

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
КУРГАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ  
АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Сборник научных трудов

Курган 2003

УДК 82.09 (08)  
Ф 79

Формы выражения авторского сознания в художественной литературе: Сб. научных трудов. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2003. – 95 с.

В материалах сборника сосредоточено внимание на научных формах выражения авторского сознания в художественной литературе: рассмотрены явления интертекста, художественные функции рамочных элементов, своеобразие пространственно-временной и субъектной организации, композиционные приемы и речевые средства ряда художественных произведений; представлена модификация категории «автор» в искусстве на рубеже XIX – XX веков.

Редакционная коллегия:

С. М. Одинцова (отв. редактор),  
Н. А. Катайцева (зам. отв. редактора),  
И. М. Жукова,  
О. В. Неупокоева.

ISBN 5-86328-512-5

© Курганский  
государственный  
университет

*Д. Н. Багрецов*  
*г. Екатеринбург*

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Т. КИБИРОВА

Т.Кибиров в своем творчестве широко пользуется интертекстом. Это связано с идейно-теоретическими установками автора, который, будучи концептуалистом, не может полагать, что впервые в литературе обращается к той или иной теме, не может не видеть богатого литературного контекста вокруг своих стихов. С точки зрения концептуализма вполне естественно не закрывать глаза на этот контекст, а пользоваться им в своих художественных целях. Кроме того, произведения других писателей и поэтов часто служат Кибирову прототипом для создания собственных стихов, где он высказывает свое мнение по затронутой поэтом-предшественником проблеме, выражает современный взгляд на нее. Интертекстуальность здесь может принимать различные формы. Например, интертекст у Кибирова часто служит для переосмысления утвердившихся в литературе стереотипов. Так, в стихотворении «Исторический романс»:

Что ты жадно глядишь на крестьянку  
Подбоченясь, корнет молодой?

За счет интертекстуального обращения к некрасовскому сюжету утверждается современный – и совсем не некрасовский – взгляд на проблему словных барьеров в обществе.

В некоторых случаях Кибиров прямо полемизирует с автором цитируемого стихотворения:

Умом Россию не понять.  
Равно как Францию, Испанию,  
Нигерию, Камбоджу, Данию,  
Урарту, Карфаген, Британию,  
Рим, Австро-Венгрию, Албанию,  
объединенную Германию-  
у всех особенная статья.

*Историософское. Сб. «Улица Островитянова»*

Намеренно затянутый сверх достаточного перечень государств подчеркивает эффект комического, в целом же стихотворение построено на последовательном цитировании и опровержении строк Тютчева, ставших крылатыми:

В Россию можно только верить.  
Нет, верить можно только в Бога.

*там же*

Интертекстуальная параллель может быть использована Кибировым для столкновения собственного текста, как, например, в стихотворении «Другу-филологу»:

Милый друг, иль ты не в курсе,  
что все видимое нами,  
даже если не по вкусу,  
надо говорить словами.

Шутливое с виду стихотворение обретает значимость за счет интертекстуальной отсылки к программному стихотворению В.Соловьева «*Милый друг, иль ты не видишь,/ что все видимое нами/ только отблеск, только тени/ от незримого очами?*»

Интертекст у Кибирова может быть лишь слегка намечен, - например, в названии VILLA PAMPHILI угадывается VILLA MON REPOS Игоря Северянина: в оправданности этой параллели убеждает не только сюжет и место действия, но прежде всего авторские эмоции. Сравним, у Северянина:

Мясо ласкало мясо  
И отдавалось мясу

и у Кибирова:

Солнышко греет плешивое темечко,  
Парочки жмутся, куда ни взгляни,  
Охи и чмоки на каждой скамеечке.  
Как же мне осточертели они!  
Что вытворяют! Католики, тоже мне!  
Савонарола не зря их клеймил.  
Вон, синьорина под пальмой разложена,  
Жадно припал к ней какой-то debil.

Кибиров, как и Северянин, не принимает происходящего, но причину этого неприятия (о которой Северянин и не задумывается) видит в собственной исключенности из окружающих событий:

Злобно я шурю глаза завидущие

Так чересчур сильные (на взгляд Кибирова) эмоции поэта-предшественника подвергаются сначала анализу, а затем – иронической оценке:

Эту привычку к лобзаньям и петтингу  
Нам бы не худо с тобой перенять!

