

МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЯЗЫК И СТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Курган 1998

УДК

Вопросы стилистики художественной речи: Сб. науч. тр. - Курган:
Изд-во Курганского гос. ун-та. 1997. - с.

В сборнике представлены статьи преподавателей филологического факультета КГУ, посвященные проблемам языка и стиля литературных произведений.

Редакционная коллегия: С.М.Одинцова (отв. редактор),
Р.П.Сысуева (зам. отв. редактора),
Е.Е.Иванова, А.В.Ермаков (отв. секретарь).

Курганский государственный университет 1998

ЛИРИЧЕСКИЕ ОКТАВЫ Н.П.ОГАРЕВА

В современном стиховедении заметно усилился интерес к проблеме содержательности художественной структуры.

Строфа, по определению К.Д.Вишневого, есть промежуточный элемент стихотворного произведения, находящийся на стыке композиционных средств вообще и средств организации стихотворной речи.

Помимо внешнего оформления (определенный порядок рифм, окончаний, стопности) строфа обладает и смысловым единством. "Избрать строфу значит овладеть языком данной строфы. Язык строфы определяется ее исторической судьбой, то есть определенным образом, писанным в данной форме"(Б.Томашевский). Октава (АБ АБ АБ ВВ) ведет свою родословную от сицилианы. Родина октавы - Италия.

В русской поэзии развивалось параллельно два рода октавы: лирическая и эпическая.

Опыты с лирической октавой Н.П.Огарева относятся к 40-60-м годам 19 века. Октавами написано 11 лирических стихотворений. Вслед за Жуковским Огарев продолжает формальную традицию, восходящую к Гете, употребляя октавы в жанре медитативной элегии.

В стихотворении "*Le cauchemar*" (1841) октавы (аБаБаБВВ) ассоциируются у Огарева с творчеством Байрона и Гете. В тревожном сне герою являются Фауст, безумная Маргарита, Мефистофель. Образ Гамлета предстает вторым "я" лирического героя.

Герой стихотворения "Фантазия" (1841) - романтический мечтатель. Он близок по характеру и мироощущению герою ранней лирики Ю.Лермонтова.

Печальный полусвет свечи связан с реальностью, в которой "душа грустит", мир сновидений приносит герою духовное блаженство. Октавы (АБАБАБВВ), написанные пятистопным ямбом, передают сомнения и страдания героя, который стремится в мир грез, в мир любви Дездемоны и Джульетты.

Образы печальной луны, блаженного сна, Ромео и Джульетты являются сквозными в лирике Огарева 40-х-50-х годов.

Тема несчастной любви связана с темой духовного страдания лирического героя. Мотив одиночества героя, его оторванности от окружающего мира сближает лирику Огарева с творчеством М.Ю.Лермонтова, продолжавшим традиции английского романтизма. Тип изгнанника создает Огарев в стихотворении "Характер" (1841). Октавы данного стихотворения имеют особую конфигурацию рифм: аББаБаВВ. Стык двух женских рифм второго и третьего стихов каждой строфы образует ритмический перебой, подчеркивающий внутреннее противоречие героя.

Герой Огарева близок типу “страдающего эгоиста”, психологический портрет которого создал М.Ю.Лермонтов.

“Новеллистическая” структура октавы в стихотворении “На смерть Лермонтова” (1842) позволяет написать рассказ в стихах о судьбе Поэта.

Огарев применяет октавы схемы аБаБаБвв, которые разрабатывал в своем творчестве и Лермонтов. (например, в поэме “Аул Бастунджи”).

Продолжая романтические традиции европейской литературы, Огарев рисует образ поэта-страдальца, преследуемого роком и людьми.

М.Ю.Лермонтов встает в один ряд с Т.Тассо и Байроном. Вид октавы АБАБАБВВ, освоенной В.Жуковским в жанре медитативной элегии, использован Огаревым в стихотворении “На севере туманном и печальном..”(1842).

Переходная метрическая форма (Я₅ - Я₆) данного стихотворения подчеркивает смену настроений лирического героя и усиливает контраст между Италией и севером “туманным и печальным”, между реальностью и мечтой.

Октава прочно ассоциируется в сознании поэта с ее родиной, Италией.

Вероятно, этим обусловлен выбор строфы для трех стихотворений цикла “Книга любви”: “Livorno”, “Рим”, “Я взял коня и поскакал в Albano”(1843).

Мотивы гражданской лирики неотделимы от интимных переживаний поэта.

В стихотворении “Прощание с Италией” на смену меланхолии, созерцательности в душе лирического героя возникает желание активно действовать. В октавах (аБаБбаВВ), написанных шестистопным ямбом, мирному сну Италии противопоставлена активная жизнь Франции.

Продолжая пушкинскую традицию, Огарев пишет октавы автобиографического характера (“Aurora-musae amica” 1854). Как и пушкинская “Осень” (1833), стихотворение Огарева начинается с детального изображения русской природы.

Однако, если элегия Пушкина заканчивается гимном вдохновению, природным возможностям человека, то у Огарева человек не может раскрыться в полной мере в современном ему обществе.

Обращает на себя внимание необычная конфигурация рифм в октавах посвящения “Таме Г<ерцен>” (1862): I-АБАбббВВ, II-аББааБвв, III-АБААббвв. Сохраняя чередование мужских и женских стихов между строфами и тройное созвучие рифм, поэт изменяет последовательность рифм в пределах начального шестистишия.

Ритмический перебой, вызванный данной инверсией, передает

поток мыслей лирического героя, в котором переплетаются мотивы жизни и смерти, сна и реальности, прошлого и настоящего, труда и вдохновения.

Заключительная октава представляет собой гимн творчеству, искусству как высшей человеческой ценности.

Г.М.Самойлова

ЖЕНСКИЙ ЭПИСТОЛЯРНЫЙ СТИЛЬ 19 в. (письма М.Достоевской)

Жанр письма непосредственно отражает жизненный процесс, конкретные его проявления, являясь одной из первичных форм эстетического освоения действительности. Именно к этому жанру обращались женщины 19 века, доверяя ему свои сокровенные переживания и думы. Не дерзая осваивать высоты литературы, женщины в эпистолярном жанре продемонстрировали удивительные способности и вкус. Стиль женских писем высоко ценил В.Жуковский, видевший в них потенциальных, но, за редким исключением, нереализованных литераторов. Женские письма опозитизированы в творчестве А.Пушкина: “О письма женщины, нам милой!”. Не случайно послание Татьяны Лариной, которое автор свято берег, стало своеобразной жемчужиной его романа в стихах...

Особое место в обширном эпистолярном наследии XIX века занимают письма матерей писателей, которые чаще всего не привлекают к себе внимание исследователей. “Мы многое знаем о нелегком характере матери И.Тургенева, но точность и выразительность ее стиля до сих пор не оценили. А между тем, прочитав первые творения сына, она заметила, что его рассказы “пахнут земляникой”. Вряд ли кто-то из критиков смог бы так емко и лаконично передать индивидуальную неповторимость стиля И.Тургенева.

В письмах матерей - глубинные истоки творчества писателей, те первоначала, которые пышно расцвели в бессмертных творениях их сыновей. Поэтому обращение к эпистолярному наследию женщин не только оправдано, но и необходимо. В письме мгновение жизни застывает, не теряя своей непосредственности, спонтанности. Эпистолярный стиль предполагает особого типа фрагментарность: темы сменяют друг друга произвольно, следуя в своих переплетениях ассоциативному принципу, опираясь на глубинные подсознательные “зацепки”, стыкующие часто “далековатые идеи”. В письме раскрывается таинственный мир человеческой души в неразложимом единстве эфемерного и глубинного.

Послания М.Достоевской, обращенные к мужу, позволяют ощутить мир женских переживаний непосредственно и из “первых рук”, без традиционного мужского “посредничества”. В письмах матери

Ф.Достоевского нет литературных образов и параллелей. Они соотносены с народным мироощущением, наполнены фольклорным началом. Природа - часть ее существа: "Я крайне трусила, что ржи наши опять засохнут, но теперь так все зазеленилось, что мило смотреть". Трогательное и доброе отношение к мужикам, которые окончили посев овса, - в суффиксах существительных, употребляемых М.Достоевской: "Надобно же и лошадям их дать отдохнуть, ибо подножный корм еще плох, а в доме у них нет ни сенца, ни соломки." Ласковые обращения, создающие особый, задушевный строй письма, наполняют письма матери Ф.Достоевского ("бесценное мое сокровище", "дружочек мой", "голубчики милые мои" и т.д.). Душевные терзания мужа волнуют ее несказанно: "Пишешь, что ты расстроен, растерзан душою... Неужели думаешь, что грусть твоя чужда моему сердцу?". Письма М.Достоевской плавны и напевны, они как будто не пишутся, а поются. И, как всегда, о себе совсем кратко: "Обо мне не беспокойся, я совершенно здорова, только грустно, мочи нет, грустно". Терзания о "драгоценном спокойствии" мужа заставляет женщину писать горячие клятвы: "Клянусь также, что и теперешняя моя беременность есть седьмой крепчайший узел взаимной любви нашей, со стороны моей - любви чистой, священной, непорочной и страстной, не изменяемой от самого брака нашего!".

Обращаясь к письмам матери Ф.Достоевского, мы вспоминаем героев его романов, стиль его писаний. Высокая эпистолярная культура женских писем XIX века, позволяющих выявить особенности менталитета их авторов, оценена младшим братом Достоевского Андреем Михайловичем: "Кто же прочтет письма маменьки, тот, конечно, скажет, что эта личность была незаурядная! В начале тридцатых годов владеть так пером и излагать свои мысли не только красноречиво, но подчас и поэтично - явление необычное".

Н.К.Нежданова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ТИТРОВ В КИНОСЦЕНАРИЯХ В.В.МАЯКОВСКОГО

Для стиля В.Маяковского - кинодраматурга характерны лаконизм, ясность и точность в работе над словом.

Особо следует отметить языковое мастерство Маяковского в оформлении титров. Сопоставление экрана с книгой и отнесение киносценариев не к драматической, а скорее к повествовательной литературе имели основанием не только тяготение кино к повествовательному сюжету, но и особый способ построения и восприятия "немого" экранного зрелища. Поток немых картин читался зрителем как книга. Этому внутреннему чтению приходили на помощь печатные слова -

титры - компонент кадра, компонент монтажной фразы, т.е. цикла связанных между собой в единый образ кадров. В титрах обнаруживалась близость сценария к литературному повествованию.

Для сценариев Маяковского характерно скупое использование титров. Маяковский стремился к действенному и зрительно-наглядному развертыванию сюжета. Он хочет говорить языком кино, а так как кино было немым, то - исключительно языком зрительных образов. Титры у Маяковского перестают быть чисто служебными, поясняющими надписями, но становятся и средством выразительности. Содержательная сторона титров в киносценариях В.Маяковского разнообразна. К традиционным пяти типам надписей (истолковательные, подготовляющие, интригующие, сопоставительные, дополняющие) мы бы добавили титры - реплики действующих лиц. Все эти типы титров мастера используют в киносценариях В.Маяковского.

Интересен, например, сопоставительный титр пятой части сценария "Слон и спички": "Есть в Алушке хорошая игрушка". Титр дополняется кадрами выстрелов в тире, и только после этого показана "игрушка" - распределитель дома отдыха. Титр приобретает метафорический оттенок. Титр в комедийных сценариях всегда направлен на то, чтобы подчеркнуть комическую сущность ситуации, он воспринимается не сам по себе, а в остром сочетании с изображаемым. Поэтому у Маяковского преобладают интригующие и сопоставительные титры.

Титр "Губернаторы за работой" в сценарии "Декабряхов и Октябрюхов" сам по себе иронии не несет. Но в контексте, в сочетании с изображаемым действием (работой губернатора Декабряхова в эмиграции в качестве носильщика) создает комический эффект, служит средством выражения авторской иронии.

На титры распространяются и ритмические закономерности. Количество титров и их метраж согласуются с ударными моментами монтажного ритма. Если действие фильма строится по возрастающей, активность титров, наоборот, развивается по убывающей. Чем ближе к финалу, тем меньше титров и тем они короче.

В динамичных эпизодах погонь и приключений ("Сердце кино" ч.4 и "Товариш Копытко" ч.4) титров очень мало. Медленно разворачиваются события в сценарии "Декабряхов и Октябрюхов" и во второй части сценария "Любовь Шкафолюбова", и это действие сопровождается подробнейшими титрами. Количество титров в сценарии "Как поживаете?" увеличивается от первой к шестой части, титры становятся более развернутыми, усиливается их драматическая напряженность. Меняются и функции титров. В первой части титры выполняют в основном информативно-поясняющую функцию: "Мир в бумажке. 72. Газетчик дает кухарке несколько газетин." В 4 и 5 частях титры заменяют в сценарии диалог:

"28. Плюгавая мать семейства у трубки телефона. За матерью в

хвосте папаша, великовозрастная дочь, трое малышей, две собаки. Разговор в телефоне: "А мы к вам в гости по случаю кануна рождения Робеспьера".

29. Маяковский у телефона делает любезное лицо, говорит: "Приходите! Самовар поставим."

30. Маяковский кидает трубку со злостью, бормочет: "Уйдете - чайку попьем."

Совмещенные в один монтажный период, в одну монтажную фразу с изображением, титры не только интонируют изображаемое, но и представляют авторскую маску, создавая определенную точку зрения, субъективирующую или отчуждающую зрительные образы. Неоконченная, открытая надпись, замыкаясь на изображении, создает контрапунктическое звучание. Вся вторая часть сценария "Какживаете?" раскрывает содержание последнего титра первой части: "Нельзя не работать". Титры "от автора" все более приближаются по своему характеру к авторской интонации. Разрозненные титры приобретают интонационное единство. Таким образом, титры в сценариях В.Маяковского выполняют не только информационную, но и эмоциональную, смысловую и ритмическую функцию.

Т.О.Фролова

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ В СЦЕНАРИИ Ю.ТЯНЯНОВА "СВД".

В 1926 году Ю.Тынянов создал в соавторстве с Ю.Оксманом свой первый оригинальный сценарий "СВД"/"Союз Великого Дела"/. Эта работа во многом восходит к произведениям Тынянова-прозаика: излюбленная тема - восстание декабристов; характерная коллизия - столкновение человека с историческими закономерностями эпохи; обычная для писателя тщательная документированность исторических фактов, положенных в основу сценария. На этот раз Тынянов обратил читательское внимание на малоизвестное событие - восстание Черниговского полка. Героем сценария стал один из офицеров мятежного полка поручик Сухинов. Первый вариант кинодрамы охватывал основные события жизни Сухинова: производство в офицеры, деятельность в Тайном обществе, восстание, поражение и бегство, арест, Сибирь, заговор и смерть.

Второй персонаж, чья судьба прослеживалась Тыняновым на протяжении всего сценария - Медокс, - тоже был лицом не вымышленным. В 20-х годах XIX века авантюрист и провокатор Роман Медокс действовал на юге России.

По многим признакам первый вариант сценария тяготеет к РО-

МАНУ: история героев разворачивается в течение нескольких лет (1822-1828) на широком историческом фоне. Действие бесконечно перебрасывается из одного места в другое: здесь и дом генерала Юшневского, члена Южного общества, и бал, который дает командир Черниговского полка накануне восстания. Сцены разгрома черниговцев сменяются сибирскими эпизодами, развернутыми тоже очень широко и подробно с большим количеством действующих лиц. В сферу внимания автора включены иркутский губернатор Шейндлер, дожидаящаяся разрешения на брак невеста декабриста Муханова, обитатели почтового двора на большом Сибирском тракте, уголовные каторжники и их свирепые надсмотрщики. Присутствие в сценарии этих персонажей создает жизненную психологическую атмосферу, в которой происходит последняя трагедия декабриста Сухинова. Эпичность интонации сценария сказывается в стиле титров: “Осенью 1824 г. княгиня Шаховская с внучкой возвращались с осенних купаний на север” или “В доме либерального читинского городничего, где собирается по вечерам небольшая колония политических, загостился ученый-ботаник”. Тынянов - писатель и в сценарий внес особенность исторического описания: приближение давно минувшего к читателю в живом, осязаемом виде.

Эпичность, широта и свобода описаний, переплетение многих сюжетных линий - все эти признаки характерны скорее для романа, чем для сценария. Несмотря на это, и в таком варианте можно обнаружить определенную сценарную установку Тынянова. Жизненный материал, вошедший в сценарий, Тынянов пытается осмыслить как специфический КИНОматериал, исходя из своего понимания задач сценариста.

Установка на специфику киноматериала обнаруживается, во-первых, в выборе героев. В своей исторической прозе Тынянов делал обычно героями людей широко известных - знаменитых писателей, видных политических деятелей. Пушкин и Кюхельбекер, Грибоедов и Ермолов - вот герои его романов. Природа же историзма в сценарии качественно отлична: здесь Тынянову важна правда исторического факта, исторической судьбы, но не исторической личности. Образы Кюхельбекера в “Кюхле” и Грибоедова в “Смерти Вазир-Мухтара” в какой-то степени ограничивают творческую свободу автора. А вот исторические лица - поручик Сухинов и генерал Юшневский - в фильме безболезненно могут превратиться в Суханова и Вишневого. Основной конфликт - между жизнью человека и исторической неизбежностью - не пострадал от замены реально существовавших лиц вымышленными персонажами. Задумывая историческую хронику, Тынянов заранее охраняет фильм от опасности превращения его в “движущуюся портретную галерею” - так характеризовал Тынянов современные ему исторические фильмы.

Правомерность вымысла в жанре исторической хроники некото-

рое время дискутировалась исследователями творчества Тынянова. Вывод был единодушен и заключался в следующем: два реально существовавших факта сталкиваются и рожают третий, которого в действительности не было, но который вполне мог быть, настолько он достоверен, психологически оправдан.

Именно так работает Тынянов и в сценарии "СВД". Положив в основу реальные факты жизни Сухинова и Медокса, он на воображаемой линии сталкивает этих героев и делает именно Медокса человеком, виновным в провале сухиновского замысла.

Характерно для сценария, что главная тема - тема романтического подвига декабристов, возвышенного и обреченного, и тема предательства, провокации - воплощены в фильме в открытом столкновении двух главных героев, в непосредственном движении фабулы. Ни один роман Тынянова не имеет таких ярко выраженных фабульных связей, какие намечает писатель в "СВД". Сюжет сценария развивается постоянным сопоставлением двух судеб - Сухинова и Медокса.

Это сопоставление возникает в первой же сцене: в том, как по-разному реагируют Сухинов и Медокс на сообщение об аресте Раевского. Сухинов бросается организовывать засаду на дороге, чтобы отбить арестованного у конвоя. Медокс же, воспользовавшись обшей суматохой, взламывает полковую кассу и бежит.

По мере развития действия характер сопоставлений становится все острее. Вся заключительная часть сценария построена на постоянном противопоставлении действий Сухинова и предательских контрдействиях Медокса.

Таким образом, главная тема произведения выражена непосредственно внешним действием, столкновением героев. Этот прием совершенно не свойственен Тынянову - прозаику, его берет на вооружение Тынянов - сценарист, полагающий одной из главных задач сценариста создание фабулы.

Кинематографическое видение материала проявляется и в "СВД" элементами, определяющими движение фабулы, ими становятся предметы. И в первую очередь - перстень, эффектная кинематографическая деталь.

Этот перстень с девичьими инициалами "СВД", проигранный Медоксу незадачливым помещиком, трижды отмечает в сценарии дальнейшее движение фабулы. Первый раз, только что выиграв перстень, "Медокс у окна в плохоньком номере гостиницы напильничком вытаскивает шипок у буквы С. Затем встает, подходит к столу, начинает ловко метать по две склеенные карты. Две карты одна на другой. Пальцы Медокса сравнивают их края, перстень нажимает - пальцы вытаскивают карты как одну". Так отмечен при помощи перстня факт превращения офицера в карточного шулера.

Затем, столкнувшись внезапно в Каменске с Сухиновым, Медокс

предотвращает свое разоблачение, выдав инициалы перстня за знак тайного общества - "Союза Великого Дела". И, наконец, сценарий повествует о том, как Медокс, уже в Сибири ставит свою печать на тайно переправляемое в крепость письмо - так рождается идея провокации.

Перстень, словно выделенный крупным планом, отмечает очередной поворот событий в сценарии.

Элементами фабульного движения становятся и другие "киногенные" предметы: мундир Соковнина (его примерка знаменует новый этап в карьере авантюриста), пистолеты в камере декабристов (знак подготовки к восстанию). Таким образом, не только принципы развития темы через фабулу, но и сама организация фабульных связей в "СВА" обуславливается толкованием жизненного материала как материала чисто кинематографического.

Но ярче всего характеризует Тынянова - сценариста не этот первоначальный вариант сценария, а та трансформация, которая произошла с ним на пути к экрану.

Начиная работу над сценарием, Тынянов не ориентировался на какой-либо определенный кинематографический стиль, на конкретного режиссера. По сообщению газеты "Кино" постановку картины предполагалось поручить Ю.Сабинскому, но окончательное право на постановку получили фэкссы.

Г.Козинцев и А.Трауберг решили вторгнуться в одну из самых традиционных областей кино - в область исторического фильма с его иллюстративностью, унаследованной от дореволюционного кино. Цель подобного вторжения - произвести революцию, создать полемичную ленту, этим был обусловлен жанр, избранный режиссерами для исторического фильма - мелодрама.

Сценарий, существующий в литературном виде как историческая хроника, уже содержит предпосылки кинематографической мелодрамы, вернее, по определению самого Тынянова, "наталкивал на жанр": четко противопоставлял бесчестного Медокса благородному Сухинону, основываясь на малознакомом материале, допускающем обострение ситуаций за счет вымысла. Итак, избранный жанр вносит свои коррективы в предложенную сценаристом фабулу. Возникает второй вариант сценария.

Во-первых, сценарист и постановщики отказываются от всех сибирских эпизодов фильма: сохранив тему провокации, они оставляют местом действия тот же город, в котором идет действие первых частей.

Жанр авантюрной мелодрамы требует компоновки материала, иного темпа действия, иной системы отношений героев, даже иной концентрации экранного времени. В новом варианте сценария резко ограничен круг действующих лиц и мест действия. Из сценария исче-

зает ряд сюжетных линий, связанных с судьбами Раевского, Давыдова, Муханова, Шаховской. Действие целиком сосредоточено на взаимоотношениях Сухинова и Медокса и развивается в течение нескольких недель. Изменяется и трактовка любовной темы. В первом варианте сценария мотив любви Сухинова и Юшневской существует подспудно, скорее в контексте, чем в открытом действии. Законы авантюрной мелодрамы предписывают непрерывную и необычную любовную интригу - и вот появляется сцена встречи Сухинова и Юшневской на катке, построенная в соответствии с самыми строгими законами жанра, в заключительных кадрах герой гибнет на глазах любимой женщины.

Изменяется характер обстановки, в которой происходит действие. Из нейтральных мест - трактиров, гостиных, казарм - оно переносится в условия экзотические - игорный дом, бродячий цирк, костел - места, сама фактура которых вызывает определенный эмоциональный настрой.

Жизненные ситуации меняются. Для первого варианта сценария свойственно (как и вообще для тыняновской прозы) особое внимание к бытовой, интимной стороне исторического факта, даже если этот факт глубоко драматичен. В окончательном, ориентированном на замысел фэксов сценарии меняются интонации рассказа, события приобретают большую внешнюю остроту. Исчезает повествовательность, бытовая интонация. На смену им приходит необычность, исключительность, резкие внезапные переходы под влиянием неожиданных обстоятельств, система жизненных отношений становится все мелодраматичнее.

Казалось бы, что остается на экране от первоначального сценарного замысла?

Патетика человеческих судеб, которой был пронизан первый вариант тыняновского сценария, преобразовалась в новой стилистической системе в иное: в патетику барабана, бьющего на ветру, солдат, бегущих навстречу пушкам, факелов, пылающих на белом снегу. Но в этом - то и особенность Тынянова - сценариста, что эта трансформация оказалась возможной, больше того - естественной. Потому что, хотя кинематографический стиль фэксов видоизменил сюжет фильма, общий сценарный замысел, общая смысловая наметка, существующая в сценарии, в фильме сохранились. В фильме сохранилось ощущение эпохи, ощущение романтики, красоты и обреченности подвига декабристов. В фильме был выдержан тыняновский принцип историзма, история не воспроизводилась с педантичной точностью, сюжетом стало само чувство истории. Чувство истории вытесняет практически мелодраматизм на второй план. Не случайно кульминация фильма - сцена востания Черниговского полка - властно вышла на первый план и оттеснила в сторону мелодраматическую интригу.

В этом проникновении в революционный пафос эпохи и было новаторство "СВА" в ряду прочих исторических картин. И нельзя не со-

гласиться с В.Шкловским, связавшим новаторство фильма с именем сценариста: "Автор сценария - Юрий Тынянов - доказал, что новые методы в искусстве могут преобразовать самые традиционные жанры".

Т.О.Фролова

СВОЕОБРАЗИЕ ЗВУКОВОГО СЦЕНАРИЯ Ю.ТЫНЯНОВА "ОБЕЗЬЯНА И КОЛОКОЛ"

Сценарий "Обезьяна и колокол", написанный Ю.Тыняновым в 1932 году, как и созданные в те же годы исторические рассказы ("Поручик Киж", "Восковая персона", "Малолетний Витушишников"), родился из исторического анекдота, из переплетения двух преданий: об обезьяне, забежавшей в церковь, учинившей там беспорядок и за то казненной по приказу патриарха, и о колоколе, разбужившем среди ночи царицу, битом за это плетьюми и приговоренном к ссылке в Сибирь.

Ю.Тынянов трактовал историю как поток случайностей, порой курьезных, порой непредсказуемых. Анекдот оказался действенным средством выявления алогизма исторического процесса.

Фильм должен был по замыслу сценариста изобиловать бытовыми реалиями времени. Сценарий - в духе исторической хроники - насыщен описанием нравов и обычаев старины: и процедура выбора царской невесты, и обстановка голландского посольства, и скоморошья "позоры и глумы", и подробности жизни патриаршего двора.

Действие имеет четкую соотнесенность с 1648 годом, но при видимой фактографичности, в сценарии отсутствует установка на историческую достоверность. История не воссоздается, а создается её своеобразный макет, некая модель исторической достоверности. В ней художественные образы могут не соответствовать реальным действующим лицам эпохи.

"По переходам, окруженный свитою, идет царь - молодой хлипкий человек. Заходят тихо в покои. Невесты, как по команде, закрыли глаза и захрапели. Начинается смотр невест, царь шмыгнул к ним".

"Сидит за небольшим столом малый, хилый старец - патриарх... Старичок пошевелил тонкими губами, ему поднесли осетра, он ткнул его вилочкой, пожевал - и отослал. Так и от всего... Ничего ему не нравится".

"Обезьяна и колокол" - первый для Тынянова опыт создания сценария звукового фильма. Перед нами попытка слить воедино зрительные и слуховые ассоциации автора. И все же звуковой образ не вытесняет зрительный: Тынянов по-прежнему внимателен к выразительной детали, по-прежнему изобретательно обыгрывает появление перед зрителем любых вещей. Вешами,двигающими сюжет, представляются ко-

локол и обезьяна, которую жители Москвы принимают за дьявола. В этом сценарии, так же как и во всех других ("Шинель", "СВД"), прием детализации используется достаточно широко. Предметы (колокол, скоморошья дудки, сопелки, царский подарок) становятся как бы действующими лицами, одушевляются. "На одном ухабе вдруг падает на землю с одного воза волынка. Дудка - волынка, голова козлиная.

Скоморох-волынщик узнает её, бросается к ней, нагибается, но тут палач отталкивает его коленом, швыряет волынку на воз.

...Глаза скомороха следят за костром. Вдруг промелькнула резная козлиная голова в огне. Насторожился. В огне то показывается, то прячется дудка с козлиной головой. Вдруг в огне надулась волынка, тонкий звук.

Скоморох - волынщик рванулся вперед, опрокинул стрельца, рукой в огонь, ловит рукой волынку, дым, огонь, лицо скомороха в дыму, в огне."

Черта, отличающая последнюю кинематографическую работу Тынянова, - заложенное в сценарии внимание к актерской выразительности, установка на эмоциональную жизнь персонажа.

"И поп, тревожно наклонясь, осматривает ящик",

"Патриарх умоляюще на него смотрит",

"Патриарх немеет от ужаса".

Изменился характер монтажного мышления. Если в сценариях немых фильмов проблема монтажа целиком передоверялась режиссерам, а сценарий строился по принципу сцепления эпизодов, то теперь Тынянову ближе иная позиция: монтаж - искусство сценариста. Он предусматривает монтаж по звуковому принципу. Звуковое сопоставление рождает зрительное, а то, в свою очередь, трансформируется в противопоставление, дополняя и расширяя авторскую мысль о диаметральной противоположности миров земного и небесного, мира власти и простого народа.

"Всевидящее око в сиянии. Патриарх говорит: -Утверди вселенную, еже не подвигнется.

Кот опять появляется и сзади патриарха безнаказанно дергает китов за усы. Киты подрагивают, фигурки ангелов валяются. Всевидящее око в сиянии на мостике качается, колокольчики позванивают.

Колокольчики на шутовском колпаке позванивают, фигурка куклы - Пикельринг. Он горбатый карлик с большим животом, лысый, с палкой в руках, на голове дурацкий колпак. Фигурка танцует, кругом фигурки кукольные. Он бьет их палкой. Они проваливаются.

Хохот."

Анализ сценария "Обезьяна и колокол" позволяет установить не только неизменность творческой установки Тынянова, но и проследить путь эволюции сценариста: от немного кино - к звуковому (перенесение

основных драматических функций с изображения на звук), от образа - схемы - к психологической нюансировке действия. Разумеется, такие изменения обогатили художественную систему Тынянова, подняли его сценарии на качественно иной уровень.

Е.Р.Лаптева

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР ПОЭЗИИ А.БЛОКА

На рубеже XXI столетия не угас интерес к до сих пор до конца не изученному периоду русской культуры, получившему название серебряного века. Проблема духовного обновления отечества периода русских революций актуализирует этот интерес, подталкивая исследователей к более глубокому анализу.

Одним из удивительнейших явлений нач. XX в. была поэзия А.Блока, явившего своим творчеством попытку оценить происходящее в свете "Духа Музыки". Категория музыкальности - вот тот фундамент, на котором поэт строит свое творчество. Знать символику Блока - значит понять философию внутреннего "Я" поэта.

Как поэт, Блок ставит музыку во главу своего мировосприятия, делая ее основным стилеобразующим фактором. Метод Блока, по существу, музыкальный метод сочинения: возникающие в сознании музыкальные импульсы определяют общий характер образов, их эмоциональный тонус. Музыка извне переселилась в поэзию А.Блока и помогла раскрыть внутреннюю музыку его стихов.

Основной художественный метод Блока - раскрытие содержания посредством сложнейшей системы лейтмотивов, которая выражается в комплексе образных символов, составляя основу художественной формы. Наиболее яркими символами являлись: Прекрасная Дама, Ночная фиалка, Страшный мир, двойник, сон, путь и др. Из музыкальных символов Блоком была заимствована вагнеровская категория человека - артиста, которая имела неразрывную связь со стихией революционного движения.

Для поэта главным основанием искусства является его связь с "Духом Музыки". "Поэт - сын гармонии. Три дела возложены на него: освободить звуки из родной музыкальной стихии, привести звуки в гармонию, дать им форму и внести эту гармонию во внешний мир.

"Музыка мира" раскрывается в поэзии Блока чрезвычайно многогранно. Видное место занимают образы, связанные с музыкальными явлениями жизни. Часто поэт стремится воспроизвести различные звучания, встречающиеся в быту, в природе. Сами они не составляют музыки, но, будучи включенными в композицию стиха, становятся некоей суммой звукокомплексов.

Каждая звуковая краска имеет ясное художественно-выразительное значение. В цикле “Страшный мир” часто употребляется слово “визг”, вносящее дисгармонию в современный мир. В озвучивании поэт идет различными путями - это широкое использование эпитетов, сравнений ярко выраженного музыкального характера: хриплый, звонкий, звенящий, певучая - своеобразная замена зримого образа слышимым.

В поэзии А.Блока отчетливо проступают три категории музыкальных образов. Первая связана с вокальным началом. Ведущую роль в музыкальном мире поэта играет песня. Блок привносит в стихотворения характерные черты того или иного песенного жанра. Так, черты протяжной лирической песни проступают в стихотворении “Осенняя воля”, моторно-акцентной ритмикой стихотворения “Гармошка, гармошка!” ярко передан образ пляски, а стихотворение “Песельник” написано в манере русского хоровода.

Категории танца и инструментального звучания являются чаще всего образами - символами, исполненными специфическим блоковским содержанием (цикл “Пляски смерти”).

По мере постижения Блоком современной ему действительности, в сферу “слушания” поэта все чаще попадают городские песенные интонации. Наиболее явственно связь с городским фольклором проступает в поэме “Двенадцать” (используются жанры частушки, революционной песни-марша, солдатской песни, городской песни-романса).

Целый ряд произведений раннего периода представляют собой не что иное, как поэтическую стилизацию жанра романса. Достаточно обратиться к названиям: “Печальная, блеклая роза”, “О, не просите скорбных песен”, “Не презирай воспоминаний”, “Дым от костра струею сизой” и др. Совпадение с современными Блоку мотивами романсов часто является результатом влияния того или иного образца. В отдельных случаях Блок при помощи эпиграфа подсказывает читателю, на какую мелодию создано стихотворение. Так, стихотворение “Шепчутся тихие волны” свободно поется на мотив романса “Дремлют плакучие ивы”, стихотворение “Не презирай воспоминаний” близостью поэтических образов и метро-ритмической структурой напоминает романс Булахова “Не пробуждай воспоминаний”...

Принцип создания стихов на определенную мелодию сохранился Блоком и вне романсовой сферы. В цикле “Кармен” через цитаты из либретто “звучат” мелодии оперы Бизе. Эти примеры показывают, как конкретно реализуются слова поэта о том, что его творческий процесс начинается со “слышания определенной мелодии”.

Блоку было чрезвычайно важно создать в стихах стихию “музыкального”, воспроизвести процесс звукового интонирования. Поэтому вполне правомочны слова Б.Асафьева о наличии у поэта музыкальной динамики (своеобразных форте *f*, *p* пиано, *dim*, а также темповых контрастов. Например: цикл “На поле Куликовом”).

Музыкальность в поэзии Блока раскрывается чрезвычайно многогранно. При дальнейшем исследовании в целом ряде его произведений можно найти элементы музыкальной драматургии (стихотворение “В ресторане”, где звучание инструментов - это своеобразный психологический подтекст, способствующий раскрытию переживаний героев).

Все выше перечисленные элементы, будучи включенными в композицию стиха, принимая участие в создании чувств, настроений блоковских героев, становятся “некоей суммой символических интонаций” и в этом смысле приближаются к музыке.

“Гениальным музыкантом-поэтом” назвал А.Блока Б.В. Асафьев. Музыкантом Блок не стал. Но его исключительно чуткий творческий слух дал ему возможность стать поэтом-музыкантом, и “вечно поющее” в нем стало внутренней музыкой его стиха, музыкой, делающей неповторимым стиль великого русского поэта.

Л.Э.Скородумова

ПРОЯВЛЕНИЕ “МУЗЫКАЛЬНОСТИ” В СТИЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э.Т.А.Гофмана.

Учитывая особое отношение Гофмана к искусству, особенно к музыке, то, что он был музыкантом по первому своему выбору, а также то, что наряду с литературным творчеством он занимался созданием музыкальных произведений, мы можем говорить, что в своем писательском творчестве Гофман реализовался как музыкант и не мог не использовать свои музыкальные представления при создании художественных произведений. Музыкальные принципы используются Гофманом и в композиции, и в стиле его произведений, и в языке. Музыкальное мышление Гофмана дает ему возможность находить новые слова и образы, выражающие открытые философией музыки истины. “Музыкальность стиля и языка у Гофмана во многом определяется его принадлежностью к романтикам, для которых музыка - трансцендентальное выражение сущности бытия. С точки зрения Гофмана - романтика пространственная структура человеческой души подобна музыкальному пространству. Для него важно “стремление проникнуть в глубокие акустические тайны, повсюду скрытые в природе”, поэтому в своем художественном творчестве он добивался не только запечатления отношений персонажей, но и их акустической характеристики, и показа эмоциональных сопоставлений между ними, динамики их состояний.

Специфической чертой стиля Гофмана является употребление им музыкальных терминов. С их помощью писатель создает неповторимые звучные образы. Нередко используются названия тональностей и аккордов. Благодаря этому, учитель может услышать музыкальное “сопровождение” и составить верное представление о состоянии героя.

В новелле “Кавалер Глюк” не только законы музыки организуют текст, но и музыка пронизывает все мечтания Глюка. Образы снов Глюка - солнце, рыцари в сияющих доспехах, великое “око” и аккорды, падающие вниз подобно звездам, - возвышают дух композитора до космического состояния.

Гофман обладает ассоциативным мышлением и в его представлении фантастические образы, рожденные вдохновением композитора, являются в то же время и музыкальными образами, созданными специфическими средствами музыки: звучание флейты - это трогательно-нежная жалоба, тутти сравнивается с величавым исполином, голоса виолончелей и фагота вселяют в сердце неизъяснимую грусть. Даже музыкальные интервалы представляются конкретными образами: квинта - рыцарем в сияющих доспехах, терция - нежной девой и т.д. У Гофмана происходит сближение цвета (или света) и звука. Солнце сравнивается с трезвучием, аккорды похожи на звезды. Стремясь передать музыкальное впечатление, он все соотносит с музыкой, и за цветовыми сочетаниями или образами, взятыми из области явлений природы, скрывается определенный метафорический смысл, они превращаются в своеобразное музыкальное олицетворение. Особая достоверность при передаче ассоциативно-образного содержания достигается благодаря персонификации мотивов, мелодии, ритмических фигур и пр. Такого рода интерпретация художественного материала близка сюжетно-символической трактовке музыки у романтиков, которые обращают музыкальные реалии в символы общественно-этического характера.

Философские идеи, воплощенные в литературном произведении, могут раскрываться с помощью законов музыки. В произведениях Гофмана, где ярко заявляет о себе романтическое двоемирие, различаются акустические и интонационные характеристики реального и фантастического миров.

Реальный мир диссонирован, насыщен фальшивыми и резкими звуками: (“несносные октавы” в “Кавалере Глюке”, пронзительные возгласы, вопли, визги в “Золотом горшке” и т.д.). Звуки реального мира немusикальны, это шумы. Здесь невозможно “чудесное пение тысячи флейт”, звон хрустальных колокольчиков. В фантастическом мире возникают свето-звуковые синестезии: звон, плеск, звуки музыки сопровождаются сиянием, сверканием, блеском, возникают как бы сверкающие звуки, что является акустическими свидетельствами существования сказочного мира. Герой “Золотого горшка” Ансельм в саду архивариуса наблюдает всевозможные превращения: из пятна чернил вылетела голубая молния, золотые стволы пальм превратились в исполинских змей и т.д. Возможность метаморфоз обусловлена тем, что в фантастическом мире характер персонажей иной, нежели в реальном, здесь имеют место образы, не имеющие предметного смысла, а подобные

образам музыкальным: идеальным, невесомым образам-представлениям, способным к мгновенным видоизменениям. Акустические моменты здесь подчеркивают растущее напряжение, выражаемое в *crecendo*: от свиста, шипения и треска, производимого голубой молнией, к шуму листьев, резкому металлическому звону исполинских змей и, наконец, к страшному голосу “венчанного Саламандра” который на языке музыки звучал бы *fortissimo*. Диссонансирующие звуки (шум, свист, треск) используются здесь для того, чтобы произвести впечатление чего-то рокового, требующего разрешения. Диссонанс разрешается, и музыкальная гармония восстанавливается: раздаётся “трезвучие хрустальных колокольчиков все полнее гремит аккорд” и стекло, в которое был заключен Ансельм, разбивается.

Действие в новеллах Гофмана, как правило, строится по восходящей линии напряжения. Этому способствует употребление автором выразительных средств, наращивающих динамику. Стимулом развития является повторность. В новелле “Приключения в ночь накануне Нового года” повторность появления двойников - вариаций несет прямую экспрессивную нагрузку, поскольку периодичность усиливает характер повторяемого звена. Эразм Шпикер - вариация, выражающая в усиленном, сконцентрированном виде общую для всех вариаций идею. В усилении напряженности принимают участие и другие стимулы развития: неустойчивость гармонии, диссонансы, ускорение темпа, прогрессирующее ритмическое дробление, выражающееся в нагнетании коротких, лаконичных, полных экспрессии фразах персонажей, громкостная динамика: “Ха-ха-ха! Ты так думаешь? Да, ты так думаешь? Однако моя прекрасная черная тень всегда при мне. О, ты, жалкое создание, моя тень при мне! Моя тень при мне!” Мы наблюдаем здесь воплощение музыкального принципа прогрессирующего сжатия, имеющего своей целью нагнетание напряженности до предельной величины и предвосхищающее последующее разрешение. При этом происходит повышение плотности развития действия, постепенное наращивание контраста. В “Приключениях...” контрастность проявляется в момент первой встречи героев: он “рванулся” она “сидела”, его слова “с трудом вырываются” из “славленной груди” - она говорит “холодно” и отчужденно. Встреча героев происходит под музыкальное сопровождение. Музыка, исполняемая Бергером, отражает противоречивость чувств, овладевших душой героя и подчеркивает неоднозначность ситуации, в которой он оказался: смятение героя сопровождается легкой импровизацией, когда же “ужасное, страшное чувство сотрясло” его, музыка принимает характер бушующего урагана.

Проявление “музыкальности” в произведениях Гофмана весьма разнообразны. Они находят место в яркой контрастной борьбе тем, в их музыкальной разработке, в эмоциональности выражения, в четкой ритмической, динамической и звуковой организации художественного материала.

БЕЗУМИЕ ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫК БЕЗУМИЯ / попытка послесловия к Жаку Лакану/

Наши желания вписываются в уже существующий символический порядок, главной формой которого является язык. Как определить, что есть данный порядок по отношению к нашему чистому, доязыковому, бессознательному? Возможно, последнее обретает свой голос в наших снах и желаниях. Возможно, литература есть чудесный вечный сон, который снится уставшему от своей языковой деятельности человечеству. В этом сне проявляются самые сумбурные, подавленные авторитетом разума, желания. Бессознательное - это голос "Другого". "Другой" - это место пребывания культуры, это своеобразное измерение наших желаний, предвещающее гул наших непроявленных языков. Языковая переработка душевного опыта - это прорыв от "пустой" речи к "полной", подключение индивида к символическому порядку. Чтение - это психоанализ, читатель исследует сам себя. Подобный подход требует вмешательства интуиции, чтобы уловить под языковым покровом свои мысли. Читатель прячется от самого себя, но автор с безжалостной самоуверенностью разоблачает его присутствие. Слово пытается найти выход внутри языка, язык игнорирует слово. Литература прислушивается к самому слову, а не к языку. Она раскрывает внутреннюю жизнь предметов, а не пытается конструировать миры. Язык писателя - это структура его жизни. Стиль - это ее особый ритм. Логика исследования стиля - это логика индивидуальных ощущений и математических обобщений. Это способ угадать ритм и образ эпохи. Цепочки "означающих" очерчивают судьбу человека. Язык - это посредник между мыслью и существованием. Свобода выражения через язык существования подобна "свободе одиночества возле стены" / И.Бродский /. Проблема понимания "Другого" связана прежде всего с проблемой понимания Себя. Алгоритм чтения предполагает множество пропусков, которые в свою очередь образуют сверхсюжет, окутывающий собой все пространство книги. Пустые места предполагают нечто большее, чем просто паузы, это и есть моменты вступления в диалог "Другого", это эрогенные зоны нашей фантазии. Обнажив тело текста, мы пытаемся добраться до сути, до его души. Эта немая пропасть скрывает в себе галактику "означающих". Это и есть обетованная земля наших невысказанных желаний. Художник пытается выговорить себя, чтобы скрыться в безъязыковую пропасть, уйти в безумие. Бытие человека невозможно понять без его соотнесения с безумием, как и не может быть человека без элемента безумия внутри себя /Ж.Лакан /.

Правильно понять язык писателя - значит ощутить его пустоту и безграничность, увидеть его безумие и впустить его внутрь себя, т.е. ощутить просветление.

О НЕКОТОРЫХ ПРИЁМАХ РЕТРОСПЕКЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ

Мотив воспоминаний в одних произведениях может звучать наравне с другими мотивами, выступать фрагментарно, эпизодически. Но есть книги, в которых приемы “воскрешения” прошлого несут особую нагрузку, выполняют несколько функций и являются стилеобразующими средствами.

В этом плане представляет интерес мнение Н.Ф.Ржевской, автора одной из первых значительных работ о функциях ретроспекции: “Если ретроспекция - включение в повествование картин “прошлого” из жизни героя, его воспоминаний всегда была лишь частным приемом временной планировки действия, композиционной мотивировкой которая создавала возможность расширить историю героя его предысторией, конкретизировать ситуацию, то в нашем веке появился роман, где “воскрешение” прошлого превратилось в поиски его, определившими всю структуру романа”(1, 28).

Г.И.Рогова в диссертации “Ретроспекция как форма композиционных поисков в современной советской прозе” уточняет понятия “экскурс в прошлое” и “ретроспекция”: “Экскурс в прошлое представляет собой повествование, в котором переход от настоящего к прошлому осуществляется по воле автора, оказывается формой проявления авторского сознания, вмещающего в себя информацию, охватывающую события, способные выявить авторскую идею. Экскурсы в прошлое - это одна из форм проявления авторской активности, в то время как РЕТРОСПЕКЦИЯ... представляет собой ОСОЗНАНИЕ СЕБЯ СУБЪЕКТОМ повествования. Прошлое выступает в ней пропущенным через призму сознания СУБЪЕКТА речи или СУБЪЕКТА переживания... Настоящее существует с прошлым и в нем же выражается, и далее:” ...Пристальное внимание к изображению думающего человека, подводящего итог своей жизни и осмысляющего пережитое, тяга к философским обобщениям показательны для прогрессивных писателей мировой литературы, объединяют различные, на первый взгляд, произведения английской и американской, немецкой и немецкоязычной, польской, югославской, японской, многонациональной советской, а также, видимо, еще и других литератур...”(2; 12; 15).

Примером первого вида повествования может служить интеллектуальная проза раннего Германа Броха (новелла “Офелия” - 1920 г. и др.).

Художественные произведения М.В.Шульца - яркая иллюстрация современной интеллектуальной прозы, где ретроспекция полифункци-

ональна, придает повествованию неповторимое своеобразие, диктует структуру произведения (наиболее наглядно это проявляется в "Лётчице").

Новелла "Офелия" отражает современную Бреху действительность, указывает на то, что писатель участвовал в полемике, которая развернулась в первые два десятилетия XX века между литературными течениями по проблемам литературного творчества, находился в творческом поиске, экспериментировал. В соответствии со сказанным выше построено и повествование. В отличие от традиционной (например, в гетевской "Новелле") композиция в "Офелии" сложна, состоит как бы из отдельных кусков - фрагментов: рассуждения автора, сон-грезы героини, воспоминания, переживания, философские размышления, поступки персонажей, их оценка и т.п. Главное внимание обращено к внутреннему миру героини - Офелии XX века. Она - человек своего времени, волевая, решительная, эмансипированная женщина - не хочет быть заморенной в рамках навязанных ей обстоятельств, пытается разобраться в своих проблемах. Мотив воспоминаний является здесь одним из стилистических средств характеристики центральной персонажа и связан также с другими мотивами, в том числе с мотивами и образами таких произведений, как "Парцифаль", "Гамлет", "Дон Жуан", "Новелла". Ситуации, в которых используются образы и мотивы названных произведений, подаются с известной долей иронии. Литературная тематика в "Офелии" синтезируется с музыкальной (Моцарт, Бах, Бетховен, Вагнер, Сметана, Пуччини). Мотив музыки, как и мотив прощания (расставания), - сквозной в новелле.

Наиболее интересной в плане использования приемов ретроспекции является, как уже говорилось, интеллектуальная проза М.В.Шульца. Уже первый его роман "Мы не пыль на ветру" можно, без сомнения, отнести к ретроспективной прозе, насыщенной воспоминаниями о событиях далекого и совсем близкого прошлого героев книги и их родины. Благодаря применению многочисленных видов воспоминаний, М.В.Шульц дает не только предысторию персонажей романа. С их помощью он заставляет своих героев сопоставлять переживания прошлого и настоящего (войны и довоенного мира, послевоенного мира и эпизодов времени кровавой бойни, настоящего и недавних событий) с тем, чтобы осмыслить их, выработать новую позицию, "измениться", учитывая приобретенный опыт.

Воспоминания в их разных формах дают возможность автору показать многоликость состояний "войны" и "мира" также и внутри героя: борьбу-войну противоречий в его сознании, постепенный переход к новой точке зрения на окружающую действительность, к "миру" со своей совестью, с самим собой. Роман "Мы не пыль на ветру" отличается от книг его современников-писателей Нойхауса, Нолля, Фюмана и других широкое использование различных видов воспоминаний (как

авторских экскурсов в прошлое, так и ретроспекций самих персонажей). Это наплывы из прошлого (например, у Руди Хагедорна и Леи Фюслер: они помогают ему в принятии важных решений, его очеловечиванию. Лею же часто мучат и отталкивают от новой жизни сцены зверств эсэсовцев в концлагере, свидетельницей и жертвой которых она была.) Воспоминания - внутренний монолог (например, Залигера, раскрывающий его сущность, отношение к войне и проблемам новой жизни). Сны - воспоминания главных героев, показывающие, например, беззащитность Леи перед прошлым и настоящим. Воспоминания с целью аргументации в споре (например, оригинальная история о криминалисте Межлике, рассказанная Хладеком в словесном поединке с ван Буденом, его воспоминания о священнике-приверженце фашистов). Воспоминание-самобичевание (например, рассказ лейтенанта Глессина в лагере для военнопленных об его совиновности в гибели родной сестры). Воспоминание - самоанализ, характерное, в первую очередь, для Руди Хагедорна. Воспоминание - наставление, например, мастерски использованное Шульцем в эпизоде с письмом Хладека к Лее и Руди, и другие виды ретроспекций. Пользуясь приемами ретроспекции, М.В.Шульц в своем первом романе показывает через сознание героев жизнь Германии на протяжении десятилетий, социальные и исторические коллизии первой половины XX века, дает возможность герою охватить сознанием изменяющийся мир, осмыслить настоящее, "прокручивая" в мыслях прошлое, изображает судьбу немецкого народа в её историческом развитии, создает картину действительности эпически широкую и объемную.

Для второго романа "Триптих с семью мостами" также характерно обращение героев и автора к прошлому, использование богатейшей палитры средств ретроспекции. Такое построение свойственно многим крупным произведениям как мировой литературы 60-70-х годов в целом, так и немецкоязычной, в частности (например, Г.Белль, Кр.Вольф, Фюман и др.). В "Триптихе с семью мостами" эти средства выполняют различные функции (средство интеллектуализации, прямой и косвенной характеристики героев, средство материализации проблемы памяти, характеристики изменяющегося мира, отчета героев перед самим собой, создания широкой эпичности, композиционный прием и т.п.).

Основными видами воспоминаний в романе выступают воспоминания героев по ассоциации, воспоминание - исповедь, размышления, самоанализ, отчет героев перед собой и другими людьми.

Преобладание именно такого вида ретроспекции обусловлено не только идейным содержанием книги, но и характером подачи материала, особенностями конфликта, развитием сюжета, а главное - пристальным вниманием автора к внутреннему миру человека, стремлением дать возможность читателю проникнуть в чрезвычайно сложную психологию современного человека и показать мотивировку его по-

ступков. С помощью названных средств или приемов, автор “помогает” героям подняться на более высокую ступень познания через осознание прошлого с новой временной дистанции.

М.В.Шульц использует в “Триптихе” наряду с названными и много других видов воспоминаний, среди которых впервые (по сравнению с первым романом) применяются следующие: воспоминание в виде анкеты (у Райнхарда), в виде истории (например, о советском радиометристе Вове и Руди Хагедорне), воспоминания - легенда (о ван Будене и его судьбе со слов индийского коммерсанта), воспоминания в виде своего рода новеллы (например, “Послевоенная немецкая баллада”) и др.

В повестях “Солдат и женщина” (1978) и “Лётчица, или О том, как заговорила немая легенда” (1981) воспоминания несут большую нагрузку при раскрытии проблем войны и мира, и прежде всего при изображении процесса очеловечивания, изменений в сознании немецких солдат. Основными видами ретроспекции в “Солдате и женщине” являются воспоминания-самоанализ, воспоминания в виде исповеди перед воображаемым собеседником, воспоминания - внутренний диалог с мнимым собеседником, что мотивированно присутствием в повествовании рефлектирующего героя. Нередко последние два вида воспоминаний сливаются, например, во внутреннем диалоге Рёдера с умершей женой Марией.

Если в первом романе и первой повести герои обращаются к прошлому, проходят трудный путь обретения ими человеческих качеств и меняя в корне свое отношение к действительности, то во втором романе и “Лётчице” обращение к прошлому служит и для осмысления позиции героев в настоящем. В повестях ретроспекция помогает выявить и второй план: путь исторического сближения народов на примере сближения героев повестей. Во второй повести шире по сравнению с первой и спектр ретроспекций. Отправные точки воспоминаний в “Лётчице” относятся нередко к разным временным пластам, поэтому в последней повести преобладают воспоминания в воспоминаниях. Прошлые, и в первую очередь, раскрытие легенды о любви героев во второй повести подается в отличие от первой одновременно с точки зрения обоих главных героев. В их воспоминания - рассказы вклиниваются комментарии самих героев относительно их действий в прошлом, а также комментарии автора. Воспоминания часто прерываются вопросами к собеседнику-посреднику, экскурсами в “прошлое” прошлого.

Ретроспекция в повестях (особенно в “Лётчице”) значительно раздвигает временные рамки, показывая исторический процесс развития общества, придавая повестям эпичность, расширяя рамки жанра. Анализ романов и повестей показал, что М.В.Шульц от книги к книге совершенствует приемы ретроспективного повествования.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе: функция “ретроспекций” в романе. - Филологические науки, 1970, 4. - С., 28-40.

2. Рогова Г.И. Ретроспекция как форма композиционных поисков в современной советской прозе. Дисс. канд. филологических наук. - М., 1983. -С. 220.

И.М.Жукова

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РАЗВИТИИ ЛИРИЧЕСКОЙ ОКТАВЫ 80-90-х гг. 19 века.

Русская поэзия конца XIX века является связующим звеном между эпохой расцвета классического реализма с его идеалами простоты и естественности и “серебряным веком”, характеризующимся усложненностью понимания природы и назначения литературы всеобще и поэзии в частности.

“Вместо унифицирующей простоты поэзия стремится к дифференцирующей сложности, вместо мнимой естественной формы - к сознательной необычности”.(М.Л.Гаспаров).

Реставрация и новаторство, соответствующие “поэтике намеков” и “поэтике эксперимента”, проявились в 80-90-х годах и в области строфики.

Культурно-исторические традиции определили развитие лирической октавы в поэзии 80-х-90-х гг.

В творчестве А.К.Толстого развивался жанр медитативной элегии. “В монастыре пустынном близ Кордовы...” (1870) - философско-лирическое размышление о смысле жизни.

Традиция В.Жуковского просматривается не только в выборе жанра, но и в структуре: октавы (АБАБАБВВ) без чередования, написанные Я₅.

Страдания святого мученика, изображенные на монастырской картине, соответствует душевному состоянию лирического героя.

Прямая традиция пушкинских октав видна в стихотворении А.Майкова “Недавняя старина”(1874 - 1875). Автор соблюдает правило альтернанса (АБАБАБВВ//аБаБаБвв) и применяет Я₅. По первоначальному замыслу, “Недавняя старина” должна была открывать раннюю редакцию “трагедии в октавах” “Княжна”.

Первая часть стихотворения “Прелюдия” - цитата из пушкинской “Осени”:

Люблю в его осеннем увяданье
Родной лесистый этот уголок...

Осенняя зарисовка символизирует неизбежность прихода старости в жизни каждого человека. Восстание титанов против богов ассоциируется с борьбой

Времени и вечности, которым в последней строфе поэт противопоставил жизнь России и русского народа.

Объединив две октавы в одну строфу (АБАБАБВВ аБаБаБВв), А.Майков размышляет об особой судьбе России, об её избранности.

Вторая часть стихотворения перекликается с вступлением к “Дому в Коломне”. Следуя за Пушкиным, Майков определяет жанрово-тематический ореол октавы и обосновывает её выбор для своей поэмы - “песни тревожной Музы”.

А.М.Жемчужников использует октавы в сочетании с астрофическими стихами в лирическом размышлении “По поводу дождя и снега” (1886). Гармонию в природе поэт воспекает тройным созвучием октав с чередованием мужских и женских стихов (аБаБаБВв//АБАБАБВВ).

Драматизм несовпадения человека и природы, который обусловлен, по мнению Жемчужникова, бездуховностью и несовершенством самого человека, подчеркнут сменой октав астрофических стихами. В “Думе о Царском Селе” (1889) Фофанова, природа сливается с пушкинской поэзией, образуя удивительный мир сказки, мечты. В стихотворении свободно соединяются возвышенная действительность и прозаическая реальность. “Святая тень великого певца” освещает “тьму житейских дум и прозы” лирического героя, переживающего духовную драму и пытающегося обрести свой жизненный путь.

Октавы (аБаБаБВв), написанные Я₅, создают мелодичный и легкий стих, соответствующий лирической зыбкости образной структуры стихотворения.

В переводах “Октавы (Из Горгано)”(1888) и “Борьбы двух грозных сил, не равных меж собой...”(с итальянского)”(1888) Н.Минский прославляет “новую идеалистическую философию в стихах”. Пушкинская линия просматривается и в структуре октав, и в выборе темы.

Тема творчества, поэтической судьбы звучит и в “Октавах” (1889) О.Чюминой.

Романтические образы ночи, таинственно журчащего ключа, полусаснувшей чаши создают загадочную поэтическую картину мечты, которой недоступна поэту, как лунный луч мотыльку.

В монологе “Вальс”(1895) музыкальная тема связана с философским размышлением поэтессы о Времени и Вечности.

С темой вальса связана тема вечной жажды любви. Вальс - лишь миг, который позволяет героине вновь пережить “восторг любви навсегда молодой”.

О.Чюмина использует обе традиции (и Пушкина, и Жуковского): в октавах применена модель с сохранением альтернанса (АБАБАБВВ//аБаБаБВв), а в текстах с музыкальной тематикой, отраженной в назва-

ниях, - модель без сохранения альтернанса (“Вальс” (АБАБАБВВ)).

Свое понимание творчества излагает В.Брюсов в стихотворении “Поэзия”. Заключительное двустишие (ВВ) подытоживает размышления первых шести строк (АБАБАБ): Искусство поэзии -искусство создания гармонии мира человеческих чувств. Шестиопный ямб придает стихотворению медитативный тон. В стихотворении “Моя мечта” (1895) В.Брюсов изображает предмет своей поэзии. Модель стихотворения максимально приближена к канону и выбором темы, и структурой (аБаБаБвв, Я₅). Поэт представляет искусство миром снов, грез и видений, далеким от прозаической обыденности. Новая эпоха ставила новые задачи перед искусством. Обновлялась и семантика лирической октавы. Катастрофический характер эпохи требовал пристального внимания к личности .

Интимная и пейзажная лирика - это одновременно и лирика философская. Поэты размышляют о гармонии в мире природы, в жизни человека. Первостепенная задача - определить сущность нового искусства. Волна строфического экспериментаторства еще не захватила русских поэтов в 70е-90-е гг. XIXвека. Они использовали запас содержательных ассоциаций лирической октавы, сложившийся в европейской и русской поэзии, в первую очередь, в поэзии В.Жуковского и А.Пушкина.

С.М.Одинцова

СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ И СТИЛЯ “ОКАЯННЫХ ДНЕЙ” И.А.БУНИНА

Впервые “Окаянные дни” вышли во Франции в 1925 году в журнале “Возрождение”. Книга написана в форме дневника, который отражает умонастроение и чувства человека, переживающего общественную ломку как свою личную боль.

Кровь и насилие потрясают сознание писателя. С ужасом пишет он об исторической судьбе России - богооставленной стране.

“Окаянные дни” отличаются мозаичностью и полифонизмом композиции, что позволяет автору свободно переходить от одной темы к другой, от слухов к протоколам, воззваниям, приказам, от глубоко личных замечаний к газетным статьям, от факта к внутреннему переживанию , от многоголосия толпы - к монологу, от описания случайных прохожих к острой и злой характеристике политических деятелей, от реальной действительности к литературным впечатлениям.

Открытость и мозаичность структуры прослеживается как на уровне всего произведения, так и на примерах отдельных абзацев , в описании дневных впечатлений. Например: “На висячей зелени -хвое за окном висят бисером стеклянные капли. Плещет желоб. Статья Кусковой. “Репрессиями не можешь. Нужно просвещать деревню. Футбол

и т.д."/один абзац/. Композиция помогает автору передать суть и размеры катастрофы, в которую была ввергнута огромная страна, уловить сам страшный процесс разрушения нравственных основ, политических и классовых изменений, ломки психологии человека, падения культуры и языка.

И.А.Бунин широко использует монтаж цитат из газет, сопоставляя и умножая таким образом впечатления от происходящего кошмара. Объединяет газеты одно: "Тон газет тот же, угрозы, хвастовство, ложь...не веришь ни одному слову".

Сопоставление открыто эмоционального, личного отношения к происходящему с цитатами из "Новой жизни", "Русских ведомостей", "Власти народа", "Социал-демократа" и создает остро драматический образ человека и времени - "века -волкодава".

В контексте времени дана Буниным и оценка современной литературы, которая определена как "заборная" литература. Сиюминутные трагические наблюдения автора соседствуют с фактами из российской истории, которая имеет тенденцию к трагическому повторению. При этом Бунин цитирует Ключевского, Татишева, Герцена, Аксакова, Достоевского, проецируя историю на современные кровавые события, зверства и разруху.

Тема России как сквозная соединяется у Бунина с темой человека, его сути. "Сдвинутость" человеческой психологии, озверение человека, тяга к преступлению как черта массовой психологии поражает писателя-гуманиста. Автор сопоставляет слова Куликовского: "Творец из лучшего эфира создал живые души их..." и замечание Ренана: "Человек много лет был скотом, а затем много лет был дураком". Конкретно-историческое, общечеловеческое и национальное присутствуют в размышлениях Бунина о русском национальном характере. Он пишет о двух типах в народе: "Народ сам сказал про себя: "из нас, как из древа,- и дубина, и икона,- в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емельян Пугачев". Композиционно эти размышления составляют своеобразный центр в раздумьях писателя об интеллигенции, ее лживости по отношению к народу, равнодушии "друзей народа" к мужику и солдату.

"Окаянные дни" имеют прихотливую, фрагментарную, динамичную композицию, вбирающую размышления, цитаты из газет, книг, стихотворений, мгновенные зарисовки толпы, отдельных людей, уличные сценки, реплики, диалоги, слухи, факты...Все это многообразие объединено пафосом авторской боли, отчаяния, озлобления, горечи и безысходности: "Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование..."

В отдельных фактах автор "Окаянных дней" видит типичное, имеющее истоки и прошлом и следствия в будущем.

Хронотоп России окрашен здесь в трагические тона. У великой

страны есть драматическая древняя история, веками налаженная жизнь, и вдруг “воцарилось какое-то недоуменное существование, беспричинная праздность и противоестественная свобода от всего, чем живо человеческое общество”. В прошлом видит Бунин созидание, в настоящем - разрушение. Атмосферу ужаса, в который погружена Россия, автор создает не только нагнетением фактов и слухов о зверствах большевиков, но и деталями: “Страшно ложиться спать. Загораживаю шкафом кровать.” Или: “...так тихо, что слышно, как где-то на мостовой грызет кость собака, - и откуда только могла она взять эту кость? Вот дожили, - даже кости дивисься!” / Подчеркнутое нами выделено у автора курсивом/.

Носителем разрушительного смысла революции, ее губительной силы является в дневниках красный цвет - цвет крови. В контексте “красный” имеет не только смысловые приращения, связанные с тем, что революция идет “по колено в крови”, но и другие - безумное, страшное, примитивное соединилось в перевернутом мире: “красные рейтузы и при этом пехотная шинель и громадная старозаветная сабля” красноармейцев, “толстый старый галстук, выкрашенный красной масляной краской”, у проф.Шепкина, “комиссара народного просвещения”.

Падение человека Бунин показывает и через многоликий страшный образ пришедшего Хама. Он проникал всюду: на улицу, в магазины, в правительство, в редакцию газет, в литературу... “... молодой солдат с пьяной, сытой мордой предлагал ... масло и громко говорил: Нам теперь стесняться нечего ...” “Мужики разгромившие осенью семнадцатого года одну помещичью усадьбу под Ельцом, ошипали, обрвали для потехи перья с живых павлинов и пустили их, окровавленных, летать, метаться, тыкаться с пронзительными криками куда попало”.

Множество подобных фактов создают образ времени - образ окаянных дней России. Бунин населяет дневники множеством “персонажей”, которые вписаны в общую картину обезумевшего мира. Часто они получают портретные характеристики: “...бешеный студент с винтовкой в руках: весь полет, расширенные глаза дико воззрились вперед, худ смертельно, черты лица до неправдоподобности тонки, остры, за плечами треплются концы красного башлыка...” Типологические портреты передают субъективные авторские оценки определенным социально-историческим типам: “А в красноармейцах главное - распушенность. В зубах папироска, глаза мутные, наглые, картуз на затылок, на лоб падает “шевелюр”. Одеты в какую-то сборную рвань”. Портретные характеристики отражают черты массовой психологии, которая формировалась в условиях вседозволенности, хамства и бесчеловечности: наслаждаются убийствами женщин, детей, сносят памятники, грабят...

Издательские характеристики получают у Бунина политические

деятели революции. Луначарский "...бегал с вытарашенными глазами", Троцкий - "мерзавец". Ленина автор ставит в один ряд с уголовниками: "...уголовная антропология установила у большинства "прирожденных преступников" - бледные лица, большие скулы, грубая нижняя челюсть, глубоко сидящие глаза.

Как тут не вспомнить Ленина и многих других?..."

Автор вкрапливает в текст диалоги и отдельные реплики людей, которые выражают их отношение к большевикам: "Кому же от большевиков стало лучше? Всем стало хуже и первым делом нам же, народу".

Композиционно-стилистическим контрастом является в произведении изображение природы. И в "Окаянных днях" Бунин остается мастером психологического русского пейзажа. Хронотоп природы связан с вечными ценностями, гармонией, красотой, движением и обновлением. Чувство полноты жизни человека обязательно включает в себя восторженное и трепетное отношение к природе. Пейзажные зарисовки Бунина полны лиризма. Чувственная красота мира передается с помощью цветописы, удивительными определениями, часто - сложными прилагательными, обозначающими тончайшие оттенки цвета. Образы природы наглядны, рельефны. Сравнения, которые возникают у Бунина, поражают своей свежестью и неповторимостью.

Гармония природы противопоставлена в "Окаянных днях" кровавым событиям, хаосу и разрухе в России: "...сад: нельзя рассказать!... и желтое, и черно-синее /ельник/, и что-то фиолетовое. Зеленеет к Семеновкам - бильярдное сукно. Клены по нашему садовому...необыкновенные. - Сказочный - желтый, прозрачные купы..." Бунин чуток и поразительно точен в описании изменений в природе: "...лес поражает. Как в два дня изменился: весь желто порыжел... шапка леса буро-лиловата, точно мех какой на звере облезает. А какой лес по скату лошаины! Сухая золотая краска стерта с коричневой, кленоватой". Инверсия, звукопись, восклицательные предложения, нанизывание однородных членов позволяют автору открыть сокровенную красоту русской природы.

Изображая природу, Бунин обращается к вертикальной композиции. "Аллея голая стройна, выше и стройнее, чем в листопад. О,какая тишина всюду, когда я ходил! Точно весь мир прервал дыхание, и только звезды мерцают, тоже затаив дыхание." Звезды, луна, заря, небо входят во многие пейзажные миниатюры дневниковых записей, составляют особый слой в полифоническом строе произведения. Несмотря на ужас происходящего, Бунин мог испытывать мгновения счастья от соприкосновения с природой.

Углубление душевной драмы, которая нарастает в "Окаянных днях" ведёт к утрате "вкуса жизни", что сказывается в убывании пейзажей. Городские /московские, одесские/ пейзажи мрачны, угрюмы: "День темный, грязный. Москва мерзка как никогда". В дневниковой записи от 7

марта Бунин приводит реплики перепуганных горожан, а в конце записи относит удивительный образ, тревожный, печальный и поэтический: “Шли ночью по Тверскому бульвару: горестно и низко клонит голову Пушкин под облачным с просветами небом, точно опять говорит: “Боже, как грустна моя Россия!” Субъективно-психологический пейзаж включает здесь пушкинский образ и насыщает текст гуманистическим подтекстом и сверхтекстовыми смыслами.

Лингвистические средства создания стиля у Бунина в дневниковых записях также подчиняются принципу мозаичности. Книжная лексика переплетается с разговорной, жаргонизмы соседствуют с диалектизмами. Текст насыщен экспрессивной лексикой: “мерзавец”, “дураки”, “сволочь”, “животное”, “негодяи” и др. Вульгарно-бранная лексика отражает возмущение происходящим, озлобление, ненависть к тому, что перевернуло жизнь России, темперамент автора и накал его чувств.

Особую эмоциональную насыщенность создают в тексте повторы: “Ах, эти сны про смерть! Какое вообще громадное место занимает смерть в нашем и без того крохотном существовании! А про эти годы и говорить нечего: день и ночь живем в оргии смерти”.

Падение языка Бунин связывает с падением человека. Он не принимает “большевицкое” правописание. Со злой иронией передает особенности произношения неприятных людей: “Помните, господа; гусский сапог безжалостно газдавит нежные гостки гусской свободы! Все на защиту ея?” /речь князя Е.Трубецкого/. “Окаянные дни” насыщены газетными, деловыми, публицистическими штампами своего времени. Поданы они с издевкой, с переосмыслением - в кавычках. “Конечно, - большевики настоящая “рабоче-крестьянская власть”. Она “осуществляет чаяния народа”. А уж известно, каковы “чаяния” у этого “нарда”...”

Бунин широко использует синтаксис разговорной речи, чтобы передать живое и страстное дыхание улицы или подчеркнуть беглость, динамику дневниковых записей.

Ритм “Окаянных дней” своеобразен, изменчив. Неполные предложения, обрывы, восклицательные предложения, риторические вопросы, обращения передают напряжение чувств и мыслей автора, создают “пульсирующий” ритм. Раздумчивы, проникновенны, осложнены определениями, однородными членами пейзажные миниатюры. Некоторые дневниковые записи выстроены как размышления с усложненной системой подчинительных и сочинительных связей.

Прибегает Бунин к цитированию крылатых выражений, при этом переосмысливает их, уточняя и связывая со своим пониманием революции. Блоковское поэтическое “Слушайте музыку революции” Бунин с негодованием включает в свой контекст: “Блок слышит Россию и революцию, как ветер...” О, словоблуды! Реки крови, море слез, а им все нипочем.” “Честь безумцу, который навеет человечеству сон золо-

той"...Как любил рычать это Горький! А и сон-то весь только в том, чтобы проломить голову фабриканту, вывернуть его карманы и стать стервой еще худшей, чем этот фабрикант". Цитаты создают свертхтекст, который связывает Бунина с общекультурным фоном /и литературным/ или разрывает эти связи.

Важную роль в "Окаянных днях" имеют имена писателей и политических деятелей, названия литературных произведений. Их обилие подчеркивает духовную жажду Бунина и страдание мысли, обострившиеся в страшные годы, желание понять случившееся и категорическое неприятие крови, насилия, хамства ни в прошлом, ни в настоящем.

"Читаю Ленотра, Сент-Жюста, Робеспьера, Кутона... Ленина, Троцкого, Дзержинского. Кто подлее, кровожаднее, гаже? Конечно, все-таки московские..."

Читая книги, он ищет суровой правды, сокровенного смысла в изображении бытия. Отсюда страстность, неординарность и субъективность оценок. О рассказах Мопассана: "... никакого впечатления... неприятно шаголевато-литературно сделанные"; "Село Степанчиково" - "полнейшая болтовня, лубочная в своей литературности..."; "Лесков "На краю света" - страшно длинно, многословно, но главное место очень хорошо! Своеобразный, сильный человек!"; "Читал отрывки из Ницше - как его обворовывают Андреев, Бальмонт и т.д..." О Библии: "Изумительно".

Таким образом, "Окаянные дни" Бунина отмечены полифонизмом на уровне внутренней и внешней формы. Полистилистика обусловлена жанром и творческой индивидуальностью автора "Деревни" и "Антоновских яблок". Открытость структуры текста взаимодействует с единством, обусловленным образом автора.

Н.К.Нежданова

МИФОЛОГИЗМ СТИЛЯ А.БАШЛАЧЕВА

Для фолк-рок поэта А.Башлачева одним из важнейших кругов поэтического лада оказывается надисторический /языческий/ круг мифа, былины, сказки. Поэтом создано несколько вещей, которые ни в коем случае нельзя считать просто стилизацией. Органичность погружения в эту стихию доказывается тем, что фольклорными образами и мотивами пронизаны почти все стихи Башлачева. Мифологизируется и быт, и история последних десятилетий, соединяясь в стихе с корнями русского эпоса.

В основе художественной системы фольклора лежат древние мифологические взгляды на мир как на единое целое. Мифологическое представление, сближающее какие-либо небесные явления с бытовыми, земными реалиями, легко переходило в фольклор в виде метафоры

или образного сравнения. Башлачев воспринимает и интерпретирует идущую из глубокой древности идею о мире, как об общем вселенском доме, в этом сказывается не познавательная /как в мифах/, а духовная потребность человека XX века приблизить мир к себе, ошутить себя частью единого целого. В лирике поэта "космос" упорядочен и имеет общую организацию с природой и человеком. В соответствии с этими представлениями поэт "сводит вместе" и небо, и землю, показывая единство земного и небесного. Ему видится в небе отпечаток земного:

Вытоптали поле, засевая небо.../"Лихо"/

В другом случае Башлачев отождествляет небо с водой:

Небо в кольчуге из синего льда.../"Спроси, звезда"/

Поэтический образ: "Я люблю посмотреть, как купается луна в молоке..."/"Зимняя сказка"/ так же восходит к фольклору. Мир в поэзии А.Башлачева "космичен" по своей структуре: низ-верх-круг:

С земли по воде сквозь огонь в небеса звон.../"Спроси, звезда"/

"Круг" обнимает не только пространство, но и время: прошлое-настоящее- будущее словно слиты воедино, как древо жизни: корни-ствол-крона. Трагичен этот образ в песне "Ржавая вода":

Но ветки колючие
обернутся острыми рогатками,
да корни могучие
заплетутся грозными загадками...

Жизнь-смерть-жизнь тоже образуют круг. Эта мифологема косвенно обозначена тем, что образ Грома /важный для Башлачева/ двойствен. Гром одновременно и символ смерти /Илья-Громовержец посылает кару громом/ и символ жизни. У Башлачева Снежна Бабушка /смерть/ ходит с громом-посохом, но и:

Небо - с обшину,
Все небо - с обшину.
Мы празднуем первый Гром!

Праздник первого Грома у славян - праздник начала весеннего роста, а, значит, начала жизни.

Следует отметить и языческое "притяжение стихий" у Башлачева. Стихия ветра выступает символом очищения и перемен, стихия воды как отражение души человека /"Некому березу заломати..."/ Особо важной для Башлачева является стихия огня. В ужасе и трепете душевном поклонялись наши предки могущественной силе огня. Это тот огонь, который по древнему преданию призвал к бытию первого человека. Этим огнем горели ритуальные костры. В стихотворении "Пляши в огне" сквозь каждую фразу просвечивает славянский миф:

Весело ли, грустно
да по Руси по руслу
течет река.
Ой, как течет река в облаках,

да на самом дне
мечется огонь,
и я там пляшу в огне!

Миром язычества правила магия, реальный мир был зыбок, а предметы живой и неживой природы наделялись магическими силами. Отсюда своеобразие символики. Звезда у Башлачева - многозначный символ. Она хранительница человеческой жизни. Сказочные пряжи, Девы Судьбы, начинают ткать нить новой жизни при рождении человека, а конец этой нити прикрепляют к только что загоревшейся звезде. Когда придет срок порваться нити, звезда упадет, возвестив о чьей-то смерти. Этот мотив прямо переходит в стихотворение Башлачева:

Ой-е-ей, спроси, звезда,
Да скоро ли сам усну,
Отлив себе шлем из синего льда?/"Спроси, звезда"/

Символом смерти для Башлачева становится зима. В его "зимних" песнях ощущение закованности в лед мертвой безжизненности. В стихотворении "Посошок" метель плетет в кружева пеньковую пряжу, кроит белый шелк для посмертной рубахи. Тяжел путь навстречу смерти:

Эх, налеп посошок, да зашей мой мешок-
На строку по стежку, а на слова - по два шва.

Древний обряд погребения: русса отправляли в последних путь
в ладье:

И запел алый ключ. Закипел, забурлил...
Завертело ладью на веселом ручье. /"Посошок"/

К языческим представлениям восходят образ Снежной Бабушки.
Прообраз Бабушки - Баба-Яга - носитель зла и смерти:

Отворив замки Громом-посохом,
в белом саване
Снежна Бабушка.../"Егоркина былина"/

Башлачев жил предельно яркими ощущениями древних. Его стихи полны смысловых и звуковых ассоциаций, которые и создают языческий подтекст:

Молнию замолви, благослови
Кто бы нас ни пас, худом ли добром,
Вечный Пост, умойся в моей любви. /"Вечный пост"/

В стихи Башлачева перешла бинарность народного мироощущения: Добро и Зло резко разведены на два полюса в своей борьбе за душу человека. Лихо из одноименного стихотворения "замело метелью". Один из самых ярких образов Мельник-Ветер-Лютый Бес; ему сопутствуют "черный дым", "черных туч котлы чугунные", "в белых трещинах гадуки-молнии". Сможет ли выжить человек, которого "потянуло, понесло, свело, смело... на камни жесткие, да прямо в жернова." Башлачев не выжил: "Не могу терпеть! Да неужели не умеем мы по доброму!?", но по традиции фольклора, Добро побеждает Лихо, как

весна сменяет вечную зиму. Ключевая для Башлачева песня "Имя имен" несет в себе древнюю истину, что человек не уходит навсегда, а уходя, обязательно вернется:

Имя Имен

вырвет с корнем все то, что до срока зарыто,

В сито времен

бросит боль да былинку, чтоб истиной к сроку взошла...

Фольклорные образы в стихах А.Башлачева несут в себе дополнительную эмоциональность, живущую в нравственно-эстетическом опыте читателя. Реминисценции народных примет, пословиц, поговорок способствует демократизации поэтики.

Ох, безрыбье в речушке, которую кот наплакал.

... Но - слава Богу все это исчезнет

С первым криком петуха! /"Дым коромыслом"/

А на дожде - все дороги радугой!

Быть беде. /"Время колокольчиков"/

Мифологические истоки имеют анималистические метафоры:

Улететь бы куда белой цаплею! - Обожжено крыло.

/"Ржавая вода"/

Используя прием персонификации, поэт наделяет явления природы человеческими признаками:

Как в глухом лесу плачет черный дрозд.

Как присело солнце с пустым ведром. /"Вечный пост"/

Нередко используются Башлычевым словесные повторы. Иногда они почти дословно берутся из фольклора: "печаль-тоска", "песни-песенки", "тоска-заноза", "стежка-дорожка", "из-за леса, леса темного" или:

Как сидит Егор в светлом тереме,

В светлом тереме с занавесками. /"Егоркина былина"/

Чаще всего по образу народных поэт создает свои повторы, отличные от "первичных моделей" содержанием или строением: "рвань-фуфаечка", "дрань-ушаночка", "вонь-портяночки", "вода-вода". По своей функции эти повторы отличаются от народных: они усиливают значение важных по смыслу слов, придают речи дополнительную экспрессивность и взволнованность.

Башлачев использует прямой и отрицательный параллелизм, типичный для славянской лирики:

То не просто рвань, не фуфаечка,

То душа моя несуразная.../ "Егоркина былина"/

Характерны для стихов Башлачева обращения-восклицания в духе народных песен с разного рода экспрессивными частицами:

- Ой, не спи, ты, Митенька, не зевай. /"Песенка на лесенке"/

- Эх, Егор, Егор! Не велик ты грош.../ "Егоркина былина"/

- Ой-е-ей, спроси, звезда.../ "Спроси, звезда"/

Развитие традиций фольклора отражается в цветовой символике. В языческой мифологии белый цвет - цвет смерти: "Вьюга продувает белые палаты" /"Лихо"/, "улететь...белой цаплею" /"Ржавая вода"/, "в белом саване Снежна Бабушка" /"Егоркина былина"/. Черный - цвет зла: "черный дым" /Егоркина былина"/, "черных туч котлы чугунные кипят" /"Мельница"/. Синий цвет - небесный, чистоты, духовности - главный в цветовой палитре стихотворения "Спроси, звезда". Комплекс микробразов стихотворения построен на символике синего цвета:

...Небо в кольчуге из синего льда...

Сабля ручья в ножнах из синего льда...

Шлем из синего льда...

Латы из синего льда...

На экранах из синего льда.

В лирике Башлачева обнаруживают себя и фольклорные постоянные эпитеты: "синяя речка", "белая рубашка", "красно солнышко", "чисто поле" /"Ванюша"/, и традиционные зачины: "Как из золота ведра брал своим ковшом" /"Все будет хорошо"/, "Как горят костры у Шексны-реки." / "Егоркина былина"/, и единоначатие строк:

Там, где без суда все наказаны,

Там, где все одним жиром мазаны,

Там, где все одним миром травлены... /"Егоркина былина"/ и сказочный мотив троичности /"Егоркина былина"/, и краткие прилагательные "добра карамель" /Зимняя сказка"/. В ряде текстов есть прямые цитаты из сказок, песен, выступающие в роли афоризмов, поговорок:

Мерзни, мерзни волчий хвост на реке! /"Зимняя сказка"/

Связь поэта с фольклором прослеживается в метро-ритмической организации стихотворения. Например, стихотворение "Некому березу заломати" написано на основе ритмической структуры народной песни с использованием исконно народной модели стиха, когда ритм стиха подсказывается мелодикой народной песни. В стихотворении "Егоркина былина" свободно воспроизводятся лексико-интонационные особенности русского былинного стиха:

Ждет гостей Егор,

А гостей к нему равным счетом двор,

Ровным счетом - двор да три улицы.

С превеликим Вас Вашим праздничком,

И желаем Вам самочувствия,

Дорогой Егор Зимогорович!

Былинная интонация образуется прежде всего дактилическими окончаниями строк, придающими стиху распевность. О лексических особенностях. Тут, помимо старинного слова "персты", обращают на себя внимание существительные с уменьшительными суффиксами "-ушк" /Егорушка, бабушка/, "-очк" /ушаночка, портяночки/, то что ха-

рактарно для былинной и сказочной лексики. Наконец, синтаксическая особенность - это повторы: "Погадай ты мне по пустой руке, по пустой руке, да по ссадинам..." Вызывая в памяти былинный эпос и драматические коллизии былинных сюжетов, Башлачев вносит новые эмоциональные краски в свой страстный монолог.

В поэзии А.Башлачева встречаются образы не только языческой, но и христианской мифологии. Однако поэт воспринимает их не так, как того требует церковь, а так, как преломлялись эти образы в народном сознании, где фигуры праведников, их дела восполняли пустоты окружающей их жизни, часто лишенной элементарных нравственных норм. У святого Николая нет ничего от религиозного аскетизма, он наделен силой творить добро и покровительствовать людям /"Спроси, звезда"/. Избранность святого Николая имеет глубинные причины, связанные со сложным переплетением в народном сознании языческих и народных верований. Св. Николай в русском фольклоре приравнивался к богу и подобно ему наделялся способностью творить благодеяния. Башлачев совмещает признаки как языческие, так и христианские: Никола ставится рядом с именем Бога, но он - Никола-лесная вода. Нередки в стихах Башлачева прямые обращения к Богу с мольбой:

Храни нас, Господи, покуда не грянет Гром!/"Вечный пост"/

В стихотворении "Мельница" интересно интерпретируется библейская легенда: герой, прошедший испытание-наваждение Лютым Бесом, выступает в роли спасителя:

Найду я три своих последних зернышка,
Брошу в землю, брошу в борозду-
К полудню срежу три высоких колоса.
Разотру зерно ладонями

да разведу огонь
да испеку хлеба.

Преломлю хлеба румяные

да накормлю я всех
тех, кто придет сюда,
тех, кто придут сюда,
тех, кто поможет мне,
тех, кто поможет мне
рассеять черный дым...

В поэзии Башлачева сочетаются атрибутика языческой мифологии, христианства и современности, образуя некий стилистический феномен. Эта особенность характеризует творческую индивидуальность Александра Башлачева.

Если плач - не жалели соли мы,
Если пир - сахарного пряника.
Звонари черными мозолями
Рвали нерв медного динамика.

... И в груди - искры электричества

Шапки в снег - и рваните звонче.

Рок-н-ролл - славное язычество.

Я люблю время колокольчиков. /"Время колокольчиков"/

У Башлачева мы не находим ни культа старины, ни культа современного искусства. Для него то и другое - составные элементы культуры, которые, будучи частями единого целого, могут переводиться с языка на язык. Знаки язычества соседствуют с рок-н-роллом.

Художественная условность народных песен, сказок и загадок стихийно отражает восходящие к незапамятной древности представления об однородности всех элементов бытия, едином происхождении неба и земли, природы и человека. Благодаря близости поэтического мышления Башлачева народно-поэтическому, метафорическая образность его лирики представляет собой упорядоченную общность, в которой связаны воедино человек и окружающий его мир.

Д.Н.Багрецов

ПОЛИСТИЛИСТИКА КАК ВЕДУЩАЯ ЧЕРТА ПОВЕСТВОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ В.ПЬЕЦУХА "ГОСУДАРСТВЕННОЕ ДИТЯ"

Отношение автора и героя подчеркивается языком повести В.Пьецуха "Государственное дитя": три сюжетные линии, три хронотопа подразумевают в постмодернизме три стилиевых пласта. Речевой уровень определяется тематикой повести. В антиутопии сочетается лексика из разных временных пластов (даже на уровне словосочетаний: Приказ Иностраннных Дел, в числе прочего это отражает современную нам реальность). В повести одним из средств авторской иронии является проникновение языковых средств из одного функционального стиля в другой: так, в выборке из газет, которую читает государю Александру Петровичу дьяк Перламутров, мы видим: "Чтобы мир развивался абсолютно во всех случаях последовательно, постепенно, - этого не сказать. Динозавры, по историческим меркам, вымерли в одночасье..." Вместо ожидаемых оборотов публицистического стиля здесь встречаются разговорные, устаревшие ("в одночасье"), просторечные. Следует учесть, что в современной публицистике разговорные языковые средства занимают очень прочные позиции. Такое взаимопроникновение и близость антиутопии и реальности вряд ли случайно.

В разговоре государя с послом Сибирского ханства (вспомним геополитические новинки последнего десятилетия - республика Якутия и пр.) представлены весьма разнородные обороты: "судили-рядили", "форма монархии", "в рассуждении государственного благоустройства", "властелин", "из политеса", "последняя будет лучше", "недо

не может врать"...Такое обилие разнородных языковых средств передает ситуацию государственной и социальной нестабильности, смешение социальных групп и исторических эпох (что подтверждает и событийный ряд), ситуацию безвременья, "смутного времени" - отсюда и появление Лжеаркадия. Большую роль в создании пародии играет лексика: это и описание героев в антиутопии ("Замечательно, что живая походка у них была одинаковая: как будто приспичило по малой нужде, но это нельзя ни в коем случае показать"), и реплики героев ("Послушай, Перламутров... может быть такое, чтобы наследник остался жив?... ведь я же своими глазами видел его в гробу!"), искаженные цитаты ("У Шекспира в драме "Гамлет" есть такие слова: "Я жулик, но не жулик кто ж?", и имена персонажей (повытчик Вазелинов, генерал Конь), соединение разностилевой лексики в соответствии с разнородными темами в письмах ("...и свалилась без задних ног. Я лежала и думала о том, какое удовольствие может доставлять человеку простой порядок простых вещей").

В основной части пародийный эффект редко создается лексическими средствами, здесь тоже присутствует постмодернистская полистилика, но о пародии здесь лучше говорить на уровне сюжета (ирония, абсурд) и на уровне жанра (собственно пародия). Лексика основной части типична для современных произведений массовой культуры, в частности, для детективов и триллеров. Интересно, что разговоры на иностранном (английском) языке передаются транслитерацией (излюбленный детективный прием, переводные фильмы). Иностранные названия, которыми злоупотребляют авторы современного детектива, тоже очень широко представлены в этой части повести. В целом язык здесь поддерживает авторитет детектива и этим подчеркивает пародию.

Наиболее богат язык писем жены героя: пейзажи там отличаются высокой художественностью и выполнены в традиционно-классической, реалистической манере. Вообще, в письмах присутствует лексика из разных функциональных стилей: от возвышеннолитературной в пейзажах и философских размышлениях, до разговорной и просторечной ("хихикала, как ненормальная"): это зависит от тем, к которым обращается героиня.

В языке повести мы видим постмодернистскую полистилистику, которая помогает автору показать русский характер во всех его проявлениях и достичь широкого охвата явлений в малом жанре. В письмах такую полистилистику создает поток сознания героини, постоянные переходы от одной темы к другой и разноплановость этих тем. Интересно, что в письмах почти нет упоминания об адресате (кроме традиционного начала: "Милый Вася"). Это вызвано тем, что сами письма выступают в повести не как средство общения героини с мужем, а как средство раскрытия внутреннего мира героини: мы знаем о ней гораз-

до больше, чем об остальных героях, хотя в действии она не участвует. Той же цели служит и составляющий основу композиции писем поток сознания героини. Так автор обходит осуждаемые постмодернизмом приемы изображения внутреннего мира персонажей, такие, как внутренний монолог и несобственно-прямая речь. Необходимо иметь в виду соотношение: антиутопия - повествовательный хаос - пародия - реальная действительность, очень важное для понимания идеи повести.

В.К.Олейник

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ ПРОЗЫ М.ВЕЛЛЕРА

Михаил Веллер сегодня принадлежит специфическому и своеобразному кругу “читаемых” современных российских писателей, т.е. тех, чьи книги сразу раскупаются по выходе в свет. И неважно, что в этом круге преобладают авторы криминальных романов. Веллера объединяет с ними общая знаковая формула - все они сочинители историй о современности.

Стихия Веллера - рассказ. В нем он чувствует себя свободно и раскованно, ибо четко определена его собственная роль рассказчика, повествователя. Функциональная определенность, сочетаясь со спецификой жанра, дает своеобразную стилистическую окраску прозы М.Веллера.

Автор принципиально находится с текстом в прямых субъективно-объективных отношениях, не нуждаясь в лирических посредниках. Подобная позиция была характерна для эпических сказителей: акын всегда соблюдает чистоту жанра и удовлетворяет внимательных слушателей. Веллер стремится быть современным “акыном” русского письма. Для этого, ведя бесконечное, но размеренное (в форме рассказа) повествование о современности, он интерпретирует объективную реальность в соответствии со своими представлениями о ней. Автора мало волнует несоответствие между фактом и его изображением, ибо различие привнесено личностью художника. Однако верность изображения детали, предмета возведены им в культ.

Поэтому в “Легендах Невского проспекта” атмосфера частной жизни советских людей изображена с буквальной точностью, а события, случаи из частной жизни могут не соответствовать газетной хронике или материалам уголовного дела. Событие превращается в зафиксированную на письме историю, которая в изустной передаче обобщалась до анекдота. Более того, собственная жизнь этих историй не заканчивается на книжной публикации, а открыта для дальнейшей интерпретации и возвращения в устное бытование.

Характерным для творчества Веллера стал роман в рассказах “При-

ключение майора Звягина". Уже название несет отпечаток литературной игры, отсылая читателя к фигурам Шерлока Холмса и Майора Пронина. Литературные реминисценции в романе становятся не только формой проявления авторской иронии, но и структурообразующими элементами.

Над романом Веллера, буквально, витает тень "таинственного острова" Жюль Верна, ибо сериал приключений Звягина - это сборник практических рецептов по выживанию в современном российском городе. Рецептов, составленных из произведений мировой литературы, здравого смысла и фантазии автора.

Тщательно продумана фигура главного героя. Майор Звягин всемогущ и анонимен, добродетелен и справедлив. Он с успехом приравнивается к целому ряду мифологических героев типа капитана Немо, Гарун Аль-Рашида, Рэмбо...

Звягин представляет собой классическую мифологему, сконструированную по законам бульварного жанра. Однако Веллер, как и Унберто Эко, соединяет элитарность с популярностью формы. Герой Веллера традиционен в своем суперменстве и одновременно антикомичен традиционному супермену.

Звягин - дежурный врач "Скорой помощи". В недавнем прошлом - майор медицинской службы воздушно-десантных войск. Уже на первой странице заявлено его кредо: "Чтоб было интересно. И лечить людей". Одиннадцать историй, происшедших со Звягиным, полностью организованы его личными принципами. Он врачует (больного раком, алкоголика, хронического неудачника), осчастлиливает (дурнушку, несчастного влюбленного), карает (убийцу, следователя НКВД). Как и всякий мифологический герой, Звягин примеряет на себя роль создателя. Точнее, он пересоздает несправедливость и несовершенство человеческого бытия, вмешиваясь в изначальный замысел Творца и опровергая предначертанность Книги Судеб. Звягин не знает неудач, ибо отдается своим предприятиям с азартом увлечения и четкостью осмысленности. Все приключения Звягина бытового происхождения и генетически связаны с массовым сознанием (чтение газет, самолечение, вера в чудо и т.д.). Но самым большим чудом является современный чудодей, т.к. он сублимирован из все того же ожидания спасителя в массовом сознании. И пусть в реальности чудодеи носят фамилии Кашпировского, Жириновского и Мавроди, но российский менталитет продолжает держать в запасниках сознания (подсознания?) вакантным место для очередного Мессии. Так что образ Звягина - и исполнение социального заказа, и иронический, но открытой технологии исполнения, взгляд на заказ.

Технологическая полифония Веллера и откровенная эрудиция определяют единство его прозы.

Умный и желчный рассказчик и пересказчик историй, он не боит-

ся простоты формы и естественности изображения, ибо в них наиболее полно проявляется и реализуется характер.

Герои историй Веллера всегда тождественны себе и соразмерны художественному пространству. Человек вовлекается в события, участвует в них на паритетных началах, а не превращает себя в событие.

Д.Г.Кульбас

РАБОТА НАД ЯЗЫКОМ ПОЭМЫ НЕКРАСОВА “КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО” (МОНОЛОГ ЯКИМА НАГОГО) НА ПРАКТИЧЕСКОМ ЗАНЯТИИ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIXв.

Студенты накануне получают задание выучить монолог Якима; повторить по учебникам и словарям такие понятия, как литературный язык, просторечие, диалектизмы, вульгаризмы, идиомы и т.д.; ознакомиться со страницами некоторых монографий о поэме; выписать из монолога языковые средства согласно плану занятия и подумать над их функцией в произведении.

Как всегда, при работе над языком произведения мы вспоминаем замысел автора. Некрасов задумал “написать народную поэму”, полезную, понятную народу и правдивую. Он задумал изложить в связном рассказе все, что он “знал о народе”, что “привелось ему услышать из уст его”.

Поставив философскую проблему: охарактеризовать понятие о счастье в России середины XIX века, Некрасов пытается уяснить в главе “Пьяная ночь”, где находится монолог Якима, прежде всего, народные чаяния и ожидания.

Вспоминаем мы и особенности композиции поэмы. В её тексте множество монологов героев, рассказывающих семерым странникам о жизни, о себе. Затем студенты непосредственно обращаются к монологу Якима, одного из крестьян-идеологов в поэме.

Студенты устанавливают, что монолог Якима представлен разговорной струей литературного языка, общеупотребительной лексикой, связанной с бытом и настроениями крестьян.

Отсюда для него естественны такие слова, как “изба”, обозначающие жилище крестьянства, как “лаптишки”, “шапочки”, обозначающие одежду крестьян того времени. Очень характерно, что большая часть лексики Якима передает основное содержание жизни крестьян - труд, его орудия, плоды этого труда: “страда”, “работаем”, “сено”, “корзины”, “лошадь” и т.п. Существительное “работа”, глагол “работать”, пожалуй, самые частые слова в монологе. Некрасов, а вместе с ним и его герой, прекрасно понимают, что Россия держится на крестьянине-труженике, человеке, “великом в работе”. Эпитет “великий” - некрасовс-

кая и якимовская точка зрения на народ.

Защищая крестьянина, Некрасов вкладывает в уста Якима целый ряд просторечных выражений, отражающих грубоватый, прямой характер этого крестьянина, его взгляд на жизнь. Так, Яким называет крестьянок “бабами” и “мужиками”. С изображением тяжести народного труда в монологе связаны такие просторечия, как “маются”, “навалются” и т.п. Некрасов не боится, характеризуя труд крестьянина, вводить в монолог диалектные слова: “пожня”(скошенный луг), “зажорины”(подснежная вода в яме), “плетюха”(большая корзина, которую мужики “волокут”). В речи наблюдательного и резкого Якима эти слова к месту. Яким защищает мужиков, видя социальные противоречия в жизни и понимая, что плоды их труда присваивают “бог, царь и господин”. Отсюда такой порок крестьян, как чудовишное пьянство. В монологе Якима очень много слов и выражений, отражающих некрасовское понимание этой стороны жизни народа: “пьем много мы по времени, а больше мы работаем”, “возьмем ведро с водкою”, “а все вином кончается” и т.п. Некрасов устами Якима так обобщает свои наблюдения над жизнью мужика: “он до смерти работает, до полусмерти пьет”.

Книжные слова и выражения, отвлеченные понятия не часто встречаются в речи Якима. Он мыслит конкретно: “бедная крестьянская душа”, “мужицкая беда”, “возрадуйся”. Нет в его монологе ни одного иностранного слова. Зато в этом монологе много слов и выражений, связанных с фольклором - той областью культуры, которая была с детства доступна крестьянину. Яким любит крестьянскую удалю “молодецкой” (постоянный эпитет). Он, Яким, сравнивает обиженную крестьянскую душу с “тучей черною”, “гневной” и “грозной”, набухающей возмездием господам. Некрасов включает в речь Якима загадки, дающиеся одновременно с разгадками: “Весь век пила железная жует, а есть не ест”. Включает поговорки: “Брюхо-то не зеркало”. Речь Якима богата словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами, характеризующими доброе отношение героя к народу: “под солнышком”, “чарочка”, “молодушки”, “старинушка”, “песенки”. О барине Яким с иронией говорит: “Какой-то барин плохонький”, “мерочка господская”. Некрасов часто вставляет в речь Якима слова с суффиксом многократного действия: “хаживал”, “видывал”. В речи Якима ряд идиом, родных для него с детства: пожар “пускает на ветер” плоды крестьянского труда, “по пальцам перечтет” и т.п. Они, усиливают образность и меткость языка героя, подчеркивают русскую суть его.

В синтаксисе монолога Якима Некрасов избегает сложных синтаксических конструкций. Разговорный характер речи Якима придает: обилие междометий, обращений, неполные предложения (“Возьмем ведро с водкою”). В предложениях сложных преобладают сочинительные союзы, бессоюzie.

Все это позволяет студентам представить себе многогранный, своеобразный характер Якимя Нагого, увидеть в нем редкий в то время тип крестьянина - идеолога и осознать мастерство Некрасова.

И.А. Жукова

НАБЛЮДЕНИЯ НАД СТИЛЕМ ПИСАТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Вопрос выбора произведения для общей работы с группой, как отмечает Н.М. Соловьёва, очень сложный. “Это должно быть высокохудожественное произведение, представляющее общественный интерес для нашего времени... интересное для студентов педагогического института, не очень сложное для начинающего читателя по своей структуре и по исполнительским задачам. Кроме того, ...небольшим по объёму”. Думается, таким требованиям отвечает выбранное нами для коллективного исполнительского анализа стихотворение в прозе И.С. Тургенева “Ши”.

В стихотворениях в прозе, “заключительном аккорде творческой жизни Тургенева” / С.Петров/, нашли отражение не только основные темы писателя, но и особенности его художественного мастерства.

Выяснение первоначального восприятия произведения студентами показало, что оно никого не оставляет равнодушным, оказывает сильное эмоциональное воздействие, пробуждает воссоздающее воображение.

Однако большинство студентов остаётся на уровне первоначальных представлений и оценок и затрудняется самостоятельно определить идейно-художественный смысл произведения.

Отсюда вытекают цели и задачи практического занятия:

- в процессе исполнительского анализа познакомить студентов с тем, как происходит творческое освоение произведения, предназначенного для чтения, вскрытие его подтекста;

- ответить на вопрос, в чём секрет глубокого эмоционального воздействия стихотворения в прозе на читателей, раскрыть некоторые особенности стиля.

Эти задачи определили и методику работы над исполнительским анализом произведения.

Для самостоятельного обдумывания студенты получили следующие вопросы:

Какие чувства вы испытали при чтении?

Какова тема и идея произведения?

В чём особенности его построения?

В чём проявилось мастерство писателя?

После небольшого индивидуального сообщения о цикле “Стихот-

ворений в прозе” И.С.Тургенева студенты относят миниатюру “Ши” к произведениям, раскрывающим тему Родины, русского народа, тяжёлого положения крестьянства, взаимоотношений крестьян и господ.

Уяснение основного принципа композиции миниатюры, противопоставляющей барыню-помещицу и простую крестьянку, а также авторского отношения к героям подводит студентов к пониманию основной мысли писателя, но окончательный вывод оставляем до завершения исполнительского разбора.

Исполнительский анализ проводим обычным путём, “вслед за автором”.

Делим произведение на части и даем им условное /для удобства в работе/ название :

- 1 часть - вступительная,
- 2 часть - описание бабы-вдовы,
- 3 часть - размышления барыни,
- 4 часть - диалог помещицы и крестьянки,
- 5 часть - заключительная.

Таким образом, получаем 5 частей, если не выделять в отдельную часть кульминацию. Деление частей на куски производится во время анализа каждой части.

Всестороннее освоение литературного произведения, предназначенного для чтения , - сложный творческий процесс, заключающийся в особом, отличающемся от литературоведческого, “проникновении в исполняемое”. Поэтому прежде всего необходимо учить студентов такому вдумчивому, проникновенному чтению, когда ни одна деталь авторского текста /будь то отдельное слово или знак препинания!/ не проходила мимо читательского внимания - все подвергалось не только тщательному обдумыванию, но и эмоциональной оценке.

1 часть. Исходя из сказанного, при анализе первой части предлагаем студентам подумать над такими вопросами: Почему каждое предложение 1 части выделено автором в отдельный абзац? Почему барыня решила навестить вдову?

Поиски ответа на первый вопрос заставляют студентов уточнить место и время действия, определить экспозицию и завязку рассказа, найти правильный темп чтения, логические паузы и ударения, раскрывающие значимость и наполненность большим содержанием каждую фразу.

Плодотворен и второй вопрос. Смерть “первого на селе работника” в какой-то мере потеря и для неё, “помещицы того самого села”. Вероятно , это решение ей внушили её “тонкие” чувства, стремление быть “поближе к народу”. А может быть, она вспомнила о потере своей девятимесячной дочери/ не исключено, тоже единственной/? Требуем обоснования таких предположений, но не отвергаем пока ни одного из них - важно заставить студентов мыслить и чувствовать, приближаться к произведению.

2 часть. В описании бабы-вдовы, как и во всём произведении, проявились особенности психологизма. Мы не видим её чувств, но живо их ощущаем, так как знаем их причину и источник. Бедная крестьянка, похоронившая сына-кормильца и оставшаяся совсем одна, вызывает у читателей сострадание и жалость... С помощью каких художественных средств удаётся писателю, не говоря о чувствах героини, передать её душевное состояние? - этот вопрос нацеливает студентов не только на анализ, но и на активную деятельность воссоздающего воображения.

Студенты отмечают детали портрета - следы глубоких страданий / "лицо осунулось и потемнело", "глаза покраснели и опухли"/. Описывают жесты, движения, позу крестьянки, используя приём словесного рисования. Баба-вдова стоит посреди избы у стола истово и прямо, с безжизненно опущенной левой рукой / "висела плетью"/, её движения машинальны / "черпала...глотала ложку за ложкой"/, потому что ест она не из чувства голода, не ощущая вкуса пищи. Все эти детали создают облик безмерно одинокой, оцепеневшей от горя, ушедшей в себя и свои тяжёлые раздумья женщины.

"Лицо бабы осунулось и потемнело; глаза покраснели и опухли..., но она держалась истово и прямо, как в церкви". "Оправдывая" многозначие, студенты определяют смысл психологической паузы, которая не просто прерывает описание, скрывает недосказанное, но и заостряет внимание читателя на том, что поразило автора и, следовательно, главным - "держалась истово и прямо" - свидетельствующем о внутренней силе героини. Эти слова и будут главным логическим центром всей фразы и второй части. Кстати, "истовый" /усердный, чинный, степенный/ этимологически восходит к "истинный, должный, настоящий" /см. словарь В.Даля/.

3 часть. Характеризуя барыню, Тургенев использует другой приём: не прибегая к списанию портрета, непосредственно раскрывает её мысли и таким образом обнажает её душевный мир. Самораскрытие героини происходит посредством прямой и несобственно прямой, косвенной речи. Помогая студентам осмыслить этот приём, даём задание определить словесное действие, подтекст слов барыни и отношение автора. Шокированная тем, что баба-вдова "может есть в такую минуту", барыня вспоминает о том, как она пережила потерю дочери / "отказалась нанять прекрасную дачу..." / - подтекст прозрачен: какая это жертва с моей стороны! вот это настоящие, тонкие чувства! Определяя отношение автора, студенты приходят к выводу, что несобственно прямая речь позволяет писателю открыто передать своё ироническое отношение к персонажу. Это должен иметь в виду и чтец, обнажая душевную мелкость барыни.

В третьей части мы выделяем кульминацию всего рассказа. Определить её непросто: она в подтексте единственной фразы: "А баба про-должала хлебать ши". Почему эти слова можно считать высшей точкой

напряжения в развитии действия всего рассказа? Для этого необходимо ощутить подводное течение всего повествования. Студенты отмечают, что к этому моменту нарастает скрытое недоумение и раздражение барыни, не понимающей чувств крестьянки /"Какие ...у них у всех грубые чувства!"/. Баба-вдова тоже молчит, продолжая занятие, за которым застала её помещица, не обращая на неё никакого внимания, полностью погруженная в свои мысли и переживания. Именно после этого и следует перелом в развитии действия /"Барыня не вытерпела, наконец"/, снявший скрытое напряжение, обнаживший подтекст: даёт "разрядку" своим чувствам барыня, впервые слышим голос бабы - два антипода сталкиваются автором непосредственно. Сложная задача исполнителя и состоит в том, чтобы наполнить глубоким подтекстом данную фразу, ощутив "подводное течение" под словами текста с самого начала повествования.

4 часть. В этой части отчётливо раскрывается смысл противопоставления барыни-помещицы и бабы-вдовы.

Начинаем с решения подтекста диалога, определения, как читать реплики барыни и Татьяны, что передавать в чтении. Обращаем внимание, что при минимальном авторском комментарии к прямой речи героев, интонации /"промолвила", "тихо проговорила"/ мы отчётливо слышим голос и барыни, и Татьяны. С помощью каких средств это достигается?

В результате наблюдений студенты замечают, что обилие коротких побудительных и вопросительных предложений, повторение вопросительных слов и местоимения делают речь барыни чрезмерно эмоциональной, экзальтированной. "Неужели ты своего сына не любила? Как у тебя не пропал аппетит? Как можешь ты есть эти ши?" В словах барыни раскрывается её нравственная глухота, неспособность понять чаяния и чувства простого народа.

Напротив, Татьяна говорит тихо, медленно, сдержанно. Она обращается не к барыне, а как бы к самой себе: "Всяя мой помер...Значит, и мой пришёл конец: с живой с меня сняли голову." Яркий метафорический оборот народной речи вскрывает глубину и неподдельность горя матери, потерявшего любимого сына, боль и невозможность утраты. И только последняя реплика Татьяны, считают студенты, непосредственно обращена к барыне: "А шам не пропадать же: ведь они посолёные" - в этих словах мораль человека-труженика, бедного и знающего цену плодам своего труда. А "посолённые ши" обретают значение критерия социального неравенства.

Так в процессе исполнительского анализа студенты не только постигают мысль писателя о нравственном превосходстве русского народа, но и убеждаются в изумительном мастерстве речевой характеристики Тургенева, который "не только видит своих героев, но и слышит их", потому что ему доступна их внутренняя жизнь.

5 часть. Последняя часть миниатюры самая лаконичная и вместе с тем очень емкая по мысли. Здесь и естественный исход событий, развязка, /"Барыня только плечами пожала - и пошла вон"/, и наиболее открытое выражение авторской позиции/ "Ей-то соль доставалась дешево"/, который оценивает героев не только с моральной, но и с социальной стороны. В этих заключительных словах ответ на вопрос, почему барыня-помещица не поняла, да и не могла понять простого человека, оказалась неспособной к малейшему состраданию. Именно этот подтекст и должен иметь в виду исполнитель при чтении заключительной части.

В процессе исполнительского анализа стихотворения в прозе "Ши" у студентов складывается чёткое представление не только о характерах героев, их внешнем облике, манере поведения, речи, но и яркий образ автора-рассказчика. Это подлинный демократ, знающий крестьянский быт и нравы, с чётко выраженными классовыми симпатиями и антипатиями, человек тонко чувствующий, гуманный. Всесторонне осваивая художественное произведение, студенты проникаются чувствами автора и его мыслью о духовной красоте русского народа. /Если позволяет время, можно обратиться к близкому по идейной направленности стихотворению в прозе "Два богача", в котором Тургенев воспевает душевную щедрость русского крестьянина).

В стихотворении в прозе "Ши" нам особенно близка высоко гуманистическая мысль писателя, которая и делает произведение близким нашему времени, потому что нравственность любого человека и сейчас во многом определяется его способностью к состраданию, сопереживанию другому человеку. Донести эту мысль до слушателя и становится сверхзадачей исполнителя.

Описанный нами путь исполнительского анализа даёт возможность постичь подтекст как "не явную, но внутренне осязаемую "жизнь человеческого духа" роли, которая непрерывно течёт под словами текста" /К.С.Станиславский/. Студенты убеждаются в том, что вскрыть подтекст - это значит уяснить намерения и мотивы поведения героев, чётко представлять их внешний и внутренний облик, выявить авторские мысли и оценки и на этой основе сформировать личное отношение к изображённой действительности, определить свои оценки и исполнительские задачи.

Работа над звуковым воплощением произведения И.С.Тургенева помогла студентам проникнуть и в творческую лабораторию писателя, выявить особенности его художественной манеры. Студенты убедились в том, что мастерство "тайной психологии" Тургенева заключается в умении раскрыть внутренний мир человека через его внешние проявления. Психологичен портрет героев. Психологическому анализу служит описание их позы, жестов, движений, поступков. Стихотворение в прозе "Ши" подтверждает, что "Тургенева как художника отличает тон-

кий слух именно к звучащей речи" (С.Шаталов). В произведении отсутствует пейзаж, но есть приметы быта, среды, детали обстановки, на основе которых формируем видения в процессе чтения /изба, закоптелый горшок, пустые ши, прекрасная дача под Петербургом/. Уяснение особенностей композиции помогает определить исполнительские задачи, вскрыть подтекст, передать внутреннее напряжение повествования.

Таким образом, постоянное внимание в процессе исполнительского анализа к особенностям авторского стиля становится для исполнителя средством, помогающим воплотить замысел писателя.

С.М.Одинцова

ПАНТЕИСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО И СТИЛЬ РАННЕЙ ПРОЗЫ Б.К. ЗАЙЦЕВА

Б.К.Зайцев оставил особый след в русской литературе 20 века. Он прожил большую жизнь /1881-1972/, которая была одухотворена глубокой и нежной любовью к России. Его творческий путь условно делится на два периода: "русский" /1901-1922/ и "зарубежный" /1922-1971/. Как прозаик Б.Зайцев стал известен уже в начале 900-х годов. До революции он издал шесть сборников рассказов и роман "Дальний край". Первый сборник вышел в петербургском издательстве "Шиповник" в 1906 году, где выдержал три издания подряд. В сборник вошли: "Миф", "Тихие зори", "Черные ветры", "Завтра", "Священник Кронид" и др. рассказы. Главные книги Б.Зайцева написаны за рубежом: автобиографическая тетралогия "Путешествие Глеба", произведения художественно-биографического жанра /о Жуковском, Тургеневе, Чехове, о Сергии Радонежском/, книги путевых очерков, мемуары.

Метод Б.Зайцева многие критики относят к "неореализму" /В.Топорков/, понимая под этим сосуществование в прозе двух равнозначных реальностей - поверхностной стороны явления и скрытого за ней Нечто.

Раннее творчество В.Зайцева вписано в "серебряный век" русской литературы, когда культура наша "выходила из провинциализма конца XIX столетия к краткому, трагическому цветению начала XX века" /Б.Зайцев/. Его считали "поэтом прозы". В стилистической манере письма Б.Зайцева была ярко выраженная индивидуальность, отмеченная современниками: "лирика в прозе" /В.Брюсов/; "Борис Зайцев открывает пленительные страны своего лирического сознания; тихие, прозрачные..." /А.Блок/; "восхитительный поэт" /К.Чуковский /; "прекрасные в своей тишости печальные, хрустальные, лирические слова Бориса Зайцева" /Ю.Айхенвальд/; "психический колорит зайцевских писаний" /Г.Адамович/.

Ранние произведения писателя отмечены своеобразной повествовательной формой - это бессюжетный рассказ - впечатление, рассказ-раздумье, рассказ - стихотворение или, как определял сам Б.Зайцев, "небольшая поэма в импрессионистическом роде".

Стилеобразующим фактором в ранней прозе писателя является не только жанровая форма, но и своеобразие его мироощущения, в котором очень сильно пантеистическое начало, восприятие Вселенной как единого "тела".

В рассказах Б.Зайцева "В дороге", "Тихие зори", "Священник Кронид", "Деревня", "Молодые", "Миф" и др. человеческий и природный мир сливаются, переходят друг в друга. Трава, деревья, земля, животные одноприродны. Человек осознает себя частью великого безымянного начала, некоего созидающего духа, разлитого во Вселенной: "...кто-то могучий и безымянный, чьего имени не разгадаешь, затопил все вокруг своей безмерной силой; он выдавливает из мозга мысли, он заливает все своей от-вечной, прозрачной зеленью; и небо и воды послушны ему"/ "Тихие зори"/.

Весь окружающий мир предстает в рассказах как единый живой организм. В этом мире человек и животные равны и неразделимы: "...рождаются новые обитатели - пестрый теленок, маленький человечек, сын застойной кухарки, пара жеребят"/"Деревня" /. Люди, звери, травы интересны автору с точки зрения их однородности, что и отражается в стиле - животные "очеловечиваются", характеристики животных переносятся на людей: "В коровах есть задушевность, лошади покойны и важны как добрые работники..."; "стоят молчаливые бабы... лица большие в морщинах...и зубы стертые наполовину, ровно, как у лошадей" /"Священник Кронид"/.

Природа у Б.Зайцева не фон, не место действия, а сама жизнь человека, погруженного в природно-космическое пространство. Отсюда своеобразие хронотопов в ранних произведениях писателя. Поезд, деревня, уютная комната, лес, поле, внутренний мир человека связываются в единый целостный гармоничный мир, восходящий к небу, к Вселенной. Конкретное поглощается общечеловеческим, надмирным. Ощущения человека в пространстве и времени одухотворены удивительным чувством сопричастности естественному, природному началу: "Шумящие, дорогие березки стоят в церкви; тайная любовь зреет в молодежи"; "Утихли ветры, и в облаках любовь и благозвучие"/"Священник Кронид"/; "Качайтесь, качайтесь, сонные березы, дремли, душа, сладко любя..."/"Тихие зори"/. Целостность бытия подчеркивается текучестью времени, его цикличностью /смена дня и ночи, времен года/. Ощущение времени "осердечено", пронизано лиризмом: "Сердце немое и лежит распростертое, оно открыто любви; прошлое, настоящее и будущее в нем переплетаются; встает нежная радость о давно минувшем"/"Тихие зори"/.

В рассказе “В дороге” автор говорит о слитности человека и вешного мира /город, паровоз - вынужденное пространство для людей/, враждебного человеку. По контрасту дан естественный, природный мир /мягкий, кроткий туман, плакучие березы/, в котором растворяется человек: “И мне стало казаться, что я сам становлюсь кусочком этого теплого, сырого тумана”.

Хронотоп человеческой жизни и смерти сливается с хронотопом природы в рассказе “Тихие зори”: “Озеро околдовывает, тянется... сладкая боль плывет в сердце из озера, из тех далей в воде, что уводят неизвестно куда: из тех зеркальных туманов; в них расстаял облик моего друга, но они видны вон там...”

Ранние рассказы Б.Зайцева отличаются ослабленной сюжетностью. Для автора важно передать поток чувств и восприятие природы, а не событие и характер. Герой рассказов очень близок лирическому герою, он пассивно созерцает красоту и текучесть окружающего мира, примиренно воспринимает бытие. В ряде рассказов лирическое “Я” представляет собой одну из модификаций образа автора /при личном повествовании/. Используя безличное повествование, автор прибегает к различным приемам перемещения точки видения в сферу сознания персонажа. Изображение при этом приобретает особую субъективность, мотивированную восприятием героя. Так, например, в рассказе “Миф”: Миша с любовью глядит на большое тело Лисички, и она кажется ему обаятельной, светло-солнечной рыбой, каких нет на самом деле; в ней должна быть сияющая влага...”

С импрессионистическим началом в произведениях Б.Зайцева связана передача подвижных настроений, психологических оттенков, мгновенных впечатлений. Живописность и музыкальность тесно связаны с лиризмом повествования в миниатюрах писателя. Например: “Потоки света заливают его. Голова делается теплой, и все вокруг начинает течь в медленном движении. Миша улыбается. Оперев голову на руку, он неподвижно смотрит на тонкие паутинки, что одели сеткой скат и бегут к нему своими переливами. Это похоже на золотистый прозрачный ковер, тянувшийся откуда-то издалека”/“Миф”/.

Как правило, автор не дает подробные портретные характеристики персонажам, не стремится к объемным разработкам характеров. Он открывает в герое психологию восприятия мира, эстетизирует его чувства. В рассказах много подробностей, которые призваны передать многокрасочность и целостность предметного мира. Тот же принцип характерен и для немногочисленных портретных описаний: “Острое лицо ее тонет в свете... и в этих ласково-воздушных поцелуях он видит все маленькие и жалкие пушинки на ее лице, что отливают теперь золотом. По ним ходит и играет кровью нежно-розовая кожица, как живодышашее существо; и мельчайшие родинки, поры, жилки пронизаны какой-то особой жизнью”/“Миф”/. Таким образом, Б.Зайцев сливает

красоту человека и природы воедино, включает человека в полную гамму гармонии природного мира.

Эмоциональный фон миниатюр Б.Зайцева подчеркивает, как правило, цветовая гамма. При этом часто используются сложные прилагательные: пыльно-золотистые полосы, бело-пыльная дымка, бледно-зеленый, бледно-голубая с золотом живопись, жемчужно-белый жасмин, сонно-желтеющие купы яблок, слюдяно-золотистые колосики, прозрачно-персиковое тело, коралло-розовая, нежно-зеленое, успокоенно-белеющий хор и т.д.

Цвет, осязание и субъективная оценка могут соединяться у автора, передавая конкретно-чувственный характер явления: "...около огородов греются желтые дыни; они теплеют, струят сладкий запах..."

Осязаемость, наглядность изображения характерны для Б.Зайцева, но и они пронизаны субъективной оценкой.

Восприятие природы для писателя более важно, чем сама природа как предмет изображения, что непременно проявляется в большинстве поэтических пейзажей Б.Зайцева: "Перед глазами прозрачно наливаются яблоко; вот оно с краев просветлело, точно живительная сила размягчила его; и кажется, что скоро в этих любовных лучах сверху весь этот драгоценный плод истает, обратится в светлую стихию..." /"Миф"/. Художественное время здесь передает то, что невозможно уловить в момент реального наблюдения. Временные формы глаголов, их семантика в сочетании с эпитетами передают процесс созревания яблока как нечто непостижимо прекрасное и наглядное.

Речь автора подчеркнута благозвучна, что связано с гармоничным мироощущением. Особое место занимают слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, например: березки, Лисичка, колосики, кожица, паутинки, зайчик, зайчишка, лапки, слабенькое тельце и т.д. Они помогают эстетизировать обыденные явления, придают особый тон умиления перед природой.

Метафоры, олицетворения оригинальны и неожиданны у Б.Зайцева: "... и станция, маленькая, сиротливая и как будто сконфуженная, что мы так горды и невнимательны..."; "Снова на нас смотрел один кроткий и мягкий туман..." О тумане: "... он не боролся и не волновался; он взирал..."

Солнце у Б.Зайцева "смотрит", "целует", его тепло "живоносное", его называют "золотым богом". Благодаря олицетворениям, подчеркивается мифологизация явлений природы.

Музыкальность рассказов достигается ритмико-мелодической организацией, введением ряда стилиобразующих элементов. Среди них можно отметить изобилие пауз, они необходимы в коротких сложно-сочиненных предложениях, разделенных точкой с запятой.

Ритмичность фразы подчеркивается повторами отдельных слов: "Миша, смотри, свет, свет, я пьяна светом...", "Бывают солнечные дни,

а вот этот ...золотой! Милый, золотой день! Милый день!"

Для писателя характерно употребление риторических вопросов, обращений. В целях создания экспрессии стиля он использует много-точия, восклицания, тире. Для построения предложений типична симметричность: "Лисичка блаженно бормочет во сне и вдруг - тонкая, заспанная и прозрачная - вскакивает и глядит".

Поэтичность стиля поддерживает словесная инструментовка слов с помощью ассонанса и аллитерации: "За садом на скамеечке они са-дятся. Золотой приятель - солнце - смотрит на них.

В мирозерцании Б.Зайцева постепенно проникало христианство, поэтому в рассказах появляются слова и обороты религиозного харак-тера: ангел, церковь, христиане и т.д./"Миф", "Изгнание", "Священник Кронид"/. Но все-таки христианское самосознание писателя до сере-дины десятых годов во многом еще было не определено и носило инту-итивный характер.

Уже в ранних произведениях Б.Зайцева чувствуется "свое" отно-шение к слову и стремление воплотить художественными средствами духовный трогательный и важный для понимания всего его творчества образ: "Боже мой, - думает Миша, - хорошо лежать в чистом поле, при паутинках, в волнах ветра. Как он там тает, как чудесно растопить душу в свете и плакать, и молиться. Быть может, после полудня над жатвой пролетают наши ангелы, особые, таинственные, русские ангелы!"

Т.В.Казачкова

О НЕКОТОРЫХ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАССКАЗОВ В.ШУКШИНА

Красочный, живой, динамичный, эмоциональный язык В.Шукши-на имеет свои истоки: "Я запомнил образ русского крестьянства, нрав-ственный уклад его жизни, больше того, этот уклад прекрасен в целом, начиная с языка", - пишет сам Шукшин. Стихия народной речи - среда самого обитания писателя, и это не могло не сказаться на стилевой манере рассказов, населенных близкими и хорошо понятными автору, так называемыми "простыми людьми". Отточенный, лаконичный рус-ский литературный язык буквально срастается с языком разговорным, с диалектизмами, просторечиями, элементами фольклорного языка. Установить грань между языком автора и речью героев иногда почти невозможно. "Минька учился в Москве на артиста", - начинает Шук-шин один из лучших своих рассказов. "И разыгрались же кони в поле", и "Минька" , и формула "учился на артиста" сразу вводят нас в курс дела: речь пойдет о деревенском парнишке, талантливом, самобытном, "из глубинки". Или: "Старик Наум Евстигнейч хворал с похмелья. Ле-

жал на печке, стонал. Раз в месяц - с пенсии -Евстигнеич аккуратно напивался и после этого три дня лежал в лежку. Матерился в бога: Как черти копытами толкут. В господу мать. Кончаюсь..." - в рассказе "Космос, нервная система и шмат сала". Близка к народной и авторская речь: "хворал с похмелья", "лежал в лежку", "матерился в бога". В лаконичной форме Шукшин умеет выразить свое отношение к герою. Снисходительная ирония автора к герою в фразе "аккуратно напивался" сразу передается читателю, а после аргументации самого Евстигнеича: "Что я, не человек что ли?" суть его становится ясной. Последующие диалоги (а они в рассказе - главное средство создания образа) укрепляют читателя в своем отношении к Евстигнеичу - дремучему, по-крестьянски скупому, жадному до своей работы, но не безнадежному старику: "пожаловал" же он Юрке шмат сала от своих щедрот. Динамичное, емкое, без лишней описательности начало рассказов - тоже одна из особенностей стиля Шукшина. Начало является зачастую ключевой фразой, толчком к развитию сюжета.

Нельзя не согласиться с В.Новиковым в том, что на эту особенность стилистики рассказов В.Шукшина оказали активное воздействие динамические формы киноискусства, его опыт сценариста и режиссера. Действительно, его рассказы очень "кинематографичны". Начальные строки рассказов, о которых говорилось выше, воспринимаются как ремарки в драматических произведениях: Шукшин, создавая рассказы, уже "видит" героев на экране. Некоторые сюжетные линии, да и герои переходят в сценарии. Основой фильма "Ваш сын и брат" и киноповести "Брат мой" стали именно рассказы.

Муза кинематографа породила, видимо, и такую особенность поэтики В.Шукшина, как пристрастие к диалогу, который обнажает внутренний мир героев: мировоззрение, нравственные искания, интеллект, настроения, способность анализировать...Сам В.Шукшин объясняет: "Прямая речь позволяет мне крепко поубавить описательную часть: какой человек? как он думает? чего он хочет? Установка на речь персонажей выступает в качестве универсального художественного средства: Читатель должен получить радость общения с живым человеком."

Диалоги у Шукшина выразительные, емкие. Характеры любимых, интересных писателю персонажей оттеняют их антиподы, люди бездуховные, чисто прогматического плана. Контраст - тоже один из любимых приемов В.Шукшина. И всегда в подтексте, а то и "на виду" - ирония.

Диалоги между восьмиклассником Юркой - квартирантом Евстигнеича - и самим хозяином дома, плюс реплики автора - готовые страницы сценария. Оппоненты беседуют каждое утро, когда готовят - каждый себе - еду. Юрка свято верит в новое -в "аэропланы, учение, горю, кино, книги..." Евстигнеич не верит "ни в бога, ни в черта" - только в работу и только в своем огороде, на своей пашне, в своем хлеву:

“Работать надо, вот и благодать настанет”.

Диалоги в рассказах В.Шукшина отражают движение сюжета, помогают проникнуть в суть характера, показать темперамент героя, раскрыть его намерения, дать ему пространственно-временную характеристику. Отдельного разговора заслуживает авторская речь, авторские рассуждения, описания, пейзажные и бытовые зарисовки, отличающиеся богатством и разнообразием интонаций - она может быть не только ироничной, как в приведенных примерах. Автор может быть и лиричным, и грустным (“На кладбище”, “Земляки”, “Горе”) и ненавидящим (“Охота жить”, “Вояки”), и философичным (“Думы”, “Верую”, “Как поживал старик”).

Гибкий ритм как компонент стиля, отличающий рассказы Шукшина, - явление не менее интересное (об этом хорошо сказано В.Карповой) - особенно выразительно проявляется в рассказе “Миль пардон, мадам”. Деревенский пятидесятилетний мужик Бронька Пупков, несостоявшийся артист, постоянно рассказывает “городским”, приезжающим в их края поохотиться, про то, как ему “партия и правительство” поручило “хлопнуть Гитлера” и как он, рискуя жизнью, шел на этот подвиг, но в самый последний момент... промахнулся. Он настолько входит в роль, рассказывая про покушение, что сам начинает верить, что все так и было. Ритм повествования меняется много раз по ходу развития конфликта. С образами охотников, с пейзажем связан умиротворяющий тон, плавность, нейтральность речи: “Ближе к вечеру выбирали уютное местечко на берегу красивой, стремительной реки, раскладывали костерок. Пока варилась шерба из чебаков, пропускали по первой, беседовали...” Вошедший в роль Бронька то и дело отдает отрывистые приказы: “Прошу плеснуть!”, смотрит вначале “серьезно и грустно”, потом вспоминает “с затаенным азартом”, затем “глаза его сухо горят”, он вскакивает, напрягается, “голос его рвется”, он рвет себя на полуслове, глотает слюну... плачет...мочает безутешно головой...” Комментируя рассказ Броньки, автор использует массу экспрессивных глаголов, а сам герой - риторические вопросы и восклицания, обращения, штампы, фразеологические сочетания типа: “Меня как током дернуло! Сердце горлом идет! Похож на того гада, как две капли воды” и т.д. Ритм речи становится рваным, сбивчивым, нервным, соответствующим мятушейся душе рассказчика. Для жены Броньки, доведенной до отчаяния своим “скотом лесным”, характерен резкий, агрессивный тон и ритм речи. Этот контраст трех линий и создает общий ритм повествования.

Таким образом, ритм повествования - одна из особенностей стилистической манеры В.Шукшина - служит цели: вызвать у читателя чувство “радости от общения с живым человеком”, достучаться до его ума и сердца и помочь понять пафос произведения, его основные черты.

ФАКТ И ОБРАЗ В ПОВЕСТИ Д.ГРАНИНА “КЛАВДИЯ ВИЛОР”

Повесть Д.Гранина “Клавдия Вилор” примыкает к циклу документальных произведений писателя, посвященных людям редкой и сложной судьбы. В основе повести лежит фактический материал, который беспристрастно передает “неслыханные муки и мучения” Клавдии Денисовны Вилор, которая прошла через ад фашистского плена и допросов, сумела вырваться, бежать. Больная, истерзанная, долго скиталась по немецким тылам, ежеминутно находясь на грани гибели. И все же ее не оставляла жажда борьбы, и она делала все, что могла: агитировала, искала партизан, объединяла патриотов. Тем не менее факты не исчерпывают собой содержание повести, но по мере накопления связываются воедино и дают цельную, полнозначную картину.

Отталкиваясь от личного знания о войне, припоминая ее превратности и противоречия, Д.Гранин наиболее пристально исследует те моменты судьбы героини, которые вели ее к рубежу выбора. Писателем осуществляется анализ альтернатив, какие всегда подбрасывает человеку даже самая трагическая ситуация. Композиция повести тесно связана со стержневыми нравственными основами личности героини. Д.Гранин останавливает внимание не только на общих и принципиальных решениях своей героини, например, на ее отказе от предложенного врага.

Поведение Клавдии Вилор диктуется сознанием долга перед Родиной. Характер героини проясняется и через штрихи, как будто бы обыденные.

Постепенно при помощи художественного исследования постигается скрытое единство фактов, диалектика намерения и поступков героини, внутренних движений духа и внешних условий бытия. Не просто запечатлеть, не только воспеть должен был писатель, но и по-человечески понять все пройденное героиней от начала до конца. “Надо было найти какую-то свою линию поведения. На что она могла опереться - она, военнопленная, что само по себе уже было позорно, она, женщина, измученная страхом побоев?”

Д.Гранин преодолел самую большую трудность в создании образа Клавдии Вилор - увидеть человека как бы изнутри, сквозь призму его собственного сознания. Писателю удалось постичь сцепление глубоко личных переживаний и сокровенных психологических мотивов. Поэтому факт, документ приобрел новое качество, произошел его переход в искусство: реальное лицо облеклось в художественный образ. При этом документальность оставалась стилиобразующим фактором. “Я старался, - признается Гранин, - излагать факты, не оценивая их от себя, не

делая выводов, не рассуждая о поступках моей героини и ничего не сочиняя, хотя ничего плохого нет в этом слове, литература - это всегда сочинение, сочинительство. Но, по крайней мере, я пробовал свести сочинительство на нет, как мог - вытравлял, вычеркивал”.

Документальная проза Д.Гранина, как правило, до предела лаконична. Каждая строка им выверена, взвешена. Сжатость этой повести особенно бросается в глаза. Ее слог напоминает порой информационную сводку. Можно было начать издаека, рассказать о двух месяцах боев на передовой, сделавших Вилор опытным солдатом. Автор ограничивается краткой метафорической ремаркой: за то время “все пространство вокруг нее было продырявлено свинцом и железом”. Можно было нагнетать описания пыток, скитаний, страданий героини. Д.Гранин большей частью документирует их последовательность, добиваясь эмоционального напряжения. В то же время писателю удается воссоздание самого неуловимого для документа - духовного и психологического состояния Клавдии Вилор. Автор показывает, через какие испытания проходит человеческая душа.

Героиня поступала, следуя максимальной мере твердости: двигалась к фронту до изнеможения, безбоязненно будила в людях протест, ненависть, жажду сопротивления. Когда Гранин сообщает о том, как окружающие поражались ее непреклонности, принимали порой за великомученицу, обретали совесть, когда пишет, что “из подобных натур возникали святые” в былые времена, - это объясняется важнейшей чертой К.Вилор - жить мыслью о своем собственном суде над собой, перед самой собой ни в чем не погрешить, ни в чем не поступиться.

Исключительность и категоричность этого суда в том и состоит, что, предназначенный для себя, он исходил из наивысшего понятия о человеческом достоинстве, о чести. Д. Гранин включает К.Вилор в круг множества людей, которых она повстречала в плену и после побега - предателей, храбрецов, обычных людей. Во взгляде на них, в оценке их поступков писатель не спешит судить, исходя из прямых сравнений с героиней. Но сам контекст говорит о том, что примером исключительных людей отмеряется в конечном счете граница возможностей обычного человека.

Таким образом, факт, документ стали основой для создания убедительного художественного образа.

Р.П.Сысуева

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ОРФОГРАФИЕЙ ПИСЕМ А.С.ПУШКИНА

Объектом нашего исследования явились письма А.С.Пушкина 1831 - 1833 годов, которые “обладают высокой самостоятельной ценностью,

представляя в своей совокупности естественно сложившееся художественное произведение, в котором раскрылась до конца внешняя и внутренняя жизнь Пушкина-художника и в то же время умнейшего человека своего времени" [1,7]. Цель нашей работы - проследить орфографию писем Пушкина, отражение через нее живой речи как самого автора, так и его эпохи.

В письмах отмечаем весьма характерные отступления от орфографических норм того времени, которые помогают судить о живом произношении автора. Так, в них находим достаточно широкое отражение аканья и смежных с ним процессов - еканья и иканья, причем аканье представлено не только в первом предупредном, но и втором предупредном слогах: здаровы /но и здоровы/, испрасить, Паиванов /но и Поливанова/, брэдьяга, праказник; еканье - Чедаев; иканье - собирись, годинькая, надеяться, нискажу. В письмах имеются случаи отступления от орфографии, когда орфографическое А заменяется буквой О: безолаберный, коасается, рукова, докожу. Видимо, Пушкин безразлично относился к употреблению этих букв в данных словах, отразивших косвенное аканье. В письмах последовательно находим букву ять в соответствии с орфографическими нормами, но сам Пушкин не придавал ей особого фонетического значения, поскольку буквы ять и Е передавали в это время один звук Е: пЕла пЕсню, гдЕ, нЕкто (Е = ять). Согласно московскому произношению, Пушкин писал: трѣс /комедию/ вместо тряса; цалую, поцалуем вместо целую, поцелуем.

В области согласных звуков Пушкин передает мягкое московское произношение звука Ч - Ивановичь, Воиновичь, Алексеевичь, Христофоровичь; долгое Ш мягкое и сочетание СЧ через Ш: плашь, плюшь, шастлив, шет, шастие, шитаю, но и шитай /такое произношение имело место, по свидетельству Пушкина, в "изнеженном и прихотливом" московском говоре/. В письмах отмечаем различного рода упрощения групп согласных: завяски, в фурашке, дватцать, яшница; мягкое произношение плавных согласных перед мягкими и твердыми согласными: перьвенец, корьмит, верхом, во-перьвых. Двойные согласные отражаются в соответствии с их произношением: Росия, грипъ.

В словах с приставками на -З отмечаем последовательное проведение Пушкиным морфологического принципа письма: сохраняется -З перед глухим и звонким согласными: разстроило, расплатись, разкаиваться, расположению, исключая, безсовестный, бесплодно, но и: происшедствие, испрасить. В соответствии с живым произношением Пушкин сливает два соседних звука С, не считаясь с морфологическим составом слова: разказала, разтались. В иностранных словах находим колебания в написании или иное написание по сравнению с современным русским языком, отражающие, скорее всего, колебания того времени: неокуратный - акуратный, понктуальные ответы, квартаера /но и диалектно-простеречное: найми мне фатерку -Плетневу/, вышел-

ли изъ Ценсуры ... къ стати о Цензуре /Вяземскому/; Как-же приедешь? Ужь не на пироскафе? /пороскаф - пароход; Вяземскому/. В правописании частей речи имеют место свои особенности, основанные на живом произношении: род. ед. существительных: для гречанке, текст для славной филипике, при разборѣ пиитике басен; дат. ед.: къ масленицы, по той же причины; предл. ед.: на печате вырезань; тв. мн.: речими адвокатов я не доволенъ; мести, мн.: чернь слушала на коленахъ.

Форма именительного единственного мужского рода прилагательных чаще всего имеет окончание -ОИ, соответствующее народному произношению: круглой год, хозяйственной отчет, всякой случай.

Форма родительного единственного мужского рода прилагательных написаны по-разному: с окончанием -АГО, в соответствии с орфографией того времени: искренняго почтения, перваго, незамечаннаго развития, малороссийскаго, приданаго, онаго, котораго, молодаго, Жуковскаго; с окончанием -ОГО, как и в современной орфографии: Русскаго Императора, Храповишскаго, нашего полку; -ОВА, как в современной живой речи: беру себе друга, бранить Полевова, такава мнения.

В именительном - винительном множественном прилагательных для всех родов отмечаем традиционно-орфографические -ЫЯ, -ИЯ, с одной стороны, с другой -ЫЕ, -ИЕ, как и в современной орфографии: прежняя сношения, верная деньги, первая опыты; но и: прочие попугаи, полотняные заводы, в чужие краи.

В родительном единственного личного местоимения ОНА находим книжно-письменную форму ЕЯ, во множественном - для всех родов местоимений 3 лица - форму ОНЕ: дочь ея, для ея тряпок, ея здоровье, в пользу ея, шитье ея; все оне /речи/ робки.

В безударных окончаниях глаголов отмечаем отражение живого произношения: не утешут, надеяться, не подымится, не тревожетесь. Формы инфинитива и 3 лица возвратных глаголов не различаются, как и в живой речи: легко удостоверить - батюшка сердиться. Причастия страдательного залога иногда употреблены с одним -Н при наличии пояснительных слов: писаный въ минувшее царствование; активны деепричастия совершенного вида на -Я типа встреча.

Наречия, как правило, написаны отдельно, без слияния их составных частей: сей чась, по тихоньку, до сыта, крепко на крепко, кой где, какъ нибудь, не лязя было принять. Возможно, что в эпоху Пушкина ряд наречий не успел сложиться окончательно. Наречие ИМЕННО написано по-старинному, как было принято писать в XVIII столетии, - ИМЯННО. Отмечаем фонетическое написание наречий ПОКАМЕСТЬ, ВПРОЧЕМЬ: дать покаместь доверенность, покаместь не знакомы, не пишу покаместь ничего, впрочемъ посмотримъ.

Отрицание НЕ в основном пишется вместе с другими частями речи, отражая практику живого произношения: немогу, небыло, неспраши-

вай, не получаю, но и: не слышал и не видал.

В текстах много иностранных слов, которые имеют сейчас иное написание: альманаков, аневрисм, афеизм, генварь, омеопатически /лечится/, демогог, Эвропа, эвангельский, в Криму, калембур, клоб, Кронштат, Карлсбат, сивилизация, рюматизм, тутло, тупография и др. В них отражена и живая речь и литературная практика пушкинской поры. Некоторые слова автор воспринимал как сложные: за панибрата, капель-мейстер, Бахчи-сарайский фонтан. В письмах находим интересные заметки о правописании ряда слов /фейерверк -фейворк; лицей-ликей, Фон-Визин - Фонвизин.

Таким образом, можно заключить, что орфография и орфоэпия Пушкина во многом близка к нормам современного русского языка.

ПРИМЕЧАНИЕ

1. Пушкин. Письма: Т.3: 1831 - 1833. - АКАДЕМИЯ, 1935.

Е.Е.Иванова

СЛОВА КАТЕГОРИИ СОСТОЯНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ / А.С.Пушкин, А.А.Блок/

Слова категории состояния стали последовательно выделяться лингвистами в качестве группы слов с особыми морфологическими, синтаксическими и семантическими свойствами с первой трети XIX века (А.Х.Востоков, И.Ф.Калайдович, Ф.И.Буслаев, А.А.Шахматов).

А.В.Шерба и В.В.Виноградов в результате научных исследований пришли к выводу, что слова категории состояния представляют собой формирующуюся самостоятельную часть речи в русском языке. Поскольку формирование категории состояния происходит буквально на наших глазах [1, 404], мы имеем возможность изучить этот процесс с разных сторон. Так, при сравнении поэтического языка А.С.Пушкина и А.А.Блока обнаруживается изменение стилистических свойств и, как отражения этих стилистических свойств, изменение стилистических функций категории состояния. Между А.Пушкиным и А.Блоком стоит целый век, и эти сто лет для категории состояния были решающими.

А.Х.Востоков в "Русской грамматике" отмечает, что слова категории состояния (он рассматривает их как особый разряд глагола) существуют только в разговорном употреблении [2, 206]. Однако, А.С.Пушкин, широко привлекающий в произведениях разговорную речь, крайне редко употребляет слова категории состояния в начальном периоде творчества. Анализ лексики стихотворений с 1813 по 1825 годы показывает, что категория состояния составляет примерно 0,01 % всей лексики, употребляемой поэтом.

Описывая состояние человека, природы, окружающего мира, он использует существительные, глаголы и прилагательные с семантикой состояния, но слова категории состояния почти отсутствуют.

Они имеют место в основном в стихах, носящих шутливый, иронический характер (дружеские послания, эпиграммы, стихи в альбом):

Прости мне, милый друг,
Двухлетнее молчанье:
Писать тебе посланье
Мне было недосуг ...

Слова категории состояния находим при описании состояния лирического героя, причем поэт создает и неологизмы-слова категории состояния:

За ужином объелся я,
Да Яков запер дверь оплошно,
Так было мне, мои друзья,
И кюхельбекерно и тошно.

Слова категории состояния создают непринужденность речи, выражают субъективное отношение автора к изображаемому.

В поэзии зрелого А.С.Пушкина и его друзей (И.И.Пушин, В.К.Кюхельбекер, А.А.Дельвиг, М.Л.Яковлев) активно и свободно используются слова категории состояния, причем в текстах разных жанров и стилистической доминанты. Так, в стихотворении “Зимняя дорога” находим:

Скучно, грустно ... Завтра, Нина,
Завтра, к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь...

Словами категории состояния емко и образно характеризуются внутренние переживания и чувства лирического героя: мне грустно и легко; душе влюбленной грустно было; страшно и скучно. Как видим, стилистические функции слов категории состояния расширяются.

А.С.Пушкин использует эмоциональную выразительность слов категории состояния, в семантике которой есть стихийность, неосознанность, безотчетность действия, большая содержательность. Слова категории состояния предполагают безличность предложений. Сочетание лексических и синтаксических свойств категории состояния помогает поэту усилить выразительность и образность текста.

В поэзии А.А.Блока слова категории состояния выступают уже как стилиобразующее средство. В стихах о “Прекрасной Даме”, “Город”, “Распутья”, “Вольные мысли”, “Пляски смерти” нами выявлено 116 слов категории состояния. Они характеризуют переживания лирического героя, помогают выразить его взаимоотношения с окружающим миром, лирической героиней.

И я живу, пою, когда поется:

И сладко мне, как в ясной тишине...

Что, если сердце бурно оборвется ?

Я не привык к безоблачной весне.

Активизация безличных конструкций со словами категории состояния в поэзии А.Блока обусловлена поэтикой символизма с ее крайней абстрактностью и недосказанностью. Категория состояния передает смутные, переменчивые, тревожные ощущения поэта [3, 151]. Часто А.Блок использует прием нагнетания слов категории состояния, нередко с антонимичным значением.

Мысли мои утопают в бессилии.

Душно, светло, безотраднo и весело.

Расширяется круг слов этой части речи: “мне жаль, что день великий скоро минет”, “опять нам будет сладко, и тихо, и тепло”, “а в сердце - пусто и бездольно”, “когда въезжаю в темный бор ночной порой, - мне только больно”, “мне душно. Мне темно под этим зноем ложным”, “но сердцу, сердцу не весело”, “как холодно и тесно, когда ее здесь нет! Как долго неизвестно, блеснет ли в окнах свет”. А.Блок вводит в состав категории состояния слова сладостно, томно, безрадостно, неведомо, бело, туманно, жутко, мучительно, тускло, отрадно.

Слова категории состояния создают эффект таинственности, становятся источником множества ассоциаций, вопросов, остающихся без ответа. Состояние души сливается с состоянием окружающей среды.

Тихо. И будет еще тише.

Флаг бесполезный опущен.

Только флюгарка на крыше

Сладко поет о грядущем.

Анализ употребления А.Блоком слов категории состояния позволяет сделать вывод: сильнейшей стилистической функцией категории состояния выступает апеллятивная функция, установка на определенное воздействие на адресата сообщения, создание эмоционального тона текстов, раскрытие внутреннего мира лирического героя, придание субъективности пейзажным описаниям.

Апеллятивная функция слов категории состояния выступает в поэзии А.Блока в обеих своих разновидностях. Когортативная функция завуалирована, побуждение адресата к совершению какого-либо действия происходит путем нагнетания слов категории состояния, показывающих невыносимость прежнего существования. А.Блок использует и особый вид когортативной функции - магическую, реализуемую обычно в поэтических строках, напоминающих заклинания, заговоры, молитвы. Однако наиболее характерной для его лирики является функция эстетического воздействия на читателя самой формой сообщения, словами категории состояния.

К сожалению, в толковые словари русского языка не включены

слова категории состояния, поэтому нет возможности сравнить “фонд предикативных идиом и фраз с грамматическим значением состояния” [1, 421] в начале XIX и конце XX веков, но при исследовании языка художественных произведений видно, что этот фонд пополняется под пером русских поэтов и писателей.

П Р И М Е Ч А Н И Я

1. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматические учения о слове. - М.-Л., 1947.

2. Востоков А.Х. Русская грамматика Александра Востокова, по начертанию его же Сокращенной грамматики полнее изложенная. - СПб, 1874.

3. Кожевникова И.А. Словоупотребление в русской поэзии начала 20 века. - М.: Наука, 1986.

И.В.Клешева

О СИНТАКСИСЕ РАССКАЗА А.П.ЧЕХОВА “ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ”

На творчество молодого А.П.Чехова оказала влияние практика журналиста-газетчика. Это объясняет обращение к традиционным формам рассказа-сценки, рассказа-анекдота, экономию и рассчитанную точность языковых средств. Свободно использует писатель бытовую тематику, прозаическую будничность обстановки.

Но в каждом характере автор видит воплощение современных ему нравов, принципа господства и подчинения. Он рассказывает о тревожениях ничтожных героев, которые являются либо рабами, либо деспотами, либо тем и другим одновременно.

Языковой анализ рассказов позволяет понять, как Чехову удается раскрыть идею в столь малых формах, поднимаясь порой до уровня политической сатиры.

“Язык должен быть прост и изящен”, - вот тезис, сформулированный прозаиком еще в начале творческой деятельности.

Цель настоящей статьи рассмотреть синтаксические особенности рассказа “Толстый и тонкий”. Чеховские предложения как будто рассчитаны для пения, они обладают ритмом, коротки и просты для запоминания, похожи на нерифмованный стих.

Вот начало рассказа: “На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий” [1, 36]. Из этого предложения без ущерба для логики нельзя выпустить ни одного слова. При изменении их порядка тотчас нарушается ритм, внутренняя организация фразы.

Чехов использует способ короткой экспозиции. Изменен общепринятый порядок членов предложения. Вместо традиционного подде-

жашего, сказуемого и второстепенных членов на первый план выходит обстоятельство места, затем сказуемое и лишь потом подлежащее. Преднамеренное нарушение порядка слов создает ощущение замедленности, плавности, с одной стороны, и четкости, конкретности, с другой.

Собирая мелкие частности, автор группирует их, используя трехчленное построение: нередко в предложении присутствуют три определения, дополнения, обстоятельства или сказуемых: Тонкий, вышедший из вагона, “был навьючен чемоданами, узлами и картонками” [1, 36]. Узнав, что друг детства дослужился до тайного советника, тонкий “съежился, сгорбился, сузился...” [1, 37]. На лице Порфирия Толстый увидел столько “благоговения, сладости и почтительной кислоты...” [1, 37-38], что его “стошнило”. И, наконец, при прощении “тонкий пожал три пальца, поклонился всем туловищем и захихикал...” [1, 38].

Детали подчеркивают настроение персонажей. Чехов намеренно усложняет структуру предложения, описывая состояние Толстого. Он вводит второстепенный член предложения с двойной синтаксической ролью, который одновременно описывает внешность героя и объясняет причину происходящего: “губы, подернутые маслом”, “лоснились, подернутые маслом”. Сравнительный оборот, довольно редко встречающийся в авторской речи Чехова, тоже замедляет темп, что создает ощущение неторопливости и добродушия: “Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни” [1, 36].

При изображении душевного состояния персонажей, а к деталям, сопровождающим образ. Это создает смешную ситуацию и одновременно характеризует настроение героя. Благодушное довольство Толстого передается так: “Пахло от него хересом и флердоранжем” [1, 36]. Нервозность, дорожная усталость Тонкого подчеркивается тем, что “пахло от него ветчиной и кофейной гущей” [1, 36].

При неожиданной встрече героев вполне уместны восклицания, вопросы, прерванные многоточием реплики: “Приятное ошеломление” Толстого и Тонкого вносит сумбур и непоследовательность в разговор. Однако автор вставляет два неполных двусоставных предложения, помогающих определить главный интерес Тонкого: “...Богат? Женат ?...” [1, 37]. Они ритмично выделяются из всего потока речи, составляя центр обширной реплики Тонкого. Фраза: “...Тебя дразнили Геростратом за то, что ты казенную книжку папироской прожег, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничать любил” [1, 37]. Структурно распадается на две противопоставленные части, каждая из которых - сложноподчиненное предложение с указательными словами в главной части. Такая структура предложений создает конкретность и логическую завершенность предложения: нам ясно, что прозвище Толстого дано за ребяческую проказу, в то время как Тонкий получил прозвище за черту характера.

Воспоминания приятелей прерываются двумя короткими, похожими на ремарки предложениями авторской речи: “Нафанаил немного подумал и снял шапку” [1, 37], “Нафанаил немного подумал и спрятался за отца” [1, 37]. В них содержится характеристика сына, который взвешивает целесообразность нового знакомства. Таким образом, среди потока фраз ритмически выделяются реплики автора, направляющие мысли читателя. В ткани рассказа в кульминационный момент появляется слово “вдруг”. Узнав, что Толстый -тайный советник и две звезды имеет, тонкий переживает серию преобразений. “Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры” [1, 37]. Его фигура, окружающее тоже переродились: он “съежился, сгорбился, сузился”; его вещи “съежились, поморшились”; даже “длинный подбородок жены стал еще длиннее”[1,37]. Однородные члены предложения, перечислительные интонации дают почти физическое ощущение метаморфозы героя. Сам герой, его узлы, картонки, длинный подбородок жены, который живет независимо от хозяйки, - все соединилось в подобострастном холопском порыве. Даже Нафанаил уже не “подумал”, а мгновенно “вытянулся во фрунт и застегнул все пуговицы своего мундира”... [1, 37].

Вместо дружеских обращений “Миша!”, “голубчик”, “милый друг” в речи Тонкого появляется официальное “ваше превосходительство”. Пытаясь польстить, Тонкий волнуясь, никак не может сложить фразу, и она прерывается на середине; сравнение так и остается инородным, неуместным в ней: “Милостливой внимание вашего превосходительства... вроде как бы живительной влаги...” [1,37].

А.П.Чехов не раз обращается к единоначатию, схожим конструкциям предложений. Их мы находим при описании состояния Толстого и Тонкого в авторских замечаниях о поведении Нафанаила и приятном ошеломлении персонажей, дословного при представлении Тонким своей семьи. При внешней схожести грамматических конструкций, описывающих события, идейное противопоставление персонажей ошеломляет превращением одного из героев в бездуховный механизм.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Чехов А.П. Рассказы. Повести. Пьесы. - М.: Художественная литература. -1974.

И.В.Вылку

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЯЗЫКА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ХРОНИКИ Н.С.ЛЕСКОВА “СОБОРЯНЕ”.

Интереснейшим, неиссякающим источником для изучения является хроника Николая Семеновича Лескова “Соборяне”. Сам автор при-

знавался: “Наиболее выделаны мною “Соборяне” (4,385). При анализе языка главного героя хроники мы обнаружили интересное свидетельство одного из современных автору читателей: профессор Киевской духовной академии А.Д.Воронов считал язык Туберозова архаичным. Почему? Думается, ответ нужно искать в творческой лаборатории писателя.

Лесков писал: “Чтобы мыслить образно и писать так, надо, чтобы герои писателя говорили каждый своим языком, свойственным их положению... Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы”. “Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова” (4,273). Эти высказывания автора говорят о том, что Лесков сознательно архаизировал язык протопопа Туберозова. Возможно, это обусловлено следующим.

Лесков в новогоднем обзоре, напечатанном в “Биржевых ведомостях” (1870, М5), сказал: “Век, сам себя стыдящийся, век прозы, вздыхающей о поэзии и отметающей ее, - век, издевающийся над тем, чему бы хотел поклоняться...” Не найдя в современности ответов на насущные вопросы, писатель обратился к прошлому. Но недавнее прошлое (хроника напечатана в 1872 году, а события, в ней описанные, происходят в середине века) не нуждалось в описании столь архаизированным языком. Скорее всего, Лесков ставил целью максимально противопоставить время “героических характеров” и “век прозы”... Это противопоставление нашло наиболее яркое выражение в языке главного героя хроники.

1. Автор подчеркивал, что “Соборяне” - не роман, не повесть, а именно хроника, обращая внимание на то, что этот жанр привлек его, преимущественно рассказчика, своей композиционной безыскусственностью, близостью к реальному течению жизни. С одной стороны, бытописание будней старгородской поповки; с другой - архаичный, часто “высокий” стиль речи главного героя. Противоречие между жанром и языком повествования разрешается при осознании задач, поставленных автором: протопоп противопоставлен остальным героям. Только его речи свойственны такие обороты с оттенком высококости:

“Нет, не такой я был, не пустяки подобные меня влекли, а занят я был мыслью высокою, чтоб, усовершенствовав себя в земной юдоли, увидеть невечерний свет и возвратить с процентами врученный мне от Господа талант.” (1,115) . Или последние слова мятежного протопопа:

“Как христианин, я прошая им мое пред всеми поругание, но то, что, букву мертвую блюдя... они здесь... божие живое дело губят... По суду любящих имя твое просвети невежд и прости слепому и развращенному роду его жестокосердие,” (1,302).

2. Туберозов - протопоп, и его духовное звание обуславливает особенности языка: он цитирует Библию, Евангелие, читает молитвы: “Боже,

суд Твой Цареви даждь и правду Твою сыну Цареву" (1, 252). ("Да тихое и мирное житие поживем") (псалом 71,1). "Тьма, тьма над бездною... но дух божий поверх всего" (1, 284) (ср.: "Земля же была пуста и безвидна, и Дух божий носился над водою" (Бытие 1.2).

Сан протопота здесь - не только духовное звание, но и то, что отличает Савелия от всего мирского, что поднимает его над толпой суетных обывателей, нигилистов, чиновников. Эта оппозиция - новаторство писателя, ведь то, что Лесков был первым, кто сделал священнослужителей героями повествования (и положительными героями) было замечено уже первыми критиками из рядов духовенства.

3. Обращение протопота к древнерусским, церковнославянским памятникам обуславливает наличие множества древнерусских, старославянских и церковнославянских лексических и грамматических элементов:

"...В забвении ВАМИ МНЕ СИЯ ВЕЛИКИЯ ВИНЫ" (1,68). "ГОСПОДЬ ПОБОРАЕТ ВЕРЕ МУЧИМОЙ, и ветер СВЕШЕЙ не гасит" (1,71). "ОЛЕ МНЕ, ГРЕШНОМУ, что я только там вытерпел" (1,72). "Соломон БЕ мудрейший из всех на земле СУШИХ" (1,78).

Часто (что свойственно и языку Ахиллы Деснищина) протопот использует устаревшие формы звательного падежа при обращении: "Думаю о них, брате мой" (1,108). Оле же тебе, ляше прокаженный" (1,72).

Таким образом, архаизация языка Туберозова вызвана желанием Лескова, с одной стороны, противопоставить протопота окружающим, с другой - показать умственное и культурное превосходство героя. Савелий Туберозов, представитель прошлого поколения, становится совестью настоящего. Со своим устаревшим языком он тем не менее современен.

3. Кроме священных книг, Туберозов часто цитирует другие прочитанные им произведения.

"Говорил бы, по мысли Кирилла Белозерского, како "крестьяне ся пропивают, а души гибнут." (1,100) (Кирилл Белозерский - основатель Кирилло-Белозерского монастыря. Цитата из послания кн. Андрею Можайскому).

"За неволю и патеру Игнатию Лойоле следовать станешь, когда прямою дорогой ходу нет." (1,100) (Игнатий Лойола - испанский монах, которому приписывалось изречение "цель оправдывает средства").

Можно отметить, что таких свидетельств интеллектуального богатства нет в речи Ахиллы, Захарии, господ нигилистов. Что-либо цитируют в хронике главным образом два героя: Туберозов и ...Термосесов. Но цитаты Туберозова - из серьезной духовной и светской литературы; Термосесов приводит слова популярных песенок и романсов: "Ты слаше мирра и вина" (1.193), "Давай "соьемся в поцелуй"(1,193); с иронией изрекает: "Полюби и стань моей, Иродиада" (строки из поэмы Г.Гейне "Атта Троль"), а применительно к собственному доносу

приводит слова Евангелия: “Нет-с, я как Пилат: еже писах - писах” (“Что я написал, то написал”). Окружающие видят в Термосесове нечто дьявольское - он уподобляет себя Пилату.

В речи Туберозова встречаются и латинские выражения: “Nunguam de republica desperandum” (1,96) (“Никогда не должно отчаиваться за государство - цитируя профессора Редкина). “У меня будто рецидивная анги́на, и затем проторю дорожку ad pates, а сего бы еще не хотелось...” (к праотцам, т.е. умру) (1,106)

Заемствование из немецкого языка: “...чай с легким фриштиком” (1,75) (нем.Fruhstuck - “завтрак”),

5. Можно отметить афористичность как одну из черт языка протопопа Туберозова.

“О моя мягкосердечная Русь, как ты прекрасна!“(1,73) “Народу, мой друг, много, а людей нет.”(1,153) “Прошло не время веры и идеалов, а прошло время слов.” (1,208) “Не хлопочи: жизнь уже кончена, теперь начинается житие.” (1,256)

И сложные движения мысли, и разнообразные эмоции, чувства протопопу удается передать, придавая фразе точность, лаконизм и всегда экспрессию. Экспрессивность достигается как использованием стилистически окрашенных лексических средств, так и определенных синтаксических оборотов (инверсии, отнесения предиката в конец предложения).

6. Богатство и выразительность речи Туберозова придают также пословицы и поговорки.

“Укатали сивку крутые горки”, и против рожна прати более не охота” (1,98). “Деда недаром нам завешали: “Не побивши кума, не пить мировой” (1.208).

Интересно появление сказочного мотива в хронике в речи Туберозова, Ахиллы, карлика Николая Афанасьевича, Термосесова.

“Живите, государи мои, люди русские, в ладу со своею старою сказкой. Чудная вещь старая сказка!“(1,180) Для Туберозова сказка - старый мир. Сам он вне ее. Ахилла, Николай Афанасьевич - сами из сказки. Для них она - элемент прекрасного. В словах же Термосесова сказочный мотив звучит неожиданно мрачно: “Будьте-ка вы Иван Царевич, а я буду ваш серый волк”.

Не любя излишнюю смешливость, протопоп обладает чувством юмора. Его смех, часто горький смех, передан автором с помощью сочетания в одном контексте разностилевых средств, устарелых слов, разговорных элементов: “Избыхся всех лишних, и се, возвратясь, сижу как крапивой выпоронная наседка...”(1,96)

Таким образом, анализ языка главного героя “Соборян” дает возможность сделать следующие выводы:

1) Лесков намеренно архаизировал язык протопопа, что было обусловлено идеей, темой произведения, взглядами писателя и своеобраз-

зием его стиля.

2) Архаизация языка Туберозова сделала возможным появление в хронике оппозиций “Туберозов - другие обитатели Старгорода”, “протопоп Туберозов - все мирское”, а на смену противостоянию старого и нового приходит проблема нравственного и безнравственного. Старое, по Лескову, современно, если нравственно, а новое старо в силу моральной ущербности.

3) Архаизированный язык Туберозова - свидетельство его высокого интеллекта, духовного богатства и широкой образованности. В словаре героя древнерусизмы, старо- и церковнославянизмы, историзмы и архаизмы. Своеобразие синтаксических конструкций в речи протопопа также придает ей оттенок устарелости.

4) В языке Туберозова встречаются латинские и немецкие заимствования, пословицы, поговорки, многие выражения героя афористичны. Особую поэтичность высказываниям протопопа придают его обращения к сказочным мотивам.

5) По сравнению с языком других героев хроники речь протопопа Туберозова более информативна, выразительна, богата. Ее отличает чрезвычайная насыщенность мыслями, чувствами, эмоциями мятежного и мудрого протопопа Савелия Туберозова.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Лесков Н.С. Собр. соч.: в 12-ти т. Т.1.- М.: Правда, 1989.
2. Плещунов Н.С. Романы Лескова “Некуда” и “Соборяне”.- Баку, 1963. 3. Столярова И. В поисках идеала: (Творчества Н.С.Лескова).-Л.:

Изд. Лен. ун-та, 1978,

4. Фаресов А.И. Против течений. Н.С. Лесков, его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. - М.: Миркушева, 1904.

Н.М. Ротанова

ОБ ОЦЕНОЧНЫХ ИМЕНОВАНИЯХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ М. БУЛГАКОВА “СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ”

Совокупность именовании персонажей является одним из средств создания системы художественных образов литературного произведения. Анализ номинаций героев помогает глубже понять художественный текст, авторский замысел. Различные именовании персонажей произведения позволяют писателю охарактеризовать героев, дать им отрицательную или положительную оценку.

Одним из лексических средств создания эмоционально-оценочных номинаций в повести М. Булгакова “Собачье сердце” являются личные существительные /существительные, служащие именованим лица/. Писатель использует 75 таких существительных, и только 21 име-

нование содержит положительную оценку, причем 18 из них характеризуют профессора Преображенского. Часть оценочных существительных определяют героя как человека очень умного, талантливого, “сверх-профессионала” и даже сверхчеловека: МУДРЕЦ - человек, обладающий большим умом, большими знаниями, опытом /ОШ, 361/; ТВОРЕЦ - человек, который создаёт что-либо творчески, что-то новое по замыслу, ценное /ОШ, 779-780/; БОЖЕСТВО - 1. То же, что бог; 2. перен. Предмет обожания, преклонения / ОШ, 51 /:

“Глаза его теперь не менее двух раз в день наливались благодарными слезами по адресу пречистенского МУДРЕЦА”;

“Профессор Преображенский, вы - ТВОРЕЦ”;

“По запаху можно было узнать, что это Филипп Филиппович... БОЖЕСТВО было всё в белом”.

Большинство именовании по своему содержанию повторяют друг друга: ВОЛШЕБНИК - колдун, чародей /ОШ, 91 /; МАГ - человек, владеющий тайнами магии, способный воздействовать с помощью чудодейственных заклинаний на природу, людей, животных и богов; чародей /ОШ, 330/; ЧАРОДЕЙ - волшебник, колдун /ОШ, 865 /; КУДЕСНИК - волхв, чародей / ОШ, 306 /. Но в контексте эти оценочные существительные воспринимаются как синонимы, используемые автором в качестве градации:

“Обо мне заботится, - подумал пёс, - очень хороший человек. Я знаю, кто это. Он - ВОЛШЕБНИК, МАГ и КУДЕСНИК из собачьей сказки”;

“Вошедший очень почтительно и смущенно поклонился Филипп Филипповичу.

- Хи-хи! Вы МАГ и ЧАРОДЕЙ, профессор, - сконфуженно вымолвил он”.

Два именовании характеризуют профессора Преображенского с точки зрения мира науки, коллег, вообще образованных людей: ВЕЛИЧИНА мирового значения, европейское СВЕТИЛО.

Приведенные оценочные именовании, хотя и не слишком разнообразны, являются основными в раскрытии сущности данного художественного образа /кваликативными/. К разряду кваликативных можно отнести и оценочную характеристику профессора центральным персонажем повести Шариком:

“Как оплевал! Ну и ПАРЕНЬ! - восхищённо подумал пёс”;

“Вот это ПАРЕНЬ, - в восторге подумал пёс, - весь в меня”.

С узальной точки зрения слово “парень” не является оценочным, оно содержит только информацию о возрасте лица или его социальном положении: ПАРЕНЬ - юноша, молодой человек / ОШ, 483 /; нестарый мужчина вообще /МАС, Т. Ш, 23 /; лицо мужского пола, не состоящее в браке / МАС, Т.Ш, 23 /, - но в высказывании контекстуальное оценочное значение почти полностью затушёвывает словарное. Это

эмоционально-оценочное именование, данное в начале повести, оказывается важным в дальнейшем для понимания поступков героя, оно отражает такие человеческие качества профессора Преображенского, как решительность, принципиальность, ответственность учёного за результаты своего открытия.

Такого же рода номинации /данные профессору будущим Шариковым и имеющие ярко выраженное контекстуальное значение/ - ГОСПОДИН и ГРАЖДАНИН - можно без сомнения отнести к числу квалификативных: “Дверь через улицу в ярко освещенном магазине хлопнула, и из неё показался гражданин. Именно ГРАЖДАНИН, а не товарищ, и даже - вернее всего - ГОСПОДИН”.

Чтобы понять, почему эти два личных существительных используются автором как синонимы и за счёт чего слово “господин” усиливает характеристику, необходимо вычленив в словарном значении этих существительных близкие семы:

ГРАЖДАНИН - лицо, принадлежащее к постоянному населению данного государства, пользующееся его защитой и наделённое совокупностью прав и обязанностей /ОШ, 139/, в Древней Греции, Древнем Риме, средневековой Европе - полноправный член города-государства /БАС, Т.Ш, 302/; полноправный - обладающий всеми законными правами /МАС, Т.Ш, 264 / - иными словами, граждане равны по отношению друг к другу, независимы, единственная власть для них - закон; ГОСПОДИН - независимый, самостоятельный человек /БАС, Т.Ш, 274/.

Именно желание жить по всеобщим человеческим законам, самостоятельность и независимость, которые приобретает человек благодаря собственным способностям и труду, отличают профессора Преображенского от “экспроприаторов” типа Швондера и “трудового элемента” Шарикова.

К некаллеквативным /называющим героя по несущественным признакам / можно отнести такие номинации, как БЛАГОТВОРИТЕЛЬ - человек, оказывающий материальную помощь неимущим /ОШ, 47/; и БЛАГОДЕТЕЛЬ - человек, который оказывает кому-нибудь покровительство из милости / ОШ, 46 /:

“Пёс мгновенно оборвал кожуру, с всхлипыванием вгрызся в краковскую и сожрал её в два счёта... Ешё, ешё лижу вам руку. Целую штаны, мой БЛАГОДЕТЕЛЬ!” ;

“- Филипп Филиппович, а в третью квартиру жилтоваришей вселили.

Важный пёсий БЛАГОТВОРИТЕЛЬ круто обернулся... и, перегнувшись через перила, в ужасе спросил:

- Ну-у ?”

Данные оценочные именования не важны для раскрытия сущности персонажа повести, мотивы оценки не связаны с характером героя,

его человеческими качествами, умственными способностями и т.д.

Как видим, используемые М. Булгаковым номинации профессора Преображенского, который выражает в повести отношение автора к тем, кто вообразил себя творцом новой жизни, характеризуют героя только с положительной стороны.

Противоположная оценка даётся центральному персонажу произведения Шарикову, олицетворяющему для автора “человека новой формации”, человека с советско-плебейской психологией. Наибольшее число оценочных номинаций связано именно с образом Шарикова.

Оценочные именованья, относящиеся к Шарик-Шарикову, различны в знаке оценки /плюс-минус/ или в степени её проявления:

Шарик - “милейший пёс”, “красавец”, “интеллигентное существо” /Шарик о себе/, “господин Шарик”;

Шариков - “прохвост, мразь, дрянь, подлец, хам, свинья, негодяй, сукин сын, болван, дурак, дикарь, карманник”.

Иногда одни и те же существительные характеризуют Шарика и Шарикова с отрицательной стороны, но так как мотивы оценки в этих случаях различны, то и степень проявления оценки тоже, сравните: “Я купил этому ПРОХВОСТУ краковской колбасы на один рубль сорок копеек” /о Шарике/;

“- Кто теперь перед вами? - Преображенский указал в сторону смотровой, где почивал Шариков.

- Исключительный ПРОХВОСТ!

- Но кто он? - Клим, Клим, - крикнул профессор. - Две судимости, алкоголизм, “всё поделить”...” ; или

“Ну, ладно, опомнился и лежи, БОЛВАН” /о Шарике/;

“- Бить будете, папаша? - донесся плаксивый голос Шарикова из ванной.

- БОЛВАН! - коротко отозвался Филипп Филиппович”;

“Зачем ты, СВИНЬЯ, сову разорвал? Она тебе мешала?” /о Шарике/;

“- Но кто он? - Клим, Клим, - крикнул профессор... /Филипп Филиппович вспомнил юбилейную палку и побагровел/- ХАМ и СВИНЬЯ”.

Среди оценочных именованний Шарикова основное место занимают этические характеристики, это можно объяснить тем, что М. Булгаков определял достоинства и недостатки своих героев / как, вероятно, и окружающих его людей/ именно с этической точки зрения.

Самую общую характеристику Шарикову даёт профессор Преображенский:

“Глаза Филипп Филипповича сделались совершенно круглыми, сигара вывалилась из рук. “Ну, ТИП,” - пролетело у него в голове”; “Это кошмар, честное слово. Вы видите? Клянусь вам, дорогой доктор, я измучился за эти две недели больше, чем за последние 14 лет! Вот -

ТИП, я вам доложу”.

ТИЦ - человек, отличающийся какими-нибудь характерными свойствами, чаще отрицательными /ОШ, 787/.

“Характерными свойствами” для Шарикова являются следующие: ПОДЛЕЦ - негодяй /ОШ, 527/:

“- ПОДЛЕЦ, - выговорила барышня, сверкая заплаканными размазанными глазами”;

НЕГОДЯЙ - подлый, низкий человек / ОШ, 395/; низкий человек - бесчестный /ОШ, 408/; бесчестный - нарушающий требования чести, непорядочный /ОШ, 44/:

“- Он сказал, НЕГОДЯЙ, что ранен в боях, - рыдала барышня”;
ДРЯНЬ - о ком-нибудь скверном, плохом, ничтожном /ОШ, 177/:

“Но какая всё-таки ДРЯНЬ! Любопытно было бы взглянуть на него”;
МРАЗЬ - о ком-нибудь дрянном, ничтожном /ОШ, 360/; дрянной - плохой, никуда не годный /ОШ, 177/; ничтожный - не внушающий к себе уважения, незначительный по внутреннему содержанию /ОШ, 410/:

“...Зачем? Чтобы в один прекрасный день милейшего пса превратить в такую МРАЗЬ, что волосы дыбом встают”;
ПРОХВОСТ - подлец, негодяй /ОШ, 616/:

“...этот питомец Полиграф не далее, как вчера, оказался ПРОХВОСТОМ, взяв в домике якобы на ‘покупку учебников 7 рублей”;

СВИНЬЯ - о том, кто поступает низко, подло /ОШ, 634/; ХАМ- грубый, наглый человек /ОШ, 848/; грубый - некультурный, не деликатный, нечуткий, нетонкий / ОШ, 142/; наглый - дерзко беззастенчивый, бесстыдный /ОШ, 369/; беззастенчивый - бесцеремонный, ничем не стесняющийся /ОШ, 38/; бесстыдный - противоречащий общественной морали, непристойный /ОШ, 43/:

“- Исключительный прохвост.

- Но кто он? - Клим, Клим, - крикнул профессор... ХАМ и СВИНЬЯ”.

Кроме того, Шариков через оценочные номинации характеризуется как человек совершенно неразвитый:

“- Шариков, скажите мне, пожалуйста, - заговорил Борменталь, - сколько времени ещё вы будете гоняться за котами? Стыдитесь! Это же безобразие! ДИКАРЬ!” ;

“- Бить будете, папаша? - донесся плаксивый голос Шарикова из ванной.

- БОЛВАН! - коротко отозвался Филипп Филиппович”.

Человек, находящийся в первобытном состоянии; грубый, необузданный /ОШ, 161/, тупица, неуч /ОШ, 51/ - вот каков новый человек, по мнению автора, легко, впрочем, вписавшийся в советскую действительность, несмотря на свои моральные качества.

Приведенные выше оценочные именованья Шарикова все являются квалификативными: именно неразвитость, необразованность,

низкие моральные качества героя определяют его поведение, его отношение к окружающим, вообще к жизни.

Так же, как и при характеристике профессора Преображенского, большинство оценочных именованний Шарикова по своему содержанию повторяют друг друга, но “создатель” и “творение” полярно разведены в оценочном плане, вероятно, потому, что Шариков на самом деле - творение русской действительности, действительности, с которой не может ‘ примириться автор повести.

О.В.Владимирова

ЯЗЫК ЦИКЛА СТИХОВ Б.ПАСТЕРНАКА “СЕСТРА МОЯ - ЖИЗНЬ” / лексический состав /

“Сестра моя - жизнь” (1917 - 1922 гг.) - третья книга Б.Пастернака и первая, в которой он предстает во всей своей силе. Необычайное название раскрывает замысел сборника. Это книга о великолепии жизни.

Вся поэзия Пастернака проникнута любовью к природе, восхищением, поклонением и в то же время желанием придать ей вид простого живого существа, со своими достоинствами и недостатками, желанием “набедокурить” и умением плакать, смеяться, грустить. Для Пастернака важно показать движение, бег, течение. Это достигается поэтом при помощи определенных языковых средств. Умение подобрать нужный языковой материал для выражения своего поэтического замысла мы оцениваем как мастерство. Особенности этого мастерства и посвящена данная статья.

Каждый поэт по-разному использует словарный состав языка, его стилистические ресурсы, в частности книжную и разговорную лексику, просторечие и диалектизмы, архаизмы и неологизмы. Индивидуально-авторское употребление различных лексических средств и стилистических пластов обусловлено стилем и личностью автора.

В поэзии Б.Пастернака сосуществуют слова различной стилистической и эмоциональной окраски в пределах одного стихотворения.

Основу словаря рассматриваемого цикла стихов составляет лексика нейтральная, общеупотребительная. В нее вкрапляются слова книжные, стилистически и эмоционально-экспрессивно окрашенные, что придает всему контексту стихотворения общую эмоциональную окраску и тональность.

Внимание поэта к реальному миру, к каждому его движению обуславливает широту употребления конкретных имен существительных. Абстрактные существительные служат для обозначения состояния лирического героя, его переживаний. Нередко они имеют переносное

значение, выступая приемом олицетворения природы человеческие чувства и эмоции передаются цветом, растениям, горам:

Но сверканье рвалось
В волосах и, как фосфор, трещали.
И не слышал колос,
Как седеет Кавказ за печалью.

/"Памяти Демона", 1917/

Вещи, растения даны в постоянном движении, отсюда - разнообразие глаголов движения. Нередко они выступают как контекстуальные синонимы:

Туман ото всюду нас морем обстиг,
В волчках волочась за чулками,
И чудно нам степью, как взморьем, брести -
Колелеет, относит, толкает.

/"Любить, -идти, - не смолкнул
гром", 1917/

Глаголы, обозначающие восприятие звуков и запахов, создают образы природы, воспринимаемые героем как зрительно, так и слухом, обонянием:

А уж гудели кобзами
Колодцы, и, пылясь,
Скрипели, бились об землю
Скирды и тополя.
/"Образец", 1917/

Широко представлены в текстах причастия. Они дают не только качественную характеристику предмета, но и помогают представить признак предмета в движении.

В стихотворении "Определение поэзии" причастие является стилистическим средством, дающим автору возможность охарактеризовать поэзию с разных сторон:

Это - круто налившийся свист,
Это - шелканье сдавленных льдинок
Это - ночь, леденящая лист,
Это двух соловьев поединок.

Большую интенсивность действию придают деепричастия. Они помогают поэту создать полную картину действительности. Так, в стихотворении "Мухи Мучкапской чайной" деепричастие трясаясь сообщает дополнительный оттенок основному действию: окужила, трясаясь. Деепричастие жужжа характеризует звуковую сторону этого действия.

Будто в этот час пора
Разлететься всем пружинам,
И, жужжа, трясаясь, спираль
Тополь бурей окужила.

В отличие от футуристов, отвергавших поэтические традиции в

использовании книжной лексики, Б.Пастернак широко включает в текст книжные слова:

Вот и ливень. Блеск водобоязни,
Вихрь, обрывки бешеной слюны.
Но откуда? С тучи, с поля, с Клязьмы
Или с сардонической сосны?
/"Болезни земли", 1917/

Сардонический (книж.) - злобно-насмешливый. У сосны этот эпитет олицетворяет свободу от земных страстей и невзгод. Книжное слово сардонический используется для противопоставления сосны бурному природному потоку дождя, туч, полей, реки. В отличие от отрешенной, высокомерной сосны, они находятся в бешеном движении, что подчеркивается медицинским термином "водобоязнь" (бешенство). Определение - эпитет сардонический отрицательно эмоционально окрашено. Оно передает презрительное отношение лирического героя к дереву, безучастному ко всему, чем живет природа.

Зиял, иссякнув, страшный кладезь
Тоски отверстой,
Качались, лаская и глядясь
Иззябшей шерстью.
/"Тоска", 1917/

Зиять (книж.) - быть раскрытым, обнаруживая глубину, провал. В соседстве с архаически книжными кладезь (церк.-сл.), иссякнуть (истощиться), отверстный (открытый, разомкнутый) оно создает образ неизмеримо глубокой тоски.

Книжные слова усиливают смысловую значимость строфы, подчеркивая важность изобретаемого:

Если душным полднем желт
Мышью пахнувший овин,
Обличи, скажи, что лжет
Лжесвидетельство любви.
/"Дик прием был, дик приход,
1917/

Тавтологическое словосочетание лжет (говорит неправду), лжесвидетельство (офиц.-дел. - ложные показания) помогает поэту выделить важность последних строк стихотворения. Лирический герой обращается к любимой с просьбой сказать правду, отграничить истину от лжи. Страстность призыва к правде заключена в форме повелительного наклонения обличи (разоблачать, вскрывать что-нибудь неблагоприятное, преступное).

Возвышенности поэтической речи Пастернака способствуют такие архаически книжные слова и поэтизмы, как грехопадение, нега, чело, очи. В описании природы они передают восхищение лирического героя ее красотой:

Огромный сад тормошится в зале
В трюмо - и не бьет стекла !
Казалось бы, все коллодий залил
С комода до шума в стволах.
/"Зеркало", 1917/

В цикле стихов "Сестра моя - жизнь" широко использована профессиональная лексика и фразеология. Так, с помощью терминологической, в частности медицинской лексики автор передает:

1. Запахи, присущие степи:
И к заднему плану, во мрак, за калитку,
В степь, в запах сонных лекарств
Струится дорожкой в сучках и улитках
Мерцающий жаркий кварц.
Закрой их, любимая ! Запорошит !
Вся степь как до грехопаденья:
Вся - дыбящееся виденье !
/"Степь", 1917/

Коллодий - густой, клейкий раствор на смеси спирта и эфира. Кварц - свет кварцевой лампы. Запах сонных лекарств и коллодия, сочетаемый со светом кварцевой лампы, передает желание лирического героя усыпить, заставить заснуть природу, остановить на миг ее вечное движение, в то время как она струится, тормошится, семенит, ломится, шуршит.

2. Стерильную чистоту всего живого в природе после дождя:
- Ночь в полдень, ливень - гребень ей !
Хохочут, ошиблись - ниц !
И вдруг пахнуло выпиской
Из тысячи больниц.
/"Дождь", 1917/

3. Состояние задыхающейся природы:
Накрапывало, - но не гнулись
И травы в грозовом мешке.
Лишь пыль глотала дождь в пилюлях,
Железо в тихом порошке.

Селень не ждало целенья,
Был мак, как обморок, глубок,
И рожь горела в воспаленьи,
И в лихорадке бредил бог.
/"Душная ночь", 1917/

Профессионально-технические термины, метафоризируясь, помогают создать образ природы:

Лес навис в свинцовых пасмах,
Сед и пасмурен репейник,

Он в слезах, а ты - прекрасна,
Вся как день, как нетерпенье!
/“Mein liebchen, was willst
du, noch mehr?“, 1917/

Пасма - часть мотка пряжи. Сравнение нависшего леса с тяжелыми мотками пряжи позволяет поэту противопоставить сумрачность и тяжесть природы легкости и красоте женщины.

По будням медник подле вас
Клепал, лудил, паял,
А впрочем, - масла подливал
В огонь, как пай к паям.
/“Балашов“, 1917/

Медник - специалист по отделяванию медных товаров, клепать - соединять части чего-либо, паять - соединять части чего-либо при помощи высокой температуры, пай - часть процесса пайки. Глаголы прошедшего времени несовершенного вида клепал, лудил, паял передают ощущение длящегося действия - непрерывной работы медника.

Таким образом, книжные и профессиональные слова создают поэтический облик действительности и передают средства и мысли лирического героя.

Н.Кудрина

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А.АХМАТОВОЙ “РОДНАЯ ЗЕМЛЯ”

В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не берedit,
Не кажется обетованным раем.
Не делаем ее в душе своей
Предметом купли и продажи,
Страдая, бедствуя, немотствуя на ней,
О ней не вспоминаем даже.
Да, для нас это грязь на калошах,
Да, для нас это хруст на зубах,
И мы мелем, и месим, и крошим
Тот ни в чем не замешанный прах.
Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно - своею.

А.Ахматова.

Стихотворение “Родная земля” было написано в 1961 году зрелым поэтом. Это философское размышление, своеобразный жизненный итог многое пережившего человека.

Тема Родины занимала большое место в поэзии А.Ахматовой. Россия для нее - "родная земля", "край, глухой и грешный", с которым она прожила горькие годы войн, революций, репрессий.

Стихотворение состоит из четырнадцати строк и делится на три части. Количество строк в каждой части уменьшается в геометрической прогрессии /первая часть - восемь строк, вторая -четыре, третья - две/. Композиционно - тематическое построение стихотворения определяется подбором и языковых средств, и собственно, стихотворных.

Образ лирического героя выступает обобщенным, потому что автор говорит об лица многих людей, с которыми объединяет себя, отсюда в тексте наличие обобщенно-личных предложений : "В заветных ладанках не носим на груди..."; "Не делаем ее в душе своей предметом купли и продажи..."; "Но ложимся в нее и становится ею..."

При раскрытии темы стихотворения - размышление лирического героя об отношении к родной земле - Ахматова пользуется приемом умолчания: только в заглавии называется то, о чем пойдет речь, в самом же стихотворении поэт подбирает такие существительные и местоимения, которые выступают его синонимическими заменами. В первой части автор постепенно поднимает завесу над темой разговора : первая строка не дает указаний на предмет размышлений лирического героя, во второй на него указывается косвенно личным местоимением "о ней", в третьей строке идет уточнение - появляется местоимение третьего лица "она", но субъект по-прежнему неизвестен. Только в четвертой строке находим синонимическую замену сочетанию . "родная земля" - "обетованный рай" /с авторской трансформацией фразеологического единства "земля обетованная"/.

С помощью цепочки предложений, где сказуемые - глаголы с отрицанием "не", в основном обозначающие духовную и эмоциональную деятельность человека, идет снижение образа родной земли. Глаголы передают то, что не свойственно людям в отношении к ней: "не носим /на груди"/, "/стихи/ не сочиняем", "/сон/ не берedit", "не кажется /раем"/, "не делаем /предметом купли и продажи"/, "не вспоминаем даже". Последний глагол в сочетании с усилительной частицей подчеркивает снижение образа родной земли.

В первой части, как и во всем стихотворении, почти нет слов с качественными значениями - прилагательных и наречий. Исключения - общепозитические определения: "заветные /ладанки"/, "горький /сон/", "обетованный /рай"/, "/стихи/ навзрыд не сочиняем" / сравнить со строкой одного из стихотворений Б.Пастернака: "Писать о феврале навзрыд"/. В последнем предложении первой части автор использует триаду однородных обстоятельство, которые создают напевность, музыкальность текста: "страдая, бедствуя, немотствуя /на ней"/.

Вторая часть начинается с двойного утверждения того, к чему пришел в своих размышлениях лирический герой, но характер подбора языковых средств меняется. Поэт подбирает новые синонимы для обозначения предмета рассуждения: указательное местоимение “это”, которое уточняется с помощью двусоставных предложений с пропущенным сказуемым, что придает стиху динамичность, энергию /“Да, для нас это грязь на калошах, ...это хруст на зубах”/. Использование звукописи создает не только зрительный /“грязь”/, но и звуковой образ /“хруст на зубах”/родной. земли.

Возникает два плана изображения: родная земля - это “грязь” и “хруст” и одновременно “ни в чем не замешанный прах”, Слово “прах” в контексте неоднозначно: в конструкции с однородными сказуемыми /“мелем, и месим, и крошим тот... прах”/ оно имеет значение “пыль”; создаёт сниженный образ “праха” - пыли. В сочетании “тот... прах” просматривается его переносное, метафорическое значение: “останки предков”. В причастном обороте “ни в чем не замешанный прах” оно приобретает положительную, почти библейскую окраску: “ни в чем не замешанный” - значит “не вовлеченный ни во что плохое”. Таким образом, лирический герой осмысляет “родную землю” через сниженный образ /“грязь” и “хруст”/ с одной стороны, с другой - подбором языковых средств поднимает его на недостижимую высоту.

В третьей части, состоящей из двух строк, неожиданно, с помощью противопоставления с союзом “но” выражается центральная смысловая оппозиция стихотворения и содержится итог размышления автора, поэтическое обоснование того, почему эта земля “своя”, “родная”: “ложимся в неё и становимся ею...” Так в стихотворении уравнены два образа: “мы”/автор как обобщенное лицо/ и “она”/земля/.

На уровне метрической, организация поэтической речи мы отмечаем переход от неупорядоченности, хаотичности /первая и вторая части/ к гармонии /третья часть/. Первая часть написана трёхстопным амфибрахийем, но ни одна строка без отклонения не реализуют метрическую схему, потому что ход рассуждений автора близок к простой, повседневной речи. Вторая часть написана трёхстопным анапестом, что соответствует сдвигам в ходе рассуждения, который становится более динамичным. В последней части автор обращается уже к четырёхстопному анапесту, метрическая схема реализуется полностью, что связано с выводом, к которому приходит лирический герой, с заключительным аккордом его размышлений.

Таким образом, языковые средства, реализованные в стихотворении, полностью соотносятся с идейной установкой А.Ахматовой, помогают ей в простой, естественной форме заключить философское, общечеловеческое содержание.

О НЕКОТОРЫХ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВАХ ВЫРАЖЕНИЯ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО “ИДИОТ”

В лингвистических исследованиях последнего десятилетия активно анализируются языковые средства, представляющие национальное своеобразие русского менталитета. Понятие русской ментальности ученые связывают с такими чертами русского национального характера, как эмоциональность, тенденция к крайностям, ощущение неподконтрольности жизни человеческим усилиям и недостаточности рационального подхода к ней, тенденция к пассивности, к “морализаторству” и др. (Н.Д.Арутюнова, А.Д.Шмелев, А.Вежбицкая и др.). Исследование лексических и грамматических средств выражения русского видения мира позволяет аргументировать и уточнить этнопсихологические наблюдения и подвести под них объективную базу.

Чрезвычайный интерес в этом плане представляет обращение к языковым системам произведений русских писателей, в особенности к Ф.М.Достоевскому. Размышления Достоевского о сути человеческой личности, о глубинных причинах поступков русского человека, о человеческом идеале сделали его признанным знатоком человеческой души, и русской души в частности.

Предметом рассмотрения являются не все языковые средства, связанные с обозначенной проблемой, а материал, с помощью которого раскрываются такие черты характеров героев, как склонность к крайнему проявлению эмоций и склонность к морализаторству.

Первое из отмеченных качеств - чрезмерное проявление эмоциональных состояний, действий, признаков - находит свое выражение в использовании категории степени. Значение степени передается равноуровневыми языковыми средствами: именами прилагательными, наречиями, фразеологизмами, предложными словосочетаниями с зависимым существительным, сложноподчиненными предложениями с придаточными степени и следствия, меры и степени. Инвариантным значением всех этих средств является количественная определенность / неопределенность качества, а также градуированная величина признака, именно поэтому можно говорить о наличии функционально-семантической категории степени.

Для языковой системы романа “Идиот” характерно использование средств со значением предельной степени признака или его неопределенно большей меры. Среди них можно выделить следующие группы:

1. Имена прилагательные в превосходной степени: всего удивительнее и огорчительнее, ядовитейшая улыбка, глубочайшее презрение, самый сквернейший поступок, первейшая раскрасавица, препозлейшее животное и др.

Несмотря на наличие показателей превосходной степени суффиксов -ейш, -айш, усиление субъективно-эмоциональной оценки передается приставками рас-, пре-, местоименными элементами самый, всего.

2. Имена прилагательные, лексическое значение которых указывает на “сверхнорму”: чудовишная мстительность, неисходная тоска, с глубоким презрением, неотразимое впечатление, необыкновенные эксцентричности и др.

3. Наречия с лексическим значением предельной степени: невыносимо стыдно, совершенно национальная вещь, омерзительно неприлично, слишком снизошел, на редкость хорошо, несравненно чистейшее и безупречнейшее создание.

Прилагательные и наречия, как правило, связаны словообразовательно: совершенно седая и впавшая в совершенное детство; с глубоким изумлением - глубоко удивился, чрезвычайно русская женщина - чрезвычайное волнение.

Несомненно очевидна яркая эмоциональная окраска практически всех приведенных примеров. Кроме того, субъективная оценка передается с помощью приставок, суффиксов, повтора корней: преоригинальная мысль, ужасенная скука, сидит одна-одинешенька и т.п.

4. Местоимения и наречия (указательные), передающие значение степени: такая деликатная, с такими тонкими мыслями, так тяжело, до того прогрессивны и др.

5. Фразеологические сочетания: в высшей степени непосредственно, не в меру большой интерес, последний из последних и др.

6. Существительные в родительном падеже с предлогом до, передающие значение степени совместно со значением следствия: доводись до страсти, восхищение до восторга, удовольствие до упоения, озлобился до забвения себя, до комизма предобрые люди и т.д. Отметим, что синкретичное значение степени и следствия передают существительные непредметной семантики.

7. К числу синтаксических способов выражения степени можно отнести: а) обороты с союзом чем: скорее бы умер, чем покинул; б) однородные члены с градационными отношениями: столько же глупа, сколькo и прекрасна; в) присоединительные конструкции: мы поссорились, и значительно.

Однако наиболее регулярным синтаксическим способом являются сложноподчиненные предложения, в которых придаточная часть выражает значение меры и степени. Это нерасчлененные предложения с корреляционной связью, в них опорное слово: глагол, имя суще-

ствительное, наречие - сопровождается указательными словами так, столько, до того, такой и под.: Он хохотал так, как будто был в каком-то припадке; ...так не деликатен, что...; ...столько детского, что...; ...до такой степени дураки, что...; ...до того увлекала, что... и под.

Чаще всего в сложноподчиненном предложении выражены синкретичные отношения: меры и степени, степени и следствия, степени и сравнения.

Выделенные группы языковых средств разного уровня со значением степени позволяют сделать вывод о системном выражении данной категории в романе, а высокая частотность их употребления отражает предельную степень проявления чувств и поступков у героев Достоевского.

С этой чертой согласуется еще одна особенность русского характера, нашедшая отражение на страницах романа, - склонность к назидательности, к морализаторству. В речи героев наблюдается большое количество предложений, выражающих суждения общего характера и представляющих собой афоризмы, сентенции на самые различные темы, например, о Боге: Один совсем в Бога не верует, а другой уже до того верует, что и людей режет по молитве; О детстве: Большие и не знают, что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет. Через детей душа лечится; О женщине: Красота - загадка: Есть женщины, которые годятся только в любовницы и больше ни во что; о русском национальном характере: И не нас одних, а всю Европу дивит, в таких случаях, русская страстность наша: у нас если в католичество перейдет, то уж непременно иезуитом станет, да еще из самых подземных; коль атеистом станет, то непременно требовать искоренение веры в Бога насильем, то есть, стало быть, и мечом!

Многие герои романа имеют жизненный опыт и дают советы, и это является существенной характеристикой их образов, а также самого автора.

В лингвистическом аспекте предложения с обобщенным значением имеют существенные семантические особенности: взаимодействие обобщенного субъекта с обобщенным предикативным признаком, отражающее не конкретную, а типизированную, обобщенную ситуацию реальной действительности.

В качестве обобщенного субъекта используются: а) существительные, обозначающие класс лиц: Подлецы любят честных людей; Дура с сердцем и без ума такая же несчастная, как и дура с умом без сердца; б) абстрактные существительные: Сострадание есть главный и, может быть, единственный закон бытия всего человечества; Гласность есть право всеобщее, благородное и благодетельное.

Максимально расширен субъект, представленный местоимением кто: Кто почвы под собой не имеет, тот и Бога не имеет.

Обобщенный предикативный признак обладает пространственно-временной нелокализованностью, что выражается в использовании сказуемого в настоящем времени. В качестве конкретизатора нередко выступают наречия всегда, везде: В отвлеченной любви к человечеству любишь почти всегда всегда одного себя.

Лексическое наполнение сказуемого имеет свои особенности: используются не акциональные предикаты, а предикаты, обозначающие качества, свойства, привычки, умения, которые могут быть приписаны субъекту как постоянные.

Указанные семантические особенности находят свое выражение в разноструктурных конструкциях: как в традиционно выделяемых односоставных обобщенно-личных предложениях, так и в двусоставных и сложных предложениях, если последние отражают вневременную ситуацию, в которой обобщены опыт, наблюдения отдельного человека или людей вообще.

Предложения с обобщенной семантикой заключают в себе философские размышления героев Достоевского, их мировидение, и, очевидно, мировидение самого писателя, позволяют увидеть его точку зрения на разные события, явления, часто актуальные для людей того времени и, как показала жизнь, во все времена. А тематика предложений соответствует идейно-эстетической концепции романа.

В целом анализ языковых средств выражения русского национального характера на примере структурно-семантических категории степени и обобщенности доказывает, с одной стороны, их важную текстообразующую роль, а с другой стороны, позволяет говорить о наличии у героев Ф.М.Достоевского страстности, философской углубленности, желания понять и объяснить этот мир, хотя, по мнению главного героя "Идиота" князя Мышкина, "чужая душа потемки, и русская душа потемки..."

Содержание

| | |
|--|----|
| <i>И.М.Жукова</i> ЛИРИЧЕСКИЕ ОКТАВЫ Н.П.ОГАРЕВА | 3 |
| <i>Г.М.Самойлова</i> ЖЕНСКИЙ ЭПИСТОЛЯРНЫЙ СТИЛЬ 19 в. (письма М.Достоевской) | 5 |
| <i>Н.К.Нежданова</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ТИТРОВ В КИНОСЦЕНАРИЯХ В.В.МАЯКОВСКОГО | 6 |
| <i>Т.О.Фролова</i> СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ В СЦЕНАРИИ Ю.ТЫНЯНОВА “СВД” | 8 |
| <i>Т.О.Фролова</i> СВОЕОБРАЗИЕ ЗВУКОВОГО СЦЕНАРИЯ Ю.ТЫНЯНОВА “ОБЕЗЬЯНА И КОЛОКОЛ” | 13 |
| <i>Е.Р.Лаптева</i> МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР ПОЭЗИИ А.БЛОКА | 15 |
| <i>Л.Э.Скородумова</i> ПРОЯВЛЕНИЕ “МУЗЫКАЛЬНОСТИ” В СТИЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э.Т.А.Гофмана. | 17 |
| <i>М.В.Ермолаев</i> БЕЗУМИЕ ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫК БЕЗУМИЯ / попытка послесловия к Жаку Лакану/ | 20 |
| <i>В.Ф.Ульянин</i> О НЕКОТОРЫХ ПРИЁМАХ РЕТРОСПЕКЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ | 21 |
| <i>И.М.Жукова</i> КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РАЗВИТИИ ЛИРИЧЕСКОЙ ОКТАВЫ 80-90-х гг. 19 века. | 25 |
| <i>С.М.Одинцова</i> СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ И СТИЛЯ “ОКАЯННЫХ ДНЕЙ” И.А.БУНИНА | 27 |
| <i>Н.К.Нежданова</i> МИФОЛОГИЗМ СТИЛЯ А.БАШЛАЧЕВА | 32 |
| <i>Д.Н.Багрецов</i> ПОЛИСТИЛИСТИКА КАК ВЕДУЩАЯ ЧЕРТА ПОВЕСТВОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ В.ПЬЕЦУХА “ГОСУДАРСТВЕННОЕ ДИТЯ” | 38 |
| <i>В.К.Олейник</i> О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛЯ ПРОЗЫ М.ВЕЛЛЕРА | 40 |

| | |
|--|----|
| <i>Д.Г.Кульбас</i> | |
| РАБОТА НАД ЯЗЫКОМ ПОЭМЫ НЕКРАСОВА “КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО” (МОНОЛОГ ЯКИМА НАГОГО) НА ПРАКТИЧЕСКОМ ЗАНЯТИИ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIXв. | 42 |
| <i>И.А.Жукова</i> | |
| НАБЛЮДЕНИЙ НАД СТИЛЕМ ПИСАТЕЛЯ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА | 44 |
| <i>С.М.Одинцова</i> | |
| ПАНТЕИСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО И СТИЛЬ РАННЕЙ ПРОЗЫ Б.К. ЗАЙЦЕВА | 49 |
| <i>Т.В.Казачкова</i> | |
| О НЕКОТОРЫХ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАССКАЗОВ В.ШУКШИНА | 53 |
| <i>А.В. Ермаков</i> | |
| ФАКТ И ОБРАЗ В ПОВЕСТИ Д.ГРАНИНА “КЛАВДИЯ ВИЛОР” | 56 |
| <i>Р.П. Сысуева</i> | |
| ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ОРФОГРАФИЕЙ ПИСЕМ А.С.ПУШКИНА | 57 |
| <i>Е.Е.Иванова</i> | |
| СЛОВА КАТЕГОРИИ СОСТОЯНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ / А.С.Пушкин, А.А.Блок/ | 60 |
| <i>И.В.Клешева</i> | |
| О СИНТАКСИСЕ РАССКАЗА А.П.ЧЕХОВА “ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ” | 63 |
| <i>И.В.Вылку</i> | |
| ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЯЗЫКА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ ХРОНИКИ Н.С.ЛЕСКОВА “СОБОРЯНЕ” | 65 |
| <i>Н.М. Ротанова</i> | |
| ОБ ОЦЕНОЧНЫХ ИМЕНОВАНИЯХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ М. БУЛГАКОВА “СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ” | 69 |
| <i>О.В.Владимирова</i> | |
| ЯЗЫК ЦИКЛА СТИХОВ Б.ПАСТЕРНАКА “СЕСТРА МОЯ - ЖИЗНЬ”/ лексический состав / | 74 |
| <i>Н.Кудрина</i> | |
| ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ А.АХМАТОВОЙ “РОДНАЯ ЗЕМЛЯ” | 78 |
| <i>Л.В.Ксенофонтова</i> | |
| О НЕКОТОРЫХ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВАХ ВЫРАЖЕНИЯ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО “ИДИОТ” | 81 |

ЯЗЫК И СТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Сборник научных трудов

Редактор Иванова Е.Е.

Лицензия ЛР N 020376 от 17 июня 1997

| | | |
|--------------------|-------------------|----------------|
| Подписано к печати | Формат 60*84 1/16 | Бумага тип N1 |
| Плоская печать | Усл.п.л. | Уч.изд.л |
| Заказ | Тираж 100 | Цена свободная |

Издательство Курганского государственного университета
640669, г. Курган, ул. Гоголя,25
Курганский государственный университет, ризограф