



**ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И СТИЛЯ
В СОВРЕМЕННОМ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Сборник научных трудов

Курганский
государственный
университет



редакционно-издательский
центр
43-38-36





ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И СТИЛЯ
В СОВРЕМЕННОМ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Сборник научных трудов



Курганский
государственный
университет



редакционно-издательский
центр
43-38-36

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И СТИЛЯ
В СОВРЕМЕННОМ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Сборник научных трудов

Курган 2009

УДК 82.0
П 78

П 78 Проблемы жанра и стиля в современном литературоведении: Сборник научных трудов. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2009 – 82 с.

*Печатается по решению научного совета
Курганского государственного университета.*

Сборник научных трудов посвящен актуальным проблемам жанра и стиля в современном литературоведении. Авторами статей являются преподаватели и аспиранты КГУ и др. вузов региона.

Сборник представляет интерес для научных работников, преподавателей вузов, аспирантов, студентов и учителей, занимающихся исследованием литературных произведений.

Редакционная коллегия:

Одинцова С.М. (отв.ред.), Жукова И.М., Безбородова К.А.

УДК 82.0

ISBN 978-5-86328-950-2

© Курганский государственный
университет, 2009
© Авторы, 2009

Т.Г. Артамонова
г. Курган

КОНЦЕПЦИЯ ЛЮБВИ В ПОЭЗИИ ЭДГАРА ПО И КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА

Среди художников слова, оказавших влияние на формирование идейно-эстетических убеждений и творческого стиля «старшего» символиста К. Бальмонта, особо выделяется фигура американского романтика Эдгара Аллана По. Русский поэт, считая автора таких произведений, как «Ворон», «Улялюм», «Аннабель-Ли», «Аль-Аарааф», «величайшим из поэтов-символистов» [1, с.6], перевел многие стихи и поэмы Э. По, посвятил ему статью «Гений открытия», написал «Очерк жизни Эдгара По». Известно мнение А. Блока, полагавшего, что переводы, выполненные К. Бальмонтом, впервые удовлетворили такие требования американского поэта к переводчику, как душевная близость с ним, чуткость к музыке слов и к стилю. Интересно наблюдение Н.М. Любимова, заметившего, что в бальмонтских переводах происходит слияние индивидуальностей поэта-переводчика и автора. Можно согласиться с тем, что «поэзия ... Эдгара По родственна поэзии Бальмонта» [2, с.260]. На наш взгляд, прав В. Орлов, считающий, что причина переводов «старшим» символистом поэтов, близких ему по духу, заключается в стремлении к «расширению *своего* творческого мира» [3, с.70].

Думается, что русского и американского художников слова во многом объединяло стремление постигнуть и выразить смысл вечного чувства любви. В статьях К. Бальмонта, посвященных Э. По, русский поэт раскрывает концепцию любви в творчестве своего предшественника. По наблюдению К. Бальмонта, в произведениях Э. По «душа, исходя из созерцания земного любимого образа, возводит его роковым восходящим путем к идеальной мечте, к запредельному первообразу» [1, с.8]. Сакрализация женского начала является характерной чертой стиля американского романтика: лица героинь Э. По «окружены тем золотым сиянием, которое неотлучно соединено с лицами святых» [1, с.8]. Стремление к идеализации порождается неуловимостью женского очарования, передаваемой американским художником: «Зефироподобные, из паутины сотканые, женщины Сказок (произведений Э. По. – Т.А.) суть воплощения шепчущих ветров; их движения суть ветерковые волнообразности воздуха, идущего над склоняющимися колосьями; их мелодичные голоса суть лирические возгласы ветра, возжаждавшего говорить членораздельною речью...» [4, с.16]. В поэме «Аль-Аарааф» американский поэт создает идеальный образ Лигейи – «живительного гения, духа жизни в жизни, духа живой красоты мира, того женственного гения, который правит нескончаемой музыкой, явственно слышимой душе в безмерном ночном молчании» [4, с.35].

К. Бальмонт показывает, что Э. По жил очаровыванный образами наземной красоты, вызывавшими у американского поэта одухотворенное, «воздушное», «идеальное» чувство любви. Страстно-идеальная любовь была главным содержанием жизни Э. По: «И если что-нибудь действительно играло главенствующую роль в его (Э. По. – Т.А.) жизни, особенно в последние её годы, это любовь и жажда любви, ненасытная любовь к Любви» [4, с.64].

К. Бальмонт говорит о том, что в художественном мире американского поэта одержимость любовью-мечтой приводит к драматической ситуации отчуждения от земного, реального. В любви к идеалу «земной образ лишается своих красок, отпадает, умирает, и остается только мечта, прекрасная, как создание искусства, но – из иного мира, чем мир земного счастья» [1, с.8].

Идеальное чувство героя стихотворения «К Елене», рожденное «классическим ликом», переносит его в воображаемую античность. Любовью-мечтой, «нетленным лучом» освещающей «суровую пустыню одиночества», «волшебными снами» о возлюбленной живет лирический герой стихотворения «Один прохожу я свой путь безутешный...». Состояние влюбленности в идеал лишает простого смертного его обычных способностей: «С твоим прекрасным именем, как с мыслью, тобой мне данной, - не могу писать, ни чувствовать – увы – не чувство это. Недвижно так стою на золотом пороге, пред замком сновидений, раскрытым широко, - глядя в смущеньи на пышность раскрывающейся дали, и с трепетом встречая, вправо, влево, и вдоль всего далекого пути, среди туманов, пурпуром согретых, до самого конца – *одну тебя*» [5, с. 100] («Недавно тот, кто пишет эти строки...»). Идеальная любовь в концепции Э. По, приобщая к истинной красоте, включает в себе нравственный аспект. Высокое чувство есть возрождение души, обретение надежды, «возрожденье веры схороненной, доверья к Правде, веры в Человечность» [5, с.100] («Из всех, кому тебя увидеть – утро...»). Неземная любовь уводит от тоски и отчаяния, неизбежных в земном бытии: «...мы забыли, что умерло лето, что Октябрьская полночь пришла, мы забыли, что осень пришла...» [5, с.101] («Улялюм»). В глазах любимой герой открывает мир подлинной красоты и поэзии: «Я видел только их – и в них свой мир – я видел только их – часы бежали – я видел блеск очей, смотревших ввысь. О, сколько в них легенд запечатлелось, в небесных сферах, полных дивных чар! Какая скорбь! Какое благородство! Какой простор возвышенных надежд, какое море гордости отважной – и глубина способности любить!» [5, с.104] («К Елене»). Блеск любимых очей – «двух нежных лучистых денниц», «двух чистых вечерних звезд», горящих «на Небе недоступном», - становится духовно-нравственным спасением героя: «...твои глаза блистают мне с тех пор сквозь мрак тяжелых лет и зажигают в моей душе светильник чистых дум, неугасимый светоч благородства...» [5, с.105] («К Елене»).

Отрицая бренность земного бытия, идеальная любовь-страсть часто приводит к полному разрыву героев Э. По с землей. Важной составляющей сюжета произведений поэта-романтика становится смерть, понимаемая как путь к инобытию. В «смертельную даль» переносится возлюбленная героя в стихотворении «Спящая». «Черный мрак» разделяет героев стихотворения «К одной из тех, которая в раю», но любовь-мечта уносит скорбящего в светлую область рая – приюта для «воздушного виденья нездешней красоты» [5, с.87]. «Среди Стигийских рек», «в высоком мире чудес» оказывается светлый дух Линор, возлюбленной Гюи де Вира, в стихотворении «Линор». Желания избавления от земной муки – воспоминаний о любимой, «светиле прежних дней», и встречи со «святой, что среди ангелов всегда», владеют душой лирического героя «Ворона». Любовь, понимаемая как идеальное, духовное начало, торжествует и за гранью земного бытия. Она живет в сердце уснувшего навеки: «Но ярчей мое сердце всех небесных лучей, в сердце искрится Анни, звезды нежных очей, сердце рдеет от света нежной Анни моей, всё любовью одето светлой Анни моей!» [5, с.108]. Высокое чувство, преодолевая земные законы, воскрешает усопших, оживающих в памяти: «И всегда луч луны навеваает мне сны о пленительной Аннабель-Ли: и зажжется ль звезда, вижу очи всегда обольстительной Аннабель-Ли...» [5, с.109].

Как и у По, у К. Бальмонта тема любви становится одной из главных. Верно замечание, что лучшие стихи русского поэта говорят «чаще всего о любви к женщине и к природе» [3, с.74]. Как и у американского романтика, у К. Бальмонта идеальный облик возлюбленной заслоняет её земные черты. Эта стилевая особенность русского поэта отвечает представлению К. Бальмонта о задаче художника слова – «гения открытия», «способного выявить в объективном мире и воплотить в художественном акте гармонию и красоту» [6, с.57]. Образ любимой женщины в произведениях русского поэта соткан из «случайного света», нежности, мечты, «прядей снов согласных». Лирический герой видит в подруге «совершенство» («Мой милый! - ты сказала мне»), она для него прекрасное «виденье» («К Елене»), свободный «дух» («Песня араба»). Часто женщина подобна призраку («Чары месяца», «С морского дна», «Печаль луны»), тени («В моём саду»).

К. Бальмонту близка идея любви как вечного и торжествующего начала. В высоком чувстве происходит слияние бытия человека и космоса: «Мгновенья нежной красоты соткал я в звездный хоровод. Но неисчерпанность мечты меня зовет - вперед. Что было раз, то было раз. Душе любить запрета нет, хочу я блеска новых глаз, непознанных планет» [7, с.147] («Звездный хоровод»). В концепции К. Бальмонта «страсть смотрит в вечность, в сердце расцветая» [7, с.237] («Два цвета»). Любовь понимается русским поэтом как основа Вселенной («Линии света»). Вечное чувство – «закон, которым в мире движутся созвездья» [7, с.229] («Люби»). Торжествуя в пространствах Вселенной, любовь дарует бессмертие: лирический герой произведений поэта-символиста, как и герои Э. По, бережно хранит в памяти любимый образ («Разлученные», «Погаснет солнце»).

Однако страстно-идеальной любви в романтическом мире «безумного Эдгара» в произведениях К. Бальмонта противопоставляется любовь, сочетающая в себе духовное и телесное, плотское начала. Такая концепция вечного чувства во многом объясняется внутренней раздвоенностью русского художника, в котором «удивительным образом уживалось два человека.

Одного он сделал по образу и подобию “страшного Эдгара” и “трагического Бодлера” - как некую модель *поэта*, “стихийного гения”. Другой - натуральный, каким создала его природа» [3, с.9]. Если художник-символист был влюблен в бесплотность и неопределенность, то «натуральный» К. Бальмонт - в земное бытие с его чувственными страстями. «Какие бы маски ни надевал на себя Бальмонт, какими бы декорациями ни отгораживался от действительности, он ещё и просто *любил жизнь*, инстинктивно тянулся к свету, к солнцу, к радостному переживанию бытия, к живому ощущению мощной и многоцветной красоты мира в его могущественных стихиях» [3, с.57], - пишет В. Орлов. «Любовь чувственную и бесплотную» видит в произведениях русского поэта А. Нинов [8, с.125]. По К. Бальмонту, удел человека – «молиться всегда неземному в ...хотенье земном» [7, с.84] («Будем как солнце! Забудем о том...»). В любви «единым пламенем горят душа и тело» [7, с.185]. Одержимые земной страстью в движении стихотворного сюжета уподобляются богам: «Пойми, о нежная мечта: я жизнь, я солнце, красота, я время сказкой зачарую, я в страсти звезды создаю, я весь - весна, когда пою, я - светлый бог, когда целую!» [7, с.120] («Мой милый! - ты сказала мне»); «Кто любит, счастлив. Пусть хоть распят он» [7, с.229] («Люби»).

Если в произведениях Э. По вечное чувство ведет прочь от земли к бушующими на ней страстями, то в стихотворениях К. Бальмонта любовь, понимаемая как истина и вечная Красота, укрепляет связь с земным миром, оправдывая его. Можно согласиться с В. Орловым в том, что «мир “принимался” ... декадентом в его первоизданной сущности, в контрастах его стихийного бытия...» [3, с.53]. Любовь к женщине позволяет герою К. Бальмонта увидеть торжество вечного чувства в природном мире: «Ты видал ли, как вздыхает вешний ветер меж цветов, их целует и качает, ими прян и сладко-нов. Ты видал ли, как лелеют волны лотос голубой, как они цветок ласкают, окружив его собой. Ты видал ли, как воздушно светит в сумерках звезда, как пред нею, вместе с нею, дышит вечером вода» [7, с.114] («Мудрость сердца»). Женщина, по мысли русского поэта, - дитя природы. Портрет любимой в лирике К. Бальмонта часто создается посредством образов возлюбленной героиней земли: «Ты легкая волна, играющая в море, ты тонкий стебель нежного цветка» [7, с.115] («Сразу»); «Я тебя сравнить хотел бы с нежной ивою плакучей, что склоняет ветви к влаге, словно слыша звон созвучий. Я тебя сравнить хотел бы с юным тополем, который, весь смолистый, в легкой зыби к небесам уводит взоры. Я тебя сравнить хотел бы, видя эту поступь, дева, с тонкой лилией, что стебель клонит вправо, клонит влево» [7, с.248] («Черкешенке»).

Земля, где все дышит любовью, где «всюду свет и восторг, всюду сон, всюду сны», для героя и автора «хороша, хороша, хороша» [7, с.109] («Другу»). Эта «зеленая планета» «пленительна» [7, с.162] («Отречение»). В произведениях поэта-символиста звучат благословение земному миру и желание слияния с ним в одно целое: «Мне нравится всё, что земля мне дала, все сложные ткани и блага, и зла, всего я касался, всему я молюсь, ручьем я смеялся, но с морем сольюсь» [7, с.178] («К людям»). Земное бытие сравнивается К. Бальмонтом с «белоснежным», «голубым» раем. Любящий сын земли чувствует ответную материнскую любовь: «Никто меня не любит, как земля!» [7, с.70] («Разлука»).

Если у Э. По страстно-идеальное чувство становилось источником страданий, связанных с потерей дорогого человека, то у русского поэта-символиста оно приводит к гармонии с миром и наполняет сердце ощущением радости жизни: «Я был в глубокой тьме, моя душа спала, но задрожала мгла, когда весна пришла. Восторгом стала боль, ответом стал вопрос от смеха губ твоих и золота волос» [7, с.118] («Люси, моя весна! Люси, моя любовь!»).

Таким образом, с американским «гением, влюбленным в мечтанья», возводящим «земное в божество», русского поэта-символиста роднит стремление показать любовь как вечное начало бытия и главное содержание человеческой жизни. Любовь приобщает людей к идеальной Красоте, освещает их жизненный путь. Но если в творчестве Э. По соединение духовного и чувственного оказывается невозможным, то в произведениях К. Бальмонта мы наблюдаем гармонию этих начал. В лирических сюжетах американского романтика присутствует драматический конфликт любящего героя с землей, в стихотворениях русского поэта чувство к женщине неотделимо от любви к земному миру, к живой и прекрасной природе. У Э. По страстное чувство, преодолевающее смерть, ведет к потере душевного равновесия, внутреннему надлому, в произведениях К. Бальмонта любовь, оправдывающая земное бытие, приводит к духовному подъему, мобилизации всех сил.

Список литературы

1. Бальмонт К. *Гений открытия* // По Э.А. *Собр. соч.: В 4 т.* - Харьков: Фолио, 1995. - Т. 1
2. Любимов Н.М. *О переводах К. Бальмонта. Рецензия* // *Русская литература.* - 2007.- №1.
3. Орлов В. *Бальмонт. Жизнь и поэзия* // Бальмонт К.Д. *Стихотворения.* – Л.: Советский писатель, 1969.
4. Бальмонт К. *Очерк жизни Эдгара По* // По Э.А. *Собр. соч.: В 4 т.* - Харьков: Фолио, 1995. – Т.1
5. По Э.А. *Собр. соч.: В 4 т.*- Харьков: Фолио, 1995. - Т. 1.
6. Молчанова Н.А. *Аполлоническое и дионисийское начало в книге К.Д. Бальмонта «Будем как солнце»* // *Русская литература.* - 2001. - №4.

7. Бальмонт К.Д. Стихотворения. - М.: Худ. лит., 1990.

8. Нинов А. Так жили поэты... // Нева. - 1978. - №7.

Д.Г. Благинина

г. Курган

СТИЛЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЖЕЛТОЙ ПРЕССЫ КУРГАНСКОЙ ОБЛАСТИ НА ПРИМЕРЕ ГАЗЕТЫ «МЕРИДИАН»

Уже стало очевидным, что бульварная пресса завоевывает все большую популярность среди читателей всех возрастов. Броские иллюстрированные газеты формата А3 с сенсационными заголовками не залеживаются в киосках. Круг основных тем этих изданий давно определен: сплетни об известных людях, сверхъестественные происшествия, секс. В крупных городах желтой прессой завалены все газетные лотки. На всероссийский уровень выходят только самые сильные и скандальные издания, уже заработавшие себе громкое имя. Правда, России пока далеко до того, чтобы местная желтая газета была хотя бы в каждом областном центре, однако предпосылки к этому есть. Уже существуют целые издательские дома, специализирующиеся на создании таких СМИ именно в удаленных от центра областях. Пример – издательский дом «Провинция». Суммарный разовый тираж газет этого издательства составляет один миллион двести тысяч экземпляров. 37 изданий выходят в 34 городах России, среди которых Пятигорск, Тамбов, Архангельск, Кемерово, Уфа и другие удаленные от центра населенные пункты, в том числе и Курган. В нашей области газета этого издательского дома носит название «Меридиан – Курган, Шадринск». На ее примере и предлагается рассмотреть общие черты стиля местной желтой прессы.

Данная газета выходит в нашей области уже не первый год и имеет солидный для Курганского областного издания тираж – 21500 экземпляров. Ее полиграфическое исполнение достаточно сдержанное – двухцветная обложка, остальные страницы черно-белые. Выходит раз в неделю, цена около 10 рублей. Оформление первой полосы – стандартное для таблоидов: выделены 3-4 темы, которые захватят и удержат аудиторию, обязательно с фотографиями. Поскольку далеки от административных центров таблоидам не хватает громких местных происшествий, обычно три четверти заявленных на первой полосе тем оказываются связанными с федеральными либо общезначимыми (независимо от территории распространения) темами и событиями. Заголовки, как правило, броские, кричащие: «Африканское проклятие», «Слепящие грани “Рубина”», «Узница подземелья», «Самый маленький Хэ». Зачастую при составлении заголовка используется такой прием: в тексте находится незначительная деталь, которую путем подбора гиперболических синонимов раздувают до сенсации. Статьи, проанонсированные на первой полосе, в газете располагаются по принципу равноудаленности, чтобы читатель в любом случае пролистывал ее до конца.

И такой подход является самым верным, поскольку СМИ, рассчитанные «на всех», редко могут рассчитывать на то, что без специальных приемов верстки читатель прочитает данное издание от корки до корки.

Рассмотрим тематический спектр статей газеты. Набор тот же, что и в любом бульварном издании: мистика, непознанное («Заповедник ведьм в Рязанской глуши» от 26.03.08, «Звездный код удачи» от 19.03.08, «НЛО – двигатели цивилизации» от 9.04.08, регулярная рубрика «Гороскоп»); звездные сплетни, скандалы, интервью («"Рыжий" стал дважды папой», «Заветные номера Пельша» от 9.04.08); секс (регулярная рубрика «Интим» на предпоследней полосе). Кроме того, еще несколько характерных для бульварных газет жанров: во-первых, так называемые житейские истории – интересные эпизоды из жизни обычных людей, обычно связанные с любовью и любовными страданиями («Африканское проклятие», «Расплата за любовь»). Часто анонсируются на первой полосе, большинство историй читатели предлагают сами – для популяризации темы проводится постоянный конкурс на лучшую жизненную историю. Еще одно характерное «бульварное» явление – криминальные происшествия. Кроме краткой хроники самых громких преступлений последних дней, в каждом номере обязательно размещен на отдельной полосе крупный материал. Как правило, он посвящен событию, в котором обязательно присутствует некая «изюминка» («Возвращается муж, а там...», «Узница подземелья», «Убит на кладбище»). Чаще всего такая статья бывает написана с иронической интонацией, независимо от трагичности описываемого, что также является характерной чертой желтых газет.

Реже, но случаются масштабные федеральные скандалы, которые прямо или косвенно касаются региона распространения издания («Слепящие грани "Рубина"» - про очередную финансовую пирамиду, в которую оказались вовлечены и жители Курганской области; «Почем Фонд лиха» - коррупционный скандал, связанный со стоимостью строительства региональных представительств Пенсионного фонда).

Коснемся вопроса авторства. Лишь около одной пятой части материалов номера бывают подписаны именами местных корреспондентов, еще примерно две пятых статей перепечатываются из других газет ИД «Провинция». Оставшиеся две пятых части (а иногда и больше) одного газетного номера взяты с разных сайтов Интернета. Явление довольно распространенное, особенно в среде региональных бульварных изданий. По «Меридиану», однако, можно сделать вывод, что информацию для многих материалов журналисты могли бы добыть самостоятельно, просто поговорив со специалистами. В таком случае информация вызвала бы большее доверие у читателей и не была бы такой безликой. Кстати, в крупных административных центрах даже желтая пресса стремится уйти от информационной зависимости от Интернета. Хочется верить, что эта тенденция охватит и меньшие регионы.

Рассмотрим верстку и дизайн издания. Шрифтовое оформление слишком пестрое (также характерная черта желтой прессы): используется несколько разных по начертанию типов символов, отличается также размер и плотность шрифта в текстах на одной полосе. Шапки одних и тех же рубрик в разных номерах могут иметь отличия по оформлению, появляются и исчезают знаки препинания. Используются разные цвета в надписях, которые при черно-белой печати выглядят бледно-серыми и плохо читаются, а, кроме того, иногда перекрываются не несущими особой смысловой нагрузки символами, рисунками (например, в регулярной колонке прогноза погоды).

Не всегда оправданными являются и особенности верстки. На одной полосе зачастую располагаются не связанные или слабо связанные друг с другом материалы (например, номер от 26.03.08: крупная статья «Слепящие грани “Рубина”» о крахе очередной финансовой пирамиды, а рядом 2 письма читателей, которых волнуют проблемы материнства и детства). На разных полосах может быть неодинаковое количество колонок (от трех до шести), материалы в соседних колонках располагаются несимметрично. Часто одна колонка бывает чересчур уплотнена, зато в расположенной рядом – слишком много «воздуха». Не все фотографии (даже малопонятные) имеют подписи. Последний рассматриваемый аспект – грамотность языка издания. Как оказалось, в «Меридиане» встречаются ошибки всех видов. Страдает орфография авторов (*не по наслышке, Дон Карлеоне, филенолог, пауэрлефтинг*). Очень часто журналисты путают дефис и тире, забывают о запятой при описательных оборотах (*Лена, измученная сильным токсикозом, обмороками все больше нуждалась в помощи и поддержке мужа*). Встречаются и стилистические ошибки: *Предсказательница сказала Елене, что с мужем она проживет семь лет*. Налицо недостаточная работа редактора и корректора, а также самих журналистов.

Таким образом, можно сделать вывод: региональная желтая пресса по стилю выдержана в общем ключе всех (в том числе и центральных) таблоидов, хотя и имеет некоторые особенности. Как правило, в небольших удаленных от центра областях местные бульварные издания пишут о тех же сплетнях и скандалах в мире шоу-бизнеса и большой политики, что и федеральные издания, а региональный компонент составляют «житейские» и криминальные истории, а также местные новости, рубрика справок и комментариев. В объеме газеты «Меридиан» местный сектор составляет не более 20-25 процентов. Подавляющая часть статей - материалы «для всех и на любой случай», то есть их можно перепечатывать из Интернета из года в год в определенный сезон и они всегда будут популярны («Секреты укладки», «Джинсы на все времена», «Промываем кошке глазки» и т.д.). При этом верстке, оформлению и грамотности содержимого газеты уделяется недостаточное внимание, что недопустимо для благоприятного имиджа областного издания с таким крупным для Курганской области тиражом.

Перспектива развития местной желтой прессы и появления новых изданий на рынке СМИ Курганской области на данном этапе, по нашему

мнению, невелика. Во-первых, достаточно большую конкуренцию местным изданиям составляют федеральные таблоиды, распространяемые по всей России. Во-вторых, тираж издаваемого «Меридиана» уже достаточно велик для населения Курганской области. На наш взгляд, Курганский медиарынок может стать интересным для новых издателей таблоидов только при условии значительного развития инфраструктуры нашего города и роста численности населения вообще и городского в частности, поскольку результаты исследований свидетельствуют: чем выше уровень урбанизации области, тем шире спектр представленных на рынке бульварных СМИ.

И.М. Жукова

г. Курган

ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ А.Н. АПУХТИНА: К ПРОБЛЕМЕ ЦИКЛИЗАЦИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Под цикличностью мы понимаем особую художественную возможность: каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченным из него, теряет часть своей эстетической значимости. Цикл – единство, которое обнаруживается при анализе его на разных уровнях.

Рассмотрим проявление циклических инноваций в лирике А. Апухтина. А. Апухтин считал и называл себя «непризнанным поэтом», однако слава и признание пришли к нему вопреки его строгим запретам на публикацию своих произведений. До появления в 1886 году сборника стихотворений Апухтина многие из них уже были положены на музыку. Романсы на стихи А. Апухтина писали Чайковский и Рахманинов, Аренский и Прокофьев.

В критике закрепилось восприятие Апухтина как «характернейшего выразителя эпохи “безвременья” с ее общим спадом общественного движения и усилением реакции» [1, с.26]. Популярность поэта являлась поводом для размышлений критиков и литературоведов в его эпоху и в более позднее время. Одни обвиняли его в бедности тематики и в банальности, находили в его стихах признаки декадентства, другие называли «поэтом милостию божией». Автор вступительной статьи к сборнику «Тютчев Ф.И., Толстой А.К., Полонский Я.П., Апухтин А.Н. Избранное» выделил единую «апухтинскую нотку» - нотку безысходности и угнетенности [1, с.28].

Но, называя себя «живым мертвецом», Апухтин писал довольно язвительные юмористические стихотворения, связанные внутренними смысловыми и ассоциативными связями.

Юмористические стихотворения А. Апухтина «Желание славянина» (1855), «Первое апреля» (1857), «По поводу юбилея Петра Первого» (1872), «Дилетант» (начало 1870-х гг.) строятся как монолог, предназначенный для декламации. Он должен увлечь, растрогать или даже ошеломить читателя:

Двести лет тому назад
Соизволил царь родиться...
Раз приехавши в Карлсбад,
Вздумал шпруделя напиться.
Двадцать восемь кружек в ряд
В глотку царственную влились...
Вот так русские лечились
Двести лет тому назад.

(«По поводу юбилея Петра Первого»)

Стихотворение «Дилетант» можно рассматривать как пародию на стихотворение А.С. Пушкина «Моя родословная» (1830), герой которого гордится своей принадлежностью к «старинному дворянству», к «шестисотлетнему» роду, но эта гордость не имеет ничего общего с сословной кичливостью:

Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил
И не якшаюсь с новой знатью,
И крови спесь угомонил.
Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не чередворец,
Я сам большой: я мещанин [2, с.492].

Как указывает один из первых биографов А.Н. Апухтина, М.И. Чайковский, у поэта в жизни было четыре кумира: «Русская природа, русские люди, русское искусство и русская история составляли для него основной, можно сказать, исключительный интерес существования» [1, с.24]. Пушкин - с детства боготворимое имя.

В стихотворении «Дилетант» Апухтин отстаивает свою принадлежность к той литературе, в которой «Добру, отчизне, мыслям чистым // Служил писателя талант».

В письме к М.И. Чайковскому, с которым его связывала тесная дружба со времени обучения в Училище правоведения, Апухтин утверждает, «...что “труд” есть иногда горькая необходимость и всегда величайшее наказание, посланное на долю человека, что занятие, выбранное по вкусу и склонности, не есть труд»:

Но все непрочно в нашем веке...
С тех пор как в номере любом
Я мог прочесть о Льве Камбеке
И не прочесть о Льве Толстом,
Я перестал седлать Пегаса -
Милей мне скромный Россинант!
Что мне до русского Парнаса?
Я – неизвестный дилетант!

[1, с.546]

Защищая Пушкина от нападок Д. Писарева, предлагавшего достаточно прямолинейные объяснения «механизма» художественного творчества: «...тот человек, которого мы называем поэтом, придумывает какую-нибудь мысль и потом впахивает ее в придуманную форму», А. Апухтин рассматривает поэзию как потребность в самовыражении:

Я нахожу, и в том виновен,
Что Пушкин не был идиот,
Что выше сапогов Бетховен
И что искусство не умрет,
Чту имена (не знаю, кстати ль),
Как, например, Шекспир и Дант...
Ну, так какой же я писатель?
Я дилетант, я дилетант!..

Пушкинская традиция определила тон повествования юмористических стихотворений А. Апухтина, написанных восьмистишиями перекрестной рифмовки мужских и женских стихов. Восьмистишие – одна из самых распространенных и семантически нейтральных строф. Однако, заимствуя пушкинскую модель строфы, Апухтин устанавливает историческую связь между стихотворной формой и содержанием, он знает, что стихи такого содержания писались и до него и что слушатели будут воспринимать его новые стихи на фоне старых.

Сравните:

Смеясь жестоко над собратом,
Писаки русские толпой
Меня зовут аристократом:
Смотри, пожалуй, вздор какой!
Не офицер я, не ассессор,
Я по кресту не дворянин,
Не академик, не профессор,
Я просто русский мещанин.

(А.С. Пушкин «Моя родословная»)

Я родился в семье дворянской
(Чем буду мучиться по гроб),
Моя фамилья не Вифанский,
Отец мой не был протопоп,..
О хрие, жупеле и пекле
Не испеку я фолиант,
Меня по праздникам не секли...
Что ж делать мне, я дилетант!

(А.Н. Апухтин «Дилетант»)

Дополнительный комический эффект создает характер заключительного стиха. Каждая строфа заканчивается пуантом – яркой итоговой мыслью, поданной в афористической форме.

Юмористический тон повествования создается и интонационным строем строфы: синтаксическое строение не соответствует интонационному. Перенос (enjambement) – ритмико-синтаксическое средство поэтической экспрессии – в юмористических стихотворениях Апухтина выполняет выразительную функцию. Обильное употребление синтаксических сдвигов относительно стихов сообщает речи напряженность, неуравновешенность, взволнованность, эффект преднамеренного поэтического «косноязычия» (речи «взахлеб»):

Приносят мне письмо. Его
Я чуть не рву от нетерпенья.
Оно от друга моего.
Однако что за удивленье!
В нем столько чувства, даже честь
Во всем: и в мыслях и на деле.
Смотрю на надпись: так и есть!
Читаю: первое апреля.
(«Первое апреля»)

Наличие монтажной композиции, при которой существует ассоциативная связь между текстами; концептуальность, характеризующаяся выраженным отношением автора к миру; развитие центрального мотива; общность стилистических, ритмических, интонационных элементов позволяет рассматривать юмористические произведения А. Апухтина как лирический цикл.

Список литературы

1. Тютчев Ф.И., Толстой А.К., Полонский Я.П., Апухтин А.Н. Избранное. - М.: Правда, 1984. – 576с.
2. Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. – М.: Худ. лит., 1986. – Т.1.

Е.В. Захаров

г. Курган

ЗАПАХИ-ОБМАНЫ В МИРЕ-ОБМАНЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ ДАНИИЛА ХАРМСА

Ольфакторная картина мира индивидуальна для каждого автора и упоминаемые в тексте запахи могут многое рассказать об изображаемом мире. Попытаемся взглянуть на мир прозы Хармса, который предстает то миром «недочеловеков» и грубых неодушевленных вещей, то миром ирреальным, фантомным, через призму ароматической картины мира.

Мы будем опираться на опыт Н.С. Павловой, которая в своей работе «Лексика с семей “запах” в языке, речи и тексте» рассматривает регулярно повторяющиеся типовые характеристики запаха. В частности, гедонистическую оценку (приятный - неприятный), воздействие запаха на человека (резкий, удушливый) и сравнение с запахом-ориентиром (запах грибов, запах хвои; цветочный, медовый аромат). Их частотность

использования, по мнению исследователя, утверждает их значимость для носителя русского языка и культуры (4). Так, исследователь особо выделяет четыре наиболее частотных в русском языке «характеристики запаха»:

1) «оценка запаха», выражающая значение положительной или отрицательной оценки, то есть изначально оппозитивная;

2) «интенсивность запаха», которая также имеет двустороннюю направленность и призвана конкретизировать запах;

3) «воздействие запаха на человека» (одуряющий);

4) «качество запаха» [4, с.12] - характеристика, наиболее ярко выражающая национальную специфику ольфакторного восприятия [4, с.14].

В малой прозе Д. Хармса «характеристика запаха» как «прямая оценка» достаточно редка. Обычно это крайние проявления оппозиции: либо «восхитительно пахнут», либо «вонь».

Соответственно представлена и «интенсивность запаха» - исключительно яркими мазками («пахучий»).

«Воздействие запаха на человека» в малой прозе Д. Хармса практически отсутствует.

«Качество запаха»: в малой прозе Д. Хармса отсутствуют высказывания, в которых запах объекта сопоставлялся бы с общеизвестным, принятым в русской культурной традиции обонятельным образом, запахом-ориентиром, например, таким как земляничный или грибной аромат.

Из универсальных запахов-ориентиров, освоенных Д. Хармсом, можно выделить только два: запах жженных перьев и запах сыра. При этом оба случая носят специфический характер, то есть являются несвойственными для источающих их предметов.

Отсутствуют «Характеристики запаха», заимствованные из других перцептивных сфер: вкуса (например, сладковатый, сладкий) и осязания (например, тонкий, острый, легкий, тяжелый запах). Что в сочетании с предельной бедностью изображения вкусовой и тактильной сфер в прозе Хармса создает ощущение фантомности наблюдаемого мира.

Ароматы в малой прозе Д. Хармса обретают определенность, а вместе с ней и символическое значение в трех случаях:

1. При повествовании от первого лица в словах рассказчика изредка появляются более определенные сенсорные характеристики ароматов.

Так, в рассказе «Меня зовут капуцином» рассказчик высказывает идею о том, что детей надо уничтожать: «Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А что бы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать известью» [2, с.199].

«Вонь» становится определением всего рассказа и символом прогнившей, отвратительной души рассказчика.

2. В момент появления чуда, сопровождающего переход персонажа из земного в «иной» мир:

«Молодой человек улыбнулся, поднял руку в желтой перчатке, помахал ею над головой и вдруг исчез.

Сторож понюхал воздух. В воздухе пахло жжеными перьями» («Молодой человек, удививший сторожа» [2, с.320]).

В рассказе «Сундук» человек с тонкой шеей залез в сундук с целью выяснить, что сильнее – жизнь или смерть: «Посмотрим: кто кого? Только вот ужасно пахнет нафталином» [2, с.314]. История разрешается фантастическим образом: сундук исчезает, а человек видит себя на полу в окружении выброшенных из сундука вещей. Умер или нет человек с тонкой шеей – остается загадкой.

3. В случае, когда запах не соответствует предмету, «чужой» запах: «По цене доступна была колбаса, красного цвета, с темно-серыми точками. Но колбаса эта пахла почему-то сыром, и даже сам приказчик сказал, что покупать ее не советует» [2, 2 с.168]. Доступная по цене, но с сомнительным цветом и запахом колбаса является символом ужасающего финансового и социального положения персонажа в дурном алогичном мире в рассказе «Один человек, не желая более питаться сушеным горошком».

Заметим, что в целом порог восприятия ароматов значительно снижен. Отмечаются только очень сильные и яркие, но лишённые специфических черт запахи. Чаще всего встречается формулировка «сильный запах», которая не несет в себе ни этической, ни эмоциональной, ни эстетической оценки.

В отношении к картине ароматов Д. Хармс часто использует «минус-прием». То есть он не фиксирует запахи там, где подразумевается их существование:

«- Да, - сказал Алексеев и опустил перед ведром (помойным) на корточки. Давясь от отвращения, он съел всю кашу и выскреб ложкой и пальцами дно ведра» [2, с.209].

Упоминание об ароматах, носящих эротическую (иногда на грани с порнографической) окраску, стало в какой-то мере визитной карточкой малой прозы Д. Хармса. Практически всегда это запах женщины: «Я, говорит, люблю, что бы от женщины женщиной пахло» [2, с.77]. Этот запах лишен какой-либо вкусовой определенности (Д. Хармс предоставляет читателю право самостоятельно подобрать эквивалентный аромат), но обладает огромной эмоциональной нагрузкой:

«- Ва-ва-ва! Где баба, которая сидела вот тут, на этом кресле?

- Почему вы знаете, что тут сидела баба?

- Знаю, потому что от кресла пахнет бабой (нюхает кресло).

- Тут сидела молодая дама, а теперь она ушла в свою комнату, перебирать гардероб» [2, с.144].

В рассказе «О том, как рассыпался один человек» герой также высказывает свое представление о женской красоте и упоминает обязательный в подобном случае аромат женщины:

«- Говорят, все хорошие бабы – толстозадые. Эх, люблю грудастых баб, мне нравится, как от них пахнет, - сказав это, он стал увеличиваться в росте и, достигнув потолка, рассыпался на тысячу маленьких шариков» [2, с.144].

Ж.-Ф. Жаккар, анализируя данный рассказ, утверждает, что его финал: «А солнце продолжало светить по прежнему, и пышные дамы продолжали по прежнему восхитительно пахнуть» [2, с.144] оставляет нас наедине с застывшим миром, с миром, который в действительности не существует, в котором нет эротических желаний [3, с.161].

Д.В. Токарев же считает, что в данном рассказе поднимается совершенно иной вопрос: «Терпит крах лишь мужское желание, женская же сексуальность остается нетронутой (дамы продолжают пахнуть), и именно она и приводит к стабилизации, “окаменению”» мира» [5, с.52].

Заметим, что оба исследователя в первую очередь обращают внимание на «окаменелость» мира, вызванную женской витальностью, которая озвучена как способность пышных дам «восхитительно пахнуть».

По нашему мнению, смена запахов является осью, на которой держится весь рассказ. Именно она разделяет его на три части. В первой части герой высказывает раблезианскую точку зрения на женщин и их запах, который обладает лишь эмоциональной оценкой. Эта часть заканчивается фантастическим событием – герой рассыпается на тысячу шариков.

Вторая часть: «Пришел дворник Пантелей, собрал эти шарики на совок, на который он собирал обычно лошадиный навоз, и унес эти шарики куда-то на задний двор» [2, с.144]. В ней грубый вещный мир заявляет о себе навозным запахом, который напрямую не назван, но, неотделимый от образа совка для сбора лошадиного навоза, мгновенно рождается в сознании читателя.

В третьей части вновь возвращается лучезарная жизнерадостная картина мира, основным критерием которой является «восхитительный» запах.

Таким образом, ароматическая картина мира воссоздает тройственную картину мироздания в том варианте, который изложен Д. Хармсом в квазитрактате «1. О Существовании...»: «25. Рай – “это”, Мир – “препятствие”, Рай – “то”» [1, с.37].

Н.С. Павлова в своей работе заметила: «Запахи в русской языковой картине мира выполняют знаковую функцию, которая заключается в сообщении культурно-фоновой информации. Перцептивная память, с одной стороны, и способность к ассоциативному мышлению, с другой, позволяют человеку связывать в сознании запахи лекарств с болезнью, запахи разложения – со смертью, запахи трав и цветов – с летом и т.п., а также определять “новые” запахи посредством сопоставления с уже известными» [4, с.15].

Запахи в малой прозе Д. Хармса, по сути, сопоставлять не с чем. Мир его рассказов практически лишен запахов-ориентиров. Запахи, являющиеся в русском языке знаками, должны вызывать узнавание привычного вещного мира. У Д. Хармса они выполняют обратную функцию. Его мир источает запахи-обманы, пахнет совершенно не так, как должен. Колбаса пахнет сыром, а чудо – жжеными перьями и помойным ведром. Таким образом, Д. Хармс создает алогичный, дурной физической мир, мир-обман.

Список литературы

1. Хармс Д. *Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1-3 / Сост., примеч. В.Н. Сажина. – СПб.: Академический проект, 2001. – 320с.*
2. Хармс Д. *Собрание сочинений: В 3 т. / Вступ. ст., подг. текста и коммент. В.Н. Сажина. – СПб.: Азбука, 2000. – Т.2.*
3. Жаккар Ж.-Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с франц. Ф. А. Перовской; Науч. ред. В.Н. Сажин. – СПб.: Академический проект, 1995. – 472 с.*
4. Павлова Н. С. *Лексема с семой «запах» в языке, речи и тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. Наук.- Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 2006. – 18 с.*
5. Токарев Д. В. *Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. – М.: Новое лит. обозрение, 2002. – 336 с.*

И.В. Козлов

г. Екатеринбург

ПОЛИЖАНРОВОЕ ЕДИНСТВО КНИГИ СТИХОВ Ф. ГЛИНКИ «ОПЫТЫ СВЯЩЕННОЙ ПОЭЗИИ» (1826 Г.): ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПСАЛМОВ И СТИХОТВОРНАЯ МОЛИТВА

В книге стихов Ф.Н. Глинки «Опыты священной поэзии», выпущенной сорокалетним поэтом в 1826 г., объединены различные по своей жанровой природе поэтические произведения. Эта книга была в какой-то мере итоговой для поэта, она объединяла стихотворения, написанные в разные периоды его творческой деятельности. Возможно, поэтому в своей книге Глинка поместил различные по своей жанровой характеристике произведения. Попробуем проследить особенности жанрового мышления Глинки на примере этой книги стихов.

Большинство стихотворений «Опытов...» так или иначе соотносятся с различными книгами, входящими в Библию. Из первых 35 стихотворений «Опытов...» одно взято из 3-й Книги Царств («Искание Бога») и ещё одно – из Книги пророка Исаяи («Глас Бога избранному Его»). Остальные 33 стихотворения имеют эпиграфы из псалмов. Эти стихотворения продолжают жанровую традицию переложений псалмов. После этих переложений Глинка поместил переложения из Книг пророков (Исасии, Иеремии, Иезекииля).

Классической эпохой жанра переложения псалмов по праву считается XVIII в. Большинство исследований этого жанра посвящено переложениям В. Тредиаковского, А. Сумарокова, М. Ломоносова, В. Капниста, М. Хераскова, Г. Державина и др. В XIX в. этот жанр уже воспринимается как архаический, хотя делаются попытки осмыслить религиозную культуру и слово Библии в ином масштабе и по другим принципам, основоположником которых и становится Глинка. Им утверждается художественный принцип *вольного подражания* псалмам, предполагающий более свободное обращение с каноническим текстом.

Особенности жанра переложения псалма у Глинки могут быть выявлены при сопоставительном анализе канонического текста и стихотворения с соответствующим эпиграфом. При этом в индивидуальном авторском тексте переложения необходимо отделить работу перелагателя (работа, в какой-то степени перекликающаяся с работой переводчика), заботящегося о точности передачи псалма, от творчества поэта, воссоздающего свой внутренний мир.

При сопоставительном анализе стихотворений Глинки с текстами псалмов нам удалось выявить четыре способа освоения поэтом канонического текста, которые можно условно обозначить следующим образом: 1) *вольные подражания*; 2) *свободные переложения-подражания*; 3) *вариации на тему псалма*; 4) *оригинальные духовные стихотворения*.

I. Вольные подражания. Глинка последовательно перелагает псалом, усиливая некоторые моменты канонического текста, которые кажутся ему важными. Это такие стихотворения, как «Блаженство праведного» (Пс. 1), «Тщета суемудрия» (Пс. 2), «Глаголы неба» (Пс. 18), «Плач пленённых иудеев» (Пс. 136), «Победа» (Пс. 151). Как правило, поэт усиливает назидательный и эсхатологический элементы. Так, например, 10-й стих из 2-го псалма: «И ныне, царие, разумеите, накажитесь вси судящии земли», – развёрнут у Глинки в несколько афористичных наказов: «О сильные земли – смиренье! / В суде – защита нищете! / Вся жизнь – будь жертва правоте! / Законам правды – поклоненье!» (*Тщета суемудрия*).

II. Свободные переложения-подражания Глинки следуют духу и тексту псалма, при этом варьируя стихи из него в свободном порядке. Такими стихотворениями являются, например, «К Богу правды» (Пс. 93), «Вопль раскаяния» (Пс. 6), «Желание неба» (Пс. 83) и др.

III. Вариации на тему псалма. Третий способ работы Ф. Глинки с прецедентным текстом можно охарактеризовать следующим образом: поэт выбирает один образ или фразу из псалма, варьируя её в тексте, тогда как остальная часть стихотворения оригинальна («Желание Бога» (Пс. 41), «Горе и благодать» (Пс. 77)).

IV. Оригинальные духовные стихотворения Глинки, имеющие эпиграф из псалма. Это два стихотворения – «Праздник души» и «Размышление о благодати Всеблагого». Они знаменуют переход к иному типу лирических произведений – медитативной, философической «лирике сновидений», которая, по мнению В. Касаткиной, «нередко выражает мысль об освобождении человека от индивидуалистического бытия реальности и приобщении в моменты самозабвения к внеличным ценностям» [3, с. 92]. Лейтмотивом этих стихотворений становится путешествие души праведника в «небесную отчизну» и обретение им истинной цели, умиротворяющего знания.

Необходимо отметить, что переложения псалмов в «Опытах...» расположены не по порядку их следования в Псалтыри. Важной закономерностью является то, что Глинка всё дальше отходит от канонического текста, так что в конечном итоге собственно переложения

псалмов той жанровой традиции, которая была создана в России в XVII – XVIII вв., постепенно приближаются к оригинальному поэтическому творчеству Глинки. Но как бы далеко автор ни уходил от первоисточника, для него остаётся важным то, что в основе его стихотворений лежит книга псалмов. Контекст Псалтыри не только создаёт структурное единство книги, но и влияет на внутреннюю, содержательную основу творчества. Драматическое положение лирического героя, страдающего в земной жизни и жаждущего вознестись в мир небесный, состояние сомнений и неизвестности, в котором он находится, требовали своего преобразования. И книга псалмов давала такую возможность. Многие псалмы послужили основой для стихотворных молитв.

Словом «молитва» определяют особое духовное состояние человека. Сложно дать однозначное определение этому феномену духовной жизни. В энциклопедии «Христианство» даётся следующее определение, основанное на противопоставлении земной (телесной) и небесной (духовной) жизни: молитва является «вместилищем всей духовной жизни или самой духовной жизнью в движении и действии» [4, с. 142]. Конечно, это наиболее общее определение, но оно подчёркивает самое важное – роль молитвенного события в жизни верующего. Поэтому у нас появляется возможность сформулировать особенности духовной жизни Глинки, воплощённые в жанре стихотворной молитвы. Сам Глинка так говорил о роли молитвы в своей духовной жизни: «Что даёт молитва, что даёт высокая музыка, изящная поэзия? Какую-то томность сердечную, успокоение чувств, отчуждение страстей; даёт сознание: “Я сделал своё дело!”, какую-то надёжность, облагорожение мыслей, благосклонность к людям. Как бы ни были велики ваши несчастья, помните, что это *не вечно*. Говорите себе: всё пройдёт; один Христос вечен, *Он всё Тот же*, что был “вчера и днесь, и там и здесь!” (курсив – Ф. Глинки)» [2, с. 129-130].

Важно отметить, что предметом нашего рассмотрения являются не просто молитвы в религиозном понимании этого слова, но то, что Э.М. Афанасьева обозначает как особый поэтический жанр – стихотворная молитва. В этом жанре создаётся «новая эстетическая реальность», в которой важную роль играет богообщение и «установка молящегося (трансцендентная или имманентная) на духовное преобразование или преобразование окружающего мира в процессе богообщения» [1, с. 17].

Обозначим структуру стихотворной молитвы Глинки.

Изображение первоначального состояния молящегося. Особую роль при этом играет произнесение имени Бога. Имя, которое произносит верующий, обращаясь к Богу, обозначает его представление о мире и его внутреннее, душевное состояние. Для верующего сакральное имя несёт в себе импульс постижения первосути: «Через оппозицию имя ложное/истинное оформляется мировоззренческая модель возможного истинного знания о ценностных аспектах бытия» [1, с. 22].

Божественные имена в «Опытах...» разнообразны, но их можно классифицировать. Авторский замысел и душевное расположение поэта

служат изменению и дополнению традиционных имён Бога. Можно предложить следующую классификацию Божественных имён для «Опытов...» Глинки:

1. Бог – творец, источник жизни. Бог – Первопричина, Начало мира, абсолютная Истина; Он – выше всех, Он объемлет всё, беспределен; «Царь царей», «Вышний», «Ты Бог всего, Ты жизнь всему», «Всемощный», «О мой Бог всевластный», «Премудрый Бог», «Я есмь Господь и Бог единый!» (*Глас Бога избранному Его. С. 38*); «И песнь гремит: “Егове слава! / Велик в делах и дивен Бог!”» (*Воззвание к Господу. С. 53*); «Творец природы», «животворящий дух», «Творец и вождь небесных сил», «Создатель», «Отец вселенной, щедрый Бог», «О будь же Ты для заблужденных / И вождь, и путеводный свет» (*Жажда покоя. С. 57*); «Творец, творенью непонятный», «О дивный Бог! О Бог великий, / Творяй миры и чудеса» (*Глас к Господу. С. 97*).

2. Бог – справедливый Судия. «Мой Боже, Боже правый!», «Не устояли грех и сила / От блеска Божиих очес» (*Горе и благодать. С. 29*), «Сколь благодатен Твой закон...» (*Глаголы неба. С. 32*); «Но муки я благословляю, / Как дар святой Твоей руки» (*Жажда покоя. С. 56*), «О Бог в своих обетах твердый» (*Память о Божиих словах. С. 62*), «Воскресни ж, Боже, Боже правый» (Там же. С. 63), «О, грозен гнев Твой всегромящий» (*К Богу великому, защитнику правды. С. 67*), «Ах! если б знать как правосуден, / Как всё незримо зрит Творец!» (*Суд и милость. С. 72*), «Он весит здание вселенной / И судит правды остриём» (*Хвала. С. 92*).

3. Бог – гроза для грешников. «Не устояли грех и сила / От блеска Божиих очес» (*Горе и благодать. С. 29*); «И Бога гневного рука / Над слабым смертным тяготела» (*Прощение. С. 54*); «О грозен гнев Твой всегромящий» (*К Богу великому защитнику правды. С. 67*); «Они (грешники. - И.К.) привыкли видеть Бога, / С Его пылающей грозой, / Коль Гневный, Он идёт с казнительной лозой»; «Но Ты являешься, наш Бог, как гость Востока, / В огне, жестоком для порока, / Но кротком, сладостном очищенным сердцам» (*Размышление о благодати Всеблагого. С. 100*).

4. Бог – милосердие для праведников. «Животворящий дух», «мой Бог», «милосердый наш Отец», «мой Боже, Боже правый», «и я вдали, как в дивном сне, / Услышал Бога – в тишине» (*Искание Бога. С. 27*); «Сколь благодатен Твой закон, / О Бог, в любви неизреченный» (*Глаголы неба. С. 32*); «О всезаботный, чудный Бог» (*Хвала. С. 94*); «Как Ты велик в Своей святине, / О Бог! Ты жизнь душе и свет» (*Глас к Господу. С. 97*); «Душа вселенной, вечный Гений, / Чей взор – моря благоговений; / Кто весь любовь и чистый свет» (*Гимн Богу. С. 2*); «Но Ты хранил меня, Незримый» (*Молитва души. С. 42*); душа возносится к «Тебе, незримый Покровитель, / Слепца всезрящий дивный Страж» (*Богу спасителю. С. 50*);

Молитва – обращение к Богу, где слово преображает самого молящегося. Поводом к молитве могут быть просьбы защиты от неправды, «разлившейся», как море, в земном мире, просьбы о заступничестве: «Восстань, Господь! Где суд Твой правый? / Почто молчит Твой страшный

гром? / Доколе, Господи, доколе / Сим нечестивцам пировать / За сладкою трапезой жизни, / Ругаясь благостью Твоей?» (*К Богу правды*. С. 11); «Везде зазыв страстей лукавых; / И в чашах золотых – отравы, / И под травой душистой – сеть. / Там люди строят мне напасти; / А тут, в груди, бунтуют страсти! / Разбит мой щит, копье в куски, / И нет охранной мне руки!» (*Молитва души*. С. 41).

Поводом к молитве может быть чувство одиночества, тоски, грусти: «Как птица осени глубокой, / В тумане вечера сыром, / Сижу я в грусти одинокой, / Как вран на камне гробовом» (*Испытание*. С. 75); «Я умираю от тоски! / Ко мне, мой Боже, притеки! / Души усталой гибнут силы; / Огонь очей потух в слезах, / И жажду я, в моих бедах, / Как ложа брачного – могилы!» (*Тоска*. С. 34).

Совершённый грех и страх пред гневом Бога вызывают в человеке раскаяние, которое воплощается в молитве: «Не поражай меня, о Гневный! / Не обличай моих грехов! / Уж вяну я, как в зной полднейный / Забытый знак в морях песков; / Смятен мой дух, мой ум скудеет, / Мне жизнь на утре вечерее... / Мои желтеющие очи, / И смутные виденья ночи / Мой дух усталый тяготят. / Я обложён, как цепью, страхом! / Везде, как тень, за мной тоска: / Как тяжела Твоя рука!» (*Вопль раскаяния*. С. 20). Верующий, обратившись к Богу с раскаянием или просьбой, ждёт, что его молитва будет услышана и поможет ему в духовных устремлениях.

В стихотворной молитве особую роль играют начало и конец произведения, обозначающие крайние полюса состояния молящегося. В молитве находит воплощение стремление праведника преобразовать своё душевное состояние и состояние окружающего мира: перейти от тьмы к свету, от брани и криков угрожающих ему людей – к тишине, от страдания – к покою, от тоски – к умиротворению. В «Опытах...» это преобразование представлено четырьмя вариантами.

1. *Праведнику даруются слезы умиления, успокоение, сошествие благодати*: «Приди ж на праздник мой сердечный, / Приди, небесная любовь! / Но что? Не Ты ль послал мне радость? / Отколь бежит мне в душу свет? / О чудо! Он мне отдал младость / И беззаботность детских лет! / Как мне легко! Как я свободен! / Как в чувствах нов и благороден!» (*Голос души*. С. 87). Слезы являются единственным утешением праведников: «А стоны вдов и сироты, / Твоих людей забытых слёзы, / Сия сердечная роса, / Восходят с воплем в небеса» (*К Богу правды*. С. 11). Для грешников же это преобразующая сила, поскольку, «смывши мглу с очей слезами, / И грешник видит в Нём Отца!» (*Раскаяние*. С. 60). Человек, взывавший к помощи из «смертельного рва», обретает эту помощь. Он больше не чувствует одиночества, неуверенности, страха. Наоборот, он просветлён, уверен в выбранном пути, бесстрашно встречает удары судьбы. Здесь, конечно же, особую роль играют совесть, стыд, слёзы умиления и раскаяния, которые уничтожают грех.

2. *Изменение состояния молящегося сопровождается дарованием тайны, святого слова.* Духовный опыт человека, репрезентируемый в молитве, – это опыт постижения Бога, восхождение к пониманию гармонии Вселенной. Этот путь осмысливается в «Опытах...» как путь страдания, который приводит к постижению истины: «Стремясь к сиянью совершенства, / Под темнотою гремящих туч, / Я знал ли, что врата блаженства / Страданья отпирает ключ!» (*Голос души*. С. 87).

Через страдание человек преодолевает свою земную природу, она теряет для него значимость. Поэтому неслучайно молитва «даёт крылья» душе, возносящейся в «горный мир» и там получающей откровение: «Но днесь, святое полюбя, / К Нему на праздник примиренья! / Он дал нам ключ путей и откровенья! / Он возведёт вас до Себя!» (курсив – Ф. Глинки) (*Размышление о благодати Всеблагого*. С. 102). Постижение истины происходит в практике духовной молитвы, итогом которой является постижение тайны имени Бога: «И я (Давид. – И.К.) волнение лет кипящих / Молитвой кроткой одолел / И паче всех меня учащих / Судьбы времён уразумел. / Я зрел природу без покрова, / Вселенну духом обтекал; / И Бога Имени святого / Я тайну страшную познал!» (*Сила имени Божиего*. С. 69).

3. *Лирический герой молитвы от немоты, порождённой страданием, переходит к возможности творчества:* «Спаси меня, о Бог вселенной! / Тогда я, духом обновленный, / Векам восторг мой прозвучу» (*Раскаяние*. С. 60). Важно отметить, что именно Давид в «Опытах...» становится достойным постижения небесного мира, вечной гармонии, поскольку это не просто поэт, но и певец, создающий гармоничные созвучия на своём музыкальном инструменте и – опять же гармонично – сочетающий свой голос с музыкой, а значит, умеющий настраивать свою духовную сущность на один лад с окружающим миром. Именно поэт интуитивно ведаёт Истину, лежащую в основе мироздания и организующую его гармонию: «Но он (Давид. – И.К.), бедам непокоренный, / Душей и верой исполин, / Восторгом тайным упоенный, / С струнами голос согласив, / Поёт свой гимн высокий, стройный, / Как будто пастырь в час спокойный / Вблизи родных цветущих нив...» (*Сила имени Божиего*. С. 69).

4. *Лирический герой стихотворной молитвы превращается в пророка, ведающего истину и надеющегося предостеречь всех остальных людей, наставить их на путь истинный, провидящего грядущую катастрофу и обновление мира.*

У Глинки мотив перерождения к новой жизни приобретает вселенские масштабы: мироздание развивается, цель этого развития понятна только Творцу, изначально доброму к своему творению.

Таким образом, в «Опытах...» Глинка объединил жанры переложения псалма и стихотворной молитвы. По сути дела, характерный для XVIII в. классицистический жанр переложения псалма или «духовной оды», предполагающий декламацию и близость к каноническому тексту, превращается в этой книге Глинки в камерный, интимный жанр духовного общения с

небесным миром, жанр, в котором запечатлевается духовное преобразование лирического героя. Можно утверждать, что Глинка продолжает традицию жанра переложения псалмов, установившуюся в XVIII столетии, которая в его творчестве постепенно трансформируется в более подходящий для выражения личных, интимных движений души жанр стихотворной молитвы. Творчество Ф. Глинки (и в особенности его стихотворная книга «Опыты священной поэзии») оказывается переходным этапом от восторженной, хвалебной и одновременно назидательной религиозной поэзии эпохи классицизма к лично ориентированной поэзии религиозных переживаний XIX в.

Список литературы

1. Афанасьева Э.М. «Молитва» в русской лирике XIX века // *Русская стихотворная молитва XIX века: Антология*. - Томск, 2000.
2. Зверев В.П. Фёдор Глинка – русский духовный писатель. - М., 2002.
3. Касаткина В.Н. Поэзия Ф.И. Тютчева. - М., 1978.
4. Христианство: Энциклопедия. - М., 1995. - Т. 2.

Ф.В. Кувишинов

г. Липецк

К ЭПИСТОЛЯРНОМУ НАСЛЕДИЮ ДАНИИЛА ХАРМСА

Творчество Д.И. Хармса обращает на себя внимание жанровым разнообразием до такой степени, что автора «Случаев», «Ивана Иваныча Самовара», «Елизаветы Бам» и т.д. невозможно однозначно отнести ни к одной категории художников слова: прозаик, поэт, драматург? Наше внимание привлекла еще одна сторона его художественной деятельности: дружеское письмо.

Письму как эпистолярному жанру Хармс придавал довольно большое значение. Конечно, это во многом было связано и с прямой функцией письма — информативной. Однако дружеское письмо являлось для Хармса и своеобразным полем для художественных экспериментов.

Н.И. Белунова указывает на ряд устойчивых признаков, «структурно-семантических особенностей» дружеского письма: «<...> 1) наличие облигаторной реализации коммуникативно-прагматической оси «Я — ТЫ», 2) диалогизация, 3) политематичность, 4) полифункциональность, 5) синтез элементов различных функциональных стилей, 6) отражение особенностей речевого этикета, 7) специфическая структура, формализованная границами, фиксирующими начало и конец письма» [1, с.83].

Указанные признаки отчетливо проявляются в письмах Хармса, как любовных, так и дружеских. Однако в них можно усмотреть и другие признаки, которые характерны для *письма* Хармса. Во-первых, это *полиадресация*, т.е. обращение к нескольким лицам одновременно:

Дорогая Тамара Александровна, Валентина Ефимовна, Леонид Савельевич, Яков Семёнович и Валентина Ефимовна.

Передайте от меня привет Леониду Савельевичу, Валентине Ефимовне и Якову Семеновичу.

Как вы живёте Тамара Александровна, Валентина Ефимовна, Леонид Савельевич и Яков Семёнович? Что поделывает Валентина Ефимовна? Обязательно напишите мне Тамара Александровна, как себя чувствуют Яков Семёнович и Леонид Савельевич.

Я очень соскучился по Вас, Тамара Александровна, а также по Валентине Ефимовне и Леониду Савельев. и Якову Семёновичу. Что, Леонид Савельевич, всё еще на даче или уже вернулся? Передайте ему, если он вернулся, привет от меня. А также и Валентине Ефимовне и Якову Семёновичу и Тамаре Александровне. Вы все для меня на столько памятливы что порой кажется, что я вас и забыть не смогу. Валентина Ефимовна стоит у меня перед глазами как живая и даже Леонид Савельевич, как живой. Яков Семёнович для меня как родной брат и сестра, а также и Вы как сестра, или, в крайнем случае, как кузина. Леонид Савельевич для меня как шурин, а так же и Валентина Ефимовна как некая родственница¹[2, с.64-65].

Во-вторых, это жанровое смешение, когда письмо неожиданным образом разрастается в самостоятельное художественное произведение, точнее, в теле письма появляется некая художественная вставка, которую успешно можно вычленить из текста письма и представить самостоятельным произведением:

Я прочёл очень интересную книгу о том, как один молодой человек полюбил одну молодую особу, а эта молодая особа любила другого молодого человека, а этот молодой человек любил другую молодую особу, а эта молодая особа любила, опять таки, другого молодого человека, который любил не ее, а другую молодую особу.

И вдруг эта молодая особа оступается в открытый люк и надламывает себе позвоночник. Но когда она уже совсем поправляется, она вдруг простужается и умирает. Тогда молодой человек, любящий её, кончает с собой выстрелом из револьвера. Тогда молодая особа, любящая этого молодого человека, бросается под поезд. Тогда молодой человек, любящий эту молодую особу, залезает с горя на трамвайный столб и косается проводника и умирает от электрического тока. Тогда молодая особа, любящая этого молодого человека, наедается толчёного стекла и умирает от раны в кишках. Тогда молодой человек, любящий эту молодую особу, бежит в Америку и спивается до такой степени, что продаёт свой последний костюм; и, за неимением костюма, он принуждён лежать в постеле и получает пролежни и от пролежней умирает [2, с.64].

¹ Здесь и далее сохраняется авторское написание.

Подобное перескакивание типично и обычно для Хармса. На приведенном примере видно, как Хармс увлекается своим излюбленным приемом (перечислением событий). Результат — письмо превратилось в типичный хармсовский рассказ. Но, очевидно, правильнее будет говорить о том, что перед нами типичный хармсовский текст.

Эта особенность хармсовского письма была подмечена в свое время еще А.А. Александровым, составителем известного сборника «Полет в небеса». «Художественность» некоторых дружеских писем Хармса настолько очевидна, что составитель включил в сборник все такие письма, справедливо полагая, что они представляют собой больше, нежели обыкновенные бытовые послания.

Список литературы

1. Белунова Н.И. Дружеское письмо творческой интеллигенции как эпистолярный жанр // Филологические науки. - 2000. - №5.
2. Хармс Д.И. Собрание сочинений: В 4 т. — СПб.: Академический проект, 2001. — Т.4.

Е.В. Купчик

г. Тюмень

МЕТАФОРИКА СТРОЕНИЙ В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА ГОРОДНИЦКОГО

Одной из сравнительно новых методик исследования поэтического мира является рассмотрение задействованных автором метафорических моделей, отражающих концептуализацию тех или иных фрагментов действительности. Под метафорической моделью понимается «существующая и/или складывающаяся в сознании носителей языка схема связи между понятийными сферами, которую можно представить определенной формулой: X – это Y», причем между компонентами данной формулы существуют отношения не прямого отождествления, а подобия [5, с. 64]. В данной статье мы рассматриваем метафорические модели (далее - ММ) с реципиентной зоной *строение* в творчестве известного русского поэта, классика авторской песни А. Городницкого [1].

Творчество А.М. Городницкого отличается многоплановостью охвата действительности, широтой поэтического пространства, явленного читателю в стихотворениях и поэмах, включенных в сборники разных лет. Один из постоянных объектов внимания автора – город, образ которого у поэта едва ли не в первую очередь определяется характером его строений. Многочисленные городские пейзажи Александра Городницкого включают разнообразные строения (дом, храм, дворец, учебное заведение, гостиница и т.д.), а также их элементы, среди которых выделяются окно, стена, шпиль и купол.

Наибольшим количеством реализаций представлена в текстах поэта ММ *строение – человек*. Строениям присущ ряд антропоморфных признаков (соматических, социальных, ментальных и др.). Зданиям свойственны разные человеческие проявления: возможность *воспринимать мир*: «А здания, дворцы и монументы Стоят, как бы высматривая судно...»; *пребывать в том или ином состоянии*: «Он (храм. – Е.К.) светился день-деньской, Словно дева, непорочен»; «И веселая церковь звонит»; «Над сторожкой милицейской унылой»; «Все стоят они (новые дома. – Е.К.) при ярком свете, Неподвижны в уличном потоке, Словно наши выросшие дети, Равнодушны к нам и одиноки»; *выражать эмоции*: «Он смотрит нам с укором вслед, Покинутый наш дом»; «И нам улыбается вроде, Сияя под солнечным светом, Гэбэшная школа напротив»; *воздерживаться от речи*: «Безмолвствует собор-расстрига, Лишенный звона и креста»; *совершать человеческие действия*: «Взяв метели под уздцы, За стеной, как близнецы, Встали новостройки»; *быть казненным*: «Храмы обезглавленные». Строения напоминают человека самим обликом: здания стоят «Лицом к воде, спиной к континенту»; «дома-акселераты» возвышаются над старыми постройками, «В переулки старого Арбата / Забрёдя, как в воду, по колени». Домам оказываются присущи не только внешние приметы человека: «Ветхих домов деревянные души».

ММ *строение – транспорт* представлена главным образом сопоставлением дома (помещения) с судном, находящимся обычно в движении: «И под небом цвета чая / Детскосельские поля / Дом, как лодочку, качают / Возле борта корабля»; «За окошком дома – как суда на недолгой стоянке, / Где созвездия юга качает окрестная мгла»; «И скрипит, накренившись, земное мое помещенье, / Поменявшее курс со штормящего оста на вест». Впечатление движущегося судна производит на героя «Прощания с отцом» дом его детства: «Был кораблю подобен этот дом... / Раскачивались ветки за окном, / И пол скрипел, как палуба на судне». Этот «корабль» перемещается в особой системе координат: «...вместе мы плывем / Во времени, увы, а не в пространстве». В «Кремле» разворачивается образ храма-корабля, верхушками мачт которого служат кресты, а колокола «Отбивают часы судовой рындой». Храмам-кораблям, зимующим в московских снегах, весной предстоит плаванье: «Храм Архангельский к северу поплывет, / Устремится к югу Иван Великий». Взгляд на эти «корабли» позволяет воспрянуть духом тем, кому «жизнь сухопутная тяжела».

Реальное или воображаемое уничтожение дома осмысливается как гибель судна. Герой «Колонистских прудов» видит мир, уничтожаемый огнем: «Сгорает город на огне закатном»; «Дома горят, как корабли, / И тонут»; на этом же огне «Сгорают молодость твоя / И детство». В «Рембрандте» мотив необратимости еще более явен: «Разрушение отчего дома – как сожжение корабля»: дальнейшее плаванье-бытие оказывается невозможным.

Образная параллель *дом – корабль* отличается в поэзии Городницкого значительной устойчивостью, прослеживаясь на протяжении всего творчества. В ранней «Колыбельной» дом оказывается качающимся на волнах песни няньки «про солнце и орла» – вместе с реальными судами «у близкого причала». Юный герой входит в мир, «Где то, что в коммуналке, / И то, что за стеной, / Покачивает валко / Единою волной / Та песня...». Неподалеку от воды находится еще один дом-корабль – школа, из окна которой герой поэмы «Окна», мысленно «перемещаясь в пространство иное», следит за полетом морской птицы: «И здание школы, как судно, кренилось / Под яростным криком стремительной чайки... / В шторма океанов звала эта ярость». В одном из поздних стихотворений «Улица Толбиак» метафора дома-корабля также обретает глобальность. Дом вписывается в мировую систему координат, соединяя верх и низ мироздания, небо и подземный мир: «Над остроу крышей вращается зодиак, / И дубовые бочки в подвале лежат глубоко». Образ такого корабля выполняет функцию связующего звена между старым и новым бытием: «И качается дом твой, волне подставляя лаг, / Рассекая форштевнем сверкающую окрестность. / Угловая квартира на площади Толбиак, / Рубка старого судна, плывущего в неизвестность».

ММ *строение – строение* характеризует одну разновидность строений посредством другой. Реализации данной ММ передают, как правило, негативную оценку объекта: «Дома – как постоянные двory»; «Мало проку в коммунальных теремах». Следует отметить, что признак *убогости* строения у поэта амбивалентен. «Безлюдный дом убог, как хата» для поэта, мучимого тоской. Признание же романтика из «Палаточных городов» («Дворцы мои убоги до смешного») отражает лишь внешнее несоответствие некоему общепринятому стандарту «правильного» жилища – при несомненной ценности для героя неказистых «вместилищ невыдуманной сказки».

Единичными реализациями представлены такие ММ, как *строение – предмет*: «Там – за знакомыми с детства домами, / Словно за сдвинутыми томами, / В сеющейся атлантической манне / Твой обрывается след»; «Как карточные, рушились дома»; *строение – вместилище*: «Мне не гнездом покажется, а клеткою / Несолнечная комната твоя»; «Лучше в тесной ютиться коробке»...»; *строение – земное пространство*: «Римских построек осевшие глыбы»; *строение – воздушное пространство*: «...Увидеть этот мир распавшимся на части, / Где дымом дом, а солнце – как свеча»; *строение – часть тела*: «И не вяжется с тем Петроградом / Новостроек убогих кольцо, / Как не вяжется с женским нарядом / Джиоконды мужское лицо»; *строение – растение*: «Из желтых листьев самый желтый / Здесь Александровский дворец»; *строение – информация*: «Срубы черные церквей – негативы белых храмов»; *строение – напиток*: «Как коньяк пятизвездный, сияет напротив отель»; *строение – свет*: «И храмов золотые свечи», в которых за внешним сходством сопоставляемых объектов обнаруживаются более значимые признаки.

Особенности внешнего облика зданий могут получать мотивировку. Так, кирпичные стены «красны..., будто выпили»; в приморских городах «Здания, дворцы и монументы / Стоят, как бы высматривая судно, / Лицом к воде, спиною к континенту».

Значимым элементом любого поэтического мира является *дом*, образ которого служит источником важной информации о взаимоотношениях человека и мира, в котором он существует. Дом как «собственное» пространство человека издавна считался символом покоя, телесного и душевного комфорта, стабильности в полном опасностей мире и представлял таковым в фольклорных и литературных текстах. В XX веке традиционный образ претерпевает изменения. «Одним из наиболее характерных признаков столетия, – отмечает О.Ю. Шилина, – явилось разрушение мифа дома и, как следствие, ощущение метафизической бездомности, всеобщей беспризорности, разбросанности людей» [4, с. 72]. Это «разрушение мифа» заметно проявляет себя в произведениях классиков авторской песни. Исследователи творчества В. Высоцкого говорят о «постоянной отрицательной маркировке дома у поэта» [3, с.119]; в поэзии Ю. Кукина образ дома-очага, средоточия покоя и уюта, вытесняется образом дома-темницы, замкнутого пространства, из которого хочется вырваться [2, с. 40].

Жилой дом представлен в текстах Городницкого некрасивым и неуютным; обитатель такого дома может оказаться в роли животного, птицы, насекомого, населяющих дома-норы, дома-клетки, дома-«неопрятные соты». Такой дом выступает в качестве временного пристанища бесприютного человека. Дом у Городницкого нередко получает определение с отрицательной оценкой – например, когда речь идет о доме, в котором человек переживал тяжелые дни («дом тот горький, ухоженный и нежилой» в «Горках»).

Субъектом образных сопоставлений неоднократно является *храм*. Соответствующие ММ содержат информацию о храмах как о живых людях. Зачастую храм похож на человека страдающего, подвергнувшегося надругательству или казни: «И стоят на площадях Европы / Без крестов оставшиеся храмы, / Словно человек, лишенный платья, / На ветру осеннем холодея»; «Безмолвствует собор-расстрига, / Лишенный звона и креста»; «Запахи квартирные, храмы обезглавленные».

Многочисленность и разнообразие метафорических моделей с реципиентной зоной *строение* в поэзии Городницкого позволяют говорить о внимании автора к данным объектам предметного мира, играющим важную роль в моделировании отраженной в текстах действительности.

Список литературы

1. *Городницкий А.М. Стихи и песни. Избранное.* - СПб: Лимбус Пресс, 1999. – 624 с.

2. Купчик Е.В. *Образ дома в поэзии Ю. Кукина //Традиции славяно-русской культуры в Сибири: Материалы всероссийской научно-практической конференции. - Тюмень: ТюмГУ, 2004. – С. 39 – 41.*
3. Скобелев А.В. *Образ дома в поэтической системе Высоцкого //Мир Высоцкого: исследования и материалы. - М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. - Т. 2. – С.106 – 119.*
4. Шилина О.Ю. *Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В. Высоцкого //Мир Высоцкого: исследования и материалы. -М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. - Вып. 2. – С. 62 – 81.*
5. Чудинов А.П. *Политическая лингвистика (общие проблемы, метафора). - Екатеринбург, 2003. – 194 с.*

Н.К. Нежданова

г. Курган

ОСОБЕННОСТИ АДРЕСАЦИИ В РОК-ПОЭЗИИ А. МАКАРЕВИЧА: К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ

Актуальность исследования типологии адресатов рок-поэзии обусловлена тем, что позволяет характеризовать субъектно-объектные отношения и самоосознание рок-поколения в мире через систему взаимоотношений с адресатами. Интерес, прежде всего, представляют адресаты, имманентные тексту.

Адресат может быть обозначен в заглавии, что в рок-текстах встречается редко. У Андрея Макаревича чаще всего в посвящениях, например: «Посвящение Стиви Уандеру», «Посвящение одному хорошему знакомому», или в жанре *in memoriam* «Памяти Галича». По замечанию Ю.В. Доманского, имя Галича (адресата) вынесено только в заглавие, а в самом тексте не упомянуто «Это в звучащем тексте создает эффект редукции адресата. Однако использование цитат Макаревичем – вербальных, музыкальных, интонационных – легко позволяет идентифицировать адресата» [1].

Достаточно редки в текстах А. Макаревича именные обращения к адресатам. В двух случаях это обращение к политическим лидерам: Жириновскому и Горбачеву, чьи имена стали знаковыми.

Владимир Вольфович, примите
Поздравления...

«Владимиру Вольфовичу» [2, с.354]

Обращение к Горбачеву носит просторечно-фамильярный характер, что придает ему оттенок иронии:

Так отдайте литовцам Литву,
Михайло Сергеевич...

«На пустые страницы истории...» [2, с.310]

Саркастически звучит и обращение к еще одной знаковой фигуре времени – героине бразильского «мыльного» сериала Марианне:

Марианна!

Ты мне мать и жена, как ни странно,
Я хочу, как богатый, рыдать
Над твоей непростою судьбой.

«Марианна» [2, с.330]

Отметим адресацию с прямым обращением к другу М. Соколову («Здорово, Миша! Как дела, чувак?» [2, с.204]), а также интересный пример автоадресации в ролевом «Монолог бруклинского таксиста»:

Салют, Андрюха, или я ошибся? [2, с.390].

Именные адресации несут оттенок иронии, дружеской фамильярности.

Адресат может быть не только конкретным лицом, но и предметом, вещью, обобщенным понятием:

Что же стало с тобой, Расея,
Горемычная наша земля?

«Песенка для спектакля “Республика на колесах”» [2, с.186]

В нескольких случаях Макаревич адресуется к Богу, однако в этих случаях Бог не является непосредственным адресатом рок-текста, скорее выступает в качестве атрибута бытовой веры, а само обращение можно рассматривать как ФЕ.

Дай мне Бог дождаться встречи с ним!

«Будет день» [2, с.82]

(сравним: «...Ради Бога, не сердите друг друга»

«Молитва» [2, с.77])

Оттенок иронии приобретает адресация в следующем примере:

Ах, за что же, милый Боже,
Сделал ты меня на них похожим?

«Это новый день» [2, с.36]

Среди других формальных обозначений адресата преобладают слова с семой «духовной близости автору», с доминантой форм слова «друг»: «Дружок, моим друзьям, милый друг».

Здравствуй, мой милый друг,
Видишь, зима вокруг...

«Здравствуй, мой милый друг...» [2, с.122]

Однако отметим, что наряду с адресацией к непосредственным друзьям автора («друг» в прямом значении слова) существует адресация к абстрагированным друзьям-единомышленникам. Сравним:

И раздам моим друзьям –
Вам!

«Три окна» [2, с.98]

Почему вы друзья
Лишь во мне одном
И чужие между собой?

«Моим друзьям» [2, с.110]

и

В добрый час, друзья, в добрый час.

«В добрый час» [2, с.92]

Не плачь, мой друг, не плачь -

Никто не умирает,

И не они, а мы

От них уходим вдаль

« Пусть горе и печаль...» [2, с.336]

В двух последних примерах адресация «друг» является неконкретизированной. В «Старой песне о главном» адресация «дружок» используется в значении дидактико-добросердечного обращения к человеку без конкретизации. Обращение «мой друг» в стихотворении «Путь» выглядит как адресация к единомышленнику, однако посвящение памяти Джона Леннона не только конкретизирует адресацию, но и снимает онтологическую грань между автором и ушедшим поэтом. Происходит сближение субъекта и объекта поэтической речи.

Близкими в смысловом плане слову «друг» является адресация «братцы», «дорогие мои», «мои братья и сестры».

До скорого, брат.

Похоже, окончен бой.

Рок-н-ролл отзывает своих солдат домой.

«До скорого, брат» [2, с.299]

Адресация «брат» обращена к другу и единомышленнику рок-н-рольщику Майку Науменко (Посвящение – Памяти Майка Науменко). В стихотворении «Посвящение архитектурному институту» братьями и сестрами названы однокашники. Форма «братцы» несет в себе оттенок неформального обращения к единомышленникам. В двух стихотворениях это неконкретизированная адресация:

...Я б и сам посмеялся, братцы,

Только что-то мне не хочется...

«Время бодро меняет флаги» [2, с.276]

Да за что ж они нас так, братцы?

«У ломбарда» [2, 282]

Обращение «Дорогие мои, не надо...» (стихотворение «15*30» [2, с.178]) направлено в зал, адресовано слушающей аудитории.

Наиболее распространен способ формального обозначения адресата: личные местоимения второго лица (ты, вы) и глаголы во втором лице.

Уведите детей.

Снимите шляпы,

Верующие –

Целуйте крест.

«Уведите детей» [2, с.71]

У Макаревича они могут содержаться не только в песнях и стихотворениях, определенно обращенных к кому-то или посвященных кому-то, но и в

произведениях, обращенных к какому-либо неопределенному образу друга или врага или вообще к какому-то «ты» или «вы» без конкретизации:

Ты помнишь, как все начиналось?

«За тех, кто в море» [2, с.127]

Степень конкретизации может быть разной – от прямого обращения (граждане, браток, мальчик мой) до обобщенного образа. Может быть и просто обращение «в пространство»:

А пока резвитесь, играйтесь,

Пойте песенки на концерте мне...

«Монолог гражданина...» [2, с.280]

В соответствии с классификацией, предложенной Е.И. Жуковой [3], адресатов можно разделить, во-первых, на единичного и множественного и, во-вторых, на конкретизированного и неконкретизированного. Соответственно выделяется четыре типа адресатов.

Ты конкретизированное – обращение к определенному человеку, либо реальному, либо вымышленному. Это может быть женщина, подруга, любимая. Отношения с ней складываются не так, как хотелось бы герою, но герой далек от обвинений и упреков. Звучит нота прощания, светлой нежности и грусти.

Когда пройдет зима,

Беда отступит сама.

Считай, что я ни при чем.

Тебя укроет плащом

Другой, тебе дорогой,

Пусть он думает, что он такой,

Ты помни, - я рядом с тобой.

«Я рядом с тобой» [2, с.372]

Адресация к героине «дорогая» встречается в песне из кинофильма «Перекресток» «Отпусти меня».

Ты конкретизированное преобладает в стихотворениях с посвящениями, например «Посвящение Стиви Уандеру»:

И, не глядя вниз

С высоты своей,

Ты жестокий мир

Сделал чуть добрей

[2, с.75].

Обращения Макаревича чаще всего адресованы другу («Здравствуй, мой милый друг», «В добрый час», «Век все сильней»). Интересно, что в «Посвящении А. Розенбауму» адресация к брату по роду деятельности происходит отнюдь не от лица автора, а, скорее, от лиц зрителей-потребителей: «Раз артист – а ну пляши,/ Ты для того и созданный». В ряде стихотворений, в частности в посвящениях, конкретизация присутствует, хотя и выражена слабо. Так, конкретизация в «Посвящении знакомому музыканту» определяется адресацией в заглавии. В тексте конкретизируется

лишь определенный «тип» музыканта («Ты не даешь, а продаешь, и тем живешь»):

Просто странно иногда,
Как меняют нас года,
Вот беда!
Что сказал бы ты тогда?

[2, с.107]

То же самое происходит в стихотворении «Посвящении одному хорошему знакомому»: в заглавии заданы параметры конкретизации – «одному...знакомому», но в тексте адресат представлен с долей обобщенности. Возникает оттенок отрицательного авторского отношения. Интересный пример размытой конкретизации представлен в стихотворении «Шахматы»: «Ты пешка или ты игрок?» Помимо реальной ситуации шахматной игры присутствует характерный для рок-поэзии план самоидентификации в современном мире:

И одна у меня забота –
Разобраться хотя бы раз:
Это мы играем во что-то
Или кто-то играет в нас?

[2, с.172]

В тексте «Я думал...» обращение «ты» направлено лирическим субъектом к самому себе. Куплет: «Я думал...», припев: «Ты снова забыл...» [2, с.63]. Таким образом, граница между *ты* конкретизированным и *ты* неконкретизированным может быть выражена слабо.

Ты неконкретизированное – обращение к некоему ты, образ которого не уточняется. Этот тип адресата по частотности употребления преобладает преимущественно в раннем творчестве.

Ты видел вдали волшебный огонь,
Который не видел никто.

«Право» [2, с.84]

Скажи мне, чему ты рад?
Постой, оглянись назад!

«Кого ты хотел удивить?» [2, с.78]

В этих стихотворениях невыраженное отношение к адресату. Авторское отношение здесь концентрируется на предмете изображения, а не на адресате, поскольку он не конкретизирован и ярко выраженного отношения к себе не требует.

Если б только ты поверил,
Если бы ты знал –
До чего я сильно устал.

«Я устал» [2, с.33]

Ты неконкретизированное приобретает оттенок конкретизации в качестве антипода лирического субъекта в стихотворении «Ты или я».

Для обращения *вы* конкретизированное характерна ситуация рассказывания, иллюзия непосредственного общения героя с адресатом - чаще всего единомышленником. При этом лирический субъект объединяет себя со своими адресатами, отсюда доверительное отношение с установкой на взаимопонимание.

И раздам моим друзьям –
Вам!

«Три окна» [2, с.98]

Конкретизированное *вы* сопровождается положительным отношением к адресату («В добрый час», «Моим друзьям»). Иногда встречается противопоставление лирического субъекта адресату: «Маски», «Памяти Галича», «Посвящение артистам»:

Как вам не стыдно? Уберите лапы!

«Посвящение артистам» [2, с.142]

В песне «Памяти Галича», по словам Ю.В. Доманского, «субъект песни – поклонник умершего поэта, но поклонник, выделяющий себя из толпы. ...субъект стремится к сближению с поэтом, но сближение оказывается бессмысленным... В результате редуцируется конфликт субъекта и толпы, а главным противником субъекта становятся не те, кто не уберег или не разглядел поэта, а время» [1, с. 338]. В третьей строфе *я* лирического субъекта включено в *мы*:

И я увидел нас давешних,
Не похожих на нынешних
[2, с.69].

Но уже в следующей строфе эта система разделяется на *я* и *они*:

Вот идут они, смиренные...

В финале этой строфы *они* уже обозначаются местоимением *вы*:

А я хочу спросить: милые,
Что же вы с собой сделали?
[2, с.69]

Далее *я* и *вы* противопоставлены, и основой противопоставления является отношение к нему – основному адресату песни. Если «Я готов был ждать месяцы, только чтобы с ним встретиться», то «Вы его еще вспомните, вы о нем еще спросите!» [2, с.70].

Вы с ослабленной конкретизацией встречается в стихотворении «Посвящение советским рок-группам». Названий рок-групп нет, но в тексте дана мотивация: «советские» - те, что машут «со сцены красным молотом», зарабатывая деньги на советской символической. Важно авторское отношение:

Не надо красным молотом
Со сцены махать,
Которым били вас по голове
[2, с.308].

Вы неконкретизированное – широкое обращение «в пространство» или намеренное обобщение. Чаще всего это просто примеры невыраженного

адресата. Отношение лирического героя к адресату в основном нейтральное, с различными вариациями:

А только верьте или не верьте...

«Флюгер» [2, с.232]

Кроме просто неконкретизированных, есть и намеренные обращения к широкой публике – явно выраженное обращение ко всем:

Давайте делать паузы в словах...

«Паузы» [2, с.120]

Любопытно заметить, что в обращении к одному человеку практически не встречается местоимение вы, исключение – стихотворение «День рождения»:

Хочу поздравить Вас:

У Вас сегодня день рожденья –

Так в добрый час!

[2, с.44]

Подводя итоги, отметим, что нами рассмотрено 62 стихотворения, среди них явное преобладание адресации *ты*, причем степень конкретизации увеличивается от раннего к более позднему периоду. Доминанта адресации к друзьям еще раз подтверждает мысль о важности компонента «круг единомышленников» в системе концептов самоопределения.

Список литературы

1. Доманский Ю. Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях А. Макаревича// *В мире Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 6/Сост. А. Крылов, В. Щербакова. – М., 2002. – С.335-344.*
2. Макаревич А. *Семь тысяч городов. - М.: ЭКСМО-ПРЕСС, 2001.- 420с.*
3. Жукова И.Е. *Опыт типологии адресатов у Высоцкого// В мире Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 6/Сост. А. Крылов, В. Щербакова.– М., 2002. – С.54-73.*

С.А. Орлова

г. Курган

ПЕРЕКРЕСТОК В ПОЭТИКЕ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

«Достоевский – бесспорно, один из самых замечательных, но вместе с тем один из самых трудных представителей не только русской, но и всемирной литературы. И не только самый трудный, но еще и мучительный» [11, с.51].

Личность Ф.М. Достоевского до сих пор остается непостижимой и волнующе-загадочной величиной, а его творчество – открытой книгой судеб человеческих, сопоставимой разве что с Библией. Более точно об этом сказал Н. Бердяев: «Достоевский был не только великий художник, он был также великий мыслитель и великий духовидец...» [2, с.27].

Литературное произведение – это явление духовной культуры, воплощающее сознание творческой индивидуальности, обобщающее жизнь, отражающее национальные и общечеловеческие особенности изображаемого времени. Автор, моделируя образ и ситуации, «зашифровывает» их посредством художественного языка и собственного стиля.

Стиль Ф.М. Достоевского, его художественный метод выработаны в глубинах его познания жизни. Великая идея, озарившая все его творчество, идея, родившая его стиль и метод «открывать в человеке человека», прозревать за видимостью факта его сущность, его сокровенную истину, – страсть писателя-мыслителя, ставшая его судьбой, вынесена им в опыте его жизни [9, с.30].

Основную особенность поэтики Ф.М. Достоевского Л. Гроссман усматривает в соединении разнороднейших и несовместимейших элементов, в единстве романной конструкции. Среди главных источников формально-содержательного своеобразия романов великого художника он указывает Библию и житийную литературу [1, с.18].

По мнению В.А. Михнюкевича, современного исследователя творчества Ф.М. Достоевского, «над чем бы ни билась мысль писателя, над чем бы он ни размышлял – об исторических судьбах человечества и русского народа, о высших его моральных ценностях, о задачах искусства, о национальном характере – фольклор как единственная форма проявления народного слова явно или неявно присутствует в контексте этих размышлений» [7, с.78].

Фольклорные элементы, ассимилированные поэтикой Достоевского, играют весьма существенную роль в художественной структуре романа «Бесы» и во многом формируют нравственно-философскую концепцию романа.

В поэтике «Бесов» остается во многом не выясненной функция такого компонента образов как перекресток. Наша задача – рассмотреть значение и функции этого компонента в организации романа.

Из фольклорных произведений (прежде всего из бывальщины, сказки, эпической песни, заговора) выясняется, что путь либо определенный этап в жизни героя или героини не просто начинается с перекрестка (ростани), а определяется им. Причем образ пути-дороги уже сам по себе символизирует судьбу. Реликты подобных представлений поныне сохраняются в обыденной жизни: «беспутный», «сбился с пути», «нет пути» и т.п.

В народном сознании перекресток полисемантичен: перекресток – роковое, «нечистое» место, принадлежащее демонам; на перекрестке совершаются опасные или исцеляющие действия, гадания, произносятся заговоры.

Так, в монографии «Человек и слово в заговорах: Южное Зауралье. Конец XX века» В.П. Федорова приводит пример заговора от свинки: «Слово в нем (заговоре. – С.О.) сопряжено с магическим обрядом. Надо истопить жаркую баню, сварить там в чугушке яйцо, на второй день – два, на третий –

три. Каждый раз намазывать ребенка сметаной, сваренной с молоком, надевать маечку. Берут в баню маленькую собачку... Пропитавшуюся потом маечку вместе со щенком и яйцом выносят на росстань. Говорят слова:

Кошачье лаканье,
Курячье клеванье
Собачья старость
Свинино чудо.

Маечку оставляют на перекрестке, яйцо делят на три части и, возвратившись во двор, одну часть бросают кошке, другую – собаке, третью – курам» [10, с.80].

В данном случае перекресток (росстань) имеет положительную семантику, выступает как элемент православного космоса.

В славяно-русском язычестве перекресток / росстань, распутье/ наделялся нечистой, хтонической семантикой и связывался с представлениями об ином мире, о границе, разделяющей мир живых и мир мертвых. Поэтому перекресток связан с религиозно-мифологическим мотивом выбора жизненного пути, судьбы, жизни и смерти... Общеизвестна роль перекрестка как выбора между жизнью и смертью в сказках, героическом эпосе, заговорах. Представления о соотнесенности перекрестка со смертью – похоронами – потусторонним миром особенно отчетливо обнаруживаются в некоторых исторических песнях и балладах. Так, герой, почуяв приближение смерти, просит перевезти его «на ту сторону, на белый камешек», где и «стал скончаться» [8, с.265]. Доброго молодца хоронят «промеж трех дорог»:

«И схороните меня промеж трех дорог:
Промеж Питерской, Московской, третьей Киевской,
Вы сделайте мне крест из трех дощек:
Из Питеру, из китеру, из кипарису...» [8, с.380].

В древности на перекрестках-росстанях хоронили так называемых «нечистых», «заложных покойников» - удушенных, утопленных, опойц и др. – то есть людей, умерших неестественной (не своей) смертью [5, с.458]. Со временем же на раздорожьях, пересечении дорог стали погребать всех покойников. В этом смысле перекресток уподобляется кладбищу.

Перекресток является не только местом прощания живых и мертвых, но и местом их встречи. Если вдову в сновидениях начинает посещать бес в образе ее покойного мужа, «нужно идти на перекресток дорог (к часовне), скинуть там рубаху, в которой бес маял, и протащить рубаху всей деревней, или повесить холст на крест или колокола... Чтобы не тосковать о покойнике, рекомендуется ходить по три зори на перекресток дорог».

На Руси был широко распространен обычай провожать гостей, родственников до перекрестка, который потому и назывался «росстанью», что на этом месте расставались, прощались.

Таким образом, рассмотрев различные ритуально-мифологические мотивы, связанные с «росстанью», мы можем сделать вывод о ее полифункциональности и полисемантической.

В исследуемом нами романе «Бесы» образ перекрестка раскрывается в одном семантическом ключе: перекресток – это «точка», где совершается кризис. М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского» говорит о пороге как месте, наделенном особой значимостью, следующее: здесь «нельзя жить биографической жизнью, - здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться» [1, с.229]. Эта характеристика применительна и для перекрестка как пограничного пространства.

Так, например, встречу Николая Ставрогина с Федькой Каторжным на перекрестке («*Мне налево, тебе направо; мост кончен*» [3, с.327]) мы можем назвать судьбоносной. Для главного героя романа она важна, ведь именно с помощью Федьки Ставрогин избавляется от «случайной» жены – Марии Лебядкиной. Убийство Каторжным брата и сестры Лебядкиных накладывает отпечаток на дальнейшую жизнь Ставрогина: приводит к самоубийству. То есть перекресток как «нечистое» место, как место встречи с грешными людьми выступает как предупредительный знак (сигнал опасности), определяющий последующую жизнь.

На пересечении разновременных, разнородных и противоречивых представлений о предопределении, неотвратимости судьбы и вместе с тем о возможности ее преодоления, согласно народным представлениям, и формируется многозначный символический образ росстани, где являют свою магическую силу персонажи мифологической прозы. Здесь они предопределяют, программируют и корректируют судьбу человека в целом и в частных ее проявлениях.

На перекрестке герои романа принимают решения, преступающие запретную черту. Так, «*Петр Степанович быстро зашагал по проулку, так что Липутин едва поспевал. У первого перекрестка вдруг остановился...*

- *А видели, что пил Федька на кухне?*

- *Что пил? Водку пил.*

- *Ну так знайте, что он в последний раз в жизни пил водку. Рекомендую запомнить для дальнейших соображений. А теперь убирайтесь к черту, вы до завтра не нужны... »* [3, с.578].

Как видно из примера, Петр Степанович, принимая решение избавиться от Федьки, пытается радикально изменить судьбу человека. В данном случае Петр Верховенский проявляет себя как дух-«хозяин», божество.

Росстань как «нечистое» место способствует рождению дурных замыслов. Здесь же эти замыслы и реализуются: «*В одиннадцать часов... он (Липутин. – С.О.) вдруг от них же узнал, что разбойник, беглый каторжный Федька, наводивший на всех ужас, грабитель церквей, недавний убийца и поджигатель... найден чем свет утром убитым... на повороте с большой*

дороги на проселок...» [3, с. 579]. Определения, характеризующие героя, имеют негативную семантику, то есть сам Федька всю жизнь окружающим приносил несчастья, мучил людей, поэтому и удостоивается безблагодатной и позорной смерти на перекрестке, соотносимом с мучениями, с «дурным» пространством.

Как видим, образ росстани в значительной мере порожден представлениями, связанными с культом мертвых, восходящим к культу предков. Перекресток в известном смысле приравнивается к порогу – локусу с особой семантической нагруженностью.

Открытое пространство, то есть «все четыре стороны», выступает в романе тоже пересечением различных путей-дорог. Находящиеся в этом пространстве, по словам Н.А. Криничной, «переживают, подобно новорожденному, лиминальное (пороговое) состояние, как бы находясь ни здесь ни там. Этими обстоятельствами и объясняется появление героя в урочный час на росстани..., то есть на грани между мирами» [5, с.456].

Так, Лиза Дроздова и Степан Трофимович, оказавшись в поле, произносят слова, эквивалентные словам судьбы; они предопределяют свое будущее.

«Я умру, очень скоро умру, но я боюсь, боюсь умирать... - шептала она (Лиза. – С.О.)» [3, с.556]. И действительно, в своих предчувствиях Лиза оказалась права: прибытие к дому зарезанных Лебядкиных оказалось для нее роковым. *«... прощаясь с миром, хочу, в вашем образе, проститься и со всем моим прошлым!.. Становлюсь на колена пред всем, что было прекрасно в моей жизни, лобызаю и благодарю!»* [3, с.557] – такие слова произносит в лихорадочном состоянии С.Т. Верховенский при встрече с Лизой. Таким образом, герои, находясь в лиминальном состоянии, на территории лиминального пространства предвещают свою гибель.

Хотелось бы остановиться еще на одном значении перекрестка. Перекресток в сознании людей воспринимается как выбор между счастьем и несчастьем, жизнью и смертью, процветанием и упадком. «Человек мифопоэтического сознания стоит перед перекрестком – развилкой пути, - где налево – смерть, направо – жизнь, но он не знает, где право и где лево в той метрике мифологического пространства, которое задается образом креста» [6, с.13].

Именно такое состояние мы наблюдаем у Николая Ставрогина, когда он идет к архиерею Тихону с целью обнародовать свою «исповедь»: «глубокая задумчивость», «какое-то неопределенное, но сильное беспокойство» [3, с.676]. Ставрогин «трепещет» перед тем, сможет ли он вынести обнародование текста «исповеди», совершить духовный подвиг. *«На одном перекрестке, еще недалеко от дому, ему пересекла дорогу толпа проходивших мужиков, человек в пятьдесят или более»* [3, с.676]. Этот переход дороги Ставрогину толпой можно трактовать как «отнимание» счастья, как крах тех мыслей и поступков, которые он хотел реализовать. Не

случайно в народе есть такая примета: «Если черная кошка пересекает тебе дорогу – к несчастью».

Таким образом, Ф.М. Достоевский, создавая роман «Бесы», ориентировался на фольклор. Образ перекрестка выдержан художником в одном семантическом ключе: перекресток – это локус, где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту или гибнут.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963. – 362 с.
2. Бердяев Н. Мировоззрение Достоевского// Бердяев. О русских классиках. – М.: Высш. шк., 1983. – С.27.
3. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 9 т. - М.: АСТ; Астрель 2005. – Т. 5. Бесы. - 844 с.
4. Кирпотин В.Я. Достоевский художник. Этюды и исследования. – М.: Сов. писатель, 1972.
5. Криничная Н.А. Русская мифология. Мир образов фольклора. – М.: Академический проект. Гаудеамус, 2004. – 1008 с.
6. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т./ Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т.2.
7. Михнюкевич В.А. Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского. - Челябинск: Челябинский гос. ун-т, 1994. – 320 с.
8. Народные баллады / Вступ. статья, подг. текста и примеч. Д.М. Балашова. – М., Л., 1963. – С. 265.
9. Селезнев Ю.И. В мире Достоевского. – М.: Современник, 1980. – 376 с.
10. Федорова В.П. Человек и слово в заговорах: Южное Зауралье. Конец XX века: Монография. – Курган, 2003. – 288 с.
11. Шестов Л.О. О «перерождении убеждений» у Достоевского// Русская литература. - 1991. -№ 3 – С.51.

С.М. Одинцова

г. Курган

ЖАНР МЫСЛИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(В. Розанов, А. Солженицын, В. Маканин)

С именем В. Розанова связано появление в русской литературе жанра «мысли». Интимность размышлений, «уединение сердца» и «уединение души» замечательны в «Уединенном» [1] В. Розанова (1912г.). Писатель передает подвижность, текучесть анализирующей мысли и ее сиюминутную связь с духовной жизнью личности.

Произведения В. Розанова свободны от штампов, оригинальны и неожиданны. «Уединенное» составляют миниатюры, в которых писатель раскрывает свои представления о жизненных ценностях, о разрушительных и

созидательных началах в ней, о прекрасном и порочном в человеке, о связи внешнего и внутреннего в явлениях жизни. «Уединенное» - самопознание человека и самовыражение художника. Отсюда – личное повествование, особая откровенность изложения. В создании образа автора концептуально важной является мысль В. Розанова: «Собственно мы хорошо знаем – единственно себя» и в то же время: «...занимаюсь собою, человек занят целым миром»*. «Я» и «МИР» у Розанова связаны общечеловеческой значимостью каждого конкретного человека и безусловной ценностью его частной жизни. Отрицание «общественного», нелюбовь к коллективизму объясняются у писателя боязнью утраты сокровенного «Я», растворения его в «МЫ».

Частная жизнь, по Розанову, самоценна и созидательна, поэтому в центре его мировидения – дом, семья, труд, «уважение к отцам». Именно эти ценности являются структурообразующими для нравственного облика Розанова.

Жизнь души, рождения мысли, поток сознания воплощены в «Уединенном» в намеренно фрагментарной, открытой композиции, которая адекватна задаче самовыражения, познания себя.

В. Розанов последовательно проводит мысль о драматизме человеческого существования, поэтому одна из сквозных тем «Уединенного» - тема «боли жизни». Она органично сосуществует с микротемами жалости, вины, человеческого несовершенства. По логике В. Розанова, религия выше философии и политики, так как врачует «боль жизни», говорит о бессмертии души и не связана с сиюминутной ложью политики.

Одной из важнейших для писателя является «русская тема». В. Розанов жестко, критически говорит о пороках в русском человеке и порочном в России: «В России вся собственность выросла из “выпросил” или “подарил” или кого-нибудь “обобрал”. Труды собственности очень мало. И от этого она не крепка и не уважается». Излюбленный русский тип – шалопай, характерное состояние русского: «Вечно мечтает, и всегда одна мысль – как бы уклониться от *работы*». Трагичны до отчаяния мысли Розанова о будущем России. Революцию он не считал выходом из российских бед (грех грехом не исправить), видел в ней разрушительное начало: «Битой посуды будет много», но «нового здания не выстроится». Пророчески утверждал: «И новое здание, с чертами ослиного в себе, повалится в третьем-четвертом поколении». Любовь к России и презрение к русским сосуществовало в его душе, поэтому за критичностью В. Розанова в подтексте чувствуется та же «боль жизни», слитность его «Я» со всем русским: «Посмотришь на русского человека острым глазком... Посмотрит на тебя острым глазком... И все понятно. И не надо никаких слов. Вот чего нельзя *с иностранцем*».

* Цитаты из произведения «Уединенное» приводятся по изданию: Розанов В.В. Уединенное. - М.: Изд-во политической литературы, 1990.

Поразительно в «Уединенном» то, что боль от безобразной действительности смягчена авторским «наслаждением мысли» - самим процессом осмысления многообразной жизни.

Образ автора постепенно складывается, строится в «Уединенном», прорастает в живое, целостное художественное явление, имеющее неповторимый облик. Ранимость и душевная нежность как отличительные черты образа сказываются в терзаниях от того, что «заочно» сказал грубое слово о человеке, в признании того, что не может назвать человека «дураком». Требовательность к себе сочетается у Розанова с самоуважением, самооценкой, свидетельствующей об определенном нравственном кодексе: «я не был хороший человек», «я весь – дух, и весь – субъект», «был добрый человек», «нет зависти», «всегда была жалость».

Саморазоблачительная характеристика внешности - «мизерабельный вид», недовольство своей непоэтической фамилией, любовь к привычной, заношенной одежде связываются автором с причинами собственной духовности и самоуглубления. Внешнее оказывается исходным для внутреннего.

Высшим нравственным критерием в оценке человека является для В. Розанова правда. В этом же ряду – открытость, честность. Ложь для него – «воронка в глубь ада». Правдивость привлекает писателя как естественный способ мышления и вместе с тем как принцип художественного воплощения мысли.

Призыв В. Розанова к покою, созиданию дома и семьи не означает уход в узкий мир обывательского благополучия. Поразителен максимализм, с которым автор «Уединенного» утверждает нравственный пафос жизни: «Живи каждый день так, как бы ты жил всю жизнь именно для этого дня».

Образ автора в «Уединенном» отмечен мироощущением художника: в его душе живет музыка, страсть и талант (понятия для писателя взаимообусловленные). Антиподом личностного начала выступает в произведении «техническая душа» как явление XX века. Само сочетание слов «техническая душа» - антиномично, так как душа в двадцатом веке «раздавлена техникой». Отсюда горькая реплика В. Розанова: «И вдохновение умерло».

Несмотря на мозаичность и композиционную свободу произведения, автор осознается как смысловой и эмоциональный центр «Уединенного». А случайность и фрагментарность воспринимаются как структурообразующие стили и характеризуют автора как врага predeterminedности и заданности.

Хронотопичность «Уединенного» особого рода. Рождение мысли и чувства отмечены «в вагоне», «за нумизматикой», «на транспорте», «в дверях» и т.д. Конкретность указания ассоциативно (часто – парадоксально) связана с содержанием потока сознания. Образ автора вбирает миг и вечность в свое текучее, подвижное «Я».

Языковая форма «Уединенного» отличается стилистической полифоничностью: интеллектуальная лексика соседствует с разговорной,

рассуждения о высоком с уличной сценкой, банальное с изысканным, запись нехитрого диалога с ритмически организованной миниатюрой.

Мышление В. Розанова образно, поэтому часто он дает образ-размышление, благодаря которому перцептивный фон приобретает наглядно-чувственный характер, углубляется подтекст, возникают ассоциативные связи: «Два ангела сидят у меня на плечах: ангел смеха и ангел слез. И их вечное пререкание – моя жизнь». Или: «Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться. Мне и тут тепло»...

Речи В. Розанова свойственна афористичность. Оригинальность мысли подчеркивается антиномичностью понятий, связанных в контексте повтором слов самым неожиданным образом: «Слава – змея. Да не коснется никогда меня ее укус»; «Отсюда же: талант нарастает, когда нарастает страсть. Талант есть страсть».

При кажущейся хаотичности речь В. Розанова ритмически организована с помощью единоначалия, повторов, риторических вопросов, восклицаний, многоточий, графического оформления: «Созидайте дух, созидайте дух, созидайте дух! Смотрите, он весь рассыпался...»; «Я говорил о браке, браке, браке... а ко мне все шла смерть, смерть, смерть».

Подтекст в «Уединенном» рождается благодаря неожиданным сближениям или контрастам, оригинальным образам, «странным» эпитетам, экспрессивно насыщенным повторам, курсивам, к которым писатель имел особое пристрастие.

В. Розанов открыто субъективен в своих оценках жизни и литературы, не со всеми из них согласится современный читатель. Но «музыка души» писателя, его гениальные догадки о «внутреннем человеке», опыт самопознания являются ступенями к «углублению» человека двадцатого века.

Традиции В. Розанова во многом продолжает А. Солженицын.

«Крохотки» [2] (1958-60 гг.) А.И. Солженицына соединяют в себе открытый лиризм и остроту критической мысли, направленной на познание и оценку того всепроникающего страшного процесса, который привел к деформации Истины, Добра и Красоты в России.

Мотивы «Крохоток» сопрягаются между собой, усиливая, углубляя друг друга, создавая в целом картину потери веры, перевернутости нравственных основ жизни, утраты вечных ценностей.

Камерность названий «Крохоток» («Утенок», «Дыхание», «Шарик», «Вязовое бревно» и др.) обманчива, поскольку автор в любой миниатюре приходит к обобщению, часто через парадоксальное, афористическое умозаключение в финале.

Духовный облик авторского «Я» объединяет короткие рассказы мощным жизнеутверждающим импульсом, устремленностью к гармонии человека и природы, признанию первостепенности воли и свободы для живого существа, выражением боли и негодования за поруганную красоту, забвение прошлого, цинизм настоящего... Концептуальность авторской позиции связана с пониманием основной причины – потерей веры

(«Приступая ко дню», «Мы-то не умрем», «Прах поэта», «Путешествие вдоль Оки»).

А.И. Солженицыну свойственно христианское восприятие мира. Так, в псалме 13 находим близкие писателю идеи: «Сказал безумец в сердце своем: “нет Бога”. Они развратились, совершили гнусные дела; нет делающего добро».*

Потеряв Бога в душе своей, человек предает забвению павших за Отечество, оскверняет память о них. Богооставленный человек служит телу, а не духу («Мы-то не умрем», «Приступая ко дню»). Разрушенные монастыри и церкви, бывшие воплощением веры и талантливости российских людей, становятся в «Крохотках» образом разрушенной в своих нравственных и эстетических основах жизни. Автор не идеализирует человека, пороки которого были извечно. Но варварски уничтожив церкви, убив в себе веру, люди потеряли возможность нравственного очищения. Колокольный звон, призывающий к покаянию и молитве, исчез. Утрата веры, по Солженицыну, равноценна утрате человеком своей сущности. Отсюда – кровопролитие, беспамятство, насилие, зло в различных его проявлениях, подмена вечного, высокого временным, низменным... Вместо Добра, Истины и Красоты – корыстолюбие, равнодушие, варварское отношение к прошлому.

«Крохотки» полны скрытых смыслов, которые проступают через фонетическую инструментовку, лексические повторы, двучленное построение афористической фразы... Композиционно-речевой уровень очень важен для воплощения духовной устремленности автора и защиты вечных человеческих ценностей. Смысловая емкость «Крохоток» расширяется за счет ассоциативных связей, образных деталей, отбора лексики, приема контраста, ритма.

«Крохотки» соотносятся с «Квази» [3] (90-е годы) замечательного современного прозаика В.С. Маканина.

«Квази» увлекает проникновением в механизмы мифологического мышления масс. Мысль писателя бесстрашна и неординарна в попытке объяснить XX век как век усредненного общества и квазирелигии.

А.И. Солженицын, не используя понятие «мифологическое сознание», разоблачал саму суть явления, в том числе и в «Крохотках»: разбивал миф о том, что народ – хозяин жизни («Озеро Сегден»), миф о величии дел в стране социализма («Путешествие по Оке»), мифологему «никто не забудет» («Мы-то не умрем», «Прах поэта»).

В «Квази» нет теплоты, исповедальности Солженицына, здесь ирония и погружение в логику мысли, пропущенной через драматизм мироощущения.

Переходя от «чистой мысли» к сюжетным рассказам, В.С. Маканин направляет восприятие читателя от обобщений к носителям конкретного зла, ставшего страшным и обыденным явлением.

В поисках первопричины Зла писатель близок А.И. Солженицыну: «утрача Бога» привела к «паузе безбожия», произошла подмена Бога

* Цитаты из произведения «Крохотки» приводятся по изданию: Солженицын А. Рассказы. – М.: Инком НВ, 1991.

квазирелигией (марксистской идеологией). В контексте атеизма по аналогии с христианской религией появились «свои» мученики, апостолы, Мессия и даже Иуда... Квазирелигия оправдала новые жертвы, репрессии, перевернула нравственные ценности: общечеловеческие (вечные) заменила «недолговечностью предложенных ценностей».

Как и у Солженицына, у Маканина моральная рефлексия включает сострадательное понимание российской ментальности, неслыханной подавленности и терпения российского человека. Но Маканин в своих умозаключениях приходит к мысли, что и долготерпение – одна из причин появления квазирелигии в России.*

Размышления В.С. Маканина композиционно соседствуют с сюжетно-персонажными рассказами, которые изображают носителей зла как людей, лишенных стремления к высшим целям существования и «отчужденных» от нравственных ценностей, от ответственности за содеянное («А жизнь между тем идет...», «Тризна», «Наше утро»).

«Прах поэта» А.И. Солженицына и «Наше утро» В.С. Маканина близки в изображении лагерных надзирателей, «расчеловеченных» режимом.

В «Прахе поэта» писатель использует прием саморазоблачения персонажа, который раскрывает варварскую суть времени и себя в нем, цинично рассказывая: «Под церковью склеп открылся, архирей лежал, сам – череп, а мантия цела. Вдвоем мы эту мантию рвали, порвать не могли...».

Стрекалов в рассказе «Наше утро» изображен как скопище человеческих пороков. Смысл его жизни – испытывать «вкус лагерной власти», издеваясь над лимитой, приютившейся в браке. Его нравственная «невменяемость», привычка к насилию и подлости вполне проецируется и на «выходного надзирателя» из короткого рассказа А.И. Солженицына.

В «лагерной» прозе А.И. Солженицына с потрясающей силой раскрыто, ЧТО выжигало, вытаптывало души подобных людей, ОТЧЕГО они сияют страшной пустотой.

Экзистенциальная проза В.С. Маканина раскрывает дегуманизацию личности, втянутой в глубокий кризис современного общества.

Каждый из писателей по-своему ведет поиск утраченной миром изначальной человечности как высшей ценности бытия.

Список литературы

1. Розанов В.В. *Уединенное*. – М.: Изд-во политической литературы, 1990. - С. 21-86.
2. Солженицын А. *Рассказы*. – М.: Инком НВ, 1991. - С. 147-158.
3. Маканин В.С. *Квази // Кавказский пленный / Предисл. Н. Ивановой*. – М.: Панорама, 1997. - С.409-448.

* Цитаты из произведения «Квази» приведены по изданию: Маканин В.С. *Квази. // Кавказский пленный/ Предисл. Н. Ивановой*. – М.: Панорама, 1997.

О.В. Пирожкова
г. Курган

ЖАНР РЕЦЕНЗИИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ АНАТОЛИЯ ЛЬВОВА

Публицистическое наследие Анатолия Дмитриевича Львова, известного курганского искусствоведа, поэта, журналиста, велико и разнопланово, поскольку около четырех десятилетий он без устали открывал для земляков двери в мир прекрасного посредством зауральских газет, журналов, РВ и ТВ.

Из-под его талантливой пера один за другим рождались образцы публицистики, в которых мысль и форма сосуществовали в гармонии, легко и непринужденно донося до читателей, слушателей, зрителей суть самых сложных явлений искусства.

Анатолий Львов в совершенстве освоил жанровую палитру журналистики, безошибочно угадывая выбор того или иного жанра (либо их синтез) для каждого конкретного случая. Без сомнения архив творческого наследия А.Д. Львова может стать животворным источником идей для курсовых, кандидатских и докторских исследований журналистов, искусствоведов, историков. И хочется надеяться, что будет издан сборник его журналистских материалов, который видится уникальным практическим пособием для начинающих авторов и студентов, познающих азы информационных, аналитических и художественно-публицистических жанров. Такие выводы позволяет сделать анализ даже весьма скромной по размеру (около 50-ти вырезок) подборки газетных публикаций А.Д. Львова из архива Курганского областного художественного музея, ставшего для него – искусствоведа по образованию и по призванию – поистине вторым домом. В библиотеке КОХМ бережно хранятся немногочисленные поэтические сборники Львова. Третий и, увы, последний, «Детский парк», вышедший летом 2007 года, автор, даря музею, у истоков которого он стоял, подписал так: «Любимому музею, который стал самой значимой частью моей жизни».

Для журналиста, освещающего проблемы культуры и искусства, владение жанром рецензии – такая же жизненная необходимость, как для репортера - репортаж. Начитанность и энциклопедическая подкованность в различных сферах искусства позволяли Анатолию Львову с одинаковым профессионализмом рецензировать театральные постановки, кинофильмы, книги, филармонические концерты и, конечно же, выставки произведений живописцев, графиков, скульпторов, мастеров ДПИ. Этот список объектов рецензии известного зауральского критика далеко не полон – он лишь очерчивает масштаб его творческой личности.

В подтверждение вышесказанного остановимся на ряде рецензий А.Д. Львова, опубликованных в областных газетах «Молодой ленинец», «Советское Зауралье» и городской газете «Курган и курганцы» в период с конца 70-х прошлого столетия до 2000 года включительно.

Рецензия на театральную постановку

В материале «Сказка о потерянном времени» [1] Анатолий Львов анализирует спектакль «Старый дом» в постановке Нового драматического театра на сцене Курганской драмы. Полиадресность классической рецензии выдержана безупречно: с одной стороны, создатели и исполнители спектакля, с другой – читатели – театралы, искушенные и потенциальные, все получили от автора аргументированную оценку этого художественного явления. По мнению журналиста, драматург «...сделал все, чтобы дать нам до боли зримо ощутить эту текучесть времени и вне и внутри человека», режиссер «...нашел очень точный, нервно пульсирующий ритм действия, где равно выразительны вспышки бытовых страстей в комнатах и чистая тишина свиданий Саши и Олега на чердаке», и, наконец, театральная труппа в целом «создает на сцене мир чувствительный и достоверный, стремится доверительной, исповедальной интонацией взволновать нас, страстной искренностью – заразить».

Положительная оценка спектакля дает новый толчок к творчеству для драматурга, режиссера, актеров, а также побуждает читателя выбраться в театр за сильными эмоциями.

В композиции и языке материала нет ничего лишнего, все средства подчинены главной цели – убедить в том, что данный гастрольный спектакль – настоящее произведение искусства, заставляющее сопереживать и думать. Подтвержденный яркими, эмоциональными аргументами, вывод автора весьма убедителен и афористичен: «Прожить жизнь без счастья – единственное право, которого мы не имеем. Об этом умный и человечный спектакль Нового театра, сделанный с великим чувством правды поразительным по мастерству и таланту ансамблем актеров».

Вынесенные в эпиграф поэтические строки Б. Ахмадулиной о горечи одиночества в тридцать перекликаются в лирическом зачине материала с собственными переживаниями автора на пороге этой даты: «Еще не вечер, но и далеко не утро уже, а что-то главное в жизни так и не сделано...» Львов был всегда строг к себе, зато высоко ценил творческие достижения других, открывая и поддерживая таланты земляков.

Рецензия на научный сборник

Материал «Книга бытия» [2] посвящен книге «Зауральская генеалогия», изданной КГУ под редакцией доцента П.А. Свищева. Анатолий Львов по достоинству оценил уникальность издания и постарался донести это до читателей газеты, с великим уважением анализируя труды авторов сборника, которые «...разнолики по жанрам, и семейным преданиям... тоже нашлось место». Доказывая свою точку зрения, журналист оперирует красноречивыми цифрами («...Поименно названы 137 человек десяти поколений Серковых...»; «Между этими датами 240 лет и девять поколений»), образами («Схемы, таблицы, номера архивных дел, а за всем этим – Вселенная Жизни»), цитатами из «поэтико-родословного

произведения» Лидии Подкорытовой. Именно ее поэтическими строками Львов и заканчивает рецензию, закольцовывая их с заголовком:

Великая из книг, ты –
 книга Бытия,
В тебе мой род –
 Вселенная моя.

Рецензия на коллекцию художественных открыток

В материале «20 тысяч сюжетов» [3] Анатолий Львов исследует собственную коллекцию художественных открыток, отстаивая право «чудаков» заниматься коллекционированием: «...для меня это увлечение стало целым университетом: 20 тысяч открыток, изданных в 20 странах мира, дают возможность в любое время отправиться в путешествие по любому музею, по любой эпохе, по любой стране».

В качестве аргументов журналист-просветитель (с этой ролью он не расставался никогда) приводит примеры действительно уникальных экспонатов своего частного собрания. Среди них открытка, изданная еще до революции – «...на рисунке неизвестного художника – две группы людей. В одной – духовенство, важные сановники, генералы. У ног их – пушки и ядра. Над ними черный флаг, на котором написано – «Мрак». Напротив – под знаменем с надписью «Свет» - Ньютон, Салтыков-Щедрин, Герцен, Толстой, Маркс. Вместо пушек – книги... Одна открытка, а перед нами встает вся Россия начала нашего века, охваченная потрясениями и бурями классовой борьбы». В полезности коллекционирования еще более убеждают варианты практического применения экспонатов: «Великая радость – в отдаче полученных знаний. Мои открытки использовались в нескольких десятках выставок, более чем в 200 лекциях по искусству. А для скольких людей, не бывавших в больших музеях, открытки стали тем золотым ключиком, который открыл им дверь в мир искусства!»

Думается, что дочитав этот материал до конца, читатель уже не сомневался в том, что не так уже редко серьезное и большое «начинается с мелочи, с увлечения».

Рецензия на художественную выставку

«Журналист пишет фактами, как художник красками» [4]. Это высказывание как нельзя лучше ассоциируется с публицистикой А.Д. Львова, который о радостях и горестях художников знал не понаслышке не только потому, что был искусствоведом от Бога и постоянно общался с авторами шедевров, но и сам достойно рисовал. Первый долгожданный поэтический сборник «Эхо дней» он проиллюстрировал собственной графикой – тонкой, изысканной. Стоит ли удивляться, что Анатолий Дмитриевич в рецензиях, эссе, очерках, статьях, щедро открывал художникам тайны их творчества и пополнял тем самым ряды поклонников мастеров опытных и начинающих?

В материале «Я ворона, я ворона...» [5] Львов не только детально рецензирует двойную выставку в КОХМ курганских художников Станислава Кежова и Анатолия Патракова, но и создает одновременно творческие

портреты оригинальных и самобытных графика и скульптора, работы которых вовсе не случайно объединились в музейных залах: гармония с природой, тяга к красоте душевной – главные источники их «умного, доброго и ироничного искусства». Характеризуя философски глубокие интерьеры, пейзажи, натюрморты Станислава Кежова, Львов так формулирует главную для художника тему: «...ощутимое движение времени, духовная преемственность эпох. Дом, деталь здания или храма для Кежова – знак и символ. Знак гармонии («Дом с аркой», «Улица Дворянская») или мерзости запустения и забвения своих корней и стоков (серия «Охраняется государством»)».

Умело совмещая привычные для рецензии приемы аналитики с включением ярко эмоциональных элементов зарисовки, интервью, репортажа, А. Львов добивается особого эффекта достоверности и убедительности текста. К примеру, свой вывод о том, что «произведения Патракова многозначны... По сути, это театр, где скульптор – режиссер ставит спектакль...», он иллюстрирует своеобразным миниэссе на тему взаимоотношений человека и природы: «И кто сказал, что все эти звери – птицы просто звери-птицы, а не мы с вами?». «“Опять про нас передача”, - говорил один мой знакомый, включая по телевизору “В мире животных”». Последние работы мастера, такие, как «Кошачок», все более психологически достоверны, хочется сказать – портретны. Не мужчина и женщина ли в вечном притяжении и отталкивании эти связанные голуби в «Конфронтации», не среди наших ли знакомых встречали мы эту «Хищную птицу», не напоминает ли нам велеречивых и пустословных политиков Болтун «Попугай». А глядя на взъерошенную и ироничную «Белую ворону», одна дама задумчиво сказала: «А это вылитая я...»

Материал «Карандаш Шевкопляса» [6] – пример виртуозно лаконичной рецензии-эссе. Тридцати четырех (!) строк Анатолию Львову было вполне достаточно, чтобы дать оценку персональной выставке мастера графики и одновременно всему его творчеству («она явила нам пример искусства несуетного и честного, как глоток степного воздуха. В его карандашных рисунках... есть тот самый, воспетый поэтом, Дым Отечества»), охарактеризовать ряд конкретных работ («Взгляните на его автопортрет. Как много в этом лице детского, беззащитного, даже настороженного. Для него все было по-детски радостным открытием мира – и налитые соком минувшего лета яблоки на окне и тропинка в поле...»). Завершает материал удивительно метафоричный призыв понимать, ценить и любить истинных творцов: «Таких людей и таких художников легко обидеть. И нельзя их обижать, потому что они знают больше, чем мы, они понимают маршруты журавлиных стай и видят то, что там, за горизонтом». Эти слова, адресованные Александру Шевкоплясу, в полной мере мы можем отнести и к самому рецензенту, который многие годы рассказывал на страницах газет о людях искусства и их творениях талантливо, профессионально, с любовью, деликатно указывая на промахи и всемерно поддерживая удачу.

Думается, что исследование журналистского наследия А.Д. Львова, в частности, рецензий мастера, подарит еще немало интересных открытий.

Список литературы

1. *Молодой ленинец*. - 1979, 5 июня.
2. *Курган и курганцы*. - 2000, 4 августа.
3. *Советское Зауралье*. - 1972, 17 мая.
4. *Стюфляева М.И. Поэтика публицистики*. - Воронеж, 1975.
5. *Курган и курганцы*. - 1999, 19 ноября
6. *Курган и курганцы*. - 1999, 16 марта

Е.Г. Позднякова

г. Курган

СПЕЦИФИКА ЖАНРА ТРАГЕДОКОМЕДИИ В ПЕТРОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Трагедокомедия (или трагикомедия) – особый вид драматургического произведения, в котором имеются признаки как трагедии, так и комедии. Своими истоками жанр уходит в античность: образцом жанра явилась пьеса Плавта «Амфитрион». На протяжении веков жанр эволюционировал, приобретал свою структуру, свои типологические черты – и содержательные, и формальные.

Жанр трагедокомедии появился в России в переломную Петровскую эпоху, когда создавалась новая культура, когда полярность, контрасты становились определёнными знаками времени, когда новое содержание бытия требовало наиболее адекватного нового художественного отражения. Трагедокомедия сумела ответить на запросы времени и передать характер Петровской эпохи, такой же противоречивой, смешанной, как и природа этого жанра. Жанр трагедокомедии позволил, совместив высокое и низкое, не только прославить реформы Петра, но и высмеять противников его преобразований. Таким образом, произведения (около двадцати) этого жанра существовали в русской литературе только в начале XVIII века.

Лучшей трагедокомедией XVIII века является пьеса Феофана Прокоповича «Владимир» (1705), построенная по правилам школьной драматургии: использование высокой лексики, употребление гипербол; трехчастная композиция произведения: пролог, 5 актов, эпилог. Характерными для школьной драматургии были **сны, предсказания** (сон Жеривола и Владимира). Постоянными компонентами исторической драмы являются **пророчества и знамения** – пьеса «Владимир» заканчивается обширным пророчеством апостола Андрея. Одним из компонентов исторической драмы следует считать также **молитву** – молитвой заканчивается монолог Владимира. Наличие **аллегорических персонажей**.

Для пьес раннего русского театра характерны **исторические параллели**. Встречаются они и во «Владимире». Исторические параллели в

пьесе связаны с идеей произведения и отражают своеобразие стилистики пьесы (император Юлиан (331-363); император Константин (285-337)).

Создавая «Владимира» в рамках традиции школьной драматургии, Феофан Прокопович вносит в жанр трагикомедии много нового. **Новаторство Прокоповича** выразилось: 1) в попытке изобразить душевный, психологический конфликт в сознании Владимира; 2) в отходе от эпичности; в вымысле (пьесы раннего русского театра в основном были инсценировками библейских сказаний); 3) в обилии и яркости бытовых сатирических мотивов в пьесе, иронических и забавных черточек, придающих пьесе подлинную живость. Например, жрец Курояд рассказывает о Жериволе:

*Аз дивную вещь видех: когда напитанный
Многими жертвами, он лежащи в охлади,
А чрево его бяше превеликой клади
Подобное; обаче в сытости толикой
Знамение бысть глада и алчбы великой;
Скрежеташе зубами на мнози без меры,
Движа уста и гортань!..
И во сне жрет Жеривол...*

Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» является выдающимся произведением Петровского времени. Характер использования **исторического материала** в трагедокомедии довольно многообразен. Трагикомедия правдиво воспроизводит в драматической форме важное историческое событие – *введение в Древней Руси в конце X века христианства как государственной религии*. В пьесе фигурируют люди, взятые из истории: князь Владимир Святославич, его брат Ярополк, сыновья Владимира Борис и Глеб, греческий посол. Автор правдиво, вплоть до деталей, воспроизводит по летописи картину убийства Владимиром Ярополка.

Взявшись за разработку исторического сюжета, Прокопович отказался от последовательного драматического переложения летописного повествования о крещении Руси. В его пьесе пропущены некоторые важные эпизоды и обстоятельства, тесно связанные в летописном рассказе с основным событием. Не воспользовавшись упоминанием о лицах исторических, Прокопович ввел в свою пьесу лиц вымышленных. Таковы Мечислав и Храбрый – помощники Владимира, энергично участвующие в утверждении новой веры и сокрушении языческих идолов.

Созданию «исторической атмосферы» в пьесе способствует упоминание о религиозных представлениях славян-язычников и христиан.

Пьеса строится на **оппозициях**: 1) духовное – плотское; 2) видимое (языческий бог) – невидимое (христианский Бог); 3) свет – тьма; 4) старое – новое.

Система образов трагедокомедии четко делится на две группы (принцип антитезы). С одной стороны, это те, кто поддерживает преобразования Владимира (Борис и Глеб, сыновья Владимира; Философ,

Мечислав, Храбрый); с другой – противники реформы (Ярополк, жрецы и аллегорические образы бесов).

Усвоив и переработав соответственно со своей творческой индивидуальностью и задачами искусства начала XVIII века традиции античной и школьной драматургии, Феофан рисует сложный **образ Владимира** – художественное завоевание и открытие драматурга.

Этот образ строится на принципиально иных позициях, нежели в первых пьесах русского театра или же в школьной драме, князь-реформатор – **прообраз героев трагедий классицизма**. Владимир в трагедокомедии не только осознает себя активной, действенной личностью, но в духе классицизма разрешает основной конфликт пьесы – конфликт между страстью и разумом. Если героев пьес конца XVII – первой половины XVIII века сопровождают «судьба», «горе», «милосердие божие», то Прокопович-драматург отказывается от системы двойников: герой преодолевает все трудности самостоятельно. При этом победе разума и долга над чувством и страстями предшествует долгая и мучительная борьба – «брань духовная».

У князя Владимира, изображенного Прокоповичем, обнаруживается (в поведении, речах и поступках) большая *тяга к знанию, пытливость ума, сила интеллекта*. Когда Владимир предается размышлениям перед принятием окончательного решения о переходе в христианство, он тщательно взвешивает все обстоятельства, проявляя государственную мудрость и глубокую человечность.

Он понимает необычность предстоящего шага. Ведь обычно «закон победенный просит от победника», здесь же, наоборот, одержав победу над Византией (взятие Корсуни), Владимир решает принять веру побежденных.

Волнуют Владимира и вопросы *этические и философские*. Его смущает аскетизм христианской религии, столь стеснительный для языческого жизнелюбия и страстной природы князя.

Герой окружен в пьесе атмосферой духовности, созданию которой способствует образ Философа, прибывшего к нему из Византии в качестве посла.

В пьесе отражены и такие черты характера князя Владимира, как воинственность, любовь к просвещению. В его высказываниях, поведении угадываются страстность природы, необузданность нрава.

Пьеса Прокоповича недвусмысленно агитировала за дело Петра I. Сравнение Петра с Владимиром не только не возвышало царя, но и ставило его имя в один ряд с преобразователями. Владимир и Петр – это обновители России, определившие дальнейшее развитие отечественной истории. Таким образом, Прокопович показывает преемственность истории.

В сверхзадачу драматурга, защитника петровских преобразований, входило не только прославление Владимира, но и осмеяние его врагов. Прокопович блестяще справился и с этой задачей, сатирически изобразив жрецов и бесов. Социальная **сатира** – один из структурных элементов пьесы. Эта двуединая задача, а также стремление художника выразить новое по-

новому определили и выбор нового для русской драматургии жанра – трагедокомедии.

Трагедокомедия Феофана Прокоповича определила жизнь жанра в дальнейшем: в послепетровскую эпоху, вплоть до самого конца 40-х годов, трагедокомедия развивалась под сильным влиянием пьесы Прокоповича – по затухающей линии: трагедокомедия, начавшая так блестяще свою жизнь пьесой Прокоповича «Владимир», к середине XVIII века угасла.

Список литературы

1. Бочкарев А.В. *Русская историческая драматургия XVII-XVIII вв.* - М., 1988.
2. Буранок О.М. *Драматургия Феофана Прокоповича и историко-литературный процесс в России первой трети XVIII века.*- Самара, 1992.
3. Буранок О.М. *Исследование исторических источников в трагедокомедии Феофана Прокоповича «Владимир» //Жанровое своеобразие русской поэзии и драматургии.* – Куйбышев, 1981.
4. Буранок О.М. *Русская литература XVIII века: Петровская эпоха. Феофан Прокопович.* – М., 2003.

Е.В. Рычкова

г. Курган

ТРАДИЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ СКАЗКИ И ИХ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Многовековое взаимодействие фольклора и литературы особенно очевидно в области сказки. Сказка как вид народного эпического творчества (объединяющий несколько жанров - сказки волшебные, бытовые, о животных и др.) жила не только в устном народном творчестве, то есть в традиционном, естественном бытовании, или существовала в виде текстов, фиксирующих устную традицию, но и входила в русскую литературу на равных правах – в виде литературной сказки. Так, один из наиболее авторитетных отечественных ученых-фольклористов В.П. Аникин отмечает: «Сказки писателей слились в сознании людей со сказками народа. Это происходит потому, что каждый писатель, каким бы оригинальным ни было собственно литературное его творчество, ощущал свою связь с фольклором» [1, с. 159].

Традиционные образы, мотивы, сюжеты, эстетические законы сказки народной обязательно будут присутствовать в той или иной мере в сказке авторской. Вместе с тем, литературной сказке свойственны «перелицовка, видоизменение традиционной сказки, приспособление сказочной схемы для выражения необходимого автору содержания».

Сказки современного автора Л.С. Петрушевской разнообразны. Они отличаются и ориентацией на различные фольклорно-сказочные жанры, и пафосом, и системой образов. Их называют философско-сатирическими (Громова М.И.), абсурдно-философскими (Монгуш Е.Г.), аллегорическими

(Овчинникова Л.В.) и т.д. Если говорить о народно-сказочном прототипе, то в основе сказок Петрушевской в первую очередь бытовые (сатирические и новеллистические) сказки (изображены внутренние противоречия, алогизм действительности, семейно-бытовая проблематика, приближенный к обыденному язык) и сказки о животных (мир животных представляет собой иносказательное изображение человеческих отношений).

Сказки Л. Петрушевской – это современные, новые сказки и по времени создания, и по идейно-художественному своеобразию. Первые появились в 70-80-е годы. В 90-е годы выходят несколько циклов прозаических сказок: «Лечение Василия и другие сказки», «Дикие животные сказки», «Простые и волшебные сказки», «Настоящие сказки», «Приключения с волшебниками», «Королевские приключения», кукольный роман «Маленькая волшебница».

Сказки Л. Петрушевской тяготеют к циклизации. Общий смысл цикла формируется в первую очередь благодаря заглавиям, которые всегда фиксируют своеобразие трансформации автором сказочных элементов, особенности ориентации на сказочную традицию, идейно-художественный смысл новых образований. Так, например, цикл «Дикие животные сказки» объединяет произведения, ориентированные одновременно на традиции двух жанров (бытовые сказки и сказки о животных). Имеется и подзаголовок – «первый отечественный роман с продолжением». Весь цикл представляет собой открытую структуру. Автор рассказывает нам истории из жизни этого абсурдно-эпического мирка. Зачины всех историй похожи («как-то раз», «однажды»). Предметом изображения является обыкновенная, ежедневная, постоянная бытовая жизнь, представленная в виде небольших историй (сказок-зарисовок) из жизни животных и насекомых.

По всей видимости, структура цикла определена стремлением автора представить в абсурдно-пародийной форме жизнь обывателя, а также сатирически проиллюстрировать истоки одного из сказочных жанров. Известно, что сказки о животных на определенном этапе развития утратили связь с древними тотемистическими представлениями и стали иносказаниями. За образами животных, их повадками, характерами стоял именно мир людей, изображаемый на основе иносказания.

Одновременно автор использует литературные традиции (произведения Тургенева, Толстого, Чехова), пародийно переосмысливая их в духе недалекого обывателя. Например, «Двойная литературная история» использует образы «Муму», подавая их в абсурдно-ироническом освещении: «Однажды улитка Герасим, начитавшись художественной литературы, повел на веревке амебу Рахиль по прозвищу Муму топить в пруд, так как Рахиль по собственной инициативе очень привязалась к Герасиму, жила в его доме в конуре и ночами выла, якобы сторожа дом, а на самом деле просто на луну» [2, с. 154]. Сказка «Клава Karenin», помимо житейской аналогии (плотва Клава бросила мужа и ушла к карпу дяде Сереже), пародирует логику всевозможных псевдонаучных исследований в мире русской классической

литературы и личной жизни писателей: «Это привело его к разысканиям, он начал рыться на дне пруда в поисках исчезнувших цивилизаций, и недавно надыбал пенсне Льва Толстого – оказывается, писателю прописали, А ОН не стал носить, отдал Софье Андреевне под видом того, что жена гораздо больше смахивает на Чехова. Благодаря этим поискам и находкам, обычно ленивый плотва Вова, вдохновленный собственной семейной трагедией, выпустил за рубежом книгу “Толстая и Толстой”, а затем опубликовал также одноименную пьесу, которую леопард Эдуард мечтал поставить в реальных условиях пруда. Содержание спектакля: Соня чешет к пруду в пенсне и т.д., весь хвост в репьях, а лев сидит на вокзале с сумками, как нищий, грива в репейнике, готов отъехать. Однако на том берегу пруда, в американских университетских кругах, пьеса имела большой успех из-за особенностей перевода, там нет наших окончаний, пьеса называется “Толстой и Толстой”, и оба Толстых состоят в длительном браке и дико ревнуют друг друга, имея много детей: загадка славянского темперамента!». Как и в фольклорных бытовых сказках, абсурдная позиция в сказке Петрушевской представлена как нормальная для большинства ее героев – обывателей. Это подчеркнуто грустно-ироническим замечанием – «начитавшись художественной литературы».

«Дикие животные сказки» в целом воспроизводят проблемы современной жизни, показанные «с истертой изнанки» в сатирическом освещении (основные проблемы носят семейно-бытовой характер). Но все же это «смех сквозь слезы». Именно такие произведения, по мнению Л.В. Овчинниковой, могут быть названы «антисказками», а их художественный мир – антисказочным.

Вообще одна из основных особенностей художественного мира сказок Л. Петрушевской – своеобразный диалог между сказкой и реальностью. Глубокий пессимистический подтекст построен на том, что действительность и сказка, малейший намек на которую вызывает в сознании читателя соответствующие ассоциации, резко противопоставляются. Писатель рисует истинное лицо нашего мира, показывая, что большинство современных людей живет бездуховной жизнью, а такие вечные ценности, как добро, любовь, красота, милосердие, становятся сказочной выдумкой. Именно поэтому узнаваемые сказочные образы, мотивы, предметы помещены в реальную действительность, переосмыслены, показаны в пародийной форме или окрашены мрачной иронией. Цель автора – при всем несовершенстве современного мира и человека напомнить читателю о сказке (пусть даже с элементами «черного юмора»), «сказочным» способом выразить надежду на то, что истинные ценности (красота, любовь, творчество) все еще живы в этом мире (например, в таких сказках, входящих в разные циклы, как «Паровоз и лопата», «Золотая тряпка», «Принцесса Белоснежка», «Отец» и других).

Чудесные сказочные предметы в сказках разной ориентации – разные, но в целом происходит пародийное переосмысления самого понятия. Такова

«волшебная» карточка для банкомата в сатирической сказке «Королева Лир», отвергнутая сумасшедшей королевой, а также золотая тряпка и волшебная ручка в одноименных философско-иронических сказках, чудесная корочка и парик в романе «Маленькая волшебница» и др. Именно на уровне символической значимой детали проявляется тенденция трансформации традиционных жанров (в данном случае волшебной и социально-бытовой сатирической сказки).

Несовершенство и безобразие изображенной жизни не снимает счастливых, сказочных концовок, но придает им иной смысл. Это свойственно всем сказкам Петрушевской. Так, например, сказка «Новые приключения Елены Прекрасной» заканчивается именно идиллией, но для нее герои должны стать невидимыми: «Возможно, они живут вдвоем где-нибудь в императорском дворце на острове, не видимые никому, путешествуют на самолетах, плавают на кораблях, счастливые, веселые, и никто не зарабатывает на них денег, не подкарауливает с камерой, никто их не похищает, не стреляет по ним, не устраивает из-за них войн» [2, с. 26].

Позиция автора может быть охарактеризована как отстраненно-мудрая. Сказочная форма нередко используется для «двойной иронии»: автор описывает несовершенство реального мира и обычного человека, но заканчивается все счастливо, что вызывает у читателя смешанные чувства (Не смеется ли писатель и над нашей верой в чудеса и любовью к счастливым концам?) Рассказывая о будничной жизни «по сказочному канону», Л. Петрушевская, возможно, хочет, чтобы мы задумались над тем, что именно этот чудесный порядок правилен и естественен, а реальный мир отклонился от нормы.

Остановимся на кукольном романе «Маленькая волшебница» и попробуем проанализировать, как в нем происходит переосмысление традиций фольклорной сказки для выражения необходимого автору содержания.

В основу романа положено несколько самостоятельных сказок. Четыре сказки, составляющие цикл «Приключения Барби», позднее были дополнены предысторией, продолжены и преобразованы в кукольный роман «Маленькая волшебница». Мир людей в романе противопоставлен волшебному и совершенному миру кукол, что еще больше подчеркивает его несовершенство.

Модель мира в романе изначально двухчастна и в определенной степени восходит к традиции волшебной сказки с ее «своим» и «иным» миром: мир доброго волшебника Амати (хрустальный дворец в заоблачных высотах Гималаев, где он изготавливает волшебные музыкальные инструменты) и жизнь людей. Общение мастера с людьми довольно ограничено, но знания о нем полные и точные. Время от времени он посещает магазины игрушек и покупает их (сначала горны, барабаны, танк, шагающая кукла, а затем и Барби). Настоящая завязка романа не в начале, а только в четвертой главе («Мастер Амати»). Игрушки нужны мастеру для

того, чтобы вдыхать в них волшебные души: «От него уходили в мир плюшевые медведи – подушечные утешители, навевающие сон; заводные танки – защитники котят; телефоны, мгновенно соединяющие с кем захочется, если ты сидишь один и все ушли; скакалки, с которыми бедные неходячие дети когда-нибудь научатся прыгать; вертолеты и парашюты, на которых можно спастись от пожара, вылетев из окна, - и так далее».

Создается единый мир людей, волшебников, кукол и детей. Кукольный мир важен для автора, так как позволяет воспроизвести мир детства и волшебства. Получается, что куклы мастера как бы связывают между собой жестокий мир людей и прекрасный мир детства. И именно с этой точки зрения смотрит на жизнь автор, утверждая ценность нормальных человеческих чувств и отношений как чего-то волшебного, сказочного и невозможного в современной жизни. Когда дети играют в куклы, они их любят, заботятся о них, скучают без них, придумывают о них всевозможные истории, жалеют их, даже верят в то, что куклы играют сами, когда дети спят или уходят. Для них они, как живые, и главное, что чувства и эмоции детей тоже настоящие, истинные. Это все по-настоящему и возможно только у детей, и, как нас убеждает автор, только добрые и хорошие взрослые способны понять это. Автор многократно подчеркивает, какими качествами обладают куклы (они держатся «до последнего», верно и преданно любят, всегда готовы помочь, даже жертвуя собой, всегда улыбаются), и убеждает нас в том, что в мире людей такое редко встретишь.

Начало романа (до предыстории куклы Барби Маши) построено на основе сказочных мотивов и образов. В первую очередь, это «чудесный ребенок» (в данном случае волшебная кукла Барби Маша у одинокого полунищего старика деда Ивана): «Как известно, настоящая жизнь кукол начинается с того, что кто-то их кормит, моет, наряжает и укладывает спать. И уже много лет эта волшебная Барби ждала, что ее найдет мама. Но ее нашел старенький папа, что тоже было хорошо». Отметим, что имена Иван и Маша тоже ориентированы на традиционно узнаваемый сказочный мир.

Собственно развитие действия, настоящие приключения связаны с тем, что мастер Амат, допустив ошибку, пожалел выброшенного полумертвого крысенка в магазине и, превратив его в младенца, оставил жить. Позже выясняется, что эта девочка и станет одним из источников зла в волшебном мире и мире людей.

В целом авторскую позицию в сказках Петрушевской можно охарактеризовать примерно следующим образом: мир настолько плох, человеческие отношения несовершенны, а душевная жизнь бедна, что даже сказка перелицовывается, выворачивается наизнанку, автор как бы вынужден сделать это. Но все же перед нами сказки, следовательно, общечеловеческие нравственные ценности, утверждаются хотя и опосредованно.

В сказках Л. Петрушевской использованы традиции народной сатирической сказки, сказки о животных, в пародийно переосмысленной форме просматриваются мотивы, образы, детали волшебных сказок. Ее

сказки – внешне невинные истории, в которых рассказывается о жутких проблемах современности. Однако именно отнесение этих произведений к сказкам позволяет автору сделать самый главный моральный вывод о мире и человеке. Даже в безобразном мире и человеке с омертвевшей душой осталось нечто, что может помочь его возрождению, а добро и зло противопоставлены не только в сказке, но и в жизни, в душе человека.

Список литературы

1. Аникин В. Писатели и народная сказка. – М., 1969. – С. 159.
2. Петрушевская Л. Настоящие сказки. – М., 1999.
3. Овчинникова Л.В. Литературная сказка XX века. Мир – герой – автор. – Южно-Сахалинск, 2000. – С. 93.
4. Петрушевская Л. Настоящие сказки... - С.45.

Л.Э. Скородумова
г. Торонто, Канада

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ИДЕИ В КОМЕДИИ В. ШЕКСПИРА «МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО»

Анализ произведения зарубежной литературы часто требует обращения к языку оригинала, что позволяет выявить многие важные особенности художественного текста, утраченные при переводе. В драматическом жанре, как правило, именно язык произведения является проводником авторского взгляда на мир.

Отсутствие гармонии между внешним впечатлением о мире и сущностью вещей составляет одну из основных тем в комедии В. Шекспира «Много шума из ничего» (1598 г.). Написанная драматургом в период, предшествующий созданию его великих трагедий, эта пьеса несет в себе элемент трагического начала, которое скрывается за внешним впечатлением беззаботности и легкости.

Приметы «расшатавшегося века» Шекспир видит в повышенном внимании человека к внешней стороне жизни. Попробуем проследить развитие авторской идеи через слово «*fashion*», употребление и функция которого в тексте комедии свидетельствует о том, что это слово является объектом особой авторской рефлексии.

Слово «*fashion*» имеет множество значений. Основные из них: *покрой одежды, фасон, мода; манера поведения*. «*Fashion*» также значит *придавать форму, создавать; изменяться, превращаться; приспособливать*. Наряду с этим существуют оттенки значений, но есть одно общее, важное для Шекспира и характерное для всех определений данного слова: «*fashion*» - это нечто искусственное, ненатуральное и временное, создаваемое исходя из конкретных, сиюминутных требований.

Употребление слова «*fashion*» в значении стиля одежды может быть интересным в отражении исторического и социального колорита эпохи, но

сам Шекспир не ставит перед собой этой задачи. Он дает описание одежды героев, чтобы показать как соотносятся между собой внешний облик и внутренний мир человека. Шекспир с иронией описывает повышенное внимание влюбленных героев к своей внешности. Клавдио, по мнению Бенедикта, перестает быть самим собой: раньше его интересовали хорошие доспехи, а теперь он не может уснуть, обдумывая фасон нового колета («will he lie awake carving the **fashion** of new duplet»(1, I, 3)). В свою очередь Бенедикт, влюбившись, сам становится объектом насмешки: он переодевается по несколько раз на дню, натирается мускусом и, поговаривают, даже подкрашивается... Любопытно, что Шекспир описывает поведение влюбленных героев как нечто странное и ненатуральное. Клавдио, бывало, говорил «просто и дельно», а теперь его речи – это «фантастическая трапеза с самыми невиданными блюдами» (1, I, 3). Вся веселость влюбленного Бенедикта «переселилась в сторону лютни и управляется струнными ладами». Здесь имеет место сатира Шекспира на стереотип традиционной романтической любви. Несмотря на сходство в поведении влюбленных Клавдио и Бенедикта природа их чувств различна. Бенедикт на самом деле давно любит Беатриче, но не хочет в этом себе признаваться. Однако признавшись, он теряется и не знает, как себя вести. Клавдио влюблен, но при этом *почти* уверен, что влюблен («I love her, I feel» (1, I, 1)), и надеется, что страсть его «внезапно не исчезнет». Он влюбляется в Геро, практически не обмолвившись с ней и парой слов и выбирает ее «by the view», привлеченный лишь ее внешней красотой. Поэтому так легко он сначала идеализирует Геро и так же легко потом верит в ее порочность. Поверхностность чувства Клавдио подтверждается словами ненавидящего его Дон Жуана: «...по моей натуре, мне приятнее терпеть общее презрение, чем притворством красть чью-нибудь любовь» («...to **fashion** a carriage to rob love from any...» (1, I, 3)).

Геро оказывается жертвой ситуации, когда брак не является «the marriage of the true minds», то есть взаимное влечение сторон не определяется глубокой внутренней связью. Приготовления Геро к венчанию проникнуты предчувствием беды, а сцена одевания следует сразу за эпизодом, где Борачио рассказывает Конраду о предстоящей интриге, цель которой - опорочить невесту Клавдио. Маргарет, помогая Геро одеваться для венчания, говорит, что фасон платья невесты «просто замечательный» («most rare **fashion**» (1, III,4)), но это практически все, что мы знаем о наряде Геро, в то время как платье герцогини Миланской описывается служанкой в подробнейших деталях. Декоративность наряда герцогини противостоит простому изяществу платья Геро. Но Геро слишком взволнована по поводу предстоящего события, чтобы думать о наряде.

Fashion – это лишь видимость, нечто искусственное и даже фальшивое, если это сравнивать с глубокими чувствами и истинными ценностями. Пожалуй, самый цельный персонаж комедии, не подверженный влиянию со стороны людей или традиций, - это Беатриче. Только один раз слово

«fashion» возникает рядом с ее именем – Геро называет бескомпромиссную и честную Беатриче странной и своенравной («odd and from all **fashions**») за гордость и нежелание принять стереотип поведения женщины, назначение которой в покорности мужчине.

В эпоху, когда традиционные понятия, вступая во взаимодействие с изменяющейся действительностью, теряют свою незыблемость, становится допустимым манипулировать ими и скрывать за внешней пристойностью внешности и поведения истинную сущность и намерения. В III акте устами Борачио дается авторское определение слова «fashion» - «**Deformed thief**». Борачио в беседе с Конрадом говорит о «фасоне» как о личине, маске, которая прячет истинную натуру человека. Это значит, что все: зло, предательство, коварство - относительно и непостоянно, как непостоянна и изменчива мода; что человек, надев маску, может делать все, что ему заблагорассудится, лишь бы внешние приличия были соблюдены. В том, что авторская мысль вложена драматургом в уста продажного разбойника, слышится горькая ирония Шекспира. Он не видит позитивной силы, способной восстановить «расшатавшийся век». Важно, что сторож, подслушавший разговор Борачио и Конрада, принимает «deformed thief fashion» за реальное лицо. Результат ошибки – персонификация современного зла в образе вора Фасона, личности «неправильной формы», который носит у уха камертон, ходит в локонах, у всех берет займы и никогда не возвращает. Deformed – это хлыщ и мошенник, не заслуживающий никакого доверия. К сожалению, он - характерная примета нового времени. Еще в начале пьесы язвительное замечание Беатриче в адрес Бенедикта, чья верность – «все равно, что фасон его шляп: меняется с каждой новой болванкой» («wears faith but as **fashion** of his hat, it ever changes the next block» (1, I, 1)), относится не столько к Бенедикту, сколько выражает тревогу самого Шекспира по поводу изменений в духовной жизни людей на рубеже двух столетий. После страшной клеветы, обрушившейся на Геро, старый Антонио обвиняет Дона Педро и Клавдио в ее смерти и говорит о новом поколении как о порочном поколении «scambling, out-facing, **fashion-monging boys**» - «лгунов, буянов, франтов, пустоцветов, что только лгут, язвят, клеветуют, льстят, кривляются...» (1, V, 1). И Deformed – один из этих «**fashion-monging boys**».

Шекспир часто использует слово «fashion» в значении «сыграть трюк, обстряпать, устроить все так, чтобы интрига оказалась успешной». По сравнению с нейтральными «do» (делать) или «create» (творить, создавать) «fashion» - создавать, изменяя, нарушая первоначальную форму и естественный порядок вещей. Чтобы соединить Бенедикта и Беатриче брачными узами, их друзья решают разыграть их. Дон Педро не сомневается в успехе предприятия: «I doubt not but to **fashion** it» (1, II, 1). Борачио обещает помочь Дон Жуану расстроить брак Клавдио, опорочив для этого его невесту и выдав за нее Маргарет: «I will so **fashion** the matter, that Hero shall be absent» (1, II, 2). После сцены публичного оскорбления Геро, священник убеждает

Леонато инсценировать мнимую смерть девушки, что должно помочь устроить все в лучшем виде: «let this be so, and doubt not but success will **fashion** the event in better shape» (1, IV, 1). Как бы не была благородна цель, грустно сознавать, что все наиболее важное в жизни (любовь, дружба, брак) зависит от того, насколько успешной (или безуспешной) окажется интрига. Парadoxально, что несмотря на хитросплетения интриг в комедии, только случайность и человеческая глупость спасает честь Геро и восстанавливает справедливость.

Пьеса построена на идее обманчивости чувств и иллюзорности наших впечатлений. Современный мир деформируется и теряет свою естественную простоту. Люди носят маски и слишком любят декорации. Они притворяются, лгут и строят интриги. Они живут в бестолковой суете («много шума из ничего») и часто не замечают важных и простых вещей. Случайности, заблуждения или ошибки героев создают атмосферу зыбкости и непостоянства всего сущего, в то же время «комедийное» ощущение случайности и мимолетности оставляет надежду на возможность счастливого исхода.

Список литературы

1. Оригинальная версия: *Cambridge pocket edition, New-York, 1956.*

Русская версия: Перевод Т. Щепкиной-Куперник. ПСС: В 8 т. - М., 1959.- Т.4.

Г.М. Самойлова

г. Курган

ПРОБЛЕМА «EINFACHE FORMEN» В РУССКОМ КЛАССИЧЕСКОМ РОМАНЕ

Простые формы, о которых пойдет речь, являются не искусственными образованиями, а органичными формами, соотнесенными с мироощущением человека и бытующими на протяжении столетий. Многие из них возникли в далекой древности, хотя процесс выделения жанровых форм не закончен. Традиционная иерархия жанров постоянно пополняется. К простым жанрам относятся идиллии, жития, сказки, анекдоты и т.д. Это жанры одноплановые, «чистые», лишенные «примесей», не являющиеся синтезом разнонаправленных явлений. Каждый из этих «Einfache Formen» обладает собственным внутренним потенциалом, который и привносит в другую жанровую форму.

Роман вряд ли может рассматриваться с этой точки зрения в ряду привычных жанров. В нем спрессованы колоссальные смысловые массы. В том числе за счет бытования простых жанров с их неповторимой аурой. Классический роман XIX века вбирает в себя и переосмысляет сложившиеся жанровые формы в их взаимодействии.

Жанровое мышление, которым обладали многие писатели, предполагает тесную связь материала и формы его организации в сознании

творца. Ю. Тынянов писал, что ощущение жанра важно, так как без него слова лишены резонатора, а действие осуществляется нерасчетливо, вслепую. Отсюда влияние простых форм на сюжетные линии персонажей, ход событий в целом.

Жанровое мышление русских писателей индивидуально. Так, Лев Толстой часто обращался к традиционным формам, чтобы их переосмыслить. В начале XIX века сложился своеобразный костяк так называемой кавказской повести. Русский пленник, беглец влюбляет в себя на Кавказе местную жительницу, потом он удаляется, а она погибает от любви к нему. В поэме Пушкина «Кавказский пленник» все происходит именно так. В лермонтовской «Бэле» сохраняются пушкинские традиции. В «Казаках» Толстого все изменяется таким образом, что после него кавказский костяк просто перестает существовать. Оленин сам влюбляется в Марьяну, которая предпочитает местного казака. Признания пылкого героя натываются на ее слова: «Уйди, постылый!». Разрушена романтическая иллюзия возможной любовной гармонии, жанровый стереотип кавказской повести перестает существовать не только в творчестве Толстого, но и в русской литературе в целом.

Роман «Анна Каренина» Толстого вместе с «Идиотом» Достоевского – непревзойденные вершины не только русского, но и мирового романа. Виртуозная игра жанровыми формами создает особое свечение этих произведений. «Анна Каренина» относится к типу «Doppelroman», т.е. «двойного романа». Сложная сюжетная соотнесенность линий Анны Карениной и Константина Левина раскрыта в работах Э.Г. Бабаева. Но этим не ограничивается специфика произведения, вбирающего в себя, благодаря обращению к различным жанровым формам, художественный опыт всего человечества. Игра жанровыми стереотипами, своеобразными архетипическими моделями жанров, размытыми, но узнаваемыми, влечет к себе Толстого, продолжающего в этом отношении традиции Пушкина. В «Евгении Онегине» исследователи находят отголоски жанра элегии, дружеского послания, эпиграммы, идиллии, эпитафии и т.д. Н. Михайлова обратила внимание на то, что отповедь Онегина выстроена в духе традиционной проповеди. Любовь наивной девочки в сочетании с церковной проповедью заставляет вспомнить о знаменитой пушкинской иронии. В данном случае невнимание к жанровой специфике отдалило бы нас от понимания авторской позиции, всех ее нюансов и истинного смысла произведения. В «Анне Карениной» тоже можно обнаружить отголоски самых разнообразных жанров. Анекдот о шлюпиках, старых членах клуба, не замечающих собственной старости, очень органичен в произведении. Однако большинство жанров не так легко вычленишь.

Сюжетная линия Анны Карениной соотнесена с традиционным европейским романом, который в толстовском контексте воспринимается, скорее, как «Einfache Formen». Английский роман читает героиня в поезде. По всей вероятности, это женский роман, иронически воспринимаемый Толстым. Перипетии любви, личной жизни героини воспринимаются Анной

очень живо, с большим сочувствием. Роман не только захватывает воображение героини, но и выстраивает ее сюжетную линию. Европейская любовная интрига переосмыслена Толстым. Доминирующее в линии Анны плотское начало соотнесено с убийством. Это уничтожение духовности, человечности, жизни. Печальное тому подтверждение - история бурной жизни Мопассана, так и не успевшего обратиться к чему-то новому, истинному. Этому автору Толстой посвятил статью 1894 года: «Что же мучает его? И чего он хотел бы? Что разрушает эту преграду, что прекращает это одиночество? Любовь, не женская, опостылевшая ему любовь, но любовь чистая, духовная, божеская...» [1, с.22]. Современники видели в «Анне Карениной» антилюбовное произведение, но сомневались в необходимости низведения чувства с пьедестала.

Любопытно, что читатели Европы до сих пор воспринимают «Анну Каренину» как традиционный любовный роман. В произведении современного французского автора Даниэля Пеннака «Как роман» передаются впечатления молодого француза, возникающие при чтении «Анны Карениной»: «О, эти воспоминания о часах, проведенных в чтении под одеялом, при свете карманного фонарика! С какой скоростью Анна бежала к своему Вронскому в эти ночные часы! Они любили друг друга, эти двое, и это было замечательно» [1, с.161].

«Анна Каренина» гораздо чаще упоминается европейцами, чем какое-нибудь другое произведение писателя, что доказывает присутствие в романе близких их мышлению стереотипов.

В глубине натуры героини проглядывает также стремление к идиллии, сохранению существующего положения вещей, желанию любви вечной и бесконечной, т.е. к осуществлению рая на земле. Тем самым героиня вступает в противоречие с ходом жизни, постоянно меняющейся. Ее финал – желание сохранить лицо, выражаясь японским слогом. Желаемый рай силой вещей обратился в ад. Глубинное идиллическое начало можно обнаружить во многих произведениях XIX века. Е. Хаев, к примеру, увидел его в творчестве Пушкина в таких масштабах, которые удивили самого исследователя.

В «Анне Карениной» есть и другая форма бытования идиллического жанра. В постмодернизме существует понятие «аппликация». По отношению к Толстому уместнее говорить о своеобразной инкрустации, т.е. внедрении жанра в уже существующую структуру. В сознании Толстого чистая, наполненная трудом жизнь крестьян чаще всего соотнесена с идиллией. Левин видит со стороны семью Парменова как что-то стороннее и недоступное ему, их гармоничное существование в любви и согласии на лоне природы очаровывает героя. Увиденное им – мгновенная картина, не имеющая фабульного продолжения в дальнейшем повествовании. Хотя отдельные картины крестьянского бытия складываются в целостную картину.

Линия Анны, подчиненная центростремительной силе, демонстрирует логику самоубийственного движения в рамках плотского, материального существования. Отсутствие выхода в иные, духовные и широкие сферы, гармонизирующие человеческое бытие, ведет к сжатию мира героини, к своеобразному коллапсу. Поэтому можно говорить о прогностическом, экспериментальном характере романа. Жанр антиутопии в размытом, чуть намеченном виде присутствует в «Анне Карениной», богатой жанровыми архетипами, неизмеримо увеличивающими смысловое пространство произведения.

Западной модели романа в сюжетной линии Анны Карениной противостоит житийное начало Константина Левина. Житийная традиция – одна из сильнейших в русском литературном творчестве. Она отчетливо просматривается в древнерусской литературе. И не менее настойчиво заявляет о себе в последующем. Левинское житие отступает от традиционного, хотя сохраняет основные жанровые черты. Это житие своеобразного юродивого. Толстой очень интересовался жизнью, бытом юродивых. Желание ни от кого не зависеть, быть свободным, самодостаточным и иметь роскошь говорить правду – этого было вполне достаточно для мечты Толстого. Поэтому его положительный герой становится юродивым в миру. Отсюда его странность, непричастность миру казенному, устоявшемуся.

Кроме рассмотренных форм бытования простых жанров в рамках романа можно говорить о соотнесенности локальных эпизодов с определенным жанровым костяком. Речь идет о старинном жанре, называемом альба, т.е. утренняя песнь. Она трогательна, поэтична и человечна. Но и этот западный жанр Толстой переосмысляет в соответствующем духе. Мимолетная встреча с проезжающей на заре Кити лишена всякого намека на плотские отношения героев, в отличие от традиционной альбы.

Жанровые стереотипы, рассмотренные нами, являются проекцией внетекстовой реальности на произведение. Роман является столь долговечным жанром по причине его постоянной обновляемости, включения в него «Einfache Formen» в различных вариациях, помогающих четко представить авторскую позицию. Часто эти «включения» в текст не только обладают особой аурой, усиленной десятилетиями их существования в культурном пространстве, но и образуют внутри целого определенную иерархию. Западный роман противостоит житию, Запад – России, материальное начало – духовному. Жанровый пласт, надстраиваясь над основным сюжетным повествованием, образует символический подтекст, без осознания которого невозможно адекватное прочтение произведения. Этим во многом объясняется теперешнее недоумение по поводу смысла романа. Н. Гоголь писал: «Смысл внутренний всегда постигается после. И чем живее, чем ярче образы, в которые он облекся, тем более останавливается всеобщее внимание на образах. Только сложивши их вместе получишь итог и смысл

создания. Но разбивать и складывать такие буквы быстро, читать по верхам и вдруг не всякий может. А до тех пор долго будут видеть одни буквы» [3, с. 66].

Список литературы

1. Мопассан Ги де. Собр.соч.: В 7 т. - М., 1992. - Т.1.
2. Прево К. Лицо современного французского романа. - Алматы, 2003.
3. Гоголь Н.В. Избранные статьи. - М., 1968.

Н.А. Толопко

г. Курган

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОЧЕРКА А.Н. ЗЫРЯНОВА «ПУГАЧЁВСКИЙ БУНТ В ШАДРИНСКОМ УЕЗДЕ И ЕГО ОКРЕСТНОСТЯХ»

В литературоведении нет единой точки зрения на специфику жанра очерка. Н.А. Гуляев отмечает, что *«очерк – это эпический жанр, который художественными средствами даёт информацию о жизни во всём её объёме»* [2, с.149]. По словам М.А. Щеглова, *«в очерке, как правило, содержанием является нечто действительно бывшее, случившееся, что мы увидели бы сами, оказавшись в той ситуации, подтверждаемое очевидцами, доказательствами и пр.»* [7, с.19]. В.А. Богданов подчёркивает, что *«очерк – эпический, по преимуществу прозаический жанр, в котором описательно-повествовательное изображение складывается в основном из наблюдений “рассказчика”, составляющего композиционный центр произведения»* [4, с.517]. Л.И. Тимофеев выделяет в очерке такую черту, как *«способность показывать и разъяснять какие-либо новые или ранее неизвестные явления»* [6, с. 350]. Все литературоведы выделяют очерк документальный (публицистический) и художественный. Как отмечает В.А. Богданов, *«документальный очерк воспроизводит характерные факты и явления в том виде, в какой они существуют в самой действительности. Кроме того, документальный очерк выполняет как функции образной информации и иллюстрации, так и функцию постановки новых для общественного сознания тем и проблем. В художественном очерке специфическим предметом изображения является состояние, уклад жизни той или иной среды... Объектом в очерке может стать и отдельная, обособленная личность»* [4, с.517]. Специфика очерка заключается не только в широте охвата жизненных явлений, но и в самом подходе к их изображению. Очеркист изображает людей, но они – частица общественного исторического процесса. Цель очерка – дать объективную картину действительности, заострить внимание на важных явлениях жизни.

Существуют разные виды очерка: путевой очерк, этнографический, портретный, психологический, исторический и т. д.

Зауральский краевед А.Н. Зырянов написал в 1859 году по заданию Российского Императорского географического общества исторический очерк с социальными мотивами «Пугачёвский бунт в Шадринском уезде и его окрестностях». Произведение создавалось, когда ещё живы были участники бунта. Задание: выявить черты этнографического очерка.

Крестьянская война 1773-1775 годов, отмеченная в истории как «пугачёвщина», имела массовый характер: огнём мятежа была охвачена огромная территория от Волги до Сибири. Участниками событий являлись тысячи людей разных национальностей и сословий. Восстание стало предметом народного осмысления. Ему посвящены произведения разных фольклорных жанров, в большей степени исторические песни и предания. Таинственная фигура Пугачёва, сумевшего возглавить огромную народную армию, привлекала внимание многих российских писателей, но лишь после смерти Екатерины II о далёких событиях XVIII века стало возможным говорить на страницах художественных произведений.

Впервые объективная оценка событий была дана А.С. Пушкиным в 30-е годы XIX века. До этого крестьянская война под предводительством Пугачёва замалчивалась или изображалась как бунт казака-самозванца и его шайки разбойников, то есть занижалось значение восстания. Пушкин показал иной взгляд на события 1773-1775 годов в очерке 1833 года «История Пугачёва». Изучение официальных документов, мемуарных свидетельств, манифестов Пугачёва, в которых излагалась социальная и политическая программа восставших, опрос многих жителей Казанской и Оренбургской губерний, знакомство с народным восприятием Пугачёва и бунта – всё это помогло Пушкину понять подлинный характер социальных отношений в крепостной России, раскрыть позицию дворянства, объяснить причину постоянно вспыхивавших крестьянских восстаний.

Вслед за художественным очерком «История Пугачёва» в 1836 году выходит роман «Капитанская дочка», в котором Пугачёвское движение и сам Пугачёв показаны несколько иначе, чем в очерке, что связано с жанром произведения.

При создании своего очерка Зырянов опирался на изданные Пушкиным труды и ссылаясь на то, что Пугачёвский бунт и сам Пугачёв достаточно полно описаны великим поэтом и историком. Поэтому он выдвинул задачу изобразить локальные подробности, без которых не могло быть движения вообще. Законом очерка отвечает чётко поставленная цель – осветить локальную специфику общероссийской трагедии. Писатель исходил из представления о Зауралье как части России. Государственный крестьянин, выбившийся в чиновники, раскрыл конкретные проявления крестьянского антифеодального движения. Это поставил в заслугу Зырянову известный краевед А.А. Дмитриев.

Александр Никифорович Зырянов – фольклорист, просветитель, государственный крестьянин, член-сотрудник Императорского Русского географического общества, основоположник краеведения Зауралья. Работы

Зырянова убеждают нас в разнообразии знаний, которыми обладал этот ученый-самоучка. Имя Зырянова было широко известно в кругу просвещённых деятелей не только Урала. Издание народных русских сказок, предпринятое А.Н. Афанасьевым, публикации А.Н. Зырянова в «Пермских губернских ведомостях», выход к читателям «Пермского сборника» открывали краеведа-зауральяца широкому кругу читающей России. Разносторонний подвижник просвещения и науки, он оставил потомкам наследие, значение которого ещё предстоит оценить в полной мере.

А.А. Дмитриев, пермский историк, близко знавший Зырянова, говорил о нём: *«Это был один из тех русских крестьянских самородков, которые снискивают себе известность исключительно сильным природным талантом, помимо влияния школы и других культурных условий»* [3, с.68]. Уже в первой биографии Зырянова выделены главные черты его личности: разносторонность интересов, подвижничество, сильный природный талант. Дмитриев отметил значение трудов Зырянова в истории изучения края, его роль как собирателя-фольклориста.

Для жанра очерка важна фигура автора. Обратимся к исследуемому произведению. О себе он ничего не сообщает, выступая в роли пытливого историка, желающего установить не столько причины восстания, сколько размах его в крае, а также накал социальных страстей, жестокость людей, столкнувшихся в огне войны, отстаивая свои интересы.

Изучая очерк Зырянова, видим двойственную позицию автора: с одной стороны, он объективно изображает происходившие события, а с другой – чувствуется его благосклонное отношение к пугачевцам. Он отмечает, насколько велика роль восстания в жизни народа. Вероятно, такая двойственная позиция исходит от положения самого автора: он, государственный крестьянин, стал чиновником.

Своеобразие очерка заключается в том, что автор впервые использовал в работе местные архивные документы: письма зауральских пугачевцев, ответы Далматовского монастыря, также устные свидетельства очевидцев, предания и легенды. Документы, которыми пользовался А.Н. Зырянов, впоследствии сгорели, поэтому данный очерк представляет огромный интерес как своеобразный зауральский архив.

Особенностью очерка Зырянова является введение преданий и легенд, что оживляет очерк. В частности, характерно объяснение причины отсутствия мятежников в одном из сел мотивом явления врагам Богоматери или святого: *«В селе Белоярском мятежники почему-то не были. Белоярские крестьяне сохраняют об этом следующее религиозное предание: когда мятежная шайка подходила к селу Белоярскому, тогда Георгий Победоносец, во имя которого существует там церковь, показал им огромные полчища войск сибирских, посланных против врагов и вооруженных пушками и ружьями, - и мятежники, убоясь их, обошли Белоярскую стороною и не коснулись к ней»* [1, с.82].

Следует отметить, что Зырянов опирался на прозаические произведения устного народного творчества – предания и легенды, рассказы очевидцев, которых оставалось всё меньше и меньше. Спустя почти сто лет после событий бунта в народе сохранялась память о массовом движении и личности самого Пугачёва: *«И теперь еще живо предание о Пугачеве, так что это время служит для народа как бы эрою: спросите крестьянина: когда родился он? – “В Пугачевщину, или спустя столько-то лет после нее”, - будет ответом вам»* [1, с.92].

Автор отмечает огромный размах военных действий, многонациональный состав армии Пугачева, объединение людей разных сословий и вероисповедания. Он говорит об участии «башкирцев» в крестьянской войне: *«...когда Декалонг был в Шадринске, на берегах Мияса появилась партия башкирцев... эта толпа должна была поддержать мятеж»* [1, с.89].

Зырянов не даёт прямого объяснения причин возникновения бунта, но намёк на несправедливость властей находим на страницах очерка: *«Было бы, конечно, односторонне и крайне поверхностно объяснять причину этого волнения тем, что вот-де некто злодей Емелька Пугачев назвал себя императором Петром III, а простой народ вдался в обман и восстал против законной власти; утверждать так значило бы отрицать всякий человеческий смысл у волновавшегося миллионного народонаселения»* [1, с.67]. Хотя в крае не было крепостного права, крестьянство страдало от налогов и чиновничьего произвола.

Картины, нарисованные Зыряновым, убедительно показывают, что побудительные мотивы восстания как в самой личности Пугачёва так и в забитом положении народа: его терзают чиновники, идут постоянные поборы, в суде простой крестьянин не может рассчитывать на справедливость. К тому же в народной среде бурлила мысль о закабалении. Пугачевское восстание – не мятеж одних лишь воров и разбойников, хотя в многомиллионной и многоликой армии встречались и такие, а всплеск всеобщего негодования. Именно поэтому так быстро и с таким желанием шли люди за Пугачёвым, именно поэтому они, вооружённые лишь топорами и палками, легко одерживали победу над хорошо организованной армией правительственных войск.

Ещё одна отличительная черта очерка Зырянова – изображение локального характера бунта. Им же опубликован манифест Пугачева, и переписка между осаждёнными далматовцами и пугачевцами.

Исследуя локальный характер бунта, Зырянов выявил, что не вся «чернь» была на стороне Пугачёва: *«Верхнетеченский крестьянин Иван Морянинов насильно взят был мятежниками мужиками и увезен в деревню Анчугову, где ему за сопротивление и пререкание грозили отослать в армию Пугачева»* [1, с.72].

Отказывались присягать Пугачёву и целые крестьянские поселения: *«В селе Першенском он (Шешенин. – Н.Т.) склонял и убеждал собравшуюся*

толпу крестьян предаться Петру III; но крестьяне...отказались исполнять это» [1, с.75].

Зырянов объективно показывает действительные военные действия. Там, где противостояние идёт между людьми, присягнувшими Пугачёву, и теми, кто отказался, он отмечает находчивость и изобретательность обеих сторон: *«Кзаки-крестьяне, предавшиеся самозванцу, - как безоружные, по приказанию начальника мятежников, рассыпались по окрестностям Челябинска по одиночке, стараясь бродить по возвышениям, чтобы челябинцы подумали, что их врагов много» [1, с.69].* Вместе с тем: *«...слобода Мехонская, отстоящая от Каргапольской в двадцати пяти верстах...уцелела от грабежа по следующему обстоятельству: жители её, если верить преданию, столпились в то время на возвышенности правого берега Исети...там разложили они пучки соломы и зажгли: мятежники, увидя огни, подумали, что здесь стоит войско сибирское, и поспешили удалиться под слободу Уксянскую, которая теперь назначена была сборным местом для всех приверженцев Пугачева» [1, с.89].*

Зырянов в своей работе объективен, он отмечает обоюдную жестокость противостоящих друг другу военных лагерей. В начале восстания, когда перевес был на стороне пугачевцев, автор говорит об их жестокости: *«Те же, кто не хотели пристать к толпе мятежников, подвергались всевозможным насилиям с их стороны» [1, с.83].* После же подавления восстания *«...убийства и опустошения долго не прекращались: осажденные в Далматове, убедившись, что беда прошла, стали мало-помалу оставлять своё убежище. Теперь, в свою очередь, они стали теснить те селения, крестьяне которых еще недавно осаждали их, или вообще принимали участие в возмущении; они без всякого сожаления били и истязали их, приговаривая "вот тебе изменник! Вот тебе Пугач! Не поднимай рук на своих!"» [1, с.90].*

В военной конкретике автор показал организаторские и военно-стратегические способности, которых не ожидали увидеть офицеры в мятежниках - своих бывших подчинённых, а также смелость и отвагу, дерзость, находчивость и изобретательность, в которых простой народ во многом превосходил своих противников, как бы подчеркивая этим, что при иных условиях они были бы мощной и надёжной опорой всякой разумной власти.

Стараясь сохранить объективность, автор отмечает значительную роль Пугачева для повстанческого движения. Хотя Пугачев и не присутствовал в Зауралье, его имя кружило головы простого народа: *«...имя Петра III не переставало служить при нем призывным кликом для людей, враждебных установленному порядку, для поборников так называемой вольности» [1, с.91].*

Зырянов показывает организаторские способности Пугачёва и глубокое понимание им нужд народа. Именно поэтому яицких казаков, среди которых много старообрядцев, он обещал наградить *«крестом и бородою», а*

сибиряков он «всякой вольности отеческой жалует». «Вольность, возвещавшаяся в манифестах Пугачева, кружила головы простого народа, и крестьяне и рабочие, очарованные ею, уже нисколько не думали, взаправду ли настоящий Император пишет эти манифесты» [1, с.70].

В очерке показана сила правительственных войск, подавивших мятеж. Автор указал, что народ был растоптан, раздавлен и «усмирен», а на место прежней отваги явилось смирение и покорность.

Безрезультатный, стихийный, захвативший большую часть крестьян, но без определённых целей и задач, бунт уступил место затишью: «Крестьяне присетские не волновались более... Напротив, какая-то вялость, робость заступили у них место этой недавней дерзкой отваге» [1, с.92].

Список литературы

1. Зырянов А.Н. Пугачевский бунт в Шадринском уезде и его окрестностях // Шадринская старина: Хрестоматия. – Шадринск, 1996. – С. 67 – 92.
2. Гуляев Н. А. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1985. – С. 139-144, 149-151.
3. Дмитриев А. Писатель-самоучка Александр Никифорович Зырянов // Приложение к очерку Зырянова А.Н. «Промыслы в Шадринском уезде Пермской губернии» / Сост. С.Б. Борисов. – Шадринск: ПО «Исеть», 1997. – С. 68 – 76.
4. Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. – М.: Сов. энциклопедия. – 1968. – С. 516-517.
5. Пушкин А.С. История Пугачёва. – Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1984. – 264 с.
6. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1971. - С. 350-351.
7. Щеглов М. Очерк и его особенности // Литературно-критические статьи. – М.: Сов. писатель, 1958. – 371 с.

В.П. Фёдорова

г. Курган

ЗНАЧЕНИЕ АРХЕТИПОВ В ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ РОМАНА И.С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»

На атрибуцию жанровой природы романа оказало суждение автора. Тургенев эту всю «штуку», как он писал, определил как социальный роман об определённом типе русского общества конкретного времени. Ещё рукопись вызвала споры вокруг образа Базарова и авторской позиции, а следовательно, суждения касались и жанра. По воспоминаниям Анненкова, Катков «не восхищался романом, а, напротив, с первых же слов заметил: “Как не стыдно Тургеневу было спустить флаг перед радикалом и отдать ему честь, как перед заслуженным воином... Подумайте только, мблodeц этот, Базаров, господствует безусловно надо всеми и нигде не встречает себе

никакого дельного отпора. Даже и смерть его есть ещё торжество, венец, коронующий эту, достословную жизнь, и это, хотя и случайно, но всё-таки самопожертвование”» [1, с.477-478]. Социальная составляющая затемнила глубинное философское наполнение романа. Даже откровенно философские мотивы споров длительное время не подводили к идентификации романа не только как философского, но и психологического. В настоящее время жанр «Отцов и детей» определяется как многогранный, вбирающий черты психологического, социального, философского типов. Г.М. Ребель, сопоставляя Базарова и Раскольникова, рассматривает «Отцов и детей» как психологический роман [8, с.3-31].

Жанровая природа произведения отчётливее проявляется через исследование всего комплекса мотивов, их порой затемнённых временем семантики и символики. Это касается всей литературы любого периода.

Фольклорно-мифологический пласт как черта и показатель жанра плотно вошёл в художественную ткань романа. Если учесть, что роману предшествовали «Записки охотника» с его мифофольклорной парадигмой, то наличие её в «Отцах и детях» можно предположить *orgiōi*.

Власть мифофольклорных традиций не имеет ни временных, ни пространственных границ. Мифы, по определению А.Н. Веселовского, «были не только образным выражением религиозной мысли, но и готовыми формулами поэтического творчества, плодившими новые образы и обобщения. Чем шире и глубже становился поэтический горизонт, тем больше на них спрос: в оборот пускаются частные, местные мифы, не связанные с общенародным преданием, иногда балладные легенды» [2, с.277].

Мы остановимся на нескольких связанных между собой мотивах, имеющих статус архетипов. Архетип – прообраз, первичная форма, прототип, представление о первичном мотиве, образе. По К.Г. Юнгу (1875-1961), архетип – это интуитивное постижение современным человеком опыта древних. Архетипы – общечеловеческие первообразы, хранящиеся у каждого человека в области бессознательного. Они «встречаются у всех народов..., их можно проследить без труда и в бессознательных материалах современного человека» [11, с.217,273-274].

Архетипы органично вплетены в ткань тургеневского романа, в центре которого стоят общечеловеческие проблемы философского звучания: основа развития общества, отношение к традициям, связь поколений, искусство и человек, тайна человеческой души, любовь, страсть, смерть и т.д. Тургенев вводит своего читателя в сложный мир взаимосвязи реального мира и мифофольклорной символики, их параллельного мира, что позволяет отнести роман к *жанру параболы* философского типа [6, с.47].

Погружение читателей в сплав реальности и символики начинается с первых страниц произведения. Речь идёт об архетипе дороги.

Обратимся к тексту: «“ – Что, Пётр, не видать ещё?” – Спрашивал 20 мая 1859 года, выходя без шапки на низкое крылечко постоялого двора на

*** *шоссе, барин лет сорока с небольшим, в запыленном пальто... “Не видать?” - повторил барин»* [9; с.441]. «С точки зрения традиции, сама дорога предстаёт как сюжетно организованный текст, линейно разворачивающийся от “ухода” до “возвращения”» [10, с.11]. Дорога в мифе и фольклоре – сакральный предмет. Она выступает как символ человеческой жизни, о чём свидетельствуют фразеологизмы: «творческий путь», «путь исканий», «жизненная дорога». Пословицы особенно чётко и ясно отразили обобщённую мысль о дороге как сакральном предмете и символе: «Без Бога – не до порога», «Дорожному Бог простит», «Где дорога, там и путь», «Призывай Бога на помощь, а святого Николу - в путь», «Попостись, помолись да и в путь соберись» [3, с.275-276].

Символ дороги идентичен символу нити. Она прочитывается как *нить жизни*. Ради верного пути, ради спасения жизни сказочные герои берут в дорогу клубочек. Без нити невозможен путь назад, то есть в мир живых.

Дорога в романе И.С. Тургенева свела сначала трёх героев, затем в достаточно замкнутый круг ею были вовлечены другие действующие лица. Дорога подобно прочной нити создаёт некое замкнутое пространство, в котором герои высвечиваются до самых потаённых уголков сердца. В дороге люди сходятся и расходятся. Путешествие от постоянного двора до дворянской усадьбы – своеобразный пролог судеб героев. Размещение Аркадия и Базарова, ученика и учителя в разных экипажах – символ их будущего расхождения. Дорога задаёт многие мотивы этого произведения о человеческой жизни. Один из мотивов – лес, который стягивает в единый узел начало и конец романа, выступая и в плотской ипостаси, и в символе, в единстве с мотивом дороги. Читатель и Базаров замечают подобие леса, примкнувшего к дороге: *«как нищие в лохмотьях, стояли придорожные ракиты с ободранною корой и обломанными ветвями»* [9, с.448]. В мифологии ракита (ива) – символ одиночества, горечи. Путники видят кое-где небольшие леса и овраги, усеянные редким и низким кустарником. Реальные предметы складываются в унылую картину, дополненную обрытыми берегами и крошечными прудами с опасными «худыми плотинами». Ключевыми знаками являются лес, овраги, обрывы.

Образ леса открывает повествование. О лесе задаёт вопрос отцу Аркадий: куда делся лес. Лес Кирсановых вырублен, так как были нужны деньги. Лес возникает в предсмертном видении Базарова в натуралистическом, жёстком контексте: *«Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продаёт... мясник... постойте, я путаюсь... Тут есть лес...»* [9, с.448]. Мотив леса выводит на манифестацию жанра «Отцов и детей». Он, конечно, не случаен. Исследователям и читателям он служит ключиком к разгадке произведения, где воедино увязаны вопросы судеб России и отдельного человека, его сущности и смысла появления на свет. Ю.В. Лебедев, автор статьи о Тургеневе в вузовском учебнике, обратил внимание на образ леса, возникшего в меркнувшем сознании героя. Он рассмотрел его как символ России. Думой о лесе Базаров, по мнению

Лебедева, искупает односторонность своей жизни. Но сам жанр «сон» обязывает толковать его в данном случае в аспекте мифофольклорной культуры, а не в литературной символике. «Лес в мифологии различных народов связан, прежде всего, с животным миром (или миром зооморфным, обитатели которого представляются в обличьях зверей). Лес – одно из основных местопребываний сил, враждебных человеку..., через Лес проходит путь в мир мёртвых» [5, с.49-50].

Д.И. Писарев в смерти Базарова видел апофеоз, гимн [7, с.44]. Никак не меньше. Со школьной скамьи мы усвоили главную мысль о том, что именно в акте ухода героя из жизни проявились его лучшие качества сильной, цельной личности. Что касается отступлений героя от декларируемых позиций, так это, по мнению критика, - результат агонии, когда Базаров не владел собой. Мы сейчас можем задать вопрос: когда же Базаров говорил правду о себе? Дело-то в том, что свои, как выясняется, не выстраданные идеи, он не проживает в собственной душе, а низвергает на слушателей, смущая и разочаровывая их.

Какова же позиция автора, своей волей заставившего Базарова увидеть лес? «В конце романа Базаров умирает; его смерть – случайность; он умирает от хирургического отравления, т.е. от небольшого пореза, сделанного во время рассечения трупа. Это событие не находится в связи с общей нитью романа; оно не вытекает из предыдущих событий, но оно необходимо для художника, чтобы дорисовать характер своего героя» [7, с.44]. Уход Базарова в «тёмный мир» логичен. Смерть его, по сути дела, - самоубийство, что позволяет отнести этот персонаж к *заложным покойникам*, которые «находятся в полном распоряжении у нечистой силы» [4, с.46]. Зная, что заразился тифом, Базаров четыре часа не предпринимает никаких мер, как будто желая свести счёты с жизнью. Упоминание *адского* камня как средства лечения имеет прямой и переносный смысл. В сочетании с *лесом адский камень* даёт основание для прочтения подлинного отношения автора к герою.

В своих заявлениях И.С. Тургенев высказывался в защиту героя, но в романе отправил его в ад. Встаёт философский вопрос: «За что?» От этого вопроса путь ведёт к другим: «В чём смысл бытия? Что в этой жизни главное? Что составляет ценность человека? Что непозволительно человеку? Кто нужен России, кто знает Россию, кто откроет ей путь вперёд?»

Один из ответов обнаруживается ясно только в конце романа благодаря архетипу – лесу: отрицающий «всё, всё», не верящий ни во что, не должен рассчитывать на сад – райское место. Его место в другой стороне – там, где лес. Это библейская аллюзия, лежащая на поверхности. В глубине текста сопряжено множество мотивов, из которых соткана картина греховных дел и помыслов героя. Он нарушает общечеловеческие заповеди, главная из которых – уважение и почитание родителей. Можно здесь говорить об архетипе предков и сакральности общности поколений. Для современного читателя, когда обнаружилась губительность нигилистического отношения к

семье, название романа звучит в прямом смысле – книга и о самых близких: отцах и детях. Базаров – неблагодарный, чёрствый, эгоистичный сын, стыдящийся своих родителей, не жалеющий их, раздражающийся их присутствием. Он возмущён тем, что отец, три года не видевший сына, старается быть рядом с ним. «*“Ну, и мать тоже. Я слышу, как она вздыхает за стеной, а выйдешь к ней – и сказать ей нечего...”* – *“Ты матери своей не знаешь, Евгений. Она не только отличная женщина, она очень умна, право. Сегодня утром она со мной с полчаса беседовала, и так дельно, интересно”*, - укоряет наставника Аркадий» [9, с.545].

Тургенев дал читателю почувствовать пронзительную родительскую стариковскую боль, нанесённую нигилистом-сыном. Услышав об отъезде сына, «*Василий Иванович перевернулся на месте*» [9, с.546]. Слово «перевернулся» - часть фразеологизма «перевернулся в гробу», что означает реакцию на попрание норм человеческих заповедей. Думается, жизнь не простила своеобразному сверхчеловеку, глухому не только к голосу крови, но и к горю одиноких, нелёгкой жизни стариков. Отчаяние отца так безмерно, так похоже на сумасшествие, что Арина Власьевна испугалась. Она «*приблизилась к нему и, прислонив свою седую голову к его седой голове, сказала: “Что делать, Вася. Сын – отрезанный ломоть. Он, что сокол: захотел – прилетел, захотел – улетел; а мы с тобой, как опёнки на дупле, сидим рядом и ни с места. Только я останусь для тебя навеки неизменно, как и ты для меня”*» [9, с.547].

Наказан главный герой за нарушение другой общечеловеческой заповеди: не оскверняй дом, тебя приютивший. Дорога и дом в народных воззрениях имеют свою культуру. В соответствии с национальной традицией Кирсановы ждут гостя на дороге, оберегая его, внушая доверие. Базарову даны кров, крыша над головой, домашнее тепло. Его приглашают к столу, принимая в свою семью. Совместная трапеза предполагает блокирование агрессии и даёт возможность познания друг друга. Гость оскорбил хозяев, затеяв ссору за вечерним чаем. Тургенев назвал спор «схваткой». Базаров позволяет себе, сидя на харчах Кирсановых, упрекать Павла Петровича в ничегонеделании: «*...вы вот уважаете себя и сидите сложа руки; какая ж от этого польза общественному благу?»* [9, с.477].

В духе своих представлений о семье на своих правах отрицателя в этом мире Базаров поставил под топор отношения Николая Петровича и Фенечки. Аллюзии к Библии несомненны: райский сад, раннее утро, благоуханный воздух, беседка, кусты сирени, молодая женщина и соблазнитель, ставший «жестоким тираном» души Фенечки. Характерен мотив познания, на котором, правда, лежит отпечаток иронии. Базаров просит Фенечку прочитать «умную» лекарскую книгу с одной целью: полюбоваться тем, как мило двигается её носик при чтении. «Мне хочется», - характерное замечание Базарова. Он захотел поцеловать хорошенькую простодушную женщину, не знающую жизни, и улестил, поцеловал, заронив в ней искорку беспокойства. От разговора гостя она «чувствовала себя польщённой». Вмешательство

Павла Петровича прервало процесс соблазнения. Если продолжить библейские аллюзии, то возможной судьбе Фенечки не позавидуешь. Изгнание из рая – вполне возможный исход. А что с героиней будет дальше? К Библии восходит мотив силы соблазнителя, владеющего уверенностью и убедительностью речи.

Дорога Базарова «в лес» торится идеей разрушения, необходимость которой высказал Аркадий. Идею о необходимости разрушения он получил от своего учителя. Николай Петрович напоминает нигилисту о том, что одно разрушение бесплодно. «*Да ведь надобно же и строить*». – «*Это уже не наше дело... Сперва нужно место расчистить*» [9, с.480]. Это нам знакомо. Место расчищали, разрушали многие, со строительством получалось хуже.

Базаров разрушает собственную душу. Он знает свои страсти, прикрывая их цинизмом. Его сердце тоже соткано из струн, ведомых человечеству. Но признание в чувствах он вначале заменяет испытанным средством – напускным равнодушием и отрицанием. И всё-таки страстям дан выход.

О философской направленности «Отцов и детей» можно говорить, размышляя с писателем и героями о сущности человека. Вопрос «Что есть человек?» - один из главных во всех философских системах. Базаров видит в человеке только материальную оболочку, материальную природу. В ответ на вопрос мальчишек, зачем ему лягушки, Базаров-материалист ответил: «*А чтобы не ошибиться, если ты занеможеешь, и мне тебя лечить придётся...*» - «*Васька, слышь, барин говорит, что мы с тобой те же лягушки. Чудно*» [9, с. 453]. Одинцову он определил с точки зрения анатома: «*Да, баба с мозгом... Экое богатое тело. Хоть сейчас в анатомический театр*» [9, с. 501]. Но жизнь убеждает нигилиста, что человек – тайна. «*Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним развернуться может. А он ещё сам придумывает себе всякие неприятности, портит свою жизнь*» [9, с. 526]. Верность этого искреннего признания подтверждена жизнью самого Базарова, его противоречивостью, разладом между реальностью и надуманностью позиции, между холодным расчётом и биением сердца. С одной стороны, посыл «лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца», а с другой – гимн женщине, её красоте, великодушию, искреннее признание в любви. Получается, что любовь – это не форма, а человек далеко ушёл от лягушки.

Исследование романа в аспекте его мифофольклорной парадигмы позволяет говорить о том, что главная мысль И.С. Тургенева, пропитавшая всё произведение, - это мысль о человеческой «дороге» - жизни, о месте человека в «дороге» России, о смысле человеческого бытия, о сущности самого человека и его чувствах. Всё это подводит к выводу о жанре произведения как философском, психологическом романе, в который вкрапливаются социальные мотивы, не являющиеся главными.

Список литературы

1. Анненков В.П. *Литературные воспоминания.*-М., 1960.
2. Веселовский А.Н. *Историческая поэтика.*- Л., 1940.
3. Даль В.И. *Пословицы русского народа.*- М., 1957.
4. Зеленин Д.К. *Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественною смертью и русалки.* - М., 1995.
5. Иванов В.В. *Лес // Мифы народов мира: Энциклопедический словарь: В 2 т. - М., 1994. - Т.2.*
6. Ильенков А.И. *Опыт концептуального анализа рассказа Шолохова «Судьба человека» //Архетипические структуры художественного сознания: Сборник статей.* - Екатеринбург, 1999.
7. Писарев Д.И. *Сочинения: В 4 т. - М., 1955. - Т.2.*
8. Ребель Г.М. *Базаров и Раскольников: Слово – Идея – Масштаб личности // Русская литература.* - 2007.- №4.
9. Тургенев И.С. *Отцы и дети // Избранные сочинения.* -М., 1987.
10. Щепанская Т. Б. *Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX-XX вв.* - М., 2003.
11. Юнг К. *Психологические типы / Пер. с нем.* - СПб., 1995.

А.С. Фотеева

г. Курган

РЕПОРТАЖ В СИСТЕМЕ ЖАНРОВ СОВРЕМЕННОГО РАДИОВЕЩАНИЯ

Радиослушатели любят, когда их приглашают на место события, потому что любой человек хочет быть в курсе того, что происходит в мире. Его устраивают только свежие новости, только факты, подкрепленные документально. Жанр, позволяющий утолить любознательность и поверить происходящему, – это репортаж.

Присутствие автора на месте сообщения влияет на сам акт слушательского восприятия, обеспечивая ему чрезвычайно высокую степень эмоциональной напряженности. Фраза «Я нахожусь там, где только что...» самое нужное, что репортер может сказать слушателю. И, как мне кажется, не важно, произносит он это в прямом эфире или запишет на диктофон, а потом воспроизведет в сюжете.

Термин «репортаж» происходит от фр. reportage и англ. report, что означает «сообщать». Общий корень этих слов – латинский: reporto – «передавать». Возник термин в середине прошлого века, но и до его появления в СМИ встречались сообщения, содержащие репортажные элементы. Потребовались годы, прежде чем репортаж приобрел качества самостоятельного жанра, появилась профессия репортера, т. е. «сообщающего новости», своеобразного посредника между аудиторией и событием.

Итак, репортаж – жанр журналистики, оперативно сообщаемый для печати, радио, телевидения о каком-либо событии, очевидцем или участником которого является корреспондент. Конечно, сообщение новостей является целью и других информационных жанров, но в репортаже на первый план выходит личностное восприятие события, явления, отбор фактов автором репортажа, что не противоречит объективности этого информационного жанра.

Стержнеобразующий элемент любого репортажа – отражение события в том виде, в каком оно происходило на самом деле, а значит, репортаж позволяет создать движущуюся панораму действительности и передать ощущение динамики жизни. Основные жанрообразующие особенности репортажа – это:

- последовательное воспроизведение события - динамизм повествования, связанный с протяженностью действия (во времени и пространстве). Время в репортаже дискретно (прерывисто), условно, ведь оно не соответствует по продолжительности реальному времени описываемого события;
- наглядность – создание образной картины происходящего путем использования предметного описания деталей, приведение подробностей ситуации, воспроизведение поступков и реплик действующих лиц. В сочетании с последовательным воспроизведением наглядность создает «эффект присутствия» репортера на месте события. Это задача любого репортера – дать аудитории возможность увидеть описываемое событие глазами очевидца (журналиста);
- предельная документальность – репортаж не терпит ни реконструкции, ни ретроспекции, ни творческого вымысла, который возможен, например, в очерке. Кирилл Набутов в одной из своих программ совершенно четко подметил: «Репортаж – сухой документ...»;
- активная роль личности самого репортера, позволяющая не только видеть события глазами рассказчика, но и побуждающая аудиторию к самостоятельной работе воображения.

Репортаж в высшей мере оперативный жанр. Он использует все три основные выразительные средства радио: звучащее слово, шумы, музыку. Без звуковой картинки происходящего события репортаж немислим. Говоря о репортаже, чаще всего мы имеем в виду классическую форму этого жанра. Журналист-репортер рассказывает о конкретном событии, свидетелем которого он является, по мере того, как развивается само событие; такой репортаж звучит столько же, сколько событие продолжается, включает в себя шумы, его характеризующие. Он передается в эфир одновременно с происходящим событием.

Классический репортаж – «король репортажей». Для него характерно четкое следование за событием, его поворотами и коллизиями, точное указание места, времени и действующих лиц, стиль такого репортажа – лаконичный, с минимальным применением оценочной лексики, сложных

слов, сложносоставных предложений. Поэтому большое значение приобретают детали (цифры, даты, цитаты и т. п.). В этом репортаже ярче всего проявляют себя две характерные особенности жанра – «эффект присутствия» и одновременность рассказа с происходящим событием. Слушатель знает, что событие, «очевидцем» которого он становится с помощью прямого включения, не происходило когда-либо (час или даже сутки тому назад), а происходит сейчас в данную минуту. Классический (или «живой») репортаж позволяет слушателю оказаться с репортером в одинаковом положении: ни тот, ни другой не знает, что произойдет в следующую минуту.

Работать репортером в прямом эфире дано не всем. Очень сложно, особенно новичкам, за короткий промежуток времени осветить самые важные и эмоционально насыщенные моменты происходящего, при этом текст репортажа должен быть лаконичным, без лишних и ненужных подробностей.

Сегодня некоторые исследователи, в частности Г. Сырков, говорят о неактуальности и ненужности репортажа современной радиожурналистике. Не соглашусь с этим утверждением. Вспомним слова М.М. Бахтина, ставшие почти аксиомой: «Никогда новый жанр, рождаясь на свет, не отменяет и не заменяет ранее существовавших жанров. Всякий новый жанр только дополняет старые, только расширяет круг уже существующих. Ведь каждый жанр имеет свою преимущественную форму бытия, по отношению к которой он незаменим». Сегодня жанр репортажа изменился формально, но его назначение осталось прежним – сообщить новость через призму личного восприятия журналиста.

Во многом изменению формы репортажа способствовало появление звукозаписи. Монтаж, наложения и другие технические приемы позволили создавать различные модификации жанра. Возникли даже «репортажи», которые ведутся из студий. Как правило, они создаются сразу после возвращения журналиста с места события. В спокойной обстановке у радиокорреспондента есть возможность отобрать самое главное, дать слушателю концентрированную информацию. Кроме того, монтаж позволяет дать в эфир чистые и качественные звуки.

Конечно же, разница между прямым репортажем и репортажем, записанным в студии, очевидна. Никогда журналист, находящийся в студии, не достигнет того особого контакта со слушателем, который создает эффект присутствия. Именно сопричастность репортера происходящему событию накладывает неповторимый отпечаток на его рассказ, создает у него настроение, адекватное происходящему вокруг, эмоциональную искренность, правдивость, которую безошибочно чувствует и принимает слушатель. Необходимость записи репортажа на пленку с последующей передачей его в эфир, а иногда и с повторами обычно объясняется тем, что событие происходит в такие часы, когда большая часть аудитории не может слушать

радио. В этом случае репортаж приходится перемещать во времени, выделяя для него более слушаемое время.

Особенность современной системы жанров – их взаимодействие и взаимопроникновение. Репортаж не исключение. Сегодня в нем можно встретить элементы:

- интервью

« - Поделись своими ощущениями перед экзаменом?

- Очень волнуюсь, конечно же, потому что так долго готовилась и столько трудов вложено в этот экзамен. У меня вообще профилирующий он»;

- отчета

«Сейчас я нахожусь на строительной площадке, через несколько секунд начнется торжественное забивание первой сваи в основание новой ТЭЦ»;

- заметки

«В Курганском доме молодежи уже год существует центр “Оберег”. Его главная задача – помощь молодой семье в самых разных вопросах, консультации психолога, юриста, организация досуга юных мам и пап. О работе центра – репортаж нашего корреспондента»;

- комментария

«Раньше льготы получали все бюджетники. Но после того, как Федерация передала полномочия на места, в Зауралье эти меры соцподдержки сохранили только для работников образования, культуры, спорта и ветеринарных специалистов. Почему-то из общего списка исключили льготы для медиков».

Итак, репортаж по существу является «мозаикой», состоящей из элементов многих жанров. Все реже он выступает сам по себе. Подкрепленный «союзниками» – указанными жанрами, он перестает быть только сообщением о событии. Поэтому нецелесообразно говорить о «смерти» репортажа в современной радиожурналистике. Сегодня репортаж по праву можно назвать ИНТЕРЖАНРОМ. Возникли и новые формы жанра, например, «псевдорепортаж» – сообщение корреспондентом по телефону того, что сейчас происходит на месте события. Неизменно всегда остается одно: журналист помнит свою задачу – дать аудитории почувствовать ту атмосферу, в которой разворачивалось событие, увидеть то, чему сам был свидетелем. В репортаже ничего не надо придумывать, а надо только уметь видеть, слушать и анализировать.

СОДЕРЖАНИЕ

Артамонова Т.Г. Концепция любви в поэзии Эдгара По и Константина Бальмонта.....	3
Благинина Д.Г. Стилевая характеристика желтой прессы Курганской области на примере газеты «Меридиан»	8
Жукова И.М. Юмористические стихотворения А.Н. Апухтина: к проблеме циклизации в русской поэзии последней трети XIX века	11
Захаров Е.В. Запахи-обманы в мире-обмане малой прозы Даниила Хармса....	14
Козлов И.В. Полижанровое единство книги стихов Ф. Глинки «Опыты священной поэзии» (1826 г.): Переложение псалмов и стихотворная молитва	18
Кувшинов Ф.В. К эпистолярному наследию Даниила Хармса	24
Купчик Е.В. Метафорика строений в поэзии Александра Городницкого	26
Нежданова Н.К. Особенности адресации в рок-поэзии А. Макаревича: к проблеме типологии.....	30
Орлова С.А. Перекресток в поэтике романа Ф.М. Достоевского «Бесы»	36
Одинцова С.А. Жанр мысли в русской литературе (В. Розанов, А. Солженицын, В. Маканин).....	41
Пирожкова О.В. Жанр рецензии в творческом наследии Анатолия Львова	47
Позднякова Е.Г. Специфика жанра трагикомедии в петровской литературе.....	51
Рычкова Е.В. Традиции фольклорной сказки и их переосмысление в творчестве Л. Петрушевской	54
Скородумова Л.Э. Средства выражения авторской идеи в комедии В. Шекспира «Много шума из ничего».....	59
Самойлова Г.М. Проблема «EINFACHE FORMEN» в русском классическом романе	62
Толопко Н.А. Жанровое своеобразие очерка А.Н. Зырянова «Пугачевский бунт в Шадринском уезде и его окрестностях»	66
Федорова В.П. Значение архетипов в жанровой идентификации романа И.С. Тургенева «Отцы и дети».....	71
Фотеева А.С. Репортаж в системе жанров современного радиовещания.....	77

Научное издание

**ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И СТИЛЯ
В СОВРЕМЕННОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ**

Сборник научных трудов

Редактор Н.Л. Попова

Подписано в печать	Формат 60x84 1/16	Бумага тип.№1
Печать трафаретная	Усл.печ.л. 5,125	Уч.- изд.л. 5,125
Заказ	Тираж 100	Цена свободная

Редакционно-издательский центр КГУ.
640669, г. Курган, ул. Гоголя, 25.
Курганский государственный университет.