Из того обстоятельства, что в финале Кибиров легко меняет цитируемого автора (Северянина на Некрасова, которых в данном случае объединяет только пафос), мы можем заключить, что именно пафос в поэзии и являлся в данном случае темой авторских размышлений.

По своему происхождению интертексты Т.Кибирова охватывают чрезвычайно широкий пласт культурного текста как прошлых эпох, так и современности. Прежде всего здесь стоит отметить русскую классическую литературу, о которой было сказано выше. Кибиров обращается к ней очень часто по двум причинам: во-первых, он оценивает ее очень высоко:

...и все же – для того ли  
уж полтора ста лет твердят – Покой и Воля-

пииты русские- свобода и покой! –  
чтоб я теперь их предал? За душой  
есть золотой запас, незыблемая скала...

*Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности. Сб. «Парафразис»*

А во-вторых, автор заботится об узнаваемости своих интертекстем, - ведь неопознанный интертекст теряет свое значение.

Среди других интертекстем литературного происхождения можно выделить отсылки к зарубежной литературе. Кибиров может сравнивать русскую литературную ситуацию с аналогичной ситуацией за границей:

Хорошо Честертону, он в Англии жил,  
Оттого-то и весел он был.  
Ну а нам-то, а нам-то, России сынам,  
Как же все-таки справиться нам?

В стихотворении «Сэр Уильфред Айвенго, а не Д'Артаньян / был мне в детстве в наставники дан» мы можем наблюдать переоценку литературных ориентиров в пользу традиционного мировоззрения:

...я хоть знаю, что плохо, что нет.

А Дюма иль теперешний ваш Деррида  
мне не нравились даже тогда.

Вольтерьянство хвастливое я невзлюбил.  
Так Айвенго меня научил.

Здесь автор противопоставляет образцы мировоззрения и поведения, данные зарубежной литературой, и совершает между ними выбор, мотивируя его детскими впечатлениями, так как выбор этот слишком глобален для доказательств.

Возвращение в стихах к детскому мироощущению в творчестве Т.Кибирова встречается довольно часто. Поскольку в данной статье нас интересует интертекстуальность, то следует сказать об аллюзиях и цитатах из детской литературы. В стихах Кибирова можно встретить знакомые с детства имена, используемые для сравнения:

То Каем, то Гердой себя ощущая  
*Декабрь. Сб. «Улица Островитянова»*  
Русь, как Том Сойер, не дает ответа,-  
Должно быть, снова шалости готовит  
*Деревня. Сб. «Улица Островитянова»*

В некоторых стихотворениях можно наблюдать противопоставление «детских» и «взрослых» интертекстем – причем автор разрешает это противоречие в пользу образов детской литературы:

В одиночестве я гордом

Вдоль по берегу брожу,  
Но совсем не Чайльд Гарольдом,  
А Снусмумриком гляжу.

*Письмо Саше с острова Готланд. Сб. «Нотации»*

Перечисление произведений детской литературы в одном из стихотворений связано с оценочной цитатой из Мандельштама:

Только детские книжки читать!  
Нет, буквально – не «Аду» с «Уллисом»,  
А, к примеру, «Волшебную зиму  
В Муми-доле»...  
А если б еще и писать!

*Только детские книжки читать... Сб. «Нотации»*

Даже если не воспринимать это заявление буквально, то все равно очевидно, что детская литература является для Кибирова своеобразным эталоном авторского и читательского мироощущения.

Литературоведческие работы и идеи тоже часто выступают у Кибирова объектом интертекстуального цитирования или хотя бы упоминания:

Объекты эстетического свойства  
В конце концов зависят от субъекта.  
Субъект читает Деррида и Гройса  
И погружен в проблемы интертекста.

*Умничанье. Сб. «Интимная лирика»*

Если ты еще не в курсе,  
то скажу тебе, читатель:  
все зависит от контекста,  
все буквально, даже я!

*В творческой лаборатории. Сб. «Интимная лирика»*

Такое совмещение литературного творчества с литературоведческим анализом вполне характерно для большинства современных авторов.

Кроме того, здесь, как и в случае с интертекстом философского происхождения, Кибиров предлагает вниманию читателя художественную иллюстрацию к философской/литературоведческой идее. Причем предполагается, что читатель с этой идеей уже знаком:

Ты идешь к женщине? Захвати плетку-  
Так говорил Заратустра.

А я говорю: закуску и водку!  
Тебе будет весело, женщине – вкусно!

*Credo. Сб. «Нотации»*

Интертекстуальность позволяет Т.Кибирову полнее раскрыть перед читателем свой внутренний мир, прокомментировать собственные и чужие тексты, не выходя за рамки художественного текста (в примечания и т.д.), рас-

смотреть каждое из своих стихотворений в перспективе литературного процесса. Таким образом, можно утверждать, что творчество Т.Кибирова плотно вписано в литературный контекст прошлого и настоящего, и, прежде всего, за счет интертекстуальности.

*Список литературы*

1. *Кто куда, а я – в Россию... /Сост. Т.Кибиров. – М.: Время, 2001.*

**Н. Н. Бочегова**

**г. Курган**

## **АВТОРСКОЕ СОЗНАНИЕ И КАТЕГОРИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Авторское сознание является средством отражения окружающей его действительности и транслятором сигналов этой действительности воспринимающему субъекту посредством текста. Согласно точке зрения И.К.Архипова, «единственной функцией текста является достижение органов чувств партнёра по коммуникации» /1;80/. Сходную точку зрения на взаимосвязь авторского и читательского сознания высказывают Е. С. Кубрякова /2/, а также М. К. Мамардашвили и А. М. Пятигорский, которые отмечают, что любая «рефлексивная процедура», а именно ею является создание и понимание содержания, есть «описание любого содержания как состояния того, кто его описывает» /3; 169/. Авторское сознание социально детерминировано и с необходимостью передаёт особенности социума и этноса, его породившего.

В последнее время внимание литературоведов и лингвистов привлекает такое явление, как отражение категории национальной идентичности в авторском сознании. Категория национальной идентичности, как и многие научные понятия, является предметом изучения ряда смежных наук: социальной психологии, социологии, политологии, межкультурной коммуникации, антропологии и лингвистики. Субъективное и объективное в этой категории являются себя в неразрывном статическом дуализме. Национальная идентичность не является постоянной категорией, она меняется, хотя основными компонентами ее продолжают оставаться индивид, семья, нация.

Актуализация категории национальной идентичности в произведениях современных американских авторов привела к появлению так называемых «mongrel literatures» (литература – помесь), пишущихся через дефис: китайско-американской, филиппино-американской, пуэрто-рико-американской и др. Основным признаком текстов, относящихся к этим литературам – это доминирование в них национально-культурной функции языка, выражающей национальное своеобразие основных концептов данной культуры.

Рассмотрим основные способы актуализации категории национальной

идентичности на материале стихотворения американского писателя китайского происхождения Ли – Янг Ли «Persimmons» («Хурма»). Стихотворение начинается с описания ситуации конфликта культур, который вспыхивает между американской учительницей и учеником-китайцем:

In sixth grade Mrs. Walker slapped the back of my head and made me stand in the corner for not knowing the difference between persimmon and precision.

Парономастический эффект этой пары слов служит основой для создания окказионального смысла, который сближает значения этих семантически несхожих лексических единиц:

How to choose persimmons. This is precision.

Такое обращение с языком и, в частности, с лексикой отражает ментальность индивидуума, находящегося в процессе освоения неродного для себя языка, сама фонетическая форма которого обладает для него особой суггестивной силой. Свести вместе “permission” и “precision” может только «свежий» взгляд на язык, обладающий особой остротой восприятия и свободный от традиции. Позиция «не-носителя» языка позволяет открывать новые аспекты выразительности внешней и внутренней формы слова и дает слову новую жизнь.

Как и во многих произведениях, посвященных изображению национального духа того или иного этноса, изображение глубинных, внутренних его свойств передается через внешние проявления и, в частности, через образы пищи. Концепт «пища» - многослойный концепт, он включает в себя как конкретные названия отдельных блюд и продуктов, так и высокосимволические архетипические образы с сакральным смыслом божественного дара: «Хлеб наш насущный даждь нам днесь».

Образ хурмы, центральный для данного стихотворения, разворачивается в контексте стихотворения и начинает символизировать Китай в следующей фразе:

Mrs. Walker brought a persimmon to class and cut it up so everyone could taste a Chinese apple.

К читателю приходит понимание, что хурма (“persimmon”) является для Китая тем же, чем для него - яблоко, и приобретает экзотичность только в контексте другой культуры. Развиваясь далее, образ “persimmon” начинает символизировать и солнце, являясь в данном случае авторским символом.

My mother said every persimmon has a sun inside, something golden, glowing, warm as my face.

В контексте смысловой объём слова “persimmon” увеличивается, и оно становится также символом сыновней любви:

Finally understanding he was going blind, my father sat up all one night waiting for a song, a ghost. I gave him the persimmons, swelled, heavy as sadness, and sweet as love.

Ностальгия, поиски утраченной национальной идентичности находят свое



выражение в образах, выражающих идею родительского дома и утраченных ценностей. Образ “persimmons” связан в воспоминаниях лирического героя с образом отца. Теперь ослепший, когда-то в прошлом отец рисовал картины, и на одной из них изобразил хурму:

I sit beside him and untie three paintings by my father: hibiscus leaf and a white flower. Two cats preening. Two persimmons, so full they want to drop from the cloth.

Традиционное восточное уважение к старшему поколению, к родителям находит свое выражение и в композиции стихотворения. Слово “Father”, наряду со словом “persimmon”, находится в сильной позиции, в одной из завершающих строф.

He raises both hands to touch the cloth, asks, Which is this?

This is persimmon, Father.

Образы “persimmons” и “father” стоят в одном ряду, сближаются семантически в контексте стихотворения, и оба символизируют родину для человека, переместившегося в другую страну, в иную культуру. «Persimmon» – продукт материальной культуры, понятие, относящееся к концептуальному полю «пища», и поэтому, как может показаться, нечто прозаичное и приземленное. «Father» – это концепт и духовный, и физический, выражающий в данном стихотворении идею любви, уважения, связи поколений. Тем не менее, оба эти образа, и «обыденный» и «высокий», выражают идею родины, которая воплощается для конкретного человека не столько в абстрактных ценностях, сколько в мелочах быта, заключающих в себе дух повседневной жизни с ее насущными заботами.

Концовка стихотворения снова привлекает внимание читателя к паронимам “precision” и “persimmons”. Чтобы рисовать картины и, в частности, “persimmons” (хурму), нужна точность “precision”. В концовке стихотворения слово persimmon становится символом любви, родины и культурной памяти.

В данном случае авторское сознание актуализирует себя через категорию национальной идентичности, которая объективируется, в частности, через определённый культурно-специфический концепт.

#### *Список литературы*

1. Архипов И. К. Человеческий фактор в языке. Учебно – методическое пособие. – СПб., 2001.
2. Кубрякова Е.С. Возвращаясь к определению знака //Вопросы языкознания. - №4.
3. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание (метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке). –Иерусалим, 1982.

## АВАНГАРД И КРИЗИС АВТОРСТВА

Проблема автора литературного произведения связана с понятием субъекта речи и сознания, лежащих в основании текста. Поскольку литературное творение - это, прежде всего, речевой акт, встает вопрос о том человеке, который оказывается центром активности, порождающей высказывание. Человек этот явлен особой своей ипостасью писателя, творца эстетически завершенного целого, художественного мирообраза. М. Бахтин говорил о «чистом авторе» как «носителе чисто изобразительного начала», который репрезентирует изображенную реальность /1/. Для него «увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, т.е. другой субъект («Du») /1/.

Этот субъект – носитель идейно-смысловых и этических оценок. Его представления, менталитет определяют характер изображения. В литературе Нового времени автор наделяется полномочиями относительно концепирования реальности, а также ответственностью: «Эта ответственность есть не рассудочно-моральное долженствование, а ясное и непоколебимое ощущение насущности именно этих творческих концепций: художественных тем и смыслов, построений, слов, звуков...» /2/. Творящая воля, разлитая в произведении как художественном целом, свидетельствует о том, что с писателем связан демиургический «центр художественно-речевого мира, обнаруживающий эстетические отношения автора к содержанию собственного текста» /3/.

Традиционный автор обладает полнотой видения, ясным мирозерцанием. Смысловой избыток позволяет ему занимать соответствующую позицию (М. Бахтин определяет ее как «внезаходимость») относительно создаваемого и осуществлять изображающие стратегии. Функции творческого акта определялись его качествами как целостной личности, вооруженной культурными нормами, знаниями, распространенными ценностными предпочтениями.

Положение изменилось на рубеже 19-20 веков, когда стремительно развивающаяся жизнь ощутимо меняла само искусство, переоценивало его роль. Определяя эти процессы как дегуманизацию искусства, Хосе Ортега-и-Гасет писал: «Система ценностей, организовывавшая человеческую деятельность еще каких-нибудь тридцать лет назад, утратила свою очевидность, притягательность, императивность. Западный человек заболел ярко выраженной дезориентацией, не зная больше, по каким звездам плыть» /4/.

Эта болезнь привела к летальному исходу, который диагностировал Р. Барт в своей знаменитой статье «Смерть автора» /5/. Для него первый, кто посягнул на самостоятельность и авторитетность фигуры автора, был С. Малларме, начавший серию экспериментов по замене произведения как закон-

ченного и завершенного смыслового целого его инструментальной частью – языком. По Барту, «суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом» /5; 386/.

После Валери и Пруста дело низвержения автора с пьедестала продолжил сюрреализм, который требовал, «чтобы рука записывала как можно скорее все то, о чем даже не подозревает голова (автоматическое письмо), он принимал в принципе и реально практиковал групповое письмо - всем этим он внес свой вклад в дело десакрализации образа Автора» /5; 386-387/.

В сюрреализме условия творческого акта предполагали самоустранение сознательно-концепирующих усилий автора, ослабление его разумной воли. Для А. Бретона сюрреализм – это «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» /6/. Автоматическое письмо сюрреалистов предполагало фиксацию неосознаваемых импульсов и подсознательных устремлений как способ реализации истинного человеческого содержания. Выброс энергии душевного подполья помогал освободиться от груза общественных предрассудков и стать новой личностью. Следовательно, речь тут идет не столько об уничтожении фигуры автора, сколько о новой трактовке ее наполнения. Автор становится иным, потому что меняется концепция человека в целом. В нем ценятся сейчас способности войти в транс, стать медиумом своего подсознательного как пути к художественному обобщению: «Для восприятия собственной психической динамики и ее записи вне контроля разума субъект должен войти в состояние «тотального отчуждения»: впасть в детство, обезуметь, подвергнуться гипнозу, психоделическому воздействию и т.п. Тогда человек способен уловить «объективную случайность» поразительных встреч, невероятных совпадений, удивительных обстоятельств, которая проявляет себя в жизни на каждом шагу и по существу управляет историей» /7/.

Для рационально мыслящего человека психоанализ Фрейда с его методом свободных ассоциаций есть средство познания особенностей психики личности, обстоятельств жизни и т.п. Для сюрреализма же автоматическое письмо самоценно, ибо поставляет артефакты – объекты эстетического переживания, богатые фантазийным содержанием, истинной поэзией, сокрытой внутри психики. «Греза доступна любому, всякий может стать творцом, медиумом сюрреальности», - отмечает исследователь /7/. Это с неизбежностью вело к гипертрофии индивидуально-личного в ущерб соотношения себя с объективными процессами и законами действительности, проявляющимися на уровне *человек-общество*.

Психический автоматизм сюрреалистов свидетельствовал о сосредоточенности на самом субъекте творчества: «Сюрреалистический эффект самонаблюдения и самовыражения – это и есть не что иное, как нарциссическая художественная практика, когда единственным источником творчества становится

авторское Я» /8/.

Доминирование творческого субъекта в сюрреализме имело привкус исторической авантюры, свидетельствовало об утопии и снятии с себя общественной ответственности художника. Это же мы видим в авангарде в целом. В частности, уже в футуризме мы видим совершенно безудержное самовосхваление художника. Человек-художник в футуристическом толковании предстал в укрупненном виде, ему подвластно многое. Своей интуицией он пронзал покровы Вселенной (Крученых: «Мы стали видеть мир насквозь» /9/), воздействуя на жизнь, проектировал будущее. Конкретный автор нередко отождествлял себя с такой необыкновенной личностью. Отсюда – присутствие подчеркнуто индивидуалистических нот в творчестве В. Маяковского, В. Каменского, И. Северянина. Своеобразная «автоканонизация» проявлялась в стремлении футуристов проследить свой творческий путь, осмыслить свою роль в литературе, обнародовать собственную биографию (у Маяковского – «О разных Маяковских», «Я сам»; у Каменского – «Моя карьера», «Его моя биография великого футуриста»). Эгофутуризм в лице И. Северянина, И. Игнатъева, П. Широкова, В. Гнедова, Д. Крючкова вообще сделал главным содержанием поэзии жизнь «эго» – своего «Я», противопоставленного миру. «Эгоизм – индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «я» /10/, - так звучал главный тезис статьи-декларации «Эгофутуризм» И. Игнатъева.

Выступая с широковещательными заявлениями, многие футуристы демонстрировали чрезвычайно высокий уровень притязаний. Завышенные самооценки не однажды приходили в противоречие с объективными результатами их творчества и оказывались либо мистификацией, либо поводом для комического восприятия созданного. Так, совместный сборник В. Гнедова и П. Широкова назывался «Книгой великих» (СПб., 1914), а на самом деле представлял собой восьмистраничную брошюру весьма посредственных опусов.

Особенно ошутимой подобная тенденция была в творчестве К. Олимова (К. Фофанова), который самозабвенно погружался в широко разлившуюся стихию самовосхваления («Феноменальная гениальная поэма «Теоман» великого мирового поэта Константина Олимова», Пг, 1915): «Весь мир – Олимова Эпоха»; «Олимп распростерся божеством»; «Я дунул – сотворился мир»; «Я великий Константин Олимп», «Я – вечный дух», «Родитель Мироздания». Абсурдная чрезмерность требований, кощунственное покушение на религиозные ценности побуждают видеть здесь не столько наивный индивидуализм и нарциссизм «Родителя мироздания», сколько общую футуристическую установку на эпатаж.

Девиантное поведение футуристов было связано с нарушением моральных и эстетических норм, требований вкуса. Желание шокировать программировало экстремистский характер творчества футуристов, чье самоопределение формировалось в обстановке осознания неограниченности собственных витальных сил. Отвергая пассивизм, они шумно исповедовали силу и му-

жественность (нередко в ее брутально-волевом наполнении), ратовали за движение и действие, источали энергию взрыва и бунта, утверждая тем самым напряженную авторскую активность, противопоставленную покою мещан. Их привлекало все властное, биологически сильное, примитивистски грубое, обнажающее жизнь без прикрас. Альтернативой эстетскому любованию красивыми предметами становилась их «эстетика навыворот», эстетика безобразного. В пику академической приглаженности явлений искусства произведения футуристов приобретали нарочито нескладный вид, были исполнены дисгармонии, несообразностей, а порою и абсурда.

Конечно, многое зависит от степени одаренности того или иного автора (хотя сами футуристы снимали этот вопрос с повестки дня). У наиболее талантливых поэтов причины самообращенности, выдвижения себя в центр внимания связаны с характерным для них осознанием собственной равновеликости миру, с безусловно ценным пониманием того, что человек есть сама природа, а поэт – инструмент Вселенной, которому открыты законы мира. Поэт, по концепции футуристов, выражает своим искусством сущностные основы бытия. Именно убежденность в том, что художник, изобретая новые формы, творит и потому соперничает с миром Божьих созданий, укрупняет в их программах и творчестве фигуру поэта и инициирует мотивы титанизма и богоборчества, например, у Маяковского: «Это я попал пальцем в небо, доказал: он – вор!»; «Через секунду встречу я неб громовержца, – возьму и убью солнце!» /11/.

Изображение гиперболизируется, его масштабы достигают космических размеров, но одновременно сохраняется конкретная земная подкладка действия, субъект которого велик потому, что он из «мяса» и «крови», что он «грубый гунн», утверждающий поюсторонние ценности и грандиозную наступательную энергию. «Новые люди», заявляемые футуризмом, видятся личностями с богатым внутренним содержанием и огромной жизненной силой, способной управлять космическими стихиями. Свет их душ закрывает солнце. Они преобразуют самую природу:

Я знаю –  
Солнце померкло б, увидев  
Наших душ золотые россыпи!  
Жилы и мускулы – молитв верней.  
Нам ли вымаливать милостей времени!  
Мы –  
Каждый –  
Держим в своей пятерне  
Миров приводные ремни! /14/.

Вместе с тем, это – более чем риторика, призванная утвердить значимость личности футуристических поэтов. Такой же риторикой было убеждение в том, что создаваемое в рамках авангардной эстетики обладает непре-

менными достоинствами и способно изменить мир. Один из зачинателей русского авангарда Илья Зданевич вспоминал в 1923 году: «10 лет назад мы начинали, раскрашивая себе лица, организовывая манифестации, печатая каждый день прокламации и книги. Мы бросали вызов, желая перевернуть мир, переделать землю, и превозносили новый дух. Одним росчерком пера мы создавали шедевры, писали поэмы, состоящие из чистых листов. Во всех маленьких и случайных фактах, в чернильных пятнах и разбитых стаканах мы обнаруживали законы, принимаясь за строительство. Мы отправлялись от мира ономастический с тем, чтобы достигнуть мира зауми, абстрактного, игры духа, видений холодных и грандиозных; проводили дни, работая над словами, которые сплетали в узоры» /12/.

«Плетение словесных узоров» приводило к тому, что менялся облик произведений. Текст возникал не путем воплощения продуманного заранее плана, а импровизационно, спонтанно, реализуя ассоциативные возможности слова, путем паратаксиста, соединением элементов без заботы о гомогенности и связности целого. Происходила деиерархизация искусства. Это проявлялось, в частности, в нивелировании в нем высокого и низкого, важного и пустякового («Прочитай разорви» /13/, - советовали читателям футуристических книг А. Крученых и В. Хлебников), серьезного и смешного. В этом же ряду - нейтрализация жанровой и стилиевой дифференциации, неразборчивость выбора предмета изображения, равновесность тем, сближение искусства и жизни, размывающее границы искусства (отсюда тезисы - «любой человек – художник», «все есть искусство»). Тяга к свободе и независимости утверждала волонтаризм поэта, творящего по собственным правилам и создающего фрагментарные, децентрированные, агармоничные произведения. Неуклюжие, текущие и аморфные, они теряют целостность, собранность вокруг единого идейно-мировоззренческого ядра. Автор утрачивал способность быть смысловым центром произведения, его порождающая активность лишалась целеполагания, способности к созданию завершенных концепций.

Завершителями исторического (классического) авангарда первой трети двадцатого века были обэриуты. Им пришлось жить и творить в условиях тоталитарной действительности, подавляющей творческие импульсы художников. Формирующийся и распространяющийся социалистический реализм требовал эстетической унификации и нивелировки индивидуальностей, однозначно требуя служения коммунистическому проекту.

Обэриуты противопоставили аскетическому монизму советского искусства плюрализм творческих возможностей, изживая отчаяние, страх смерти, гнет окружения не в форме прямого отрицания или концептуальных рефлексий (элементы сатиры у них есть, особенно у Заболоцкого, но носят широкий характер и не направлены непосредственно на советскую жизнь), а путем высветления онтологических бездн художественно материализованного хаоса. Их иронические художественные игры, бессмыслица и абсурд были сво-

еобразными средствами заклинания жизненного кошмара.

Позиции поэта-идеолога, создающего произведение как ответ на запросы политических инстанций социума, обэриуты противопоставили позицию поэта, не только избегающего всякой социальной ангажированности, но и находящегося как бы вне текста, превратив последний в арену самоговорящих голосов, философского диспута самовыявляющихся сущностей. Автор в этих условиях становится производной текста, его активность творца проявляется теперь не в виде единоличной монологической деятельности, подчиняющей своей власти внутреннее пространство текста (в частности, тематическое его единство), а в виде посреднической деятельности «скриптора»-медиатора. Он теряет власть над текстом, потому что не выстраивает его как целое, не заботится о слоге, последовательном стиховом ритме и даже соблюдении единого размера. В наиболее излюбленном обэриутами жанре сценки сталкиваются автономные голоса жизни, чьи разговоры не образуют связного сюжета. Наблюдается отчуждение автора, перестающего быть организационным центром поэтического высказывания. На первом плане оказывается сама ирреальная художественная действительность, отрешенная от «диктата» авторской преднамеренности. Эта реальность во многом фиктивна, ибо образована означаемыми без означаемого в условиях отсутствия стратегии целеполагания и замысла.

Таким образом, категория «автор» в авангарде существенно модифицируется, меняется ее роль, автор перестает быть доминантой и теряет свое главенствующее положение источника смыслов произведения. Своего преобладания он добивается теперь внеэстетическими средствами, утверждая, что открытые им приемы творчества и изобретения обеспечивают лидерство и власть.

#### *Список литературы*

1. Бахтин М. Проблема текста // М. Бахтин. К философским основам гуманитарных наук. – СПб., 2000. – С. 306-308.
2. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С. 66.
3. Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 18.
4. Ортега-и-Гассет Хосе. Тема нашего времени // Самосознание культуры и искусства XX века. – М.-СПб., 2000. – С. 349.
5. Барт Ролан. Избр. работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989.
6. Цит. по изд.: Сюрреализм и авангард. