [Там же]. Это связано с тем, что нет больше единого, активного, взрывного сообщества, готового очень быстро и слаженно отреагировать на какое-то политическое решение или внутривузовскую проблему, выразить протест, собрать демонстрацию или даже построить баррикады. Действительно, сейчас студенты в России гораздо меньше интересуются политикой, они не видят смысла в каком бы то ни было противостоянии. На смену гражданственности и чувству ответственности пришли пассивность и отчужденность [Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2006. № 1(045). С. 89-127]. Однако это говорит лишь об изменении привычных характеристик студенчества, а не о его исчезновении.

Сложившаяся ситуация дает право говорить об изменении российского студенчества, о смене его интересов, смещении ценностных ориентиров, но никак не об исчезновении его как «особого отряда людей» [Известия. 2007. № 12/27296. С. 6]. Студенчество по-прежнему существует, развивается вместе со всей системой российского образования и живет своей жизнью. Так чем же живут современные российские студенты?

«Студенческая жизнь» как понятие поддается определению довольно сложно. У него нет четких границ. Нельзя с уверенностью говорить обо всем, что каким-то образом относится к студентам, как о включенном в понятие «студенческая жизнь». Ведь то, что кем-то воспринимается как ее бесспорный атрибут, у другого может вызвать большие сомнения.

Для определения понятия «студенческая жизнь» была проведена работа по двум направлениям:

1. рассмотрены различные контексты употребления словосочетания «студенческая жизнь»;
2. понятие «студенческая жизнь» проанализировано с точки зрения психологии, социологии и профессиологии.

Для выделения наиболее частотных и самых современных значений понятия «студенческая жизнь» были рассмотрены варианты «массового» употребления понятия в:

- средствах массовой информации;
- кинофильмах, телефильмах и телесериалах;
- художественной литературе;
- социологических опросах;
- поисковых системах русскоязычного Интернета.

Важно отметить, что во внимание берется только понятие «студенческая жизнь», бытующее в современной России (в данном случае под «современностью» мы понимаем пятилетний период с 2002 по 2007 гг.).

В средствах массовой информации понятие «студенческая жизнь» используется довольно часто. Обычно употребление этого словосочетания связано с написанием материалов, созданием телевизионных и радиосюжетов о студенческих праздниках, конкурсах, фестивалях, экзаменационных сессиях или началом/окончанием учебного года.

Цитаты из современных российских СМИ иллюстрируют самые частотные контексты употребления этого понятия.

- «*В студенческой жизни новое событие*» – заголовок материала Радио Кузбасс FM о фестивале «Прорыв» Университета культуры и искусств [www.kuzbassfm.ru/news/7961]. В радиосообщении говорится об участии первокурсников в художественной самодеятельности.
- «*Студенческая жизнь самая интересная и веселая! "Конкурс первокурсников" позволяет не только проявить и открыть новые таланты, но и с головой окунуться в активную студенческую жизнь*» – отрывок из статьи «Новые таланты» ульяновской газеты «Вестник» [vestnik.ulsu.ru/issues/718/16]. В статье раскрываются традиции посвящения первокурсников ульяновского вуза в студенты.
- «*Моя студенческая жизнь складывается из учебы и спорта*» – цитата из материала «Студенты Владимирского государственного университета готовятся праздновать Международный день студента» (проект «Владимир ONLINE. Дайджест Владимирских новостей») [www.vladimironline.ru/culture]. В интервью студент рассказывает журналисту о своих студенческих буднях.
- «*Студенческая жизнь у меня была насыщенная: учеба, сборная института по легкой атлетике, научная работа. Плюс параллельно приходилось подрабатывать на жизнь*» – из интервью депутата Законодательного собрания Иркутской области агентству «Телеинформ» [i38.ru/index.php?IdAction=docs&Event=read&id=24951]. Депутат областной думы Иркутска вспоминает свои студенческие годы и дает советы современным студентам.
- «*О какой-то студенческой жизни говорить, наверное, не могу. У меня, конечно, кроме университета, есть еще какие-то дела, музыка, круг общения, а у первокурсников вся жизнь сосредоточена в университете*» – из интервью Земфиры «Российской газете» [www.rg.ru]. Известная российская рок-исполнительница делится своими впечатлениями от первых месяцев учебы в вузе.
- «*Первокурсники давали клятву. С этого дня начиналась их новая студенческая жизнь, в которой непременно будет много интересного*» – финал материала в Санкт-Петербургской «Комсомольской правде» с заголовком «Студенческая жизнь началась со Смольного» [www.kppublish.ru]. Новостная заметка о популярном студенческом празднике «День студента».
- «*Я легко, с первого раза поступила в Щукинское училище, в общежитии не жила, потому что мама с папой сказали: "Доченька, ты у нас одна. Красавица, умница. Зачем тебе эта страшная разгульная студенческая жизнь в общежитии?"*» – из интервью с ведущей программы «Субботник» Никой Ганич журналу «ТВ-Парк» [www.rutv.ru]. Телеведущая рассказывает о жизни ее друзей в студенческом общежитии.

Канадский сериал «Студенческая жизнь» (1997-1999) в России транслировали по кабельным каналам в 2001-2003 гг. С февраля 2007 года его снова показывает Санкт-Петербургский телеканал «СТО».

В основе сюжета лежит история о старшеклассниках из школы Эдисона, которые придумали книжку комиксов под названием «Студенческая жизнь». У каждого героя есть нарисованный двойник, поэтому в сюжетную ткань каждой серии вплетаются

иронические рассуждения анимационных персонажей по поводу мыслей реальных героев.

«Студенческая жизнь» – это сериал о том, что волнует выпускников школы – будущих студентов: *как написать тестирование, какой колледж выбрать, идти или не идти на свидание, как помириться с любимым человеком и т.д.*

Вполне возможно, что появление сериала «Студенческая жизнь» на российских телеэкранах способствовало возникновению идеи о создании русского сериала «Студенты», который с успехом шел на канале Рен-ТВ в 2005-2006 гг. с понедельника по четверг в 22.00. Были сняты и показаны «Студенты» и «Студенты-2», в скором времени ожидается продолжение.

Вячеслав Муругов, продюсер и художественный руководитель сериала, так охарактеризовал проект: «В "Студентах" гораздо меньше какого-то комикования, гротескового юмора. Там больше жизни. Очень стильный, на мой взгляд, получается сериал. И по картинке, и по содержанию» [www.studentiki.ru].

Сериал «Студенты» снимался в стенах Московского гуманитарного университета, который на экране превратился в институт. Аудитории, спорткомплекс, учебные корпуса, аллеи перед вузом – не павильоны для съемок, все декорации настоящие. По заявлению создателей сериала, изюминка «Студентов» в «естественных условиях обитания» [Там же].

Институт – это лишь декорации, в которых протекает настоящая студенческая жизнь: немного учебы, вечеринки, ссоры, влюбленности, расставания, авантюры и приключения.

Существуют и другие примеры российских и зарубежных сериалов, где главные герои – студенты, но в них студенчество – лишь фон, на котором развивается главная сюжетная линия, как правило, любовная.

Еще одним источником определения понятия «студенческая жизнь» стала крупнейшая российская Интернет-библиотека www.lib.ru (создатель библиотеки Максим Мошков). В поисковой строке набивался запрос «студенческая жизнь», а затем из полученного списка выбирались современные произведения российских авторов.

По итогам работы с текстами можно говорить о следующих вариантах словоупотребления понятия «студенческая жизнь»:

- *Учеба в вузе и подготовка к экзаменам* – это самый простой вариант употребления понятия. Авторы произведений сводят «студенческую жизнь» к одной лишь учебе и сессиям. Например: «С Новым годом, товарищ Данилов! С новым счастьем! Эх, жизнь студенческая! Все празднуют, веселятся, а ты изволь над книгами сидеть! Послезавтра экзамен! Доцент – изверг! Что будет?» (Данилов О. Именем закона) [www.lib.ru].
- *Лучшая и неповторимая пора в жизни человека* – самое позитивное и при этом наиболее неопределенное трактование понятия. Например: «На последних курсах института я неоднократно задумывался над тем печальным фактом, что кончается золотая, неповторимая пора студенческой жизни» (Белиловский М. Нить непрерывная) [Там же].
- *Время независимости и самостоятельности*: студенческая жизнь становится для героев произведений периодом окончательного взросления и неограниченной свободы. Например: «Меня зачислили на первый курс, дали стипендию, дали общежитие возле Московского парка Победы, и после школьной каторги пошла у меня веселая студенческая жизнь, разлюли малина! Хочешь – иди на лекцию, хочешь – не ходи. Танцы-шманцы, преферанс ночи

напролет, фланирование по Невскому с обязательным заходом в "зеркалку", подвальную забегаловку, где торговали в разлив портвейном "777"» (Левашов В. Благословение) [Там же].

- *Неучебная жизнь в период студенчества* – это самые разные варианты проведения свободного времени, общение и беззаботность. Например: «Студенческая жизнь с походами, вечеринками и кратковременной любовью проходила мимо меня» (Кейс Е. Ты должна это все забыть) [Там же].

Данные социологических опросов всегда дают наиболее объективное представление об общественном мнении по конкретным вопросам и могли бы предложить интересные варианты трактовки понятия «студенческая жизнь», однако архивы крупнейших российских фондов опроса общественного мнения (Всероссийского центра изучения общественного мнения (ВЦИОМ) и Фонда «Общественное мнение») оказываются весьма скупы на материалы о студентах. Социологов, судя по всему, не интересует студенческая жизнь во всей совокупности своих проявлений, внимание уделяется лишь отдельным аспектам жизни студентов.

Так, 19 сентября 2006 года ВЦИОМ представил данные исследования об отношении россиян к тому факту, что многие студенты совмещают учебу с работой. Выяснилось, что большинство опрошенных (67%) позитивно относится к тому, что студенты вузов сочетают учебу с работой, при этом главным плюсом называется возможность студента обеспечивать себя материально. Противники совмещения учебы и работы (24%) аргументируют свою позицию тем, что мало времени остается на учебу [Подробнее см. на сайте ВЦИОМ: wciom.ru].

Фонд «Общественное мнение» 28 сентября 2006 года опубликовал анализ опроса «Отличаются ли сегодняшние студенты от студентов советских времен, 70-х – 80-х годов?». Как полагает большинство россиян (80% опрошенных), сегодняшние российские студенты отличаются от студентов 70-х – 80-х гг. Каждый десятый участник опроса не видит различий между поколениями студентов, а ответы на открытый вопрос: «В чем основное различие?» – были чаще всего не в пользу сегодняшнего студенчества. По мнению 12% опрошенных, многие сегодня получают вузовские оценки и дипломы не за знания, а за взятки, да и само высшее образование в значительной степени коммерциализировалось, перешло на платную основу [Подробнее см.: bd.fom.ru].

Поисковая система Яndex (www.yandex.ru) по запросу «**"студенческая жизнь"** | **"жизнь студенческая"»** выдает ссылки на 778 152 страницы, размещенные на 1 336 сайтах. Словосочетание «студенческая жизнь» либо встречается в текстах Интернет-страниц, либо является названием раздела, заголовком текста или названием сайта.

Понятие «студенческая жизнь» в материалах интернет-ресурсов чаще всего выступает в следующих значениях:

- *учебно-воспитательная работа в вузе;*
- *групповое посещение различных исторических мест страны;*
- *участие студентов в научной жизни кафедры, факультета, вуза;*
- *информация об одногруппниках, фотографии студентов и рассказы о том, как вместе отмечаются различные праздники;*
- *художественная самодеятельность в вузе;*
- *подготовка к студенческим олимпиадам и чемпионатам;*
- *деятельность студенческих отрядов;*
- *все, что происходит в вузе и имеет отношение к высшему образованию;*
- *студенческое самоуправление;*
- *подготовка рефератов, сдача экзаменов и зачетов;*

- *время определения собственной жизненной позиции.*

На некоторых сайтах существуют специальные разделы с названием «Студенческая жизнь». В них иногда встречаются даже попытки систематизации понятия «студенческая жизнь» с помощью ссылок на разные ресурсы для студентов.

Например, в разделе «Студенческая жизнь» на официальном портале Администрации Санкт-Петербурга выложены ссылки на специализированные сайты для студентов, сетевые библиотеки, сайты с предложениями работы студентам, серверы знакомств, порталы о стажировках, стипендиях и грантах для студентов, сайт питерской студенческой газеты «Gaudeamus» [www.gov.spb.ru].

С точки зрения психологии, студенческая жизнь рассматривается как очередной этап становления личности. После нескольких школьных лет, для которых характерно совместное развитие с устоявшимся коллективом (классом и преподавателями), следует абсолютно новая система отношений.

Студент во многом оказывается предоставлен самому себе, он принимает самостоятельные решения, сам структурирует жизненный график (поскольку пропадает жесткая форма ежедневной отчетности, характерная для школы), расставляет приоритеты. Студенческая жизнь становится переходным этапом от юности к взрослой жизни. В процессе пятилетнего обучения формируется личность студента, определяются интересы и предпочтения в профессиональном направлении.

Профессиология (отрасль социологии), изучает профессионализацию как социальное явление, как процесс включения человека в профессиональную деятельность, как систему формирования и управления профессиональным опытом человека.

С точки зрения профессиологии, студенческая жизнь – это самый ценный период в жизни человека для выбора профессии и получения базовых знаний и навыков. Посещение студентами профильных учебных курсов, научных кружков и семинаров (для получения теоретических знаний), а также работа в университетских лабораториях, прохождение учебных и производственных практик в вузе и на предприятиях (для развития практических навыков) – вот главные составляющие студенческой жизни.

Высшее учебное заведение служит уникальной площадкой для социализации. Большой и незнакомый коллектив приводит к новому распределению социальных ролей. И, обладая одинаковым статусом, студенты, как правило, совершенно по-разному включаются в жизнь вуза. Одному достаточным оказывается посещение лекций и сдача сессии, другой записывается в кружки студенческого клуба, участвует в спортивных соревнованиях, выступает на конференциях и в то же время успевает руководить студенческим советом факультета. В итоге два одинаковых по статусу студента проживают совершенно разную студенческую жизнь.

Круг тем и явлений, входящих в понятие «студенческая жизнь», можно условно разделить на шесть больших групп.

Во-первых, студенческая жизнь – это все, что связано с образовательным процессом и научной деятельностью в вузе или ссузе.

Во-вторых, студенческую жизнь можно рассматривать как период в жизни человека с высшим или средне-специальным образованием. Этот период чаще всего длится от трех до пяти лет и заканчивается моментом вручения диплома.

В-третьих, студенческая жизнь – это круг тем, связанных со студенческим общежитием (в широком смысле этого слова).

В-четвертых, студенческая жизнь – это весь комплекс отношений, возникающих на территории учебного заведения с участием студента.

В-пятых, это студенческое неофициальное общение в основном вне пределов вуза или ссуза. Это могут быть и студенческие компании, собирающиеся вместе по разным поводам, и студенческие демонстрации или митинги.

В-шестых, частью студенческой жизни можно считать студенческую прессу. Ведь студенческие издания существуют для того, чтобы сделать жизнь студента интереснее, веселее, ярче.

Таким образом, на основании вышесказанного можно сформулировать следующее определение понятия «студенческая жизнь»:

Студенческая жизнь – это совокупность отношений, характерных для вузовских или ссузовских учащихся, задействованных в образовательном процессе, научной деятельности, внеучебных мероприятиях, самоуправлении и межличностном общении с другими студентами.

Литература

Белиловский М. Нить непрерывная // www.lib.ru.
Быков Д. Через тумбу-тумбу-раз // Известия. 2007. №12/27296.
Данилов О. Именем Закона // www.lib.ru.
Информация с сайта сериала «Студенты» // www.studentiki.ru.
Кейс Е. Ты должна это все забыть // www.lib.ru.
Не «НАША» молодежь: молодежное движение в современной России // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2006. № 1(045).
Официальный портал Администрации Санкт-Петербурга // www.gov.spb.ru.
Официальный сайт «КП Санкт-Петербург» // www.kppublish.ru.
Официальный сайт «Российской газеты» // www.rg.ru.
Официальный сайт агентства «Телеинформ» // i38.ru.
Официальный сайт ВЦИОМ // wciom.ru.
Официальный сайт проекта «Владимир ONLINE. Дайджест Владимирских новостей» // www.vladimironline.ru.
Официальный сайт радио «Кузбасс-FM» // www.kuzbassfm.ru.
Официальный сайт телеканала «Россия» // www.rutv.ru.
Официальный сайт Ульяновской областной газеты «Вестник» // vestnik.ulsu.ru.
Официальный сайт ФОМ // bd.fom.ru.

Ю.Н. Сырова (Саратов)

Новости на радио: из опыта создания новостных программ на музыкальной радиостанции

Научный руководитель – доцент И. А. Книгин

Статья посвящена рассказу о новостях на современных музыкальных FM-радиостанциях. Подготовлена она на основе разработок, которые были сделаны автором в 2003 году для редакции информационных радиопрограмм «Европы плюс Саратов».

Сегодня в России большинство станций, вещающих в FM-диапазоне, построено по американским музыкально-развлекательным шаблонам – форматам. Исторически сложилось так, что информационные программы в эфире этих радиостанций сведены к минимуму. Главная цель их деятельности – привлечение как можно большего числа

слушателей, а точнее – рекламодателей, по принципу «чем больше аудитория, тем больше доход от рекламы».

О проблеме отсутствия в российском FM-диапазоне информационного вещания говорят сегодня и практики, и теоретики радио. Ведь, как справедливо замечает директор екатеринбургской радиокомпании «Студия Город» Владислав Буторов, «даже у успешного проекта «Эхо Москвы» высокие рейтинги отмечены лишь в столице» [Broadcasting. 2005. № 4 (48). С. 87]. Журналист Юлия Васильева в статье «Неразговорчивое радио» называет «Эхо» «единственным коммерчески успешным информационно-разговорным проектом». «В Москве сегодня вещает около десятка news-talk-радиостанций, – отмечает она, – но, как правило, это «голоса», чей рейтинг обычно меньше одного процента» [Там же].

В десятке саратовских FM-радиостанций, согласно последним данным компании TNS/Gallup Media, «Эхо Москвы» занимает последнее место. Размер ее аудитории по отношению к другим радиостанциям города составляет лишь 7 %. Первые места занимают «Европа плюс» и «Русское радио». На каждую из них приходится почти по 30% от всех саратовских радиослушателей. Надо заметить, что существенный процент аудитории забирают у FM-радиостанций «Радио России» и «Маяк» – 27,7 и 13,2 процента соответственно. Однако аудитория этих станций представлена людьми далеко не молодыми. И с годами она продолжает взрослеть. Молодые же радиослушатели привыкли к звукам FM, и у них есть собственное представление о том, какими должны быть радиопрограммы.

Многие практики радио говорят сегодня о том, что «в сознании наших слушателей еще не сформировалась потребность получать информационное вещание в FM-диапазоне» [Там же]. Между тем, подростки, которые первыми начинали слушать в 1990-е годы FM-радиоприемники, уже выросли. Их потребности изменились. И популярность, например, многочисленных «утренних шоу» на музыкальных радиостанциях сегодня доказывает, что разговорные форматы вполне могут быть востребованы их аудиторией. Касается это и новостей. Так, например, факт недавнего появления информационных тематических блоков на популярном молодежно-танцевальном радиопроекте «Динамит-FM» говорит сам за себя.

Как пишет в своем учебном пособии по основам программирования эфира музыкальных радиостанций Андрей Бубукин, «новые исследования постепенно начинают выявлять особую роль радиовещания в освещении новостей» [Бубукин, 2003. С. 110]. «Когда людям предлагают перечислить источники, из которых они вероятнее всего услышат какую-либо новость в первую очередь, – утверждает автор «Эфирных тайн», – радио всегда выходит на первое место. Телевидение – лишь на второе» [Там же].

О преимуществах радионовостей говорят и директор службы информации радиостанции «Наше радио» Борис Барабанов, и заместитель главного редактора «Эхо Москвы» Владимир Варфламеев. Последний вообще называет радио «идеальной основой для создания информационной службы» [Радио: музыкальное, новостное, общественное, 2001. С. 175]. И Барабанов, и Варфламеев отмечают доступность и оперативность радио, как средства массовой информации, его вездесущность и универсальность. В защиту новостей на музыкальном радио Борис Барабанов приводит и тот факт, что «даже от самой прекрасной и любимой музыки человек устает, а новости служат хорошей разрядкой и изменением звуковой атмосферы» [Там же. С. 79]. К тому же в новостях лучше продается реклама и стоит она здесь дороже, нежели в рекламном блоке. А еще радио не отвлекает людей от их дел. Даже тогда, когда передает беседы или информацию.

Сегодня существует целый ряд механизмов, принципов и подходов в отношении новостей на радио, благодаря которым, как говорит Андрей Бубукин, новости «могут представлять собой мощнейший инструмент создания имиджа и индивидуального облика станции, в то время как весь ее остальной музыкальный эфир может быть в какой-то степени похожим на эфир других станций» [Бубукин, 2003. С. 110].

Позволю себе заметить, что в саратовском эфире одной из первых радиостанций, которая обратила особое внимание на свои новостные программы, стала радиостанция «Европа плюс». Я говорю, что одной из первых, потому что в разное время организовать свои качественные новостные программы пытались и «Русское радио», и саратовское «Эхо Москвы», и некоторые другие станции. Их опыт тоже очень интересен. Но пока я ограничусь примером «Европы плюс Саратов».

Новости на радио – это поток информации, который создает панораму происходящих в данное время событий.

Количество выпусков новостей в течение часа (или суток) и принципы их программирования в сетке дня на каждой радиостанции зависят от:

1) формата;

2) значения их для аудитории;

3) времени суток;

4) экстренности и актуальности сообщений.

Повторю, новостям на музыкальных радиостанциях отводится очень незначительная часть эфира. Поэтому и на «Европе плюс» информационные выпуски, соответствуя общим радийным стандартам, представляют собой 3-4-х-минутные блоки, в которых журналист рассказывает о событиях, дает курс евро и доллара, объявляет прогноз погоды и зачитывает рекламное объявление спонсора.

За все 13 лет своего существования в Саратове (с 1994) радиостанция «Европа плюс» всегда оставалась радиостанцией номер один в городском рейтинге. Ее эфир уже давно стал так называемой «классикой жанра». Автор учебного пособия для вузов под названием «Формы вещания» Вячеслав Владиславович Смирнов приводит данные опросов за 1995 – 1999 года, согласно которым «Европа плюс», действительно, занимает первое место в рейтингах города [Смирнов, 2002. С. 65]. По данным исследований, которые приводит Смирнов, «аудитория этой радиостанции – это самые активные слои населения с высоким уровнем образования и высокими стандартами потребления, слушатели среднего возраста» [Там же].

Действительно, формат «Европы плюс» рассчитан на аудиторию от 15 до 35 лет. Это очень энергичный музыкальный формат, который не допускает даже секундного молчания в эфире. Основа эфира – это сорок новых «горячих» хитов, занимающих высокие позиции в национальных и мировых хит-парадах и интересующие людей разного возраста.

На саратовском радиорынке «Европе плюс» удалось зарекомендовать себя и хорошим качеством звучания, и профессионально организованными музыкальными и развлекательными программами, и эффективностью рекламы в эфире.

Информационные выпуски на «Европе плюс Саратов» звучат четыре раза в день: в восемь и девять часов утра, в час дня и шесть часов вечера. Согласно исследованиям, именно эти часы являются главным рейтинговым временем на радиостанции. Первые выпуски идут в утренний прайм-тайм, следующий – в полдень, перед программой «Большая перемена», и, наконец, итоговый – вечером до начала работы основных телеканалов. К тому же в эфире радиостанции существует такая программа, как «SNT» («Саратовская новостная лента»), призванная подвести итог информационной картины за день с помощью нескольких средств массовой информации – телеканала (ТТВ/СТС),

интернет-сайта www.news.telekom-media.ru и собственных новостных выпусков. Время выхода «SNT» в эфир – 19 часов. Есть на саратовской «Европе плюс» и своя итоговая еженедельная программа, которая выходит по субботам.

Надо сказать, что на саратовской «Европе» руководство никогда не отказывалось от дорогостоящих исследований аудитории своего СМИ. Это позволяет радиостанции не просто рекламировать высокие рейтинги, но и быть ближе к своим слушателям. Знать свою аудиторию – означает уметь подавать слушателям именно ту музыку и ту информацию, которая действительно важна и нужна именно им. К тому же возрастные и социальные характеристики аудитории, конечно всегда с небольшой долей погрешности, позволяют определить, какие темы в какое время вызовут интерес у данной публики. Поэтому все принципы работы редакции информационных радиопрограмм на «Европе плюс Саратов» были сформулированы, исходя из основных характеристик портрета ее аудитории.

Маркетинговые исследования показывают, что утром (с 7 до 10 часов) у радиоприемников «Европы плюс Саратов» собираются мужчины и женщины в возрасте от 25 до 34 лет, служащие или специалисты со средним и высшим образованием и средним достатком. К 13 часам основными слушателями остаются специалисты, к ним присоединяются домохозяйки и крупные руководители. К 18 часам с занятий возвращаются студенты и после домохозяек занимают второе место по количеству примкнувших к радиоприемникам. Кроме всех перечисленных, радио, конечно же, слушают рабочие, безработные и пенсионеры.

Обычно людям необходимо отражение той среды, которая их окружает, поэтому для саратовского слушателя важнее закрытие моста через Волгу, нежели поездка губернатора во Францию. Домохозяйка слушает радио утром и ей важно знать, почему она не сможет сегодня поехать к своей подруге, которая живет в Энгельсе (город-спутник Саратова, расположенный на противоположном берегу Волги). Студентка приходит с учебы домой и попадает на шестичасовые новости. Из них она узнает, почему преподаватель по физкультуре, который тоже проживает в Энгельсе, опоздал на две пары и, что еще важнее, опоздает ли он завтра. Ну а вот поездка губернатора во Францию вряд ли напрямую коснется и студентку, и домохозяйку.

Все слушатели «Европы плюс Саратов» живут или работают в Саратове. И все они слушают радио в разное время. К тому же для каждого из них та или иная новость имеет свое определенное значение. Ведь то, что является новостью для матери, сидящей дома со своими малышами, может отличаться оттого, что считает новостью министр или студент. Для рыночного торговца новость не всегда то же самое, что новость для преподавателя университета. Реакция, которую вызывает у разных людей та или иная новостная история, зависит от их воспитания, образования, среды обитания, происхождения, убеждений, моральных принципов и т.д. Чем сильнее воздействие новости на жизнь слушателей, их доход, их чувства, тем важнее новость. И если задача информационной службы радиостанции состоит в том, чтобы завладеть вниманием аудитории и удерживать его, то подавляющее большинство новостей и должно оказывать воздействие на большую часть слушателей.

На провинциальной радиостанции достаточно сложно организовать новостной эфир в выходной день или ранним утром, особенно утром понедельника. Это время, когда большинство городских структур или еще не работают, или еще не готовы предоставить журналистам официальную информацию или комментарии, за исключением, конечно же, экстренных случаев. Сообщения для таких выпусков на «Европе плюс» решено было готовить заранее и составлять их, по преимуществу, из анонсов событий на предстоящий день, уик-энд или неделю. Однако это не означает, что такие выпуски

должны были выходить в эфир в записи. В любой информации, даже приготовленной заранее, важна даже самая незначительная деталь. И если журналист в эфире вместе с анонсами говорит, например, о том, что на улице светит яркое солнце или после ночного дождя образовались огромные лужи, это добавляет жизненности и достоверности его новостям, делает его ближе к радиослушателю.

То, о чем я только что начала говорить, относится уже в большей степени к профессиональным навыкам журналиста, для которого, если он работает на радио, очень важно понимать природу и специфику этого типа СМИ.

На радио главным является ЗВУК. И точно так же, как у всех типов СМИ, здесь есть картинка, точнее сказать – звукоОБРАЗ.

Звукообразы (или радиокартинки) напрямую связаны с особым характером воздействия радио на аудиторию, когда человек мысленно пытается перевести все свои звуковые впечатления в зрительные. На радио картинкой должен являться каждый программный элемент. И, тем более, это касается новостей. «Материал должен "*звучать*"», – говорит об информационных выпусках на радио главный редактор Московского бюро русской службы Би-би-си Константин Эггерт [Время работать на радио, 2002. С. 90]. Причем «з*вучат*ь» должен как отдельный материал в новостном блоке, так и весь выпуск в целом.

Рисовать звуковые картины в информационных выпусках на радио журналистам помогает набор определенных жанров. Сегодня российские радиожурналисты пользуются в основном западной жанровой системой. В мировой практике сложилось несколько типов верстки новостных выпусков. Они могут быть текстовыми и со звуковыми включениями.

В редакции информационных программ «Европы плюс Саратов» к эфиру допускаются три варианта верстки. Во-первых, это текстовые выпуски, которые представляют собой подборку из нескольких (в среднем шести) сообщений с курсом валют и прогнозом погоды в конце. Такой выпуск длится не более трех минут. Следующий вариант выпуска состоит из сочетания текстовых сообщений и аудиоклипов (т.е. самых разных звуковых включений). Такой выпуск длится около пяти минут. При этом длительность каждого звукового включения не превышает 25 секунд. Наконец, третий вариант верстки представляет собой, так называемый, тематический выпуск, в котором сочетаются текстовые сообщения и аудиоклипы на одну тему. Обычно эта тема представлена в каком-то одном или нескольких жанрах, а остальные новости коротко перечисляются в двух-трех предложениях в конце всего блока. Важно сказать, что в структуре любой верстки обязательно присутствует клок – отбивка начала часа, приветствие ведущего и представление спонсора, перечисление главных тем выпуска, затем сами новости, в конце – курсы валют, прогноз погоды и иногда список источников информации.

Большие тематические материалы в информационных выпусках на «Европе плюс Саратов» могут быть представлены с использованием таких жанров, как пакет, репортаж, войсер, фоунер, 2-way, сверток или стрит-ток. Тему можно освещать как в рамках одного выпуска, так и, развивая ее, на протяжении всего дня или недели (прослеживая, например, какое-то событие).

Если ежедневные выпуски новостей на «Европе плюс» могут подаваться как с использованием вышеупомянутых жанров, так и без них, то итоговая субботняя программа под названием «Говорит Саратов» обязательно состоит из так называемого пакета и стрит-тока (опроса на улице).

«Говорит Саратов» – программа из двух частей, в первой из которых ведущий рассказывает о главном событии недели, сюда же входят комментарии по этому поводу специалистов, представляющих полярные мнения по данному вопросу, а затем опрос

нескольких человек с улицы о том, что они думают об этом событии. Во второй части программы ведущий коротко перечисляет другие главные новости уходящей недели, а затем предлагает слушателям рассказать о том, что их самих волнует сейчас больше всего (кто-то вспоминает какую-то новость, у кого-то родился ребенок, кто-то сдает экзамены, у кого-то что-то случилось во дворе и т.д.).

Такая структура программы позволяет объективно отразить весь спектр главных событий недели, привлечь внимание аудитории и, что самое главное, повысить доверие слушателей. Ведь «когда человек слышит в выпуске новостей большое количество разных голосов, которые смонтированы и соединены в единое целое по определенным правилам», – отмечает, рассуждая о жанре стрит-тока, Борис Барабанов, – «он больше доверяет радиостанции» [Там же. С. 58].

Повышает доверие слушателей и особая, близкая и понятная им подача информации. В редакции информационных программ «Европы плюс» сформулирован некий свод правил, согласно которым производится отбор информации, пишутся тексты, даются ссылки на источники.

Прежде всего, учитывается то, что «Европа плюс» – музыкальная развлекательная радиостанция. Люди, настраиваясь на нее, отдыхают и отвлекаются от забот. Задача эфира – дать слушателю как можно больше положительного заряда, настроить на позитив. Поэтому новости здесь не должны быть «плохими». Задача журналистов – искать «хорошее», не просто говорить о проблемах, а пытаться объяснять, успокаивать людей. Поэтому в эфире «Европы плюс» места информации о погибших в пожарах или убийствах быть не должно. Ведь, рассказывая, например, об автомобильной катастрофе и жертвах, журналисту придется «нарисовать» в сознании слушателя «картинку», и тем самым вызвать отрицательные эмоции. Задача службы новостей «Европы плюс» в таком случае должна сводиться к обработке информации о том, что из-за катастрофы, допустим, не ходит транспорт.

Кроме того, на радиостанции существуют два строгих документа, составленных редактором: «Не давать в новостях» (прилагался список) и «Как писать правильно» (с подзаголовком – «некоторые нормативы»). Давать в новостях запрещается, например, то, чего сам до конца не понимаешь. Нельзя начинать новость с цифры или со слов вчера, сегодня завтра. Говорить нужно только в настоящем времени, писать короткими фразами, не употреблять более двух цифр в новости и так далее.

Так или иначе, исследования показали, что, обратив внимание все эти, казалось бы, самые обычные правила, «Европа плюс Саратов» изменила в 2003 году структуру редакции информационных радиопрограмм, обновила формы и методы подачи новостей в эфире и добилась увеличения числа своих радиослушателей, а также серьезного и уважительного отношения властных и общественных структур к своей персоне.

В рамках этой темы, можно еще долго рассказывать о новостях на радио, приводить примеры выпусков, сравнивать их, но объем статьи не позволяет сказать обо всем сразу. Главное, что сегодня слушатели хотят получать информацию и хотят быть в курсе событий. Задача радиожурналистов предоставить им такую возможность. Иначе, как говорил Нил Маккаффирти, «если музыкальная радиостанция не передает никаких новостей, тогда почему бы мне ее не выключить и не поставить свою кассету?» [Там же. С. 102].

Литература

Бубукин А.В. Эфирные тайны. Новосибирск, 2003.
Васильева Ю. Неразговорчивое радио // Broadcasting: Телевидение и радиовещание. 2005. № 4 (48). Июнь-июль.

Время работать на радио: Современная радиожурналистика в разных жанрах / Под ред. *Е.Н. Филимоновых*. М., 2002.
Кийт М. Радиостанция / Пер. с англ. А.И. Филекина. М., 2001.
Радио: музыкальное, новостное, общественное… / Под ред. *В.А. Сухаревой, А.А. Аллахвердова*. М., 2001.
Радиожурналистика: Учебник / Под ред. *А.А. Шереля*. М., 2000.
Смирнов В.В. Жанры радиожурналистики: Учебное пособие для вузов. М., 2002.
Смирнов В.В. Формы вещания: Функции, типология, структура радиопрограмм: Учебное пособие для вузов. М., 2002.

И.И. Карпенко (Белгород)

Трансформация деятельности современных радиовещательных организаций под влиянием медиаконвергенции

Научный руководитель – профессор А.П. Короченский

Интернет, трансформировавшись из обычного средства связи в полноценное информационно-коммуникационное пространство и ставший неотъемлемой частью современной действительности, породил множество уникальных явлений. Одним из отличительных признаков нового информационного общества является феномен *конвергенции*. Именно конвергенция, движущей силой которой стал научно-технический прогресс, явилась «катализатором» изменений, произошедших за последнее время в современной системе СМИ. Развитие технологий повлекло за собой изменения в принципах распространения, способах доставки и доступе к информации.

Переходя в цифровой формат, традиционные СМИ, претерпевают ряд существенных изменений, происходящих на нескольких уровнях, в первую очередь, техническом и профессиональном.

*Техническая конвергенция***,** подразумевает под собой слияние технологий, позволяющих доставлять пользователю информацию разного рода (радио и телевизионные передачи, газетные статьи и т.д.) по одним каналам связи – кабельным и телефонным сетям. Это становится возможным благодаря дигитализации (то есть оцифровке или переведению в цифровой формат) информации с целью ее передачи посредством Интернета.

На *уровне профессиональном*, чисто журналистском, конвергенция проявляется в слиянии таких неоднородных средств массовой информации как, к примеру, радио и газета. Это приводит и к взаимопроникновению таких различных областей журналистской деятельности, как газетная журналистика и радиожурналистика. Данная трансформация в большой степени сказывается на работе журналистов, к профессионализму которых в условиях медиаконвергенции предъявляются иные, нежели ранее, требования.

Средства массовой информации достаточно быстро освоили Сеть. Первыми в Интернете нашли свое место печатные СМИ, создавая поначалу электронные версии привычных нам изданий. Позднее появились собственно сетевые издания, не имеющие аналогов в объективной реальности.

Немногим больше времени потребовалось для того, чтобы Сеть освоило радиовещание. В 1993 г. радиостанцией Карла Малумуда «Internet Talk Radio» (США) были произведены сетевые трансляции параллельно с обычным вещанием. А уже два года

спустя, в 1995-ом году начала работу станция Норманна Хэджера «HK Radio», аудиторию которой составляли только пользователи Интернета. В дальнейшем сетевое радиовещание появилось и в России, постсоветских республиках.

На сегодняшний день в каталогах Сети можно найти уже тысячи профессиональных радиостанций - как собственно Net-станций, так и сетевых версий эфирного радио. Это говорит о том, что вещатели видят в Интернете одну из перспективных технологических новинок. Интернет-вещание как альтернативный способ вещания обеспечивает приём передач во всех странах мира. Это говорит о том, что вещатели видят в Интернете еще одну из перспективных технологических новинок. Однако, несмотря на это, Интернет-радиовещание остается пока еще мало изученной областью. Среди немногих можно выделись работы таких исследователей как В. Колодкин, в исследованиях которого основное внимание направлено на типологизацию сайтов радиостанций, представленных в Интернете, и Петр Биргер, делающий акцент на историческом аспекте вещания в сети и типологию станций по виду вещании в Интернете (информационное, музыкальное). В поиске информации по медиаконвергенции можно также обратиться к работам Е.И. Вартановой. Однако в работах данного автора акценты делаются на экономике конвергированных СМИ.

Анализ большого количества представленных в Сети радиостанций, позволяет определить типологическую классификацию радиостанций по типу их вещания в Интернете.

К первой типологической группе относятся *станции, размещающие на своих сайтах лишь аудиофайлы программ, идущих в эфир в офф-лайне*. Такой способ распространения программ создаёт дополнительную возможность для получения пользователем радийной информации, но отнюдь не заменяет радиостанцию как таковую. То есть, сайт с радийными аудиофайлами является не самостоятельным СМИ, а лишь сетевым дополнением к эфирной радиостанции. Подобных сетевых «приложений» довольно много. Это обусловлено дешевизной и относительной простотой подобного позиционирования в Сети. Требуется только создание веб-пространства для размещения непосредственно оболочки сайта и аудиозаписей отдельных программ, транслируемых в офф-лайновых радиоэфирах. Специальная редакционная команда для обслуживания сайта в таких случаях, как правило, не требуется. Однако с развитием технологий, позволяющих вещателям расширять свои сервисы в сети, подобных Интернет-станций становится все меньше, они сконцентрированы по большей части в регионах. В качестве яркого примера радиостанции такого типа можно привести ростовскую «Дон ТР».

Во вторую типологическую группу входят *радиостанции, которые наряду с эфирным вещанием ведут трансляции в Сети.* Данный тип станций наиболее распространен. Это вещание также не требует создания особых редакций, набора большого количества сотрудников, обслуживающих канал. Достаточным может быть наличие в штате одного специалиста, способного настроить программное обеспечение для оцифровки и передачи в Интернет эфирных радиопрограмм. В качестве примера таких станций можно, в первую очередь, привести большое количество музыкальных радиостанций: «Европа плюс», «Русское Радио», «Радио 7» и т.д.

И, наконец, третий тип станций – *Net-радио – это радиостанции, не имеющие аналогов в офф-лайне и существующие только в Интернете*. Как уже отмечалось, подобный тип вещания появился, с учётом стремительности темпов развития коммуникационных технологий, достаточно давно – в середине 1990-х гг. Однако для России и стран СНГ он может считаться относительно новым и только «набирающим обороты». Примерами Net-радио являются: радио «Радио 101», «Чистое радио», «SunRadio», «Special Radio» и т.д. Исследователи делают относительно Net-радиовещания хорошие

прогнозы, считая его выгодным и привлекательным по ряду признаков, в первую очередь, экономических. Радиостанция, использующая этот вариант вещания является *низкозатратным предприятием* (по сравнению с аналогичными офф-лайновыми вещательными организациями). Этим данный вариант привлекает к себе не только медийные организации, реализующие в Сети большие коммерческие проекты, но и инициативные группы граждан (например, молодежные группировки), не ставящие своей целью извлечение прибыли. Сегодня простота и относительная дешевизна Net-вещания, открытость сетевой среды предоставляют возможность всем желающим создавать частные (даже индивидуальные), независимые некоммерческие радиовещательные Интернет-каналы, что способствует наблюдаемому ныне процессу демократизации медиадискурса.

Требования, в первую очередь экономические, для реализации проектов радиовещания в Сети относительно невысоки. Затраты снижаются за счет экономии на аренде площадей, так как осуществление подобных проектов не требует специально приспособленных помещений. В отличие от привычного радио, где фактическому началу вещания предшествует долгий путь (регистрация юридического лица, регистрация средства массовой информации, получение необходимой частоты для ведения вещания, получение двух лицензий на право вещания и трансляцию звуковых программ, а также разрешение на использование радиочастот), для начала Net-вещание не требуется получения дополнительных лицензий. Исключение составляют те случаи, когда сетевое радио используется с целью извлечения прибыли. Об этом говорит наличие в его контенте рекламных блоков. В этом случае требуется заключение договора с Российским авторским обществом с предоставлением данной организации ежемесячных отчетов и начислением авторских вознаграждений.

Важнейшие отличительные черты информационно-коммуникационной среды Интернета – интерактивность, мультимедийность и гипертекстуальность – реализуются в Net-вещании очень наглядно. Радио является по своей сути самым мобильным средством массовой информации, в котором *принцип интерактивности* заложен в самой сути. Связь со слушателями культивировалась с самых истоков развития данного СМИ: сначала стимулировались письма в редакцию, а позднее – телефонные звонки в редакцию с их включением в прямой эфир. Развитие коммуникационных технологий позволило использовать преимущества мобильной связи (sms-сообщения), компьютерные технологии (icq и другие форматы коммуникации). Медиаконвергенция во многом поспособствовала расширению арсенала средств обратной связи. Размещая сайты в Сети, современные станции в полной мере пользуются возможностями общения со слушателями, предлагая пользователям такие сервисы, как доски объявлений, форумы, гостевые книги, использование электронной почты (для асинхронной, отсроченной связи), а также чаты, электронные пейджеры и другие он-лайн-коммуникаторы (для связи в реальном времени). Причем в случае использования средств общения в реальном времени речь идет уже не о диалогическом, но полилогическом коммуникационном контакте.

Говоря об интерактивности современного Интернет-радиовещания, стоит особо отметить, то, что именно конвергенция стала причиной возникновения новых коммуникативных связей, формируемых СМИ. В рамках традиционной радиокоммуникации имеют место отношения «слушатель–ведущий» и «ведущий–слушатель». Благодаря новым информационно-коммуникационным технологиям становятся возможными новые связи, не свойственные радио ранее – например, коммуникация типа «слушатель–слушатель». Этот тип коммуникации является весьма полезным для современного радиовещания, так как радиоаудитория, являясь по сути одной из разновидности массы, имеет среди своих существенных признаков такие, как неограниченный размер, неор-

ганизованный и стихийных характер. Неопределенность её границ обусловила разнообразие социального состава слушателей. Коммуникация типа «слушатель–слушатель» помогает консолидировать аудиторию радиостанции с учётом вкусов и пристрастий слушателей. Это крайне важно на фоне общей конкуренции различных СМИ за медийную аудиторию. Но возможности названной схемы коммуникации пока что не реализованы на практике.

Радиовещание с начала своего основания имело свои отличительные черты, свои достоинства и свои явные недостатки в сравнении с другими СМИ. К достоинствам, несомненно, относятся: *большой охват аудитории*; относительная дешевизна принимающих устройств, что определяет общедоступность радио, его использование всеми слоями населения, представителями разных возрастных групп; *мобильность,* то есть способность произведения моментальных изменений в сетке вещания, включение прямых трансляций с мест; создание у слушателя мысленных образов, способствующих улучшению запоминаемости информации. Среди недостатков – *одномоментность* транслируемого сообщения; *оторванность голоса в эфире от личности ведущего*; *невозможность наглядной демонстрации* ситуаций, предметов и т.д.

Конвергенция во многом поспособствовала сведению к минимуму недостатков радио и усилению его достоинств. Так, при переходе в режим Интернет-вещания, возможна *визуализация передаваемой информации*. На сайтах радиостанций в Интернете располагаются не только аудиофайлы программ, но нередко также и их текстовой аналог, который может быть либо точную стенограмму передач э, либо представлять собой их видоизмененную версию с целью удобства восприятия. Принцип визуализации реализуется также и в рекламе. Природа онлайновых станций такова, что они обладают неограниченными возможностями размещения визуальной рекламы на страницах своих сайтов. Реклама в радиокоммуникации приближается по своим особенностям к рекламе на телевидении. То, что раньше невозможно было прорекламировать на радио в силу ряда специфических признаков продукта (парфюмерию, косметику, автомобили, продукты питания и др.), теперь не только возможно, но в ряде случаев, более выгодно по экономическим параметрам, нежели реклама, транслируемая в эфире. Благодаря новым Интернет-технологиям радиослушатели теперь могут не только слушать любимые передачи, но и наблюдать за работой ведущих, звукорежиссеров и гостей студии.

Конвергенция помогает также преодолевать и проблему одномоментности радиосообщения. Сегодня в рамках сетевых версий радиостанций и Net-радиостанций широко практикуется создание архивов программ. Это дает пользователю возможность запрашивать информационные аудиоматериалы в любом порядке, а также обращаться к архивной информации. Интернет позволяет сделать то, что невозможно было сделать на традиционном радио – например, прослушать передачу многократно, прослушивать её различные фрагменты в произвольном порядке. Пользователь может использовать поиск по архиву аудиоинформации, набирая ключевые слова по следующим признакам: дата, автор, тема, программа и т.д. При этом реализуется такой принцип Интернета как гипертекстуальность – то есть иерархичность текстов, одновременно составляющих единство и множество текстов, читать которые можно по усмотрению пользователя, в любом порядке.

Таким образом, можно сделать вывод, что возможности радио при его переходе в Интернет несоизмеримо увеличиваются по сравнению с привычной организацией вещания. Сближая, а порой и объединив воедино разные по своей сути СМИ, конвергенция позволила сетевой аудитории оптимизировать использование времени, необходимого для поиска и получения информации. Это стало возможным путем соединения возможностей разных СМИ в пределах одного сетевого ресурса.

Литература

Биргер П. Радио в Сети: уже почти бизнес // Инфобизнес. 2001. № 21(165).
Колодкин В.А. Радио в Интернете / В.А. Колодкин // Вестник ВГУ. 2004. Сер. Филология. Журналистика. № 1.
Короченский А.П. Журналистская наука перед лицом демократизации медиадискурса // Современные проблемы журналистской науки. Воронеж, 2006.
Короченский А.П. Демократизация медиадискурса: проблемы и перспективы // ecsocman.edu.ru/db/msg/291886/print.html
От книги до Интернета: Журналистика и литература на рубеже нового тысячелетия: [Материалы конференции «Современная журналистика: от XX к XXI в.», 29.10.99.] / МГУ им. М.В. Ломоносова. Фак-т журналистики; Отв. ред. Я.Н. Засурский и Е.И. Вартанова. М., 2000.
Рэддик Р. Журналистика в стиле он-лайн. М., 1999.

Раздел 2

Язык СМИ

Н.Н. Бондарчук (Белгород)

Об использовании квантитативных номинаций в языке газеты

Научный руководитель – профессор М.Ю. Казак

В настоящее время внимание исследователей все более привлекает разработка вопросов, связанных с интеграцией языковых единиц в границах единого понятийного содержания. Важнейшей задачей, по признанию лингвистов, выступает установление и определение способов выражения той или иной семантической категории [Полянский, 1984. С. 35]. Одной из ключевых категорий в лингвистике является категория количества, «представляющая собой языковую интерпретацию мыслительной категории количества», которая отображает наиболее общие и существенные свойства, признаки, связи и отношения предметов и явлений объективного мира [Бондарко, 2002. С. 314]. В Словаре русского языка под редакцией А.П. Евгеньевой даны два определения термина *количество*: «1. Категория, характеризующая предметы и явления внешнего мира со стороны величины, объема, числа и степени развития. 2. *Филос*. Определенность предметов, изменение которых осуществимо в пределах данного количества предметов». Из первого толкования следует, что количественность подразумевает не только счисление, но и измерение, охватывая таким образом количество предметов, признаков, действий [СРЯ, 1996].

Языковая категория количества представляет собой дробную иерархическую систему вариативных формальных средств, реализующих инвариантное значение количества на различных уровнях языка. Лексическая система языка обнаруживает регулярную корреляцию с понятийной категорией количества. Основным средством выражения данного понятия выступают лексические классы и подклассы знаменательных слов, такие, как имена числительные и количественные обозначения в других частях речи (*сотня, единственный, много*), а также служебные слова, синтаксические конструкции и супрасегментные средства (просодический контур и порядок слов) [ЛЭС, 1990. С. 583]. Помимо обозначений лексического характера категория количества, и, прежде всего, прерывного (дискретного) количества, находит свое выражение в грамматической категории числа [Панфилов, 1976. С. 3].

В настоящей работе предпринята попытка проследить, как объективируется категория количества в языке газет. Материалом исследования служат 650 контекстуальных примеров из текстов печатных СМИ.

Язык газеты интенсивно использует категорию количества, широко реализуя различные типы количественных отношений, объединяемых инвариантным значением количества. Квантитативные номинации обозначают в газетном языке определенное

(точное) и неопределенное количество, формируя между крайними точками целый ряд неоднородных квантитативных номинаций.

Реализация одной из главных функций коммуникации (информативной) и одной из главных функций языка (сообщение) предопределяет использование в первую очередь конструкций со значением определенного количества. Это позволяет наиболее точно и стилистически безупречно передать сообщаемую информацию. Данные квантитативные номинации включают в свой состав «количественные определители» [Серебренников, Уфимцева, 1977. С. 45], основную группу которых формируют **имена числительные**. Указание на точное количество кого-либо или чего-либо осуществляется именно числительным в сочетании с существительным. Ср.: *Утром, 12 января, в здание городской думы вошли **12** вооруженных **человек*** [Нов. газ. 2007. № 2]; *В нашей стране прославлено **трое святых** с именем Максим* [Бел. изв. 2006. 7 окт.]; *Сейчас создаются **две** новые зерновые **компании** – «Восточная» и «Зерно Белогорья» – общей площадью **69 тысяч гектаров*** [Бел. изв. 2006. 7 окт.]; *Хорошую урожайность в нынешнем году – по **48,5 центнера** – дали в хозяйстве* [Бел. правда. 2006. 3 окт.]. Имена числительные содержат некую сему выделения. Например: ***Семерых** своих **воспитанников** делегировал в сборную наш клуб**, пятеро из них** стали игроками стартовой шестерки* [Бел. изв. 2006. 19 сент.].

Весомую часть языковых номинаций определенного количества составляют в языке газеты **знаменательные части речи с количественным обозначением:**

- прилагательные: *В последние месяцы, как указал Буш, восемьдесят процентов терактов совершается в столице, Багдаде, и в прилегающей **пятидесятиметровой полосе*** [Нов. газ. 2007. № 2]; *Саму Е. Веневцеву, глубоко уважаемого в музейном мире специалиста, директор вынудил уволиться после добросовестной **тридцатилетней работы*** [ЛГ. 2006. № 39-40];

- существительные: *За прошлый год надоила 5600 кг молока и вошла в **семерку лучших доярок** корпорации* [Бел. изв. 2006. 19 сент.]; *АПК «Стойленская нива» вошла в **пятерку компаний** для участия в проекте* [Бел. изв. 2006. 4 окт.];

- наречия: ***Дважды** отсылал я в газету «Культура» эту реплику про ее абрамцевское расследование. Тщетно* [ЛГ. 2006. № 39-40]; *НЛО рухнул на землю с такой силой, что его корпус развалился **надвое*** [Бел. изв. 2006. 23 сент.];

- глаголы: *Письменное обращение будет рассматриваться в течение 30 дней со дня регистрации, в исключительных случаях срок может **удваиваться*** [Бел. изв. 2006. 3 окт.].

Языковые средства выражения неопределенного количества отличаются большой неоднородностью состава. Это объясняется тем, что отношения неопределенного количества подразделяются на количественные отношения с инвариантными значениями множественности и оценки неопределенного количества. Основную группу квантитативных номинаций неопределенного количества составляют:

- счетные существительные (*единицы*, *десятки*, *сотни* и т.п.*): В **десятки учреждений** Белгородчины поставлено современное медицинское оборудование* [Бел. изв. 2006. 3 окт.];

- существительные со значением малого количества (*часть*, *четверть*, *доля* и т.п.): ***Четверть принявших участие** в голосовании не поленились прийти на избирательные участки* [Нов. газ. 2006. № 20];

- существительные, обозначающие совокупность чего-либо (*группа*, *ряд* и т. п.): *2 марта 1999 года на 24-м км Рублево-Успенского шоссе джип на большой скорости выскочил на обочину и врезался в **группу рабочих*** [Нов. газ. 2007. № 2].

В данной группе номинаций используются также конструкции с отрицательными частицами *ни/не* и свободные сочетания существительного *количество* с прилага-

тельным со значением ‘большой’ и ‘неопределенный’: *…действовал* ***не один десяток лет*** *после окончания войны* [Известия. 2005. 12 мая]; *Он заявил перед Госдумой, что в ВТО мы все-таки когда-нибудь вступим и если «для этого понадобится вести переговоры* ***«энное» количество лет,*** *мы будем их вести!»* [ЛГ. 2006. № 39-40].

Наряду с информативной функцией газетная речь реализует функцию воздействия и открытую оценочность [Кожина, 1983. С. 196]. В публицистике оценочное выражение идеи количества представлено главным образом квантитативными номинациями неопределенного – большого и малого – количества. Оценка *неопределенного* количества строится на сопоставлении чего-либо с нормой. Этим определяется использование в языке газет сочетаний существительных с наречно-местоименными словами «много / мало», «несколько / сколько» и слов со значением ‘большая или меньшая часть множества’ относительно некоей нормы. Ср.: *В Думе* ***мало представителей*** *класса рабочих и крестьян, что подрывает ее авторитет среди основного населения страны* (ЛГ. 2006. № 39-40); *Тратим* ***много*** *каждый день – 520 тысяч рублей уходит только на покупку ГСМ* [Бел. изв. 2006. 7 окт.]; ***Большинство выступавших*** *говорили о наболевшем: трудностях, создаваемых новыми законами* [Нов. газ. 2007. № 2].

Журналист может экспрессивно подчеркивать основную мысль, давая прямую оценку описываемому событию или факту [Солганик, Дроняева, 2005. С. 21]. Поэтому оценка неопределенного количества может выражаться через эмоциональную реакцию человека. С этим связано употребление лексико-фразеологических единиц со значением неопределенного большого количества: *Народу собралось* ***видимо-невидимо*** [Бел. изв. 2006. 9 сент.].

Наряду с определенным и неопределенным количеством квантитативные номинации реализуют значение приблизительного количества. Приблизительное количество представлено в газетном языке следующими словесными сочетаниями:

- конструкциями с аппроксиматорами и интенсификаторами: *...начиная с 2003 года, количество писем граждан на имя президента составляет* ***не меньше 2,3 миллиона*** *в год* [Нов. газ. 2006. № 20];

- наименованиями смежных или близких чисел: *И так за день он принимает* ***восемь-десять человек*** [Бел. изв. 2006. 20 сент.];

- инверсионными сочетаниями: ***Лет десять*** *назад оценка была категоричной* [ЛГ. 2006. № 39-40].

В языке газет частотны случаи, когда семантика количества у порядковых числительных и прилагательных с количественным обозначением редуцируется, уходит на второй план. Так, слово *первый* выступает в роли порядкового числительного: *Но спустя всего несколько месяцев* ***с первой партией*** *изъятого товара случилось странное* [Нов. газ. 2006. № 20]. В другом примере оно репрезентирует значение «самый знаменитый, избранный»: *Губернаторский прием – мероприятие для избранных. Позвали лишь* ***первых лиц*** [Нов. газ. 2007. № 2]. Прилагательное *двойной* имеет значение ‘состоящий из двух однородных частей, предметов’: *Мне подарили* ***двойной DVD альбом****: на одном диске первая, авторская версия с Высоцким, на втором – перемонтированная по прихоти Госкино* [ЛГ. 2006. № 39-40]. В то время как в ключевых выражениях эпохи *двойные стандарты, двойная мораль* – слово *двойной* имеет значение ‘двуличный’, ‘лицемерный’, ‘неискренний’: *Эта* ***двойная мораль*** *способна загнать их в секту так же, как и обычного любопытствующего* [ЛГ. 2006. № 39-40].

Таким образом, категория количества реализуется в языке газеты комплексом языковых средств. Она объективируется преимущественно посредством количественно-именных сочетаний и языковых единиц, лексические значения которых выражают количество, число. Полагаем, что многообразие квантитативных номинаций во многом определяется основной целью и задачами публицистических текстов, в частности раз-

личных жанров газетных публикаций, языковые средства которых рассчитаны не только на сообщение, но и на эмоциональное воздействие.

Литература

Бондарко А.В. Теория значения в системе функциональной грамматики. М., 2002.
Кожина М.Н. Стилистика русского языка. М., 1983.
Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. *В.Н. Ярцевой*. М., 1990.
Панфилов В.З. Типология грамматической категории числа и некоторые вопросы ее исторического развития // Вопросы языкознания. 1976. № 4.
Полянский А.Н. План содержания категории количества в русском языке // Филологические науки. 1984. № 1.
Серебренников Б.А. Уфимцева А.А. Языковая номинация (Виды наименований). М., 1977.
Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. *А.П. Евгеньевой*. М., 1986. (СРЯ)
Солганик Г.Я., Дроняева Т.С. Стилистика современного русского языка и культура речи. М., 2005.

М.В. Гречихин (Белгород)

Интолерантный потенциал информации современных СМИ

Научный руководитель – профессор А.В. Полонский

В последнее время проблема противодействия интолерантности, или культуры неприятия *другого,* в средствах массовой информации является одной из наиболее существенных для осмысления. Язык СМИ демонстрирует происходящие перемены в современном российском обществе, в котором интолерантность занимает все более значимые позиции.

Являясь огромной воздействующей силой, средства массовой коммуникации не только отражают, но и определяют общественный климат. Сегодня «медиаавтор» является одной из ключевых фигур в процессе формирования стереотипов интолерантности, т.е. является «одним из ключевых акторов в конструировании современных нетерпимости, конфликтов и насилия» [Малькова, 2004. С. 8].

Стремясь придать большую значимость какой-либо информации, журналист использует нестандартные элементы при создании образов, нередко не задумываясь, что значит то или иное слово для людей различных профессий, национальностей, полов. Как показывает анализ, в текстах СМИ в скрытых формах зачастую содержится обладающая разрушительной силой информация.

Активное транслирование информации конфликтогенной направленности в массовое сознание посредством СМИ приводит к закреплению культуры неприятия *другого.* Повсеместно мы наблюдаем словесное выражение негативных эмоций, чувств в грубой, неприемлемой форме, употребление «альтернативной» [Полонский, 2003. С. 62], зачастую вульгарной и инвективной лексики и т.п. Становится обыденным насмешливый тон, оскорбления, проявления ненависти.

Речевая агрессия является основой интолерантного потенциала информации СМИ. Речевая агрессия – «словесное выражение негативных эмоций, чувств или намерений в оскорбительной, грубой, неприемлемой в данной речевой ситуации форме» [Щербинина, 2004. С. 9].

Интолерантный потенциал понимается как совокупность средств и возможностей, служащих репрезентации нетерпимости. Включает в себя набор норм, представ-

лений, взглядов и оценок, которые формируют общую атмосферу информационного пространства СМИ.

В конце XX в. средства массовой информации, как известно, обрели необходимую свободу для полноценного функционирования. Главной чертой новой журналистики стала открытость. Появляется целая индустрия различных изданий, формируется новый метод освещения событий, при котором журналисты, не ограниченные никакими рамками, пропагандируют неприятие *другого.* Происходит это обычно в контексте этничности и культуры [Малькова, 2004. С. 8].

Возможности выбора и подачи материала становятся неограниченными. Свобода слова не ограничивает журналиста в представлении информации через призму собственных убеждений и установок, из-за чего в структуру текста беспрепятственно внедряются элементы речевой агрессии. Постепенно тексты СМИ становятся проводниками огромного спектра речевой агрессии.

Наличие в текстах СМИ языковых единиц с семантикой агрессии обнаруживает такие намерения современного автора, как оскорбление, насмешка, грубое обращение. Так, маркирующим негативное отношение к предмету речи является явление дисфемизации – целенаправленное, намеренное использование стилистически сниженных слов с целью выражения негативной оценки и, как следствие, дискредитации личности, создания образа «подозрительного и нежелательного, вызывающего неприязнь, отвращение или ненависть» [Культурные практики…, 2004. С. 160]. Так называемые «лексемы-обвинения» (*внук-отморозок, афганские террористы*) как уточняет Малькова, являются «бесспорно интолерантными или конфликтными» [Малькова, 2004. С. 53-54].

Подобными лексическими репрезентациями пестрит большинство современных медиатекстов.

Давая информацию подобного типа, журналист выбирает, в каком ключе преподнести тот или иной факт. Как показывает анализ современных СМИ, информация, например, этническая информация, зачастую подается как негативная, гневная, осуждающая, высмеивающая и т.п. Агрессивные речевые стратегии рассчитаны на формирование деструктивных чувств: ярости, ненависти, мести. Сигналом подобной речевой агрессии является формирование образа врага, на основе культурологической оппозиции «свой–чужой». Такие репрезентации несут в себе смыслы опасности для «своих».

Отрицание другого воплощается с помощью так называемых конфликтных идей, например, через разделение людей на группы: *мы – такие, а они – другие; мы лучше, а они хуже; они плохие, они нам мешают*. Информация, насыщенная подобными идеями, становится агрессивной по своей сути, поскольку несет с собой отрицание культурных ценностей других: *Нормальный русский человек... скажет: «Слушайте, там убили двух русских парней – и дали 14 лет, а этот никого не убил, но ему – все 16»* [Жизнь за всю неделю. 2006. № 7]; *Растление малолетней русской девочки гастарбайтером из Средней Азии* [АиФ. 2005. № 30].

Интолерантный потенциал проявляется в большинстве своем в лексемах с пейоративной семантикой. У журналиста в распоряжении обширный запас подобной лексики, при помощи которой он передает информацию. Это активно проникающие в язык СМИ жаргон, просторечия, то есть элементы субстандарта, заметна своего рода «детабуизация» всего того, что ранее публично не произносилось. Такие слова отличаются грубой экспрессивной окраской.

Вульгаризация речи – это по большому счету не просто оскорбление, но и нарушение нравственно-этических норм, что так характерно сегодня для текстов современных российских масс-медиа.

Диагностика интолерантности информации СМИ обнаруживает взаимосвязь культуры неприятия *другого* и способа его языкового представления. Журналист по-

зволяет себе подавать информацию с высоким процентом негатива. Поэтому исследователи все чаще заявляют о том, что на рубеже веков – XX и XXI – формируется так называемый интолерантный потенциал информации СМИ.

Литература

Культурные практики толерантности в речевой коммуникации: коллективная монография. Екатеринбург, 2004.
Малькова В.К. Этнические аспекты журналистики. Из опыта анализа российской прессы. М., 2004.
Полонский А.В. Русское слово в социокультурной перспективе // Русский язык за рубежом. 2003. № 3.
Щербинина Ю.В. Русский язык: Речевая агрессия и пути ее преодоления. М., 2004.

К.Н. Добрынина (Пермь)

Журнальный заголовок как коммуникативная провокация

Научный руководитель – профессор Е.А. Баженова

Трансформированные прецедентные тексты (ПТ) в составе современных журнальных заголовков могут провоцировать читателя, и последний может оказаться в ситуации коммуникативного сбоя (КС). В случае соответствия содержания текста ожиданиям адресата коммуникативный сбой разрешается коммуникативной удачей. В случае обманутых ожиданий может завершиться коммуникативной неудачей. КС рассматривается нами в текстуальном аспекте, где субъектами коммуникации выступают с одной стороны – автор публикации (журналист), а с другой стороны – читатель.

Ряд исследователей отождествляют близкие в своем роде понятия «коммуникативного сбоя» (КС) и «коммуникативной неудачи» (КН) (см. работы Б.Ю. Городецкого, И.М.Кобозевой, И.Г.Сабуровой и др.).

Исследователи В.В.Хмелевская и Л.И. Гришаева придерживаются иной точки зрения и проводят чёткое разграничение между этими двумя понятиями – КС и КН. «Коммуникативную неудачу следовало бы отнести к результату всей коммуникативной деятельности адресанта при конкретных условиях коммуникации, а понятие коммуникативный сбой – к таковой адресата в соответствующих условиях [Гришаева, Хмелевская, 1998. С. 43]. Вслед за Хмелевской и Гришаевой мы разводим понятия коммуникативного сбоя и коммуникативной неудачи. Мы полагаем, что КН, возникающие при чтении текстов СМИ с использованием прецедентных текстов, порождаются различиями говорящих.

Правильность понимания смыслового уровня соотношения заголовка и текста, а в связи с этим и авторских интенций, зависит прежде всего от общей культурной базы знаний пишущего и читающей аудитории. Исследователь Г.Г. Слышкин говорит об этом так: «Для того, чтобы авторские интенции были понятные читателю, для того, чтобы коммуникация состоялась… участники коммуникации должны обладать общими знаниями, так называемой культурной грамотностью. Культурная грамотность включает в себя сведения, необходимые среднему носителю данной культуры для адекватного общения в ее рамках» [Слышкин, 2000. С. 17].

В большинстве случаев в заголовках публицистических материалов измененный компонент ПТ несёт на себе смысловую нагрузку, вводя тему публикуемого материала. В результате актуализируются прежде всего семантические поля заголовка, способст-

вующие пониманию публицистического материала. В таких случаях КС встречаются редко.

Ср.: ***«Стратегия узбека»*** [NW. № 74]. (Ислам Каримов заключил союзнический договор с Россией после того, как Узбекистан стал для Запада страной-изгоем).

Читатели почти стопроцентно угадывают, что речь пойдет об одном из правительственных лиц Узбекистана (тема заложена в видоизмененном ПТ). Далее происходит апелляция к исходному ПТ – «стратегия успеха» и актуализация смысла данного высказывания. Смысловая отнесенность с текстом логически разворачивает следующим образом: Ислам Каримов выбрал для своей страны *«успешную стратегию»* развития, заключив союзнический договор с Россией. Заголовок оценивается читателями как коммуникативно-удачный.

«Все будто сбрЭндили» [NW. № 120]. (Новое лицо старых марок получается красивым).

Познакомившись с заголовком, читатель уже на интуитивном уровне понимает, что речь пойдет о брэндах (марках, дизайнерских ноу-хау и т.д.), т.к. видоизмененный ПТ прямо указывает на тему текста – «сбрЭндили» (образованно от брэнд). Кроме этого, читатель предполагает, что будет говорится также и о каком-то массовом мероприятии – здесь в силу вступает активизация ассоциативных значений исходного ПТ – «все будто сбрендили» (массовое помешательство на чем-либо).

Казалось бы, в подобных случаях вопрос о коммуникативных сбоях не имеет места. Однако вспомним о том, что причиной КС может служить принадлежность коммуникантов разным лингвокультурным сообществам, из-за которой они не способны на стопроцентное понимание друг друга. Кроме этого, непонимание может возникать и тогда, когда участники коммуникации принадлежат к одному культурному сообществу. Такие случаи КС базируются на различиях уровня образованности участников коммуникации.

«В начале было тесто» [NW. № 68]. (В Росси вышел первый школьный учебник биологии о божественном сотворении мира).

1 вариант: коммуникативно-удачный. Исходный материал – фраза из Евангелия от Иоанна «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Практика показывает, что трансформированный вариант (в данном случае слово «тесто») выходит для читателя на первый план, т.к. является видоизмененной частью, следовательно, несет на себе тематическую окраску, и отсылает читателя к кулинарной тематике. Ассоциативные связи с исходным вариантом остаются на втором плане, но всё-таки актуализируются. В качестве предполагаемой темы материала читатели, например, называют «акт творения кулинарных блюд». Таким образом, авторские интенции до начала прочтения публикации остаются непонятыми. Происходит коммуникативный сбой, который после прочтения материала разрешается коммуникативной удачей: читатель разгадывает ход журналиста и признает заголовок удачным.

2 вариант: КС, завершающийся КН, порождается тем, что читатель не способен узнать исходный вариант ПТ, используемого в заголовке, и как следствие, соотнести смысл ПТ и текст. Скорее всего, незнание библейского текста обусловлено не только «культурной безграмотностью» информантов, но и принадлежностью к иному вероисповеданию. Коммуникативная неудача в данном примере – налицо. Произошло «несовпадение коммуникативных намерений отравителя информации с коммуникативными намерениями получателя» [Бурвикова, Костомаров, 2006. С. 59].

Интересный случай зафиксирован в нашем эксперименте относительно публикации под заголовком ***«КрОй родной»*** [NW. № 71]. (Из 15 процентов покупателей, которые могут себе позволить «марочную» одежду, уже четверть выбирает российских дизайнеров).

Большинство читателей уже по заголовку понимают, что речь пойдет о моде и об отечественном производителе. Но интересен тот факт, что часть реципиентов не смогла соотнести название статьи со смысловой наполненностью текста, потому что изначально заголовок был УВИДЕН в исходном варианте как «крАй родной». Поэтому предварительный прогноз темы материала (ассоциации о просторах родной природы и т.д.) не оправдался и читатель очутился в ситуации коммуникативной сбоя. Прочитав публикацию полностью, неудовлетворенный читатель возвращается к заголовку, пытаясь распознать замысел журналиста. И это ему удается, потому что второй раз заголовок прочитывается верно и всё встает на свои места. КС сменяется коммуникативной удачей. Необходимо заметить, что ситуация «ложного» (ошибочного) прочтения заголовка не связана с невнимательностью адресата, это обусловлено тем, что в нашем культурном фонде выражение «крАй родной» занимает настолько устойчивую позицию, что способно воспроизводится у человека на бессознательном уровне.

Нельзя не отметить тот факт, что на понимание заголовка и смысла текста влияет визуальное «сопровождение» публикации – фотографии, картинки, карикатуры, а кроме этого название рубрики и «lead» материала. Потому как читатель независимо от своего желания обращает внимание на все вышеуказанные дополнения к тексту, что позволяет ему настроиться с журналистом на одну волну и понять его интенции.

Литература

Бурвикова Н.Д. Костомаров В.Г. Жизнь в мимолетных мелочах. СПб., 2006.
Гришаева Л.И. Хмелевская В.В. Коммуникативная неудача и коммуникативный сбой как негативный коммуникативный результат // Германские, романские и русские языки в сопоставительном аспекте. Воронеж, 1998.
Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М., 2000.

А.С. Драпалюк (Саратов)

Источники прецедентных высказываний в современной немецкой и русской прессе

Научный руководитель – профессор М.А. Кормилицына

В современной филологической науке наибольшее внимание, по-видимому, уделяется изучению и разработке проблематики, связанной с взаимодействием языка и культуры, активно исследуются единицы, отражающие категории культуры. К подобным единицам относятся и разного рода прецедентные феномены – единицы создаваемых человеком текстов, являющиеся отголосками культурной и историко-литературной памяти. Они – неотъемлемая часть того сообщества, в котором творит данный индивид и которое характеризуется определённой национальной и лингвокультурной общностью. Подобные «отголоски культурной и историко-литературной памяти», называемые крылатыми выражениями или словами, логоэпистемами, интертекстами или интертекстемами, прецедентными феноменами и т.п., являются интереснейшим материалом исследования, привлекающим внимание многих современных лингвистов [см.: Костомаров, Бурвикова, 1994; Гудков и др., 1997; Гунько, 2002; Супрун, 1995; Фокина, 2006].

Существуют общечеловеческие, универсальные прецедентные высказывания (ПВ), но основной набор подобных высказываний, содержащийся в культурной памяти

отдельных народов, несомненно, различен. Не менее разнообразны и источники подобных единиц. К ним относятся, например, тексты Ветхого Завета и Евангелия, фольклора, Священного писания, устного народного творчества, античной мифологии и литературы, сказок, и т.д. и т.п. [Супрун, 1995]. «В разное время источниками ПВ становились то песни, то былины, то сказки, то религиозные произведения (и, прежде всего, Библия), то произведения латинских авторов, то актуальные художественные произведения, а теперь фильмы, спектакли, реклама» [Костомаров, Бурвикова, 1994. С. 76].

В рамках настоящего исследования интересным представляется выявить и проанализировать источники ПВ, используемых носителями немецкой и русской культуры в прессе, иными словами, какие именно тексты часто участвуют в интертекстуальных связях.

Объектом исследования послужили прецедентные феномены, содержащиеся в немецкой и русской прессе. Методом сплошной выборки из немецкой газеты «Die Zeit» и «Российской газеты» было отобрано 233 и 219 единиц прецедентного характера, соответственно. (Необходимо сделать оговорку, что результаты данного исследования не претендуют на абсолютную точность, т.к. при отборе примеров автор статьи руководствовался собственной языковой компетенцией, поэтому можно предположить, что некоторое количество скрытых прецедентных феноменов могло остаться неопознанным).

ПВ составляют самую крупную группу среди отобранных примеров прецедентных феноменов: 132 ед. (56,7 %) на материале немецкого и 107 ед. (48,8 %) на материале русского языка. Наибольшее ПВ в обоих языках восходит к прецедентным текстам, поэтому именно этот вид источников ПВ в русской и немецкой прессе станет предметом рассмотрения в данной статье.

Прецедентное высказывание – это репродуцируемый продукт речемыслительной деятельности; как и прецедентный текст, это законченная и самодостаточная единица, но, она, в отличие от ПТ (являющегося (поли)предикативной единицей), может быть или не быть предикативной [Гудков и др., 1997. С. 106]. За каждым прецедентным высказыванием, неоднократно воспроизводимым в речи (тексте) носителей определённого языка, стоит определённая информация, некоторое знание, т.е. ПВ как таковое входит в когнитивную базу [Там же. 1997. С. 106; Красных и др., 1997. С. 65]. ПВ не относят к особым единицам языка, а считают особой единицей дискурса [Гудков и др., 1997. С. 107]. По мнению Ю.А. Гунько, прецедентное высказывание не является отдельной единицей языка, т.к. строится по законам собственно языковых единиц, а функционирует как единица дискурса [Гунько, 2002. С. 10]. К числу прецедентных высказываний принадлежат цитаты из текстов различного характера [Там же. 2002. С. 10; Красных и др., 1997. С. 65], а также пословицы [Красных и др., 1997. С. 65].

Источниками ПВ являются в первую очередь произведения художественной литературы, но также и тексты песен, рекламы. Тексты политического характера и анекдоты также относятся к прецедентным текстам (ПТ) [Там же. С. 64].

Группы источников ПВ в немецком и русском языках неоднородны и включают в себя следующие общие подгруппы:

1. ПВ, отсылающие к текстам известных поэтов и писателей (52,5 % (31 ед.) от общего числа ПВ с текстом в качестве источника на материале немецкого и 34,1 % (14 ед.) на материале русского языка).

В подгруппе немецких ПВ 38,7 % единиц отсылают к текстам немецких поэтов и писателей (Новалис, И.В. Гёте, Г. Гейне, Ф. Шиллер, Т. Манн, Б. Брехт и др.), остальные 61,3 % – к текстам известных поэтов и писателей других стран (В. Шекспир, Т. Элиот, В.Г. Гольдинг, М. Митчелл, Э. Хеменгуэй, С. Цвейг, Р.М. Рильке, А. Линдгрен, Н.Г. Чернышевский и др.). Довольно часто ссылки на классические произведения не-

мецких авторов можно найти в кроссвордах: *Waagerecht: 11 Wenn ein… auf der Welt geschieht, geschieht`s durch liebevolle treue Herzen (Goethe)* [Die Zeit. 2007. № 4]. Это цитата из произведения Гёте, что может подтвердить прецедентный характер текстов классической немецкой литературы для носителей языка, т.е. составитель кроссворда уверен, что подобный текст должен быть хорошо знаком читателю.

На материале русского языка в этой подгруппе, прежде всего, русские поэты и писатели (57,1 %), такие, как И.А. Крылов, А.Н. Радищев, А.С. Грибоедов, Н.Г. Чернышевский и др. Тексты поэтов и писателей из других стран служат источниками для 42,9 % единиц – это В. Шекспир, М. Митчелл, Ф. Купер и др.)

Одно из ПВ данной подгруппы можно считать универсально-прецедентным для носителей русского и немецкого языков, т.к. оно не только принадлежат одному автору и произведению, но и представляет собой одну и ту же фразу из данного произведения. Это отсылка к фразе Гамлета (В. Шекспир) «Нечисто что-то в Датском королевстве», но она дана в трансформированном виде: *Не секрет, что* ***далеко не все благополучно в академическом королевстве*** – в статье о попытках минобрнауки внести радикальные поправки в Устав РАН таким образом характеризуется положение Академии Наук [РГ. 2007. 29 марта]; *Sollte da wirklich* ***etwas faul sein im Staate Dänemark****, wie Hamlet es vermutete?* [Die Zeit. 2007. № 4].

2. Вторая подгруппа включает ПВ, отсылающие к текстам религиозного дискурса. На материале немецкого языка (38,9 % (23 ед.) от общего числа ПВ с текстом в качестве источника) в большинстве случаев воспроизводятся в трансформированном или нетрансформированном виде фразы из книг Ветхого и Нового Завета. Например автор одной статьи, затрагивая серьёзную проблему медицинского обслуживания в Германии, с горькой иронией рассуждает о том, что, *к сожалению, скорее* ***верблюд пройдёт сквозь игольное ушко****, нежели главный врач снизойдёт до того, чтобы работать в службе экстренной помощи* («*Leider* ***geht aber eher ein Kamel durch ein Nadelöhr****, als ein Chefarzt sich herabließe, in der Notaufnahmedienst zu tun*» [Die Zeit. 2007. № 4. Здесь и далее перевод осуществлен мной – *А.Д.*].

На материале русского языка в этой подгруппе 12,2 % (5 ед.) прецедентных феноменов (ПФ). Здесь также встречаются отсылки к текстам Библии. Например, заголовок одной статьи о жильцах «частных» общежитий, наконец, получивших право на приватизацию свих комнат. Автор, таким образом, сразу даёт понять, что люди долго стремились к этому, сравнивая комнаты в этих общежитиях с «землей обетованной». В заголовке статьи ПФ дан в трансформированном виде: ***Стены обетованные*** [РГ. 2007. 26 янв.].

3.. Третья подгруппа, общая как для немецкого, так и для русского языков, – это ПВ, отсылающие к текстам песен (5,1 % от общего числа ПВ с текстом в качестве источника из немецкой и 26,8 % из русской прессы). На материале немецкого языка это, например, строка из сингла ирландского музыканта Ван Моррисона «Brown eyed girl» (моя кареглазая девушка) в качестве заголовка одного из объявлений о знакомстве: *«****My Brown Eyed Girl****» (Van Morrison) Blauauge (190 cm, 40 J., promov. Widder) sucht Braunauge für gemeinsame Zukunft («****Моя кареглазая девушка****» (Ван Моррисон) Голубоглазый (190 см, 40 лет, овен с ученой степенью доктора) ищет кареглазую для совместного будущего)* [Die Zeit. 2007. № 4].

В русской прессе встречаются отсылки к текстам популярных народных и эстрадных песен, песен из кинофильмов и мультипликационных фильмов, а также детских песен различных лет, например: *Погода в доме* – фраза из песни Л.Долиной (заголовок статьи о большой и дружной семье, справляющейся со всеми трудностями жизни [РГ. 2007. 29 марта]; ***Секреты – всему свету*** – фраза из детской песни «По секрету всему свету…» (подзаголовок внутри статьи о бедственном положении озера Байкал. Таким

образом, автор иронично обозначил ситуацию с обнародованными документами по современному состоянию озера [РГ. 2007. 3 марта]. Встречаются также фразы из песен известных авторов, например, В. Высоцкого, а также отсылки к песням из кинофильмов советских лет, которые очень хорошо известны большинству носителей русского языка.

Кроме того, можно выделить ещё три подгруппы ПВ, встретившихся только на материале русской или немецкой прессы.

На материале русского языка:

1. ПВ, отсылающие к текстам рекламного характера (12,2 %) Здесь лидирует трансформированная фраза *Два в одном.* Она используется, например, в статье о том, что может быть введен единый налог на недвижимость, вместо существующих сейчас налогов на имущество и земельного налога: ***Два*** *налога* ***в одном*** (заголовок [РГ. 2007. 15 февр.]);

2. ПВ, отсылающие к текстам народного творчества (сказкам, небылицам и т.п.) (7,3 %). Здесь можно встретить типичные фразы из сказок: ***Жил-был*** *фонд* (заголовок статьи о том, что в России необходимо создать специальную службу контроля состояния жилого фонда [РГ. 2006. 28 дек.]).

Источником ПВ в немецкой прессе могут быть не только тексты художественной литературы. Здесь встретилось, например, 3,4 % отсылок к хорошо известной каждому советскому человеку фразе «Пролетарии всех стран, объединяйтесь!», завершающей «Коммунистический манифест» К. Маркса и Ф. Энгельса:

а) ***Samariter aller Länder…***, в которой совмещены два прецедентных феномена (*Samariter* – согласно библейской притче – самаритянин, со значением в современном языке «лицо, добровольно ухаживающее за больным»);

б) ***Verbraucher aller Länder, vereinigt euch!*** (потребители всех стран – объединяйтесь!).

Оба ПВ встретились в трансформированном виде в одной статье «Wofür das Ganze?» («Для чего всё это?» [Die Zeit. 2007. № 3]), анализирующей экономическую ситуацию в Германии. Самаритянами автор называет немецкое население, вынужденное «тратиться» на социальную помощь огромному числу граждан иностранного происхождения, которых автор иронично именует потребителями.

Интересным является также то, что знание об источнике некоторых ПВ может со временем подвергаться изменениям. Например, в русской прессе встретился ПФ *Уходя, не гасит свет* (заголовок статьи о РАО «ЕЭС России» и предстоящей реорганизации энергохолдинга [РГ. 2007. 6 марта]), где источником ПВ, по мнению автора данной статьи, являются объявления, которые можно встретить в различных муниципальных учреждениях, как, например в школах: «Уходя, гасите свет, в школе денег лишних нет». В то же время для более старшего поколения, это, прежде всего, отсылка к песне «Уходя, гасите свет».

Фраза *Кто в доме хозяин* (заголовок статьи о традиционном распределении обязанностей между мужчиной и женщиной в семье и обществе [РГ. 2007. 3 марта]) также вызывает ассоциативные связи с разными источниками: текстами анекдотов или популярной телепередачей.

Итак, анализ данной группы источников ПВ на материале прессы немецкого и русского языков позволяет сделать следующие выводы:

1. Наш анализ подтверждает мнение многих исследователей, согласно которому, основными источниками ПВ являются произведения художественной литературы [Красных и др., 1997. С. 64], что подчеркивает значительную роль литературы, особенно классической, в современном немецком и русском обществе. Универсально-прецедентное как для немецкой, так и для русской культур ПВ, также восходит к тексту

классической литературы. Знание основных культурно значимых текстов закладывается в процессе обучения в школе и последующих учебных заведениях и является неотъемлемой характеристикой современного homo sapiens. Автор, использующий в своей статье отсылки к таким текстам, не только демонстрирует свой интеллектуальный уровень, но и, в некотором роде, интеллектуализирует текст публикации, требуя от читателя совершать определенные интеллектуальные усилия при его интерпретации.

2. Довольно часто на страницах немецкоязычной газеты «Die Zeit» встречаются отсылки к текстам религиозного дискурса (почти в 5 раз больше, чем в «Российской газете»). По мнению О.В. Фокиной, частое обращение к подобным текстам связано с мифологизацией бытия и прагматизацией сакрального знания [Фокина, 2006. С. 8]. Библия и другие религиозные тексты оказывают значительное влияние на формирование духовной и нравственной культуры человечества. ПВ подобного происхождения можно найти на страницах «Die Zeit» в статьях различной тематики. Вероятно, авторы немецкого издания полагают, что отсылки к таким текстам будут понятны среднестатистическому немецкому читателю, что он знаком с текстами-источниками.

3. Большая доля ПВ в русской прессе имеет в качестве источников тексты песен. По всей видимости, русский человек не представляет своей жизни без песен («нам песня строить и жить помогает…»), именно поэтому слова многих из них «западают в душу» и их хочется петь снова и снова.

4. Тексты рекламного характера также играют заметную роль в современной русской культуре, что, возможно, связано с обилием рекламы во всех СМИ и с активным развитием сферы услуг и обслуживания, борьбой за клиента, а следовательно, с необходимостью создавать яркие и запоминающиеся рекламные тексты.

5. Наиболее часто авторы статей трансформируют ПВ, усиливая тем самым их эмоциональное воздействие на читателя. Кроме того, на материале русской прессы значительная часть ПВ встретилась в заголовках статей. Это является универсальным и хорошо известным журналистам способом привлечения внимания читателя к материалу статьи.

Несомненно, приведенные выше выводы носят промежуточный характер и данная тема заслуживает дальнейшего изучения.

Литература

Гудков Д.Б., Красных В.В., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Некоторые особенности функционирования прецедентных высказываний // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1997. № 4.

Гунько Ю.А. Особенности функционирования прецедентных высказываний в разговорной речи носителей русского языка: Автореф. дисс. … к.ф.н. СПб., 2002.

Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Как тексты становятся прецедентными // Русский язык за рубежом. 1994. № 1.

Красных В.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1997. № 3.

Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // ВЯ. 1995. № 6.

Фокина О.В. Источники интертекстуальных связей в средствах массовой информации (на примере современных газет): Дисс. … к.ф.н. М. 2006.

Е.А. Конторович (Саратов)

Языковая и речевая специфика американского популярного журнала и его переводов на русский язык

Научный руководитель – профессор О.Б. Сиротинина

Средства массовой информации стали неотъемлемой частью социального бытия современного человека. Публицистические тексты определяют языковой климат в отдельной стране. Для налаживания эффективной межъязыковой/межкультурной коммуникации очень важно исследовать этот языковой климат, складывающийся под влиянием определённой социальной, психологической и культурной ситуации. Человек «превращает язык в основное средство конвенциональной и концептуальной ориентации в обществе», и конкретный язык в данном случае «не только знаковая система, но и инструмент по-своему координирующий социальное развитие человека – носителя этого языка» [Володина, 2003. С. 11]. С одной стороны, человек постоянно находится под влиянием СМИ; с другой стороны, в различных СМИ разными вербальными и невербальными средствами отражаются мнения, переживания, социальные настроения и интересы общества. СМИ формируют общественное мнение и часто становятся главным источником информации по многим вопросам жизни человека. Современные исследования публицистики [Качалкин, 2003; Костикова, 2004; Леонтьев, 2003; Микоян, 2003] позволяют говорить о демократизации публицистического стиля и расширении норм языка массовой коммуникации, об американизации языка СМИ в целом. На рубеже XX – XXI веков отмечена тенденция к коллоквиализации языка публицистики, наблюдается «орализация публицистики – письменная форма приобретает значительное число устных черт, приёмы, характерные преимущественно для устной речи» [Стернин, 2003. С. 101]. Прагматическая функция языка СМИ реализуется в достижении эффективности подачи информации и, как следствие, в спросе на изложенную информацию. Основная функция языка СМИ – функция воздействия.

Журнал выделяется среди другой прессы большей тематической вариативностью, способом изложения информации, имеет яркие иллюстрации. Журналы направлены на интересы определённых возрастных, профессиональных, социальных (в том числе гендерных) групп. Популярный глянцевый журнал – особый вид прессы, отвечающий интересам определённой части населения, развивающий и поддерживающий эти интересы, формирующий и прививающий привычки, образ жизни, вкусы. Говоря о популярном женском журнале, нельзя не говорить о его гендерной специфике, проявляющейся в тематике статей, спектре рубрик, предмете рекламы на страницах журнала.

Многие иностранные журналы в последнее время издают в России русские версии. Носит ли при этом интернациональный характер речевая специфика журнала (тематика, рубрики) и можно ли сохранив речевую специфику американского женского журнала, передав её языковыми средствами русского языка, сделать переводную версию журнала интересной для той же категории общества и не менее популярной?

Принято считать, что если в тексте смысл выражен явным образом, то достаточно грамматической и логической его интерпретаций чтобы перевести этот текст. Однако при интерпретации иноязычного текста необходимо понимать жанровую и коммуникативную направленность текста, правильно оценивать его языковые и стилевые особенности, а не только грамматику, лексику и логику. Многие исследователи отмечают, что адекватный перевод любого текста СМИ подразумевает верную передачу средствами другого языка не только фактического и информативного содержания текста, но и его коммуникативной значимости. Добиться коммуникативно-функциональной эквивалентности переведённого текста не менее важно, чем его се-

мантической верности. Тексты СМИ, являясь информационным сообщением с определённым адресантом (автором) и адресатом (читателем), могут содержать субъективный психологический компонент (позиция автора), а их интерпретация адресатом зависит от типа текста и способа представления информации: дескриптивная информация, интерпретационно-аналитическая, рекламная информация и др. [Микоян, 2003. С. 200].

По мнению Е.Н. Малюги [Малюга, 2001], речь американских СМИ более раскована, приближена к разговорной речи, очень апеллятивна, не лишена оценочности, больше нацелена на реализацию функции воздействия. Очень интересно замечание А.Н. Качалкина [Качалкин, 2003. С. 220] о том что, «и британский, и американский варианты английского языка – прекрасное средство мозгового штурма благодаря богатству словарного состава и разных смыслов одного слова, что даёт возможность обильно употреблять двусмысленности и придумывать слова на ходу». Текст СМИ в переводе ценен только в том случае, если в той же мере, как и в оригинале, реализуется его прагматическая функция (понятая читателем информация способствует достижению поставленной автором статьи цели).

В популярном глянцевом журнале (из-за особенности жанра, а также в условиях коммерческого существования журнала) очень много печатного пространства отведено рекламе. А задача рекламного воздействия прежде всего – «донести до клиента некоторое заданное конкретное послание, причём донести его не только и не столько на уровне словесном, на уровне рационального предложения, но и на уровне подсознательном, иррациональном» [Леонтьев, 2003. С. 410]. Два основных приёма в рекламе (в том числе и в журнале) – упоминание уникальности торгового предложения и формирование воздействующего имиджа предмета рекламы.

В ситуации внедрения/насаждения культуры общества потребления (консюмеризм) тематика популярных американских глянцевых журналов типа Ladies' Home Journal, наличие определённых рубрик (таких как «здоровье» и «мода») могут оказаться актуальными и привлекать интерес читателей и в современном российском обществе. В журнале от статьи к статье реализуется стремление регулировать и контролировать поведение, интересы, выбор и предпочтения массового адресата СМИ: сохраняются определённые ценностные установки, пропагандируются конкретные идеи и вкусы (реклама продуктов питания, медикаментов, диет). «Коммерческие интересы западных издателей «женских» журналов во многом определили женскую тему, как журналистику, примитивную по стилю и ограниченную по содержанию» [Костикова, 2004. С. 259]. Это прежде всего тема семьи и воспитания детей, тема моды и косметики, здоровья и так называемой сферы чувств, широкий спектр социальных и психологических вопросов в доступной форме изложения. Данная тематика популярна среди очень большого числа женщин за рубежом (подобные журналы существуют в большинстве стран). В связи с этим, чтобы добиться эффективного межъязыкового и, что ещё более важно, межкультурного общения, необходимо уяснить не только причины этой популярности и у россиян, но и способы изложения с учётом межъязыковых различий.

Материалом нашего доклада послужил один из выпусков популярного американского журнала Ladies' Home Journal (июнь 2004), содержащий большое количество периодических рубрик и предоставляющий много информации для исследования благодаря статьям на самые разные темы. Наш выбор на данном этапе исследования обусловлен тем, что журнал Ladies' Home Journal не имеет русской версии.

Цель данной статьи – выявить языковую и речевую специфику текстов этого журнала в зависимости от содержания статей и попытаться предложить адекватный перевод с сохранением основной функции каждой из них.

Говоря о языковой специфике популярного журнала, следует в целом сказать о более свободном (менее нормативном, чем в стандартном английском) применении

грамматических правил и норм. В использованном нами материале (статья «Racing Hearts») не обнаружено грубых случаев нарушения грамматики, но действуют специфические законы пунктуации, что не затрудняет перевод на русский язык. Сложнее обстоит дело с переводом несвойственных грамматике русского языка форм, например, герундия (в особенности из-за того, что он вербально полностью совпадает с причастием настоящего времени): *Talking about our dads with each other sort of opened up a dialogue about two people whom we both loved and missed a great deal*. Разговорный оборот *sort of* зарегистрирован словарями и переводится как вводный оборот со значением «вроде, как бы, в общем-то, в некотором роде». Отсутствие пунктуации не позволяет решить в пользу причастия или герундия в функции подлежащего. Если это герундий, то можно перевести так: « Наш разговор друг с другом об отцах в каком-то роде стал откровенной беседой о двух людях, которых мы оба очень любили и по которым очень скучали». Если рассматривать это предложение как содержащее причастный оборот, то оно не имеет формального подлежащего «мы» (что допустимо грамматикой разговорной речи) и возможен другой перевод: «Разговаривая друг с другом об отцах, мы каким-то образом завели откровенную беседу о двух людях, которых мы очень любили и по которым очень скучали». Рассматриваемое нами предложение является прямой цитатой и служит стилизацией разговорной речи. Прямая речь (разговорная речь) отличается от стандартного нормативного английского: она более свободна от норм, позволяет опускать вспомогательные глаголы, нарушать правило согласования времён. Очевидно, что для сохранения естественности звучания разговорной речи, не следует при переводе использовать книжные формы русского языка. Следует остановиться на наиболее разговорной форме перевода.

Кроме того, нам встретилось несвойственное стандартному английскому языку употребление двойного подлежащего: *Daniel was back this year not only as a participant but also as a mentor, whose job it was to help first-timers feel welcome* («Дениел вновь выступил в этом году и не только как участник гонки, но и в качестве наставника для новичков, работа которого – помогать им ощутить радушный приём»). Все подобные случаи грамматической специфики замечены нами при передаче прямой речи персонажа или непосредственно в повествовании от первого лица (когда автор является рассказчиком). Такое употребление грамматики оказывается типичным для разговорной речи американцев. Как проявление особенностей грамматики на лексическом уровне, можно отметить американский вариант формирования причастия прошедшего времени у неправильных глаголов: *Daniel asked Caren why she'd gotten involved with the charity* («Дениел спросил Карен, как её втянули в благотворительность»).

Сложно переводить текст, если в нём наблюдаются лексические несоответствия. Возникает вопрос, соответствует ли разговорная лексика русского языка семантически и прагматически разговорной лексике английского языка, адекватен ли получающийся вариант перевода. Рассмотрим несколько примеров:

When he spotted the cute brunet, he approached her with…a friendly greeting («Он заметил хорошенькую брюнетку и направился к ней с дружественным приветствием»). Подобрать соответствие по глаголу оказывается невозможно. Для сохранения разговорного тона предложения целесообразно подобрать разговорный литературный эпитет «хорошенькая» и воспользоваться сочинительной связью в предложении, вместо подчинительной (что более свойственно разговорной речи).

He wasn't able to make it happen while he was alive, but somewhere from above, he finally pulled it off. Фрагмент представляет собой прямую речь Карен, которая безгранично благодарна своему покойному отцу за всё, что случилось в её жизни (а в особенности за знакомство с Дениелом). В разговорном английском языке выражение *to pull something off* означает: «что-то успешно завершить, с чем-то успешно справиться». Как

вариант перевода, соотносимый по функциональности и эмотивности, возможен следующий вариант: «Он не смог осуществить этого при жизни, но после смерти, каким-то образом оттуда с небес, он в итоге здорово справился с этим». По-русски речь звучит вполне естественно за счёт разговорного наречия «здорово».

Сложнее всего сделать перевод при несовпадении самих реалий. Реалии американской культурной жизни проявляются в авторском тексте в нарративе, заметны в прямой речи (сравнения): *Caren and Daniel were ready for the Leukemia & Lymphoma Society's «America's Most Beautiful Bike Ride», a 100-mile ride through the hills of Lake Tahoe, Nevada* («Карен и Дениел были готовы к «Самой зрелищной велосипедной гонке во всей Америке», 100-мильному марафону по холмам озера Тахо в Неваде, проводимой благотворительной организацией, борющейся с лейкемией и лимфомой»). Перевод предстаёт громоздким и выглядит скорее как социокультурный комментарий. Так часто происходит в случае передачи социокультурных реалий, понимание которых требует от читателя определённых фоновых знаний.

Ещё один пример: *I jumped off my bicycle, my legs feeling like Jell-O, and I ran over and hugged him.* Jell-O – очень популярное в Америке низкокалорийное желе, реклама которого размещена в этом же журнале. Это желе также рекомендовано всем любителям сладкого, которые сидят на низкоуглеводной диете, пропагандируемой этим журналом (low-carb diet). При переводе, сравнение придётся или опустить совсем или заменить образ чем-то знакомым российскому читателю (приём компенсации): «Я соскочила с велосипеда – ноги стали как желе, подбежала к нему и сильно-сильно обняла». Разговорное звучание предложения в целом сохранено. Языковую игру с названием низкоуглеводного желе, неизвестного россиянам невозможно передать. При этом рекламная функция предложения неизбежно исчезает.

На данном этапе исследования стало очевидно, что специфика перевода заключается не только в стремлении к семантической и лексической адекватности, но и, прежде всего, в создании функционально-прагматического перевода. Переведённый текст должен передавать информацию если не в том же объёме, то с той же целью. Для адекватной передачи содержания текста публицистики (в данном случае популярного журнала) недостаточно хорошего владения только иностранным языком. Переводчику необходимо в совершенстве владеть обоими языками, хорошо понимать задачи текста и знать возможности их осуществления средствами русского языка.

В дальнейшем мы планируем рассмотреть популярный американский журнал и его русскоязычную версию и отследить, как решён вопрос сохранения специфики журнала, звучит ли русская версия по-русски или в ней преобладают несвойственные русской языковой культуре американизмы. Хотелось бы проанализировать англоязычную версию какого-либо российского печатного издания (изданного именно за рубежом в переводе, сделанном иностранцами). Хотелось бы выяснить, как переводчики с русского языка решают вопрос сохранения и передачи социокультурной специфики прессы.

Литература

Володина М.Н. Язык СМИ – основное средство воздействия на массовое сознание // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М., 2003. Ч. 1.

Качалкин А.Н. Роль СМИ в Межнациональном общении. Менталитет и речевой этикет нации // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М., 2003. Ч. 1.

Костикова А.А. Гендерные аспекты новейшей философии языка и их значение для современных исследований СМИ // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М., 2004. Ч. 2.

Леонтьев Д.А. Психология смысла // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М., 2003. Ч. 1.

Малюга Е.Н. Подходы к изучению вопросительных предложений в англо-американской прессе. М, 2001.
Микоян А.С. Проблемы перевода текстов СМИ // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М., 2003. Ч. 1.
Стернин И.А. Социальные факторы и публицистический дискурс // Массовая культура на рубеже XX-XXI веков: Человек и его дискурс. М., 2003.

А.Д. Кулькова (Саратов)

Жанровые особенности рекламы пива

Научный руководитель – профессор В.В. Дементьев

Первичный анализ рекламы пива на телевидении позволил выявить ряд специфических особенностей, которые отличают ее от других типов рекламы, активно изучающихся в современной антропологически ориентированной лингвистике [Попова, 2005; Пчелинцева, 2003].

Во-первых, специфика рекламирования продуктов, употребление которых может нанести вред здоровью, делает невозможным использование многих приёмов, характерных для других разновидностей рекламы, например, мотивировки: «Вы не можете обойтись без пива, оно Вам необходимо, как воздух». Рекламу пива разрешено показывать по телевизору только после десяти часов вечера.

Во-вторых, можно выделить несколько компонентов рекламы пива, которые встречаются практически в каждом рекламном тексте (хотя все типы и разновидности рекламы пива, разумеется, построены по-разному и применяют различные приёмы привлечения внимания потребителей).

Первый из них – предупреждение о том, что чрезмерное употребление пива вредит здоровью. Оно оформлено в виде надписи в нижней или верхней части экрана. Иногда кроме надписи присутствует также изображение пробки с цифрой 18, означающее, что продажа пива лицам до 18 лет запрещена. Следующий компонент, представленный во многих рекламных роликах, – бокал с логотипом рекламируемого пива. Пиво наливается в бокал, при этом особый акцент делается на внешнем виде бутылки, на этикетке. Обыгрывается вид пивной струи – эти компоненты ориентированы как на эстетические чувства зрителя, так и на механизмы первичных сигнальных систем (вызывают чувство жажды).

Всю рекламу пива можно разделить на две большие категории: реклама отечественного пива и реклама зарубежного пива. Эти два вида рекламы сильно отличаются друг от друга. Главное различие состоит в том, что эти виды рекламы апеллируют к разным ценностям. «Специфика любой рекламной аргументации состоит в том, что она обязательно строится на ценностях целевой аудитории, причём между этими ценностями и выбранной формой аргумента должна прослеживаться непосредственная связь», – отмечает К.Г. Урванцев [Урванцев, 2006. С. 7-8]. В.И. Карасик определяет понятие «ценность» следующим образом: «Ценностный план коммуникативной личности проявляется в нормах поведения, закрепленных в языке. Нормы поведения обобщают и регулируют множество конкретных ситуаций общения и поэтому относятся к особо важным знаниям, фиксируемым в значениях слов и фразеологизмов» [Карасик, 2002. С. 29].

Поскольку в каждой стране, в каждой национальной культуре как система норм поведения, так и система ценностей имеют свою специфику, в разных видах рекламы пива на первый план выходят разные ценности.

Рекламу отечественного пива я буду для краткости называть «отечественная реклама», а рекламу зарубежного, соответственно, – «зарубежная реклама».

Зарубежная реклама обнаруживает достаточно четкую тенденцию опираться на традиции, здесь разными способами подчёркивается, что рекламируемое пиво выпускается давно, делается по старинным, проверенным технологиям. В качестве примера можно привести пиво Holsten, логотип которого представляет собой изображение рыцаря с мечом на коне и цифры 1879, обозначающие год появления пива Holsten. В рекламе пива Lowenbrau рассказывается про ежегодный фестиваль пива Октоберфест. Кроме традиционности (этот фестиваль проводится каждый год уже долгое время и имеет свои устоявшиеся традиции) эта реклама апеллирует к некоторым другим ценностям (общение с друзьями, хорошая компания), но видеоряд этой рекламы (трактиры в старом стиле, дощатые столы) явно даёт понять, что традициям распития пива здесь придаётся не последнее значение. В рекламе пива Bagbier также используется изображение трактира, что даёт основание предположить, что и в этом случае рекламисты хотели подчеркнуть долголетнюю историю пива. В самом названии пива Staropramen можно увидеть, что его создатели приписывают ему статус пива с многолетней историей.

Другая, не менее важная ценность, которую активно эксплуатируют зарубежные рекламисты, – это лёгкая или гламурная жизнь, вечеринки. В рекламе этого типа имплицитно провозглашается, что все люди, которые пьют рекламируемое пиво, живут весело, устраивают самые хорошие вечеринки и вообще приобщены к некой особой культуре, которая позволяет им брать от жизни лучшее. Реклама пива Redd's иллюстрирует, что это пиво пьют люди, привыкшие окружать себя изысканными вещами (в видеоряде присутствуют модные босоножки, вечерняя сумочка, жемчужное ожерелье). Efes Pilsner в своей рекламе использует другой вид праздника – маскарад, где значимыми являются такие элементы видеоряда, как блёстки, яркие маски.

В отечественной рекламе акценты расставляются немного по-другому. Прежде всего, рекламисты стремятся подчеркнуть то, что рекламируемое пиво произведено в России и предназначено для российского/русского потребителя. Это достигается разными способами: использование пейзажей, различных видов русской природы (иногда лес, река, поле). Данный приём применяется в отечественной рекламе гораздо чаще, чем в зарубежной. Этим подчёркивается не только национальный характер пива, но и его натуральность, т.е. то, что пиво сделано из природных компонентов. Не случайно в рекламных роликах такого типа часто используется вид пшеничного или ржаного поля (Красный Восток, Охота): пшеница и рожь – основные источники сырья для приготовления пива. Другие элементы природы (небо, лес, река и др.) активно используются в отечественной рекламе: Самко, Охота, Красный Восток, Невское, Толстяк, Бочкарёв.

Отечественные рекламы используют различные русские реалии: семейное или дружеское застолье, отдых на даче, затачивание ножа (Самко, Красный Восток, Арсенальное), деревенский праздник (Большая Кружка). Ценности, эксплуатируемые в отечественных рекламах, можно условно разделить на два класса:

1) дружба, компания, вечеринка (Арсенальное, Красный Восток, Клинское, Балтика);
2) гармония с самим собой (Охота, Самко).

Некоторые зарубежные рекламные ролики, на первый взгляд, обращаются к этим же ценностям, однако можно заметить (например, если сравнить рекламу Lowenbrau с рекламой Балтики), что дружба понимается в них по-разному. В первом случае

дружба – это в целом не более чем повод посидеть вместе за кружечкой пива, тогда как во втором дружба предполагает взаимовыручку, совместное решение сложных проблем. Пиво Holsten апеллирует к гармонии с самим собой, так же как Охота и Самко, но это гармония, так сказать, среди зарубежных реалий (флюгеры, дома европейского типа).

И зарубежная, и отечественная реклама использует приём объединения людей, пьющих то или иное пиво, в некую элитарную, привилегированную группу. Этот приём применяется в рекламах такого пива, как Efes Pilsner, Пит, Овип Локос, Туборг Грин, Толстяк.

Можно выделить три вида таких групп:

1) «настоящие мужчины» (Толстяк: Толстяк – *это по-взрослому, мужики*, Пит: *Право быть мужчиной*);
2) люди с утончённым вкусом, способные радоваться жизни (Efes Pilsner, Holsten);
3) люди, умеющие «отрываться» (Туборг, Клинское, Сокол).

Что касается языкового наполнения рекламы пива, то тут тоже присутствуют свои особенности, о которых стоит упомянуть. Наиболее частотное слово в рекламном дискурсе рекламы пива – «вкус». Вкусу пива отводится особая роль, он может быть *ярким, мягким, неповторимым, глубоким, превосходным, сбалансированным*. Разумеется, пейоративные эпитеты в этом списке отсутствуют. Очевидно, что такие слова, как *пиво, бутылка*, тоже занимают не последние места в частотном списке.

С точки зрения формы построения можно выделить как минимум три группы рекламы пива:

1) рассказ о пиве от 3го лица (Старый Мельник, Невское, Охота);
2) апелляция к зрителю, зачастую в виде директив, побуждений к действиям: Старый Мельник, Клинское, Redd's, Туборг Грин;
3) диалогическая форма: диалог между какими-либо лицами, характеризующий каким-либо образом пиво: Арсенальное, Миллер.

Синтаксис языка рекламы пива отличается частотностью неполных и односоставных предложений: определённо-личных (*Бери от жизни всё!*); неопределённо-личных (*Здесь знают, что такое щедрость, здесь находят новых друзей и с удовольствием общаются со старыми* – Lowenbrau); эллиптических (*Ежедневно холодная тема дня* – Старый Мельник); назывных (*Неповторимый и глубокий вкус пива Efes* – Efes Pilsner; *Яркий вкус настоящего пива в двойном объёме* – Бочкарёв). Назывные предложения предназначены для подчёркивания, выделения в общем тексте рекламы каких-либо частей. Могут использоваться инфинитивные конструкции для обозначения неких приятных действий, к совершению которых стремятся все люди: *Подняться над суетой, открыть для себя что-то новое и просто наслаждаться моментом* (Holsten) и т.д. Субъектом действия в предложениях часто выступает пиво: *Старый мельник задаёт высокий стандарт для стеклянной бутылки: 0,65* (Старый Мельник); *Толстяк собирает большую компанию* (Толстяк).

Для рекламных роликов, построенных в диалогической форме, характерны фразы, которые становятся понятными только в целом тексте: *На этот раз – Миллер* (Миллер); *Найдём. Порядок!* (Арсенальное).

В рекламе пива активно используется языковая игра: *Овип Локос в формате Озз* (Сокол); *Двигай на вечеGREENку!* (Туборг Грин), основания «на коверканьи, выворачивании «наизнанку» фонетической формы слова, которые обычно не связаны со смысловым содержанием речи, а используются лишь с целью почудить, сказать не так, как другие…» [Русская разговорная речь…, 1983. С. 177]. В примерах, приведённых выше, используется фонетическая языковая игра: в первом случае написание цифр 0,33 про-

интерпретировано как слово *Озз*, во втором – часть названия зарубежного пива вставлена в середину слова «вечеринка», при этом само слово немного изменено, а вставка обозначена латинскими буквами, чтобы подчеркнуть, что это фрагмент иностранного названия. Во фразе *Жизнь зовёт и ключ в твоих руках* (Becks) присутствует семантическая языковая игра: ключ выступает одновременно в двух значениях – ключ как приспособление для открывания бутылки и ключ как средство, возможность для разгадки, понимания чего-л., для овладения чем-л.

Иногда в рекламе пива обыгрываются прецедентные тексты: для обозначения целой ситуации: *Жить хорошо! А хорошо жить ещё лучше!* (Самко); могут обыгрываться значимые трансформации формы пословицы: *Сделал дело – отмечай смело* (Большая кружка).

Дальнейшее исследование будет посвящено вербальному и невербальному кодированию коммуникативных смыслов в рекламе пива в их взаимодействии.

Литература

Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
Попова Е.С. Рекламный текст и проблемы манипуляции: Автореф. дисс. … к.ф.н. Екатеринбург, 2005.
Пчелинцева М.С. Взаимодополняемость вербально-визуальных элементов информации в семиотическом пространстве рекламного дискурса: Автореф. дисс. ... к.ф.н. Саратов, 2003.
Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. М., 1983.
Урванцев К.Г. Жанры современной теле- и радио рекламы (риторический аспект): Автореф. дисс. … к.ф.н. Волгоград, 2006.

М.К. Масалимова (Саратов)

Эвфемизмы в газетных и журнальных статьях, посвященных войне в Ираке (на материале американской и британской прессы)

Научный руководитель – доцент Е.В. Ермакова

Целью нашей работы является изучение такого стилистического приема, как эвфемизм на материале газетных и журнальных статей американской и британской прессы, посвященных войне в Ираке.

Начиная свое исследование, мы предполагали, что американские и британские газетные материалы, посвященные войне в Ираке, будут отличаться друг от друга. Например, речь американских политиков и официальных лиц во многом будет эвфемистична, а статьи британской прессы на эту тему будут содержать большое количество дисфемизмов. Во многом это связано с отношением США и Британии к военным действиям в Ираке и с их желанием или нежеланием оправдать политику Америки и открыто говорить на эту тему.

Для подбора материала мы использовали такие издания, как «The Economist», «Newsweek», «Time», «New York Times», «The Atlantic», а также статьи из Интернета.

Наиболее полное, на наш взгляд, определение эвфемизма дает М.П. Брандес: «Эвфемизм – перифраз (т.е. иное наименование) со специальным заданием: смягчить воздействие при названии какого-либо неприятного качества. Эвфемизмы широко используются в бытовом языке (для смягчения сообщения о смерти, болезни, неудачах), в политической сфере для выражения вежливости, деликатности, уклончивости ответов, для всевозможных языковых манипуляций с целью затушевания истины» [Брандес, 2004].

В некоторых словарях говорится о том, что первоначально эвфемизмы были связаны с табу, обусловленным суеверием или предрассудками. Так, слово *черт* могло быть заменено: *враг рода человеческого, нечистый, черная сила, лукавый* и т.д.

В противоположность эвфемизмам иногда применяются выражения, огрубляющие, более резкие, например, вместо *человек умер* говорят *дал дуба, сыграл в ящик, отдал концы* и пр.

Существует три антонима эвфемизма: дисфемизмы, какофемизмы и так называемые сильные слова. Первые могут быть обидными и ироничными, вторые чаще всего используются с целью обидеть специально, и последние используются говорящим для того, чтобы его точка зрения звучала более убедительно, чем точка зрения оппонента.

Уточнить объем понятия эвфемии можно, лишь определив ее место в системе смежных феноменов. «Следует определить соотношение: 1) эвфемии и криптолалии (тайноречия); 2) эвфемии и дезинформации; 3) эвфемии и тропики. На наш взгляд, именно эти понятия ученым не всегда удается развести с достаточной четкостью» [Москвин, 2006. С. 356].

Эвфемизмы следует отличать от реализующих «конспиративную» функцию слов и выражений тайных языков, которые, по определению О.С. Ахмановой, представляют собой «языки особых социальных групп, создаваемые в целях замкнутого общения в пределах данной группы» и «непонятные для тех слоев общества, которые не входят в данную социальную группу» [Ахманова, 1969]; в качестве примера можно привести воровские жаргоны.

«Дж. Нимэн и К. Сильвер, анализируя речь профессиональных разведчиков, причисляют к эвфемизмам такие профессионализмы, как *объект* (*target*) – «лицо, за которым производится слежка», *источник* (*source*) – «агент», *больной* (*ill*) – «арестованный», *госпиталь* (*hospital*) – «тюрьма». Приведенные единицы более похожи на средства профессиональной криптолалии, нежели на средства эвфемии.

Ученым не всегда удается с достаточной четкостью разграничить понятия эвфемии и дезинформации. Один и тот же прием, к примеру, мейозис, может быть использован как с целью смягчить выражение (*полный* вместо *толстый*), так и с целью обмана (*чернобыльская авария* вместо *чернобыльская катастрофа*). Политик, назвавший ядерную катастрофу аварией, может быть обвинен во лжи, однако вряд ли можно обвинить во лжи того, кто назвал толстого человека полным. Таким образом, эвфемия и дезинформация (ложь, обман, искажение истины) противопоставлены функционально (по своей коммуникативной цели)» [Москвин, 2006. С. 359].

По семантической структуре эвфемизмы – одна из разновидностей тропа. Отличие этой разновидности в ее назначении и сфере применения. Эвфемизмы имеют целью не образное представление действительности, как тропы поэтического языка, а затемнение, прикрытие неприглядных явлений жизни или нескромных мыслей, намерений. Как видим, эвфемия и поэтическая тропика также могут быть противопоставлены функционально.

Большинство эвфемизмов можно отнести к одной из следующих групп:

«1) terms of foreign origin (заимствования) (*derriere, copulation, perspire, urinate*);

2) abbreviations (аббревиатуры) (*SOB* for «*son of a bitch»*);

3) abstractions (отвлечения) (*it, the situation, go*);

4) indirections (уклонения) (*behind, unmentionables*);

5) mispronunciation (неправильное произношение) (*goldarnit, freakin*);

6) plays on abbreviations (обыгрывание аббревиатур) («*barbecue sauce*» for «*bull shit*» or «*sugar honey ice tea*» for «*shit*»)» [en.wikipedia.org].

Сегодня, пожалуй, трудно встретить читающего прессу или смотрящего телевизор человека, который ничего не слышал бы о политической корректности. В связи с этим хотелось бы напомнить, что политическая корректность (РС) появилась тогда, когда у людей возникла потребность найти новые способы языкового выражения взамен тех, которые задевают чувства и достоинства индивидуума, ущемляют его человеческие права привычной языковой бестактностью или прямолинейностью в отношении расовой и половой принадлежности, возраста, состояния здоровья, социального статуса, внешнего вида и т.п.

Вместе с тем существует тенденция ошибочно причислять к разделу РС-лексем едва ли не все эвфемизмы, а не только те, которые создавались специально для того, чтобы не обидеть чувства социально ущемленных людей. Создатели же истинных политкорректных терминов призывают проявлять бдительность и осторожность при использовании некоторых слов и словосочетаний, которые довольно легко можно принять за РС-термины, но которые таковыми отнюдь не являются.

Так, вначале американской военной «операции» против Ирака министр обороны США Д. Рамсфельд «обогатил» современный английский язык следующей формулировкой: *Война – акт гуманизма*. Многие отечественные и зарубежные СМИ не оставили такую трактовку войны без внимания и даже высказывали свое возмущение в связи с крайней степенью ее цинизма. Действительно, неуместно рассуждать о «гуманизме» в то время, когда весь мир видит на экранах телевизоров его результаты – убитых и раненых иракских детей и женщин.

Однако подобная реакция журналистов может вызвать и некоторое удивление, поскольку сами они на протяжении ряда лет прибегали к определениям подобного типа.

Air support (*поддержка с воздуха*) или *armed reconnaissance* (*разведка боем*) употребляются вместо лексемы *bombing* (*бомбардировка*). Значение последнего термина понятно каждому, тогда как два первых в силу их семантической размытости можно интерпретировать по-разному. События в Ираке, однако, должны содействовать правильному пониманию того смысла, который заключен в приведенных выше эвфемизмах, равно как и в им подобных.

«Когда американцы говорят, что их военные *попадают в цель* (*service a target*), следует понимать, что на самом деле они в очередной раз сбрасывают бомбы или направляют ракеты на иракские города. Когда снаряды попадают в жилые дома, больницы или взрываются на рынке, то сообщают, что произошло очередное *случайное попадание снаряда* (*accidental delivery of ordnance*), которая стала причиной *второстепенных разрушений* (*collateral damage*). А если ракеты или снаряды, выпущенные американцами, поражают американские же войска или войска их союзников, то такую неумышленную атаку на своих остроумно называют *дружественным огнем* (*friendly fire*)» [Палажченко, 2004. С. 84].

Вместе с тем американским военнослужащим постоянно внушается мысль о том, что они не только самые «миролюбивые», но и самые «храбрые», а потому при проведении боевых операций они не могут «попасть в окружение», хотя, возможно, им и придется *вступить в бой с врагом на всех направлениях* (*engage the enemy on all sides*).

«Практику захвата чужих территорий предложено назвать *политикой добрососедства* (*good-neighbor policy*). Кстати, согласно американской военной доктрине, мир – это всего лишь *временное прекращение боевых действий* (*temporary cessation of hostilities*)» [Палажченко, 2004. С. 86].

Итак, для того чтобы не ошибиться в выборе подлинно политкорректного термина, нужно не забывать, что политическая корректность стремится защитить, в том

числе и средствами языка, притесняемых, а не завуалировать истинный смысл происходящего с ними.

Как мы и предполагали, во всех проанализированных нами статьях американской прессы о войне в Ираке мы нашли большое количество эвфемизмов. Все они встречаются, как правило, в речи политиков, официальных лиц, непосредственных участников событий или журналистов, положительно оценивающих политический курс Америки в отношении Ирака. Наиболее часто встречающиеся типы эвфемизмов – так называемые отвлечения и уклонения (abstractions и indirections).

Рассмотрим несколько примеров.

In Washington the US Senate observed a moment of silence in honor of ***the fallen 2 000.*** *"We owe* ***them*** *a deep debt of gratitude for* ***their*** *courage, for* ***their*** *valor, for* ***their*** *strength, for* ***their*** *commitment to our country," said Republican Majority Leader Bill Frist.*

В этом предложении *the fallen 2 000* – яркий пример уклонения, а местоимения *them* и *their* – очевидные отвлечения, используемые с тем, чтобы лишний раз не употреблять слова people, soldiers, death, victims и т.д.

Аналогичный пример отвлечения мы можем найти и в приведенном ниже предложении: *This year nearly 40 percent of* ***the US presence in Iraq*** *will be from the Guard and the Reserves.*

Здесь вместо выражения *the US troops in Iraq* используется *the US presence in Iraq*, что явно смягчает звучание всей фразы. Или: «*We are seeing more powerful capabilities», he said, «but we are getting better at interrupting the enemy's decision cycle, and getting better intelligence that is allowing us to stop more of* ***these things****, find more of* ***them»****.*

Подобный эффект смягчения может быть достигнут также с помощью перефразирования с использованием слов с менее ярко выраженными негативными коннотациями. Например: *we should expect many more losses to come* вместо *the death toll is likely to rise.*

В американской прессе мы выявили много слов и целых выражений, используемых для обозначения действий США по отношению к Ираку: *mission; the US military mission in Iraq; Operation Iraqi Freedom; difficult situation; those actions; good deeds; the 2004 campaign; problems in Iraq; democratising the Middle East; the «Iraq factor» in American politics; regulation of the airwaves.*

Следующий тип эвфемизмов, примеры которого мы нашли в статьях американских газет и журналов, – эвфемизмы, образованные с помощью сокращения: *The attacks brought the number of Americans killed in October to 92, the highest monthly* ***toll*** *since January…*

Здесь выражение *death toll* заменено на *toll*, но при этом всем понятно, что под этим *toll* подразумевается.

Интересно, что нам встретился эвфемизм *the true milestones of the war*, который не может быть обозначен в соответствии с теми классификациями, которые были нами найдены. Мы отнесли его к выделенной нами группе эвфемизмов, образованных с помощью метафорического переноса. Такие эвфемизмы используются в речи для усиления эмоциональности и оценочности.

Кроме того, нами была выделена группа эвфемизмов, образованных с помощью метонимического переноса: *to remain in uniform; to return from seven months in Iraq.*

В проанализированных нами статьях британской прессы мы нашли перифразы и метонимии с явным ироническим подтекстом. Например, действия Америки в отношении Ирака британские журналисты называют жертвоприношением (*sacrifice*) и *War of Nerves*, армию США – *An Army of One, weekend warriors, those in uniform, American missionary group* или *just the grunts who are eager to fight again*, генерала, руководящего

американскими войсками в Ираке, – *an ebullient American*, военную службу в Ираке – *doing the job*, а погибших – *the coffins which came home without public notice*.

Кроме того, в британской прессе часто используется стилистически окрашенная лексика с функцией дисфемизации и нейтральная лексика, которая называет вещи своими именами, но это в контексте разговора о войне делает такую лексику негативно окрашенной и передает отношение журналиста к сообщаемому. Например: *amputees, long and painful struggle, grueling rehab, invasion, violence, to mutilate, viciousness, these terrible losses* и т.д.

Выдвинутая нами гипотеза о том, что статьи американской прессы о войне в Ираке содержат большое количество эвфемизмов, а британские публикации на эту тему скорее будут дисфемистичны, частично подтвердилась. Но для полного ее подтверждения необходим дальнейший анализ.

Литература

en.wikipedia.org
Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М., 1969.
Брандес М.Т. Стилистика текста. Теоретический курс. М., 2004.
Москвин В.П. Стилистика русского языка. Теоретический курс. Ростов н/Д., 2006.
Палажченко М.Ю. К вопросу о политической корректности, настоящей и мнимой, и политике двойных стандартов // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2004. №1.

Е.Е. Матюшенко (Волгоград)

Современные тенденции функционирования жаргонизмов в текстах российской молодежной прессы

Научный руководитель – профессор И.В. Крюкова

Язык постоянно находится в движении, меняется, эволюционирует. Коренные изменения, произошедшие в 90-е годы XX в. во всех сферах нашей жизни, серьезным образом сказались на словарном составе русского языка. Изменение государственности, отказ от прошлых социальных, экономических, политических и духовных основ общественной жизни значительно ускорили, в каких-то случаях обнаружили, вывели на поверхность эволюционно подготовленные процессы в языке и прежде всего в его словарном составе. Одной из тенденций функционирования русского языка в настоящее время является активное вовлечение жаргонных выражений в тексты молодежных печатных СМИ.

Исследованию данной тенденции посвящена настоящая статья. Определяя ключевые понятия своей работы, мы придерживаемся точки зрения С.В. Вахитова, который отождествляет термины «жаргон» и «сленг» и понимает их как «лексические подсистемы языка, противопоставленные официальной литературно нормированной лексической системе, обслуживающие речевые потребности какой-либо устойчивой социальной группы» [Вахитов, 2001. С. 6-8].

По нашим наблюдениям, почти во всех материалах, где речь идет о жизни молодых людей, об их вкусах и интересах, об их праздниках и кумирах, содержатся данные внелитературные элементы в большей или меньшей концентрации. Молодежные издания оперативно отражают сегодняшнее состояние языка: распространенная жаргонная

лексика попадает в них очень быстро, и мы получаем возможность объективно судить о ее частотности.

Анализ показал, что с точки зрения употребления жаргонизмов все молодежные издания можно разделить на две группы. Первую составляют те издания, в которых использование жаргонной лексики является коммуникативным средством. Например, к таким изданиям относятся молодежные журналы «Молоток» и «Молодой». В них авторы статей имитируют язык целевой аудитории. Очень часто журналисты используют в своей речи чрезмерное количество жаргонизмов. Наиболее показателен в этом отношении журнал «Молоток», каждый номер которого содержит более 150 единиц внелитературного характера. Для сравнения, в газете «Молодой» среднее число субстандартных единиц варьируется от 50 до 90 единиц.

Жаргонное слово в этих изданиях очень часто является доминирующим наименованием, находится в смысловом центре фразы, и это создает впечатление его «веса», значимости: *Сначала Аня жила* ***налетами****, появляясь дома между* ***тусовками****, чтобы поесть* [Молодой. 2007. № 21 (560)]; *Вот Жанне Фриске на прошлой неделе за съемки в рекламе не только* ***бабла*** *дали, но и кольцо с* ***брюликами*** *подарили* [Молоток. 2005. № 11]; *С* ***преподом*** *этот* ***фикус*** *не* ***прокатит*** *– жертву надо выбирать среди одноклассников, желательно девушек* [Молоток. 2005. № 15].

Издания (например, газеты «Re:акция», «Политехник», журналы «Cool», «Cool girl», «BRAVO», «OOPS!»), в которых жаргон используется в качестве экспрессивного средства, мы отнесли ко второй группе молодежной периодики. Журналисты используют данные внелитературные единицы в качестве выразительного приема, поэтому общая стилистика таких публикаций остается нейтральной. В изданиях этого типа употребляются жаргонизмы, которые близки к просторечию и не имеют оттенка новизны. Приведем характерные примеры: *Ситуация тогда была* ***аховая****, я готова была хоть уборщицей идти работать, лишь бы только получать деньги* [Re:акция, 2006. № 05(39)]; *А тем временем мы вернулись в* ***магаз*** *и набрали еще море всяких гастрономических «****приколов****» и мороженого* [OOPS! 2003. № 8]. Достаточно часто в изданиях второй группы используются жаргонные выражения, вышедшие уже из общенационального употребления. К ним можно отнести слово *магаз*, которое было популярно среди подростков в конце XX в., но в настоящее время довольно редко встречается в их речи.

Изучение рассмотренных языковых явлений особенно актуально с позиций прагмалингвистики. В данном случае нас интересует комплекс вопросов, связанных с адресантом, адресатом, их взаимодействием в коммуникации, ситуацией общения.

При анализе ситуации общения следует отметить, что речь современной молодежной прессы отражает неустойчивое культурно-языковое состояние общества, балансирующее на грани литературного языка и жаргона. Так называемый общий жаргон – заниженный стиль речи, размывающий и нормы языка, и нормы речевого этикета, – становится привычным не только в повседневном общении, но и звучит в теле- и радиоэфире. Это связано в первую очередь с тем, что молодежь стала играть важную роль в жизни современной России. Журналисты, музыканты, предприниматели – наиболее активная в социальном отношении часть населения страны – это сегодня молодые люди. Они заметны в обществе, они выступают в СМИ, основная часть популярных радио- и тележурналистов, как и газетчиков, – это тоже молодые люди, которые в силу возраста принесли с собой возрастной жаргон. Новомодные слова и выражения становятся частотными словами в молодежных СМИ, что нередко вызывает негативную реакцию у старшего поколения.

Проанализировав тексты современной молодежной прессы, мы выделили следующие прагматические функции жаргонных выражений: номинативную, воздействующую и эмотивную.

На нашим наблюдениям, основной функцией жаргонизмов в текстах современных молодежных средств массовой коммуникации является номинативная. Особенно показательны в этом отношении молодежные издания первой группы, в которых имитируется язык целевой аудитории. Жаргонные наименования существуют как нелитературные синонимы к наименованиям литературным: *Все тома советской энциклопедии всего и вся у меня есть – это уже* ***полкурсача*** [Молодой. 2007. № 21 (560)]. Причем встречаются такие жаргонные выражения, для которых в литературном языке невозможно подобрать эквивалент: *Шпаргалки бывают двух видов – собственно шпора и* ***бомба*** [Политехник. 2000. № 12]. Понятию *курсач* в литературном языке соответствует «курсовая работа» [Левикова, 2003. С. 235], а *бомбу* можно определить как «шпаргалку на большом листе бумаги с полным ответом на вопрос» [Никитина, 2003. С. 48].

В подобных публикациях максимально учитывается фактор адресата. Было замечено, что в газетах и журналах, рассчитанных главным образом на студентов, употребляется именно студенческий жаргон. Авторы статей изначально знают, что их аудитория – это обучающиеся в средних и высших учебных заведениях, поэтому корреспонденты отдают предпочтение той лексике, которая близка и понятна студентам и учащимся. Например: *Так размышляла Ленка на своем обычном пути из* ***универа*** *в* ***общагу*** [Молодой. 2007. № 21 (560)]; *К тому же есть у меня один студентик, не определившийся с темой, надо будет ему мой союз подкинуть – а это уже* ***полдисера****. Хотя* ***научрук*** *настаивает…* [Молодой. 2007. № 20 (559)].

В журнале «Молоток», чья целевая аудитория – это учащиеся старших классов, авторы статей используют школьный сленг: *Больше всего тебе сейчас светит неприятный напряг с* ***преподом по русишу*** [Молоток. 2003. № 13]; *Почему химия? Да потому что в этом кабинете всегда полно всяких шкафчиков, без которых* ***училке*** *не обойтись* [Молоток. 2005. №11].

На примере журналов «Молоток» и «Молодой» можно сделать вывод о том, что перед началом работы над статьей журналисты определяют ту аудиторию, для которой они пишут материал, и уже на основе этого выбирают ту или иную лексическую единицу.

Следующая функция жаргонизмов в современных молодежных СМИ – воздействующая. Она обусловливает наличие в публицистическом стиле оценочных средств выражения. Воздействие может быть разным: чувственным, интеллектуальным; результатом воздействия может быть и поведенческая реакция читателей. Поэтому следует признать, что прагматичны любые тексты средств массовой коммуникации, равно как и любое слово прагматично, т.к. при определенных условиях любое слово может оказать какое-либо воздействие на адресата.

Используя жаргон в своих материалах, журналисты нередко апеллируют к чувствам и эмоциям аудитории. По нашим данным всего эта функция реализуется в такой рубрике, как гороскоп: *Во вторник не* ***принимай в штыки*** *все происходящее вокруг* [Молоток. 2004. № 27], **Расслабься** в пятницу – дела вроде бы налаживаются [Молоток. 2004. № 8].

Однако следует различать воздействующую и эмотивную функции жаргона в текстах современных молодежных СМИ. Первая из них влияет «на поведение читателя прежде всего посредством апелляции к эмоциональной сфере психики и через нее к сознанию и воле, вооружая при этом реципиента особым видением мира» [Быдина, 2005. С. 16]. Под эмотивной функцией речевых единиц всех уровней В.И. Шаховский

понимает функцию «выражения эмоций говорящих без намерений воздействовать на слушающего» [Шаховский, 1987. С. 27].

Эмотивная функция жаргонизмов наряду с номинативной также широко распространена в молодежной прессе. Например: *Сама девушка играет в клипе две роли: сначала простой служанки, а затем – **офигенной** певицы, в которую она превращается* [BRAVO. 2007. № 21]; *Когда я на поле, я расслабляюсь, меня ничего **не парит** – бегаешь себе, думаешь только об игре, адреналин так и **прет*** [BRAVO. 2007. № 11]. Нетрудно заметить, что жаргонная лексика отличается эмоциональной насыщенностью и хорошо приспособлена для выражения различных чувств автора статьи.

Кроме того, использование жаргонных выражений в письменном тексте является мощным стилистическим средством, нередко приводящим к комическому эффекту. В журнале «Молоток» было замечено следующее высказывание: *Присматриваешь на школьной территории заброшенную и, желательно, **убитую лохами** стеночку, узнаешь у завхоза, что она не представляет стратегической ценности и **ломишься** к директору, весь такой на взрослом пафосе, с эскизами (в разных стилях и на просветительскую тематику)* [Молоток. 2003. № 33]. Нередко комический эффект строится на каламбурном столкновении двух значений одной лексической единицы – литературного и жаргонного: **Вот и наступила зима. Время подводить итоги и *разбирать полеты*, походы и побеги** [Политехник. 2004. № 47 (1081)]. *Разбирать полеты* означает «обсуждать прошедшие мероприятия» [Максимов, 2002. С. 357].

В заключение отметим, что наблюдение за функционированием жаргонизмов представляется нам актуальным и перспективным во многих направлениях: эволюция номинативной техники, языковой вкус современных носителей русского языка, основные тенденции языковой моды и языкового творчества современного человека.

Литература

Быдина И.В. Основы коммуникативно-прагматического исследования поэтического текста и поэтического слова: Спецкурс. Волгоград, 2005.
Вахитов С.В. Словарь уфимского сленга. Уфа, 2001; М., 1994.
Левикова С.И. Большой словарь молодежного сленга. М., 2003.
Максимов Б.Б. Фильтруй базар: Словарь молодежного жаргона города Магнитогорска. Магнитогорск, 2002.
Никитина Т.Г. Толковый словарь молодежного сленга: Слова, непонятные взрослым. М., 2003.
Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987.

Е.М. Мелюхина (Пермь)

Образ человека в сознании носителей русского языка и дискурсе СМИ

Научный руководитель – профессор И.Г. Овчинникова

В статье «О трояком аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании» Л.В. Щерба среди языковых явлений выделяет три аспекта: 1) речевая деятельность – это процессы говорения и понимания в широком социальном значении функции говорения, т.е. речи; 2) языковая система – словарь и грамматика, которые не даны в непосредственном опыте, «ни в психологическом, ни в физиологическом», а могут выводиться из языкового материала; 3) языковой материал – «совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или иную эпоху данной общественной группы» [Щерба, 1974].

Таким образом, в языковой системе мы имеем «некую социальную ценность, нечто единое и общеобязательное для всех членов данной общественной группы, объективно данное в условиях жизни этой группы». Психологическая речевая организация индивида является лишь проявлением языковой системы. «Но само собой разумеется, что сама психофизиологическая речевая организация индивида вместе с обусловленной ею речевой деятельностью является социальным продуктом» [Там же].

В данном материале рассматривается соотношение представлений о человеке в сознании наивных носителей языка и в дискурсе СМИ (под дискурсом мы понимаем текст, взятый в событийном аспекте, речь, погруженную в мысль [Ревзина, 1999]).

По нашему мнению, образ человека, созданный СМИ, значительно отличается от образа, существующего в сознании носителей языка. Это связанно с тем, что в СМИ попадает человек маркированный, т.е. тот, который может привлечь внимание читателей.

Наше исследование выполнено на материале ассоциативных экспериментов, данных детского ассоциативного словаря и текстов СМИ из Национального корпуса русского языка (www.narusco.ru). Национальный корпус – это информационно-справочная система, основанная на собрании текстов в электронном формате. Национальный корпус представляет данный язык на определенном этапе его существования и во всем многообразии жанров, стилей, территориальных и социальных вариантов. Национальный корпус характеризуется сбалансированным составом текстов. Это означает, что, во-первых, корпус содержит по возможности все типы письменных и устных текстов, представленных в данном языке (художественные тексты разных жанров, публицистические, учебные, научные, деловые, разговорные, диалектные и т.п.), и, во-вторых, все эти тексты входят в корпус по возможности пропорционально их доле в языке соответствующего периода.

В нашем исследовании из корпуса были взяты публицистические тексты, которые содержали в себе лексему *человек*. В корпусе представлено 105 таких вариантов контекстов из газет «Известия», «Дело», «Труд», «Московские новости», «Комсомольская правда», «Литературная газета», «Невское время», «Общая газета», «Петровский курьер», «Аргументы и факты» и др.

В результате семантического анализа данных контекстов, были выделены следующие семантические группы лексемы *человек*: физические качества (*необыкновенно сильный, физически сильный, мужественный* и др.); характер (*смелый, высокомерный, капризный, суровый, скандальный, ленивый, приличный, спокойный, не сентиментальный, властный* и др.); внешние характеристики (*толстый, рыжий* и др.); социальные характеристики (*советский, свободный, богатейший, без веры, не религиозный, русский* и др.); действия (*теряет ощущение, говорит, пойдет сражаться, считает, лениться, действует* и др.) возрастные характеристики (*молодой, пожилой, средних лет* и др.). Из этих слов был сформирован список слов-стимулов для ассоциативного эксперимента. Отбирались такие слова, которые характеризуют человека с разных сторон, входят в различные лексико-грамматические классы (*лениться, приличный, пожилой, рыжий, свободный, сильный, спокойный, считать, думать*).

В качестве остальных слов-стимулов были выбраны слова-реакции на стимул *человек* и другие стимулы, имеющие отношение к человеку, из детского ассоциативного словаря «От реакции к стимулу» (*аккуратный, безграмотный, верность, надежный, спокойный, сильный, судьба, счастье, рыжий, пожилой, невежа* и др.).

В эксперименте принимали участие ученики 2-го класса школы № 77 г. Перми. Всего в исследовании было задействовано 75 человек. Испытуемым предлагался список из 35 слов-стимулов, к ним прилагалась инструкция: «На предложенное слово отве-

тить другим словом, которое первым приходит в голову». Слова-стимулы представлены разными частями речи (18 прилагательных, 11 существительных, 6 глаголов).

Реакция *человек,* в соответствии с закономерностями свободного ассоциирования, появляется, прежде всего, на стимулы-прилагательные (*аккуратный, безграмотный, вежливый, любопытный, невоспитанный, приличный, пожилой, рыжий, свободный, спокойный, умный, хитрый, ценный, экстравагантный*). Это связано с синтаксической функцией прилагательного, которое обычно образует простейшую синтаксическую конструкцию с существительным (*аккуратный человек, вежливый человек, спокойный человек* и др.).

Кроме того, реакция *человек* возникает на некоторые существительные, описывающие определенные качества присущие человеку (*враг, гордость, доброта, судьба, талант, честь*). Интересно, что на стимул *верность* реакция человек не встретилась ни разу. Думаем, что это связано с тем, что человек не является эталоном верности. В языке существуют номинации с меньшей степенью абстракции, обозначающие верность (например: *друг, собака*). Именно эти реакции мы находим у детей.

Реакция *человек* отмечается и на некоторые глаголы (*лениться, обижать, обманывать*).

Полного соответствия между данными корпуса и ассоциативного эксперимента мы не обнаружили. Возможно, причиной этого являются принципиальные различия в бытовании лексемы в сознании индивида и тексте. В сознании индивида лексема лишена конкретного контекста, в ее связях актуализируются типичные в опыте конкретного испытуемого контексты. Эти типичные для индивида контексты отнюдь не всегда частотны в дискурсе, в частности в дискурсе СМИ.

Тем не менее, хотелось бы подчеркнуть, что некоторые соответствия взаимосвязей лексемы человек в дискурсе СМИ и в сознании наивных носителей языка (детей в возрасте 8–9 лет) мы обнаружили. Они касаются, прежде всего, связей с прилагательным и глаголом (*лениться, приличный, пожилой, рыжий, свободный, спокойный*). Как нам кажется, существенным фактором, определяющим соответствия взаимодействий лексемы в ментальном лексиконе и дискурсе является лексико-грамматическое оформление слова.

В целом, как и предполагалось, образ человека в ментальном лексиконе младшего школьника более многомерен, чем в СМИ. В детских ассоциациях представлен образ «обычного» человека. Реакция *человек* встречается на стимулы *аккуратный, безграмотный, гордость, доброта, жадный, любопытный, невоспитанный, обманывать, счастье, хитрый, ценный, честь, чистюля*, взятые из ассоциативного словаря, а не из корпуса. Выявленное отличие мы интерпретируем как специфику дискурса, отражающего определенную ментальность, не совпадающую с обыденным сознанием современных носителей русского языка.

В перспективе исследования мы видим более подробное соотношение частотности слова в ассоциативном эксперименте и дискурсе.

Литература

Ревзина О.Г. Язык и дискурс // Вестник Московского университета. Сер. 9. 1999. № 1.
Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

Е.В. Саунина (Саратов)

Стратегии борьбы за власть (на материале теледебатов в США)

Научный руководитель – доцент Т.В. Харламова

Политические теледебаты играют важную роль в политической системе США и являются неотъемлемой частью проведения предвыборной кампании кандидатов на пост президента. Представляется интересным рассмотреть некоторые черты этого жанра в политическом дискурсе и выявить особенности коммуникативного поведения кандидатов в теледебатах. Материалом для исследования послужили тексты теледебатов кандидатов на пост президента США 2000 г.

Обратимся к понятию теледебатов. Теледебаты – сложное речевое событие, особый диалогический жанр устного политического дискурса. Главная цель предвыборных теледебатов заключается в том, чтобы кандидат побудил зрителей, т.е. избирателей, проголосовать на предстоящих выборах за свою кандидатуру. Для этого кандидаты обращаются к различным стратегиям и тактикам.

Жанр теледебатов относится к первичным жанрам политического дискурса. Это обусловлено особенностью одной из важнейших его функций – агональной. Характерным свойством политического дискурса является борьба за власть. Для достижения этой цели привлекаются всевозможные средства, в том числе и средства языка. В связи с этим политики прибегают к речевому воздействию, как на своего оппонента, так и на массовую аудиторию.

Е.И. Шейгал и Ю.И. Иванова выделяют три параметра стратегической коммуникации жанра предвыборных теледебатов: 1) изначальная конфликтность; 2) наличие в культуре США такой специальной игровой формы разрешения противоречий между борющимися за власть, как предвыборные теледебаты; 3) наличие в рамках данного жанра уровневой системы стратегий и тактик речевого воздействия [Шейгал, Иванова, 2004].

Структура и специфика жанра теледебатов определяется несколькими факторами, на которые указывает Е.В. Рублева:

1. Фактор регламента – это соблюдение как временных ограничений, так и морально-этических и нравственных норм общения.

2. Фактор личности ведущего и его роли. Этот фактор связан с разными подходами к исследованию материала: исследование стратегий и тактик с точки зрения телеведущего и с точки зрения участников теледебатов. В данном исследовании нас интересует второй подход.

3. Фактор уровня коммуникативной компетенции, т.е. подготовленность/неподготовленность коммуниканта к обсуждению заявленной темы, наличие аргументов и контраргументов, владение прагматическими стратегиями, тактиками и приемами, знание потенциальных эффектов коммуникации.

4. Фактор аудитории, безусловно, один из ключевых, т.к. теледебаты проводятся исключительно с целью выступления и предоставления своей программы перед избирателями [Рублева, 2006].

В ходе исследования были выявлены способы и средства реализации стратегии борьбы за власть, а именно: 1) стратегия дискредитации и нападения и 2) стратегия самозащиты. За основу была взята классификация, предложенная О.Н. Паршиной [Паршина, 2004].

Стратегии дискредитации и нападения играют значительную роль в процессе теледебатов. Их цель – «подорвать авторитет дискредитируемого объекта, унизить его, опорочить, очернить в глазах избирателей» [Паршина, 2004. С. 56]. Данная стратегия

характерна для теледебатов: кандидаты нередко стремятся лишить оппонента равновесия, вызвать его отрицательную реакцию и эмоции. Как правило, указанная стратегия реализуется с помощью тактики обвинения и тактики оскорбления.

Тактика обвинения не направлена на унижение или оскорбление оппонента. Именно этим она отличается от тактики оскорбления. Тактика обвинения предполагает обличение программы, предложенной оппонентом или существующего правительства.

В теледебатах могут участвовать как кандидаты на пост президента, так и действующий президент. Мы проанализировали теледебаты кандидатов. Следует отметить, что средства реализации тактики обвинения в данном случае носят менее резкий и категоричный характер. Участники высказываются о программе, предложенной оппонентом, а не о его действиях в качестве президента. Они могут критиковать действия оппонента, но не судить о его правлении.

Итак, тактика обвинения в рамках стратегии дискредитации и нападения в языке выражается несколькими приемами:

1) выражение несогласия. Для этого используется прилагательное *different (different places, different philosophy)* или существительные *difference (различие), disagreement (различие, противоречие).* Часто эти существительные употребляются с такими прилагательными, как *fundamental, simple, big*, или в словосочетаниях типа: *difference of opinion*. Возможно также употребление слов, лексическое значение которых связано с различиями и противоречиями: *contrast (различие, противоположность);*

2) выражение собственной точки зрения. Реализуется с помощью утвердительной конструкции *I + verb* (я + глагол): *I want / believe / trust / wish, I think*, или *I+ intensifier+ verb* (я + усилитель + глагол): *I strongly believe*; или выражений типа: *I'm for, I'm against*. Собственная точка зрения может выражаться отрицательной конструкцией*: I don't believe, I don't think*;

3) введение точки зрения, позиции оппонента. Выражается конструкцией *subject + verb* (подлежащее + сказуемое): *he proposed, President believes, he wants / thinks, he's against*;

4) негативная оценка деятельности оппонента. Характерным для этой тактики является указание на то, что политика, проводимая оппонентом, ведет страну к упадку, а сам политик не оправдал надежд, возлагаемых не него электоратом*: that is the wrong choice, I don't think it's a fair price.*

Таким образом, существует определенный набор приемов тактики обвинения: выражение несогласия, выражение своей точки зрения, введение точки зрения оппонента, а также негативная оценка деятельности оппонента. Эти приемы могут использоваться в различном порядке и в различных комбинациях.

Тактика оскорбления заключается в стремлении обидеть, унизить, осмеять оппонента и используется при обсуждении личности оппонента и его действий. Для данной тактики характерным являются:

1) Использование слов и словосочетаний, которые ставят под сомнение правильность действий оппонента, уровень его компетенции. Например: *he's performing fuzzy math (он оперирует неясными / смутными данными), he uses phony numbers (он использует ложные цифры), he has no credibility on the issue (он не компетентен в данном вопросе).* Такого рода высказывания направлены на то, чтобы показать, что оппонент действует неправильно и не заслуживает доверия избирателей. Его правление не приведет к положительным для страны результатам. Следовательно, он не достоин победы на выборах.

2) Действенным оказывается использование конструкций, смысл которых – снижение авторитета оппонента в глазах избирателей: *you're just not one of the right people (Вы просто не тот человек).*

3) Ярким, но редко использующимся средством является игра слов. Например, при обсуждении оппонента и его программы вместо номинации *Medi-care* («Медикэр» – правительственная программа США по страхованию здоровья престарелых) используется лексема *Medi-scare (care – забота; scare – испуг, паника)*, что приводит к снижению его авторитета в глазах избирателей.

Но, очевидно, что вышеперечисленные средства выражения тактики обвинения не являются конфликтогенными. Более того, следует отметить, что инвективная лексика не используется. Таким образом, наше исследование подтверждает наблюдения И.А. Стернина и К.М. Шидихиной о следующих доминантных чертах американского коммуникативного поведения:

- высокое стремление к достижению компромисса. Исследуемый материал показывает, что для американцев характерно отсутствие агрессивности в поведении, стремление найти компромисс, мирное и спокойное обсуждение разногласий и проблем;

- сниженная категоричность выражения несогласия. При выражении несогласия часто используются смягчающие выражения;

- допустимость инакомыслия. Теледебаты проводятся именно с целью обсуждения изначально различных взглядов кандидатов, выявления различий между их программами и донесения этих различий до зрителей [Стернин, Шилихина, 2000].

В качестве самозащиты оппонент прибегает либо к стратегиям дискредитации и нападения, т.к. лучшая защита – это нападение, либо к стратегиям самозащиты. Стратегия самозащиты осуществляется с помощью тактики оправдания и тактики оспаривания.

В тактике оспаривания распространенными способами являются:

1) Простые по форме высказывания: открытое и прямое утверждение о своей невиновности, связанное в основном с тем, что кандидат не сделал или не сказал того, в чем его обвиняют или ему приписывают.

2) Использование слов с семой *«correct» (правильный, верный)*.

3) Оправдание себя с ссылкой на неправильность или несправедливость высказываний оппонента: *what he's quoting is not*; *what he just said.*

4) Метатекстовые фразы. Содержательная сторона высказываний кандидатов в этой тактике получает метатекстовое обрамление с помощью метатекстовых фраз, которые помогают упорядочить аргументы и донести их до адресата в более логично выстроенной форме. Например, высказывания типа: *let me tell you my position*; *if I could just respond*; *can I answer that?* создают более благоприятное впечатление и тем самым могут снизить отрицательное отношение к кандидату. Это может привести к тому, что обвинение будет звучать недостоверно, а оправдание будет единственным способом для собственной защиты. Здесь же можно выделить вводные фразы типа: *now; as for*; *as you call them*; *first of all*.

В проанализированном материале тактика оспаривания представлена ярче, чем тактика оправдания. В тактике оспаривания говорящий высказывает несогласие с аргументами оппонента и представляет аргументы в свою пользу, а в тактике оправдания акцент смещается на оправдание собственной личности. Преобладание тактики оспаривания обусловлено особенностями предвыборной кампании, где претендент скорее не согласится и оспорит мнение собеседника, чем признает свою вину и тем самым выставит себя в невыгодном свете.

Следует отметить, что при использовании перечисленных тактик речь говорящего не отличается высокой эмоциональностью: отсутствуют восклицательные предложения, обрывистые и нелогично выстроенные аргументы. Следовательно, подтверждается еще одна черта американского коммуникативного поведения – сниженная эмоциональность общения, в отличие, например, от российских аналогов.

Таким образом, можно сделать вывод, что в борьбе за власть американские политики чаще всего прибегают к стратегии дискредитации и нападения, в частности к тактикам обвинения и оскорбления, и к стратегиям самозащиты, в частности к тактике оспаривания.

Литература

Паршина О.Н. Стратегии и тактики речевого поведения современной политической элиты России. Астрахань, 2004.
Рублева Е.В. Лингвопрагматические аспекты политической теледискуссии: Автореф. дисс. … к.ф.н. М., 2006.
Стернин И.А., Шилихина К.М. Коммуникативные аспекты толерантности. Воронеж, 2000.
Шейгал Е.И., Иванова Ю.И. Предвыборные теледебаты как жанр стратегической коммуникации // Respectus Philologicus. 2004. № 5 (10).

Е.Д. Соколова (Саратов)

Специфика эмотивных коммуникативов в современных газетах

Научный руководитель – профессор М.А. Кормилицына

Эмоции и чувства являются неотъемлемой частью жизни каждого человека. Эмоции «составляют мотивационную основу деятельности человека» [Изард, 1980. С. 208]. Среди исследователей существует различное понимание терминов «чувство» и «эмоция». Так, словарь Ожегова трактует эти термины как синонимичные. Чтобы избежать путаницы, обратимся к определениям, данным в рамках психологической науки. Чувство – «устойчивое эмоциональное отношение человека к явлениям действительности, отражающее значение этих явлений в связи с его потребностями и мотивами» [ПС, 1996. С. 418]. В отличие от чувства, «эмоция – субъективно переживаемое, аффективно нагруженное состояние» [БТПС, 2000. С. 512]. Чувства устойчивы, эмоции ситуативно обусловлены; одно и то же чувство может реализоваться в различных эмоциях. Например, чувство любви порождает спектр эмоций: радости, гнева, печали и т. д. У психологов, однако, нет единого взгляда на количество эмоций, испытываемых человеком (их насчитывают более 500). Так, выделяют 4 и более исходных, или базовых, эмоций, и многочисленные производные от них эмоции [БТПС, 1996. С. 203, 206]. Мы опираемся на классификацию эмоций, предложенную К. Изардом, выделявшим 10 фундаментальных эмоций: интерес-волнение, радость, удивление, горе-страдание, гнев, отвращение, презрение, страх, стыд, вина [Изард, 1980. С. 84-88].

Человек, испытывающий различные эмоции, вступает в различные отношения с другими людьми, предметами и явлениями окружающей действительности, при этом он является и создателем, и носителем языка. Таким образом, эмоции участвуют в формировании языковой картины мира [Шаховский, 1987. С. 7]. Изучение эмотивности языка, речи, текста как область лингвистического исследования существует давно и в настоящее время продолжает развиваться. Можно отметить такие приоритетные направления, как типология эмотивных знаков, коммуникация эмоций, национально-культурная специфика выражения эмоций, критерии эмотивности текста и его знаков, эмоциональная окраска текста и т.д. В последние годы в центре внимания ученых различных школ и направлений оказались языковые средства выражения эмоций. В частности, Л.А. Пиотровской было установлено существование особого вида высказываний – эмотивных. «Эмотивными являются такие высказывания, доминирующей иллокутивной силой которых является намерение говорящего выразить свое эмоциональное со-

стояние или эмоциональное отношение к определенному положению дел во внеязыковой действительности, к самому себе, собеседнику или лицу, не участвующему в акте коммуникации, например: Кто бы мог подумать!» [Пиотровская, 2004. С. 23]. Автор выделяет три типа эмотивных высказываний (ЭВ): ЭВ с лексическими маркерами эмотивного значения, ЭВ, построенные по типизированным синтаксическим моделям, с определенным лексическим наполнением, и ЭВ, в которых ведущую роль играет интонация [Пиотровская, 1993. С. 45-46]. Однако автор не рассматривает как эмотивные высказывания типа *Молодец! Ужасно!* т.к. «механизм формирования их эмотивно-оценочного значения выявляется при анализе лексического значения соответствующих слов» [Пиотровская, 1995. С. 15].

Наш материал свидетельствует о том, что в число эмотивных высказываний можно включить как предложенческие, так и непредложенческие построения. Например: *Как я переживал после доклада, критикующего Шостаковича и Прокофьева!* [Сов. секретно, № 11, 2006]; *Специалисты говорят сегодня даже о катастрофе чтения в России. «**Как!** – воскликнет иной читатель. – Да вы пройдитесь по книжным магазинам! Настоящее изобилие!»* [ЛГ. 2005. № 52].

В данной статье мы остановимся на анализе ЭВ непредложенческого характера. В настоящее время в науке нет единого мнения по этой проблеме, ею занимались И.И. Прибыток [Прибыток, 1995], С.В. Андреева [Андреева, 2005], Т.Н. Колокольцева [Колокольцева, 2001], В.Ю. Меликян [Меликян, 2001]. Мы будем пользоваться термином «коммуникатив» – «нечленимое непредикативное высказывание, передающее разнообразные модусные значения, связанные с субъективной сферой адресата» [Колокольцева, 2001. С.44]. Коммуникативы представляют собой пласт экспрессивных языковых единиц, широко употребляемых в разговорной речи. Они «выработаны языком как более экономные, более краткие и более эмоциональные формы выражения отношения говорящего к объективному миру», обладают «особой воздействующей силой» [Меликян, 2001. С. 9, 14]. В.Ю. Меликян относит к «нечленимым предложениям» два типа высказываний: фразеосхемы и коммуникемы. Среди коммуникем автор выделяет следующие функционально-семантические группы: утверждения / отрицания, эмоционально-оценочные, волеизъявления, контактоустанавливающие, этикетные, вопросительные, текстообразующие [Меликян, 2001. С. 6].

Интересно, что наиболее употребительны в проанализированной нами газетной речи коммуникативы утверждения-отрицания и эмоционально-оценочные, которые мы называем эмотивными. Остальные типы коммуникативов (волеизъявления, контактоустанавливающие, этикетные, вопросительные, текстообразующие) представлены в нашем материале единичными примерами. Нами было отмечено, что коммуникативы утверждения-отрицания, как правило, несут дополнительную эмоциональную нагрузку: категоричное отрицание, опровержение в сочетании с раздражением, недовольством (1), выражение крайнего заверения в сочетании с эмоциональной оценкой происходящего (2), несогласие в сочетании с возмущением (3).

(1) Многие из нас любят повторять: ну как же, Грузия всегда была с Россией! Нет, не всегда, а только последние 250 лет (об ухудшении политических отношений России и Грузии [ЛГ. 2006. № 42]).

(2) Голову даю на отсечение: Святослав Теофилович Рихтер или Давид Федорович Ойстрах никогда не занимался собственной раскруткой (скрипач Николай Петров в интервью, рассуждая о смешении классической и поп-музыки в творчестве Николая Баскова [АиФ. 2006. № 12]).

(3) Уходят люди, да, переманивают высокими зарплатами, созданием параллельных радиостанций в разговорном формате. Ну и что?! Рейтинг как был, так и есть (из интервью М. Ганапольского, ведущего радио «Эхо Москвы» [Сов. Секретно.

2006. № 11]).

Это явление можно объяснить тем, что в любом диалоге реплика является реакцией говорящего на услышанное, прочитанное. Эта реакция, представляющая собой согласие или несогласие, в контексте может становиться эмоциональной.

Собственно эмоционально-оценочные коммуникативы тоже широко представлены в публикациях. Какие же именно эмоции выражают эти коммуникативы? Принимая за основу классификацию эмоций К. Изарда, мы установили, что в нашем материале преобладают высказывания, выражающие доминантные эмоции гнева, удивления, интереса-волнения и производные от них эмоции: изумление, негодование (4), удивление, порицание (5), сожаление, огорчение (6), удивление, возмущение (7).

(4) Ведь известно, что если 10% богатых имеют доходы в десять раз большие, чем 10% бедных, то обществу грозит социальный взрыв. А у нас этот коэффициент составляет даже не десять, а то ли двадцать, то ли тридцать. Жутко! [Сов. Россия. 2006. № 125]).

(5) Я смотрю на этих несчастных корреспондентов государственных каналов, которые в свои двадцать лет с ясным взглядом и красивой ухоженной прической, в костюме от Dolce & Gabbana лгут в эфир, и я думаю: «Боже! Ребята, что с вами будет дальше?!» [Сов. Секретно. 2006. № 11].

(6) Вы живете на Рублевке. Писк моды у богатой аристократии <…> – открыть ресторан, в который можно прийти с собачкой, усадить ее в специальное кресло и накормить блюдами из спецменю.

- Что вы хотите - хозяева жизни! [АиФ. 2006. № 12].

(7) А из другой газеты узнаю о том, как в Хабаровском крае раздали детей из детдомов в патронатные семьи. Деньги на это выделили американцы. Надо же, какие добрые! Но вскоре такая доброта, видимо, показалась им слишком дорогим удовольствием, и детей отправили из семей назад в детдома [Правда. 2006. № 136].

Наличие или отсутствие эмотивных коммуникативов (ЭК) в текстах современных печатных изданий определяется прежде всего характером издания, его политикой. Наиболее эмоциональными оказались издания оппозиционной и молодежной прессы (процент обнаруженных нами ЭК в таких текстах составил 18 и 17 %, соответственно), возможно из-за присутствия в оппозиционных СМИ большего количества критики, негативного отношения к деятелям власти, а для установления контакта с молодежью, живущей эмоциями, нужно общаться с ней тоже на эмоциональной волне. Меньше этих ЭК в качественной прессе: в текстах «Известий» и «Литературной газеты» было найдено около 12 % таких высказываний. Полагаем, эти результаты можно объяснить тем, что в подобных СМИ авторы предпочитают апеллировать к доводам разума, а не эмоциональной сферы человека, убеждая читателя в своей правоте фактами, а не какими-либо другими средствами воздействия.

Кроме того, можно предположить, что количество ЭК зависит от жанра публикации. Так, более эмоциональными являются интервью и колонки (20, 19 %), поскольку для пишущего в жанре колонки журналиста важно высказать свое мнение, склонить читателя на свою сторону; в интервью же говорящий не имеет возможности подготовить заранее свою речь, она спонтанна, а, как известно, коммуникативы особенно широко употребляются в разговорной речи. В аналитических статьях ЭК меньше (16 %), возможно, это объясняется тем, что данный жанр не предполагает использование разговорных конструкций, оборотов речи. Возможно, несколько лет назад такое процентное содержание ЭВ в прессе было бы недопустимым, но сейчас, в связи с общей демократизацией общества, такие результаты вполне закономерны. Так, В.Г. Костомаров отмечает: «Сближение стилей литературного языка, по природе своей книжного даже при устной форме реализации, с раскованной разговорной речью становится глобаль-

ной, всеохватывающей тенденцией современного языкового развития» [Костомаров, 1994. С. 232].

Однако, кроме вышеперечисленных факторов, наличие или отсутствие ЭК в газетных и журнальных текстах определяется проблемой, затронутой журналистом. Так, в «Известиях» (№ 225, 2006), публикации, посвященные автомобильной аварии, в которую попала известная телеведущая Тина Канделаки, отличаются высоким содержанием ЭК (25 %). Журналисты, которых волновала судьба их коллеги, а также реакция общества на данное происшествие, были более эмоциональными, стремились более открыто выразить свои ощущения: свою симпатию и сочувствие к телеведущей, возмущение тем, что общество рассматривает случившееся как развлечение, очередную новость из «высшего света». Сравним с колонкой в «Известиях» (№ 219, 2006), посвященной современному прочтению пьесы Грибоедова «Горе от ума» – 13,5 %. Такая тематика менее актуальна, злободневна, чем и объясняются полученные нами цифры. Подобные различия находим и в «Литературной газете»: аналитическая статья «Слова вместо фактов» [ЛГ. 2006. № 42] об эпохе правления Брежнева – 7,4 %; «Писатели и пипы» [ЛГ. 2005. № 52] о состоянии современной литературы, существовании псевдописателей «пипов» – персональных издательских проектов, обложечной литературы – 16,27 %. Следовательно, обсуждение животрепещущих проблем, которые затрагивают все общество на данный момент, требует от журналиста более высокой степени эмотивности, выражения особого отношения к теме, и поэтому журналист прибегает к использованию большего количества ЭК.

Литература

Андреева С.В. Конструктивно-синтаксические единицы устной русской речи. Саратов, 2005.
Большой толковый психологический словарь: В 2 т. Т. 2. М., 2000.
Изард К. Эмоции человека. М., 1980.
Колокольцева Т.Н. Специфические коммуникативные единицы диалогической речи. Волгоград, 2001.
Костомаров В.Г. Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа. М., 1994.
Меликян В.Ю. Словарь: эмоционально-экспрессивные обороты живой речи. М., 2001.
Пиотровская Л.А. Лингвистическая природа эмотивных высказываний: Автореф. дисс. ... д.ф.н. СПб., 1995.
Пиотровская Л.А. Эмотивность как языковая категория // Вестник Санкт-Петерб. ун-та. 1993. Серия 2. Вып. 2 (№ 9).
Пиотровская Л.А. Эмотивные высказывания как результат межуровневых взаимодействий // Русский язык: Исторические судьбы и современность. Труды и материалы II Международного конгресса исследователей русского языка. М., 2004.
Прибыток И.И. Английские сентенсоиды. Саратов, 1992.
Психологический словарь / Под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1996.
Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987.

О.С. Умнова (Саратов)

Виды трансформаций прецедентных текстов в газетных заголовках

Научный руководитель – доцент Н.В. Свешникова

«Язык средств массовой информации – это живой, вечно обновляющийся организм, чутко реагирующий на любые социально-политические изменения в обществе и являющийся в определённой степени своеобразным барометром состояния языка» [Миронеско-Белова, 2004. С. 71]. Язык СМИ характеризуется несколькими очень важ-

ными особенностями. Так, сочетание коммуникативной и в некоторой степени эстетической функции с задачей выполнения основного предназначения прессы – предоставления максимально объективной информации – превращают лингвистическую ткань периодической печати в неповторимый феномен, постичь который невозможно без учёта особенностей функционирования собственно газетно-журнальной индустрии. Особое значение приобретает при этом искусство составления газетно-журнальных заголовков, т.к. они выполняют множество важных функций. «Специфика заглавия проявляется в том, что, занимая сильную позицию в тексте, оно, наряду с зачином и концовкой, относится к тем композиционным элементам текста, которые привлекают повышенное внимание при первом знакомстве с публикацией. Сделать заголовок легким для восприятия, информативным и одновременно интригующим – одна из труднейших задач журналиста» [Соколова, 2006].

Для создания такого заголовка автор нередко прибегает к использованию так называемых прецедентных текстов. Термин прецедентный текст был введен Ю.Н. Карауловым в 1987 г. «Назовем прецедентными – тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников, и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов, 1987. С. 215].

Формы и приемы включения прецедентных текстов в заголовки СМИ очень разнообразны. Практически во всех случаях использования литературных прецедентных текстов в современных газетных заголовках наблюдаются трансформации различных типов: замены слов-компонентов, контаминации, словообразовательные и фонетические игры, буквализация значения и многое другое. Все эти приёмы используются журналистами прежде всего для создания большей экспрессии.

Виды трансформаций прецедентных текстов в газетных заголовках были рассмотрены нами на примере номеров журнала «Максим» за 2005-2007 гг.

По нашим наблюдениям, наиболее часто используется (примерно в 95 % случаев) приём замены одного компонента прецедентного текста другим (лексическая субституция), например: *Если глюк оказался вдруг* (окт., 2006) – о галлюцинациях; *Теннис, который живёт на крыше* (июнь, 2005) – о матче между Андре Агасси и Роже Федерером на крыше отеля «Бурдж-аль-Араб» в Дубае; *Купание педального коня* (сент., 2006) – об этимологии некоторых слов, словосочетаний и выражений (в том числе «конь педальный»); *Иван Васильевич меняет фамилию* (февр., 2005) – о том, зачем в статьях и книгах героям меняют фамилии; *Кошмар на заречной улице* (июнь, 2005) – о городских мифах; *Она звалась Kuraza…* (март, 2005) – о новом внедорожнике; *Играли два товарища* (март, 2007) – о звёздах хоккея Алексее Ковалёве и Дарюсе Каспарайтисе; *Карету, ей карету!* (февр., 2007) – о девушках за рулём.

Достаточно часто авторами газетных заголовков используются сложные преобразования прецедентных текстов. Нередко такие случаи связаны с обыгрыванием фонетики. Например, в качестве замены одному компоненту прецедентного текста авторы статей подбирают слова, которые по своему звучанию очень напоминают исходные: *Вождение по мукам* (февр., 2005) – тест на знание правил дорожного движения; *Обитель узла* (окт., 2006) – заметка о галстуках; *Mazda пленительного счастья* (дек., 2006) – о машинах; *Капитан Трюк* (апр., 2007) – о фокусах; *Всадник без булавы* (февр., 2007) – о новой компьютерной игре, *Навоз и ныне там* (сент., 2006) – об аукционе слоновьего навоза в Ричмонде. Оригинальным, но редким является замена слова-компонента прецедентной единицы именем собственным, которое по звучанию совпадает с исходной формой. Например, *Всё может Королёва* (март, 2007) – интервью с певицей. В заголовке *Странна моя родная!* (о российских городах) фонетическое обыгрывание компо-

нента влечёт за собой и грамматические изменения: преобразование существительного «страна» в краткое прилагательное «странна». Интересным приёмом является и сочетание фонетической игры с контаминацией: заметка о новинках парфюмерии под заголовком *Духness* (февр., 2007): замена английского суффикса –less со значением исключения, отсутствия на суффикс –ness с противоположным значением. Иногда авторы заголовков экспериментируют даже с ритмикой слова, придумывая различные рифмы. Например, *Йо-хо-хо и бутылка ХО* (март, 2007) – заметка о коньяке Jenssen XO. Игра с рифмой в этом случае вызывает и графическое обыгрывание компонентов (прочтение латинских букв как русских).

В случае замены нескольких членов прецедентного текста его литературный оригинал остаётся достаточно ясным и не нарушает прецедентной связи, например: *По ком щёлкает счётчик* (окт., 2004) – о фильме «Соучастник» (исходный текст: «По ком звонит колокол»). Сохраняя явную экспрессию, замена нескольких лексических компонентов позволяет читателю максимально приблизиться к пониманию того, о чем пойдет речь в статье.

Ещё один способ преобразования прецедентного текста в заголовках – усечение компонентов (эллиптическое использование), когда устойчивая единица приводится в неполном, урезанном виде. Например, *В бой идут старики* (февр., 2007) – о шестой части фильма «Рокки». Такое использование прецедентного текста позволяет придать заголовку нужную смысловую направленность.

Чаще всего эллиптическое усечение осложняется использованием других приёмов. Например, очень часто усечение прецедентного текста влечёт за собой разрушение привычного значения единицы, что в свою очередь провоцирует либо буквальное (прямое) понимание значения, либо наоборот – актуальным становится переносное значение того или иного компонента: *Ничего на свете…* (окт., 2006) – фото-сессия Светланы Светиковой; *Здравствуйте, я ваша!* (сент., 2006) – о новой бразильской топ-модели; *Налево пойдёшь…* (сент., 2006) – о супружеских изменах.

Обладая повышенной информативностью, модифицированные заголовки вызывают актуализированность восприятия мысли автора. В целом, данная тенденция обусловлена постоянным поиском журналистами экспрессивных средств выражения в целях усиления воздействия газетной информации.

Литература

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
Миронеско-Белова Е.М. Прецедентный текст в газетно-журнальном заголовке (на материале русскоязычной прессы последнего десятилетия). Казань, 2004.
Соколова И.Н. Специфика экспрессивных заголовков в ульяновских газетах // Язык. Культура. Коммуникация: материалы Международной научной конференции, г. Волгоград, 18–20 апреля 2006 г.: В 3 ч. Ч. 3. Волгоград, 2006.

Б.Ю. Ушаков (Санкт-Петербург)

Станет ли «буккроссинг» «трэшем»?

Научный руководитель – профессор В.В. Колесов

В современной России мы можем наблюдать, как язык средств массовой информации становится эталонным фактором, влияющим на формирование нормы современного литературного языка, и на уровень этнической языковой культуры в целом. И.П. Лысакова замечает, что «газетно-публицистический стиль в любом языке обладает

информирующей и воздействующей функциями, так как пресса отражает и формирует общественное мнение. Язык газеты подвержен влиянию экстралингвистических факторов» [Лысакова, 2005. С. 226]. С другой стороны, «СМИ – это всего лишь «средства», хотя и массовой, но только информации. Это разносчик штампов, трафаретов, формул речи, которые навязываются людям помимо их воли. СМИ стали отражением современного состояния русского языка в данной социальной обстановке» [Колесов, 2004. С. 169]. И в то же время СМИ всячески пытаются помимо своей основной функции (информационной) выполнять и функцию просветительскую, следствием чего сегодня является заимствование многочисленных слов, причем главным образом – из английского языка. Подобное далеко не всегда является оправданным. К счастью, помимо открытости употреблениям, русский язык обладает ещё одной (помимо прочих) особенностью, а именно избирательностью предпочтений, что приводит к тому, что многие иноязычные слова, проникшие в русский язык, быстро исчезают как невостребованные. Все это происходит потому, что, по выражению Ю.Л. Воротникова «слово не просто называет вещь – оно и “встраивает” ее в определенную, веками складывающуюся картину мира» [Воротников, 2000]. Мы же назовем этот процесс отражением семантики иноязычного слова в русской ментальности, и от того, насколько полным будет это отражение, зависит не столько частота употребления слова в языке (это вполне может быть продиктовано так называемым критерием «престижности» иностранного языка), сколько сама судьба слова в языке-реципиенте.

Так или иначе, попадая в русский язык, иноязычное слово пытается как можно более полно реализовать свою семантику, однако не у всех это получается из-за ряда различных факторов. С другой стороны, многие иноязычные слова имеют, как нам кажется, вероятный шанс закрепиться в языке. Покажем это на примерах.

Обратимся к слову «буккроссинг», которое, несмотря на то, что появилось, совсем недавно в английском языке, уже употребляется на страницах русских газет. Авторы понимают, что подобное сочетание букв (а именно так на первый взгляд воспринимается это производное английское слово) не только незнакомо среднестатистическому русскому читателю, но и просто чуждо ему, поэтому в каждой статье об этом явлении дается относительно полное его определение: «Всемирная библиотека буккроссинг (от английского bookcrossing — книговорот) — это движение книголюбов, которые обмениваются книгами по всему миру» [Известия. 2006. 31 июля] или «Организаторы мастер-класса по буккроссингу (обмену прочитанными книгами) пообещали, что скоро в книжном супермаркете «Снарк» появится специальная полка для буккроссинга» [КП. 2006. 9 октября].

Все эти факторы (небольшой возраст слова, нарастающая популярность, публикации в печатных изданиях) делают упомянутый варваризм довольно интересным объектом изучения.

Первый фактор – социальная среда, в которой распространено это явление. Изучив сайты и газетные статьи, можно сказать, что 90 % буккроссеров живет в Москве и Санкт-Петербурге, остальные 10 % – в крупных городах наподобие Нижнего Новгорода. Кроме того, процесс обмена книг представляется абсолютно безвозмездным и не требующим ничего взамен, поэтому мы можем, в принципе, допустить, как представитель обеспеченной молодежи оставляет на скамейке (желая помочь, или же стремясь быть модным) очередную книжку М. Павича или П. Коэльо. Но вряд ли будет так, чтобы сельский школьник относил новомодную книжку к ближайшему сельпо, а оставлять никому не нужные книги – это уже не буккроссинг, а просто сдача макулатуры. Таким образом, раскрытие семантики представляется затруднительным процессом в условиях современной российской действительности.

Второй фактор, на который мы хотели бы обратить наше внимание – это графическое и фонетическое построение слова «буккроссинг». С учетом того, что современный русский язык стремится к упрощению заимствованных (в той или иной степени) слов, «буккроссинг» действительно представляет собой сочетание букв, через которое русскому человеку приходится буквально продираться. Заметим, что популярное в сегодняшней России слово «шоппинг» претерпевает изменения, связанные с утратой одного «п», что можно считать косвенным признаком начала укоренения слова в русском сознании. «Шопингом» проще оперировать в повседневной речи, не тратя времени на удвоение согласного звука. Постигнет ли подобное слово «буккроссинг» – вопрос времени. Но, делая некий прогноз, мы можем сказать, что вряд ли. Слишком уж сильно социальное расслоение в России, слишком различаются столица и остальные населенные пункты. Несмотря на то, что исследователи отмечают в качестве характерных черт русской ментальности соборность и бескорыстие, пока существует такая ситуация в стране, пока имеет силу выражение «Книга – лучший подарок», буккросинг в нашей стране – «персона нон-грата» для большинства представителей читающей аудитории.

Другое слово, на которое мы хотели бы обратить внимание – это слово «трэш». О том, что такое «трэш», когда появился, кто родоначальник этого термина, было написано уже не раз, мы же покажем, как это слово отражается в сознании современного читателя.

Сейчас, когда по выражению одного деятеля «Антигламур стал гламурнее самого гламура», слово «трэш» стало практически родным для многих журналистов. Теперь у нас «Едва ли не все современное российское кино существует на территории трэша» [КП. 2007. 12 янв.], россияне «читают трэш, мусор!» [АиФ. 2001. 5 дек.], в магазине продаются «типичные шмотки для Кэрри Бредшоу, невообразимый трэш» [АиФ. 2004. 18 авг.] а поколение 40-летних актеров, по мнению журналиста «разменяло совокупный талант на сценические пустяки, примитивные сериалы, кич, трэш» [КП. 2006. 22 дек.]. Этих немногих примеров (другие, разумеется, существуют) достаточно для того, чтобы проследить, как краткое, мгновенно запоминающееся слово пытается вытеснить (и иногда это получается) то понятие, которое столь недавно имело большую популярность, и можно предположить, вполне укоренилось в сознании аудитории – «чернуха». Так, судя по газетным публикациям, «Куравлев много снимался и в классических советских комедиях, и в постперестроечном трэше» [КП. 2003. 26 мая], а не в «чернухе», как любили говорить раньше. Само слово «чернуха» служит весьма показательной иллюстрацией при обращении к изучению русской ментальности: черный цвет на Руси всегда был символом некоего злого начала. Сопоставив слово «чернуха» со словами, образованными подобным суффиксальным способом: «порнуха», «мокруха», «замануха», «непруха», получим доказательство того, что в русском языке дериват *-ух-* имеет отрицательное значение (это подтверждается исследованием А.П. Журавлева [Журавлев, 1974], где фонема «х» имеет оценку «темный, тяжелый, устрашающий, зловещий»; подобно этому характеризуется и звук «у»). Таким образом, в русском языке уже существовала словообразовательная модель со значением негативной оценки, которую сейчас пытаются расколоть варваризмом «трэш», переходящим в русскую речь практически только лишь со своим первоначальным значением «мусор, отбросы». Но дело заключается в том, что российские журналисты употребляют этот термин по отношению и к литературе, и кинопродукции, где «трэш» уже давно является профессионализмом и обозначает «направление в современном искусстве (литература, кино, музыка), характеризующееся декларативной вторичностью и вульгарностью» [en.wikipedia.org]. Таким образом, говорить о том, что «трэш» – это «просто очень плохо сработанное кино» и называть сериалы «Идиот» и «Мастер и Маргарита» трэшевыми, значит подменять одно понятие другим. И понятие это так до конца и не определено для русского созна-

ния: в прямом смысле, в переносном, в профессиональном значении «трэш» буквально атакует российского читателя, пытаясь вытеснить уже устоявшиеся «макулатура», «чтиво», «чернуха», «шмотки», что можно действительно назвать «диверсией в сторону аспекта ментального» [Колесов, 2004. С. 170].

Таким образом, подводя итог нашему исследованию, можно сказать, что мы рассмотрели два слова, предполагаемая польза которых для русского общества весьма разнится. Слово «буккроссинг» обозначающее новое, возможно, весьма полезное явление, под влиянием экстралингвистических факторов, скорее всего, станет яркой, но быстро потухшей вспышкой. Слово «трэш», наоборот, ничего нового не обозначает, но употребляется журналистами с каким-то странным упорством, и можно дать прогноз, что так оно и будет продолжаться еще какое-то время. Впрочем, лишь время покажет, что будет дальше.

Литература

en.wikipedia.org
Воротников. Ю.Л. О некоторых особенностях языка средств массовой информации // Русский язык в эфире: проблемы и пути их решения: Материалы круглого стола. Москва, 14 ноября 2000 г. // www.gramota.ru/rlefir.
Журавлев А.П. Фонетическое значение. Л., 1974.
Колесов В.В. Язык и ментальность. СПб., 2004.
Лысакова И.П. Язык газеты и типология прессы. Социолингвистическое исследование. СПб., 2005.

Н.Г. Шаповалова (Саратов)

ОРФО-арт как пример карнавального общения в виртуальной реальности

Научный руководитель – профессор Л.В. Балашова

Немалую роль в изменении традиционной жанровой организации русской речи играет такое коммуникативное и социокультурное новшество как Интернет. Благодаря своим техническим возможностям, тесной связи с культурой Постмодерна и свободой эпохи глобализации, «Интернет не разрушает пространство города, но задает ему новые измерения. Глобальным городом становится сама сеть» [Марков, 2004. С. 480].

Выражаясь метафорически, можно утверждать, что здесь тоже есть маргиналы. Представители контркультуры русскоязычного сектора Интернета (Рунета) именуют себя «падонками». Массовость движения «падонков», сходное коммуникативное поведение и ценностная ориентация представителей контркультуры Рунета позволяет говорить о модельной личности сетевого «падонка» [Карасик, 2002. С. 12].

Помимо активного использования ненормативной лексики, к специфическим характеристикам вербального поведения данного языкового коллектива может быть отнесен так называемый «ОРФО-арт» – орфография, придуманная создателем сайта и первооткрывателем новояза Дмитрием Соколовским, известным в Сети под псевдонимом Удав.

Затрагивая правила русской орфографии, которые проходят еще в начальной школе, ОРФО-арт отражает стремление пользователей Рунета является средством создания модельной языковой личности «падонка», «быдла», понимаемого пользователями Рунета, прежде всего, как категория эстетическая, а не социальная.

Вот некоторые из наиболее распространенных отклонений от языковой нормы, принятых на www.udaff.com:

1. «Ы» после шипящих и –ц- *(будоражыть, жыд, жызненый, шышки, пишыт, фашыст, огетацыя, працытировать, Тицыан, правакацыя, письма в редакцыю)*;
2. Чу/щу – с «ю» *(чювак)*;
3. Ча/ща – с «я» *(умейте атличять х…ню от х…ни)*;
4. Чк/чн – с мягким знаком *(абычьно)*;
5. Оглушение звонких согласных в слабой позиции *(чуфства, фсе, фтыкать, викенх, многа букф)*;
6. Озвончение глухих согласных в абсолютном конце слова *(превед, теоретег);*
7. Систематическое нарушение правил написания безударных гласных в приставках и корнях слов *(мелетарист, калонка, камитет, пагаловна, пашол, ашиблись рубрекой, мелкий пакастник*);
8. Ошибки в чередующихся корнях *(предлажение*);
9. Написание -(ц)ца вместо -тся в глаголах третьего лица настоящего времени *(нравицца, пруцца, а мне парой хочецца получить в морду*);
10. Написание -(ц)цо в инфинитивах *(обижаццо*);
11. Транскрибирование букв, обозначающих два звука *(йазык, йа проста размистил абйаву, выпей йаду, йайца, такойе мойе мнению);*
12. Слитное написание предлогов *(встаронку, паходу, фтопку, невсосал, ниасилил)*.

Некоторые правила ОРФО-арта касаются написания отдельных аффиксов. В этом случае он пародирует не фонетический или фонематический, а морфологический принцип русской орфографии:

1. Постфикс -ся систематически заменяется на -со *(панравелсо, купилсо, ашибсо)*;

2. Суффиксы -ик/-чик с деривационным значением уменьшительности заменяется на -чег *(котег, зайчег, йожег, красавчег)*;

3. Суффикс -ник заменяется на -нег *(мобильнег, кубег-рубег)*.

Порой сама лексема, измененная по этим правилам, приобретает новый смысл, приемлемый и желательный для авторов и посетителей сайта. Так, транскрибирование «ю» и полное оглушение конечного согласного в последнем слове фразы *«фсе птицы летят на йух»* вполне в духе языковой рефлексии сетевых «падонков».

Характерно, что искажению подвергается и неотъемлемая часть речевой контркультуры русскоязычного сектора Интернета – жаргонизмы и обсценная лексика *(батанег, пелотка, галимый, жлопь, скатина, казлы, гавно, сцуко/сцукно, заибалсо, далбаебы).*

Следовательно, ОРФО-арт – это языковая неправильность, намеренно допускаемая, конвенционально принимаемая и понимаемая авторами, комментаторами и просто посетителями www.udaff.com. Иными словами, его можно определить как языковую игру [Санников, 1999. С. 26], основанную на связи между эстетикой и отклонением от нормы [Барт, 1975. С. 155].

Об этом пишут и сами пользователи: *«Это своего рода игра. Некий уход от реальности, в которой, как известно, не все нашли свое место, соответствующее, например, амбициям».*

Представляется, что в данном случае языковая игра связана с философской концепцией homo ludens: «Игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолют-

но обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством напряженности и радости, а также созданием «иного бытия», нежели обыденная жизнь» [Хейзинга, 2004. С. 56]. Обратим внимание, что online–мир уже есть некоторое «иное бытие», технические возможности которого (свободный переход и уход от общения, анонимность, конструирование и трансформация виртуальной личности, невидимость и сознательный выбор невербальных компонентов, т.е. почти абсолютное управление впечатлением о себе) значительно усиливают игровой эффект общения. Следовательно, в данном случае понятие виртуальности может быть использовано для объяснения языковых явлений.

Подобно жаргону, язык «падонков» представляет собой специфический феномен сетевой культуры, особую идеологическую систему, эстетически оформленную с помощью ОРФО-арта, выступающую как средство развенчания официальных догм.

Отсюда тесная связь с уроками русского языка в школе. В среднестатистическом учебном заведении любое сочинение оценивается в первую очередь с точки зрения правописания, выражение собственных мыслей карается плохой оценкой, а всякое языкотворчество условно и обозначается скудным канцеляризмом «творческое задание». Вот почему школа воспринимается как первое после детства, а, значит, самое запоминающееся столкновение с миром условностей, косноязычия, трафаретности бытия. С миром без игры.

Возможно, преодолевая с помощью ОРФО-арта «принудительность и отчужденность» давно законченной для большинства школы, «падонки» отвергают принудительность и отчужденность настоящего, жизни взрослой. Поэтому бунт представителей сетевой субкультуры и сочувствующих направлен не против традиционной орфографии. Она рассматривается как частный случай нормы вообще, отсутствующей по ту сторону монитора. Ведь «Декларация независимости киберпространства» обещает: «Мы творим мир, где кто угодно и где угодно может высказывать свои мнения, какими бы экстравагантными они ни были, не испытывая страха, что его или ее принудят к молчанию или согласию с мнением большинства» [Барлоу, 2004. С. 350]. *«ПАЛАЖИ НА ФСЕ Х…Й!»,* – по-своему вторят ей авторы сайта.

Вот почему, рассуждая о смене вех в русской подпольной культуре, известный концептуалист Дмитрий Пригов заметил: «Тот андеграунд был политическим, а этот эстетический».

Игровой элемент общения также ярко проявляется в никах – сетевых именах, под которыми пользователи зарегистрированы на сайте. Большинство из них представляют собой звуковые метафоры, связанные со «сферой телесного низа» [Бахтин, 1965. С. 400]: *кулинах, нас_рать, НИИ БЕТ, Who Янсон, Беламор-в-анал, Члентано, Хуинтер, ВыХухуль* и т.д. Звуковой метафорой является и название одной из рубрик сайта «Полит.сру», пародирующее название авторитетного электронного ресурса www.polit.ru.

Сходным образом авторы сайта изменили и название известной поисковой системы «Yahoo», превратив его в *Yahooeю,* и лингвистический термин *логопиздема*, образованный от «логоэпистемы» [Бурвикова, Костомаров, 2006. С. 8]. Узнав о том, что логоэпистемы характерны для языка сайта, «падонки» сразу переименовали данные единицы на свой лад.

Выделенные черты виртуального андеграунда сближают его со стихией народной смеховой культуры средневековья. Не случайно тогда в школярской и ученой среде была широко известна веселая пародийная грамматика, сущность которой состояла главным образом в переосмыслении всех грамматических категорий в материально-телесном плане, преимущественно эротическом [Бахтин, 1965. С. 25].

Виртуальная реальность – часть карнавального пространства современности. Свобода общения вне социальных рамок и условностей, скорость передвижения, выбор самоидентичности, мозаичность действительности составляют определенную фреймовую структуру, подсознательно близкую каждому пользователю благодаря интуитивной памяти

далеких праздников средневековья. Тогда «отрицающий насмешливый момент был глубоко погружен в ликующий смех материально-телесного возрождения и обновления. Смеялась «вторая природа человека», смеялся материально-телесный низ, не находивший себе выражения в официальном мировоззрении и культе» [Там же. С. 85].

Философы отмечают, что игровое ощущение, имманентно присущее социокультурному взаимодействию, усиливается в кризисные эпохи. «Карнавализация окружающей действительности стимулировала карнавализацию языка», – подтверждают филологи [Костомаров, Бурвикова, 2001. С. 7]. Следовательно, www.udaff.com – одно из проявлений, даже квинтэссенция процессов, происходящих в обыденной реальности. Как заметил один из «падонков», *«смысл Удава не в том, чтобы овладеть «албанским» в совершенстве – он в том, чтобы научиться думать своими мозгами»*. В контексте разговоров о становлении новой культурной парадигмы и национальной идеи уже не мало.

Литература

Барлоу Дж.П. Декларация независимости киберпространства // Информационное общество. М., 2004.
Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
Жичкина А.Е., Белинская Е.П. Стратегии саморепрезентации в Интернет и их связь с реальной идентичностью: psynet.carfax.ru/texts/bel6.htm
Иванов Д. Общество как виртуальная реальность // Информационное общество. М., 2004.
Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Жизнь в мимолетных мелочах. СПб., 2006.
Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Старые мехи и новое вино. Из наблюдений над русским словоупотреблением конца XX в. СПб., 2001.
Марков Б. Человек в эпоху масс-медиа // Информационное общество. М., 2004.
Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999.
Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 2004.

СОДЕРЖАНИЕ

Гапоненков А.А. Диалог ученых – создателей факультета (В.М. Жирмунский – С.Л. Франк)…….…..... 4
Зюзин А.В. Спецкурсы А.П. Скафтымова……..... 8
Борисова М.Б. Эстетика слова как одно из направлений Саратовской лингвистической школы……..…..... 12

Ч А С Т Ь I

Раздел 1. Поэтика и проблематика художественного текста: образы, мотивы, идеи

Сорокин П.И. Анализ стихотворения Джона Донна «Блоха»……..... 19
Горбунова О.В. Анализ стихотворения Джорджа Герберта «Паломничество»….. 23
Куличихина М.А. Тело-автомат в новелле Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» 26
Григорьева К.А. Форма исповеди в произведении Томаса Де Квинси «Исповедь англичанина, употребляющего опиум»…… 30
Чернявская Н.Ю. Мифологема сна в фантастических повестях А.А. Бестужева-Марлинского……..... 33
Беляева Н.С. Мотивы дома и дороги в «Путешествии в Арзрум» А.С. Пушкина.. 37
Колпакова А.В. Мотив страха в сборнике Н.В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»……... 41
Давыденко Л.А. Семантика костюма в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»…….. 47
Суворов А.А. Из родословной комедии Н.В. Гоголя «Ревизор»…… 52
Аничкин С.А. Почтовый мотив русской литературы в историко-культурном аспекте: «Ревизор», «Мертвые души», «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя……... 56
Сафронов И.К. Детальность как особенность поэтики М.Е. Салтыкова-Щедрина 61
Харитонова Н.С. Цветовые оппозиции в лирике А. Ахматовой 1910-х годов….. 64
Тузова Е.А. Стихотворение В. Хлебникова «Жизнь» в системе художественной философии автора……... 67
Кривошеина И.С. Террор и террористы в сюжетном движении романа В. Ропшина «То, чего не было»……. 72
Потемкина Е.В. «Душа в маске» Н. Недоброво: поэтика заглавия..... 76
Кабисов А.Г. Ядро образа пространства: Александерплац в романе А. Дёблина «Берлин, Александерплац»……..... 80
Романова И.А. Функции экфрасиса в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»…… 82

Чугаев А.А. Некоторые особенности московского пространства в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»……..... 86
Лысенко Е.В. Эпическое и лирическое в белых стихах А.А. Тарковского…….. 89
Ермолов Л.И. Жизнь – героиня романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»..... 94
Вейсман И.З. Интратекст у Довлатова……..... 97
Тугушева Э.Ф. Идея духовного наставничества в романах А.Г. Битова «Пушкинский дом» и «Оглашенные»……... 102
Обоймов С.В. Готический элемент в рассказе Стивена Кинга «Крауч Энд»…….... 105
Шур А.М. Особенности пространства и времени в романе Дж. Апдайка «Гертруда и Клавдий»…… 110
Житенев А.А. Лирический субъект новейшей русской поэзии: возможные аспекты анализа…….. 113

Раздел 2. Проблемы литературного диалога

Тарасова Ю.Г. Русские литературные реминисценции в переводной сказке Е.П. Люценко «Вастола, или Желания»……..... 118
Липчанская И.В. Фаустовские мотивы в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей»…… 122
Лукашова М.Ю. «Хорошие жены и разумные матери»: социальная роль японских женщин в американском обществе (на материале новеллы Х. Ямамото «Семнадцать слогов)…….. 125
Изотова Е.В. Мотив русского застолья в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя. Сцена обеда в доме Собакевича…… 127
Болотова Т.И. Принцип абсолютного сомнения Декарта и ирония автора в тетралогии М. Алданова «Мыслитель»…… 132
Романова Ю.А. Россия и Западная Европа в романе «Ма» Лу Андреас-Саломе… 136
Желудкова И.В. Традиции духовной поэзии в творчестве современных авторов, иеромонахов Романа (Матюшина) и Василия (Рослякова)……. 140
Биткинова В.В. Бардовская песня в субкультуре пионеров 1980-х – 2000-х годов……. 146
Капранова Е.Г. Крылатые выражения, ситуации и образы произведений Н.В.Гоголя в телесериале Павла Лунгина «Дело о мертвых душах»…… 152

Раздел 3. Теория. Эстетика. Критика

Зорин А.Н. Ремарка в русской классицистической трагедии: скрытый аффект и переосмысленная традиция (трагедии М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова)…… 156
Пахомова Е.В. Стихотворение-завещание: опыт предварительной классификации……..... 161
Пастухова Е.Е. История становления русской «женской прозы» в исследованиях англоязычных литературоведов……..... 164
Вайсман М.И. Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» как «идеологическая» мелодрама…… 166
Дьякова К.В. Звукообраз в художественном тексте: фоника или лексика? (с опорой на творчество Е.И. Замятина)……... 170
Веденеева Е.В. Н.А. Лейкин в оценке В. М. Чернова……. 173

Крылова Е.А. Н.А. Бердяев – историк русского символизма: к постановке проблемы……. 175
Алтынбаева Г.М. А.И. Солженицын о языкотворчестве отечественных писателей (от Ф. Достоевского до Г. Владимова)……..... 178
Конотопская И.В. Духовные стихи в рукописных сборниках саратовских старожилов (по материалам семейного архива)……..... 182
Савенкова М.С. Саратовский «Недоросль» (1969 г.) в отзывах прессы (1960 – 1970-е гг.)……..... 186
Ворсунова Т.С. Классическая литература и ее воплощение в кинематографе: теоретические аспекты проблемы……. 191

Ч А С Т Ь I I

Раздел 1. История, теория и практика журналистики

Зюзин А.В. *Переводные и оригинальные работы Н.М. Карамзина в «Московских Ведомостях» в контексте философской публицистики*…….. 197
Лукьянова М.Ю. Романтические образы критических статей Н.А. Полевого……. 199
Игнатьева Е.А. Явление журнализма в эпистолярном наследии Н.В. Гоголя…… 202
Гурьева А.А. Рецензии журнала «Русское богатство» в 1895 году (второе полугодие)……... 205
Давыдова А.А. Астраханские сатирические журналы 1905–1907 годов…….. 209
Козлова О.В. Литературно-художественные приемы в рекламе российских сатирических журналов рубежа XIX-XX вв. …….. 212
Палимпсестова А.А. Столица и провинция в разделе М.М. Пришвина «По градам и весям» (на страницах журнала «Заветы»)…… 215
Тугарина Л.И. Эпоха 1960-х годов на страницах журнала «Советский экран»….. 219
Ерохина М.В. Российская журнальная полемика 1987–1988 годов вокруг романа А. Рыбакова «Дети Арбата»……... 223
Исаева Ю.В. Жанр светской хроники в современных общественно-политических и глянцевых изданиях (на примере «Известий» и «Vogue»)……. 227
Толстунова М.А. Нижегородская газета «Биржа» как тип делового издания……. 230
Розанов К.А. Понятие «студенческая жизнь» в современной России..... 235
Сырова Ю.Н. Новости на радио: из опыта создания новостных программ на музыкальной радиостанции……... 241
Карпенко И.И. Трансформация деятельности современных радиовещательных организаций под влиянием медиаконвергенции……. 247

Раздел 2. Язык СМИ

Бондарчук Н.Н. Об использовании квантитативных номинаций в языке газеты.. 252
Гречихин М.В. Интолерантный потенциал информации современных СМИ……. 255
Добрынина К.Н. Журнальный заголовок как коммуникативная провокация……. 257
Драпалюк А.С. Источники прецедентных феноменов в современной немецкой и русской прессе……. 259
Конторович Е.А. Языковая специфика американского популярного журнала и его переводов на русский язык…….. 264

Кулькова А.Д. Жанровые особенности рекламы пива…… 268
Масалимова М.К. Эвфемизмы в газетных и журнальных статьях, посвященных войне в Ираке (на материале американской и британской прессы)……. 271
Матюшенко Е.Е. Современные тенденции функционирования жаргонизмов в текстах российской молодежной прессы……. 275
Мелюхина Е.М. Образ человека в сознании носителей русского языка и дискурсе СМИ……. 278
Саунина Е.В. Стратегии борьбы за власть (на материале теледебатов в США)…. 281
Соколова Е.Д. Специфика эмотивных коммуникативов в современных газетах… 284
Умнова О.С. Трансформация прецедентных текстов в газетных заголовках……. 287
Ушаков Б.Ю. Станет ли «буккроссинг» «трэшем»? 289
Шаповалова Н.Г. ОРФО-арт как пример карнавального общения в виртуальной реальности……... 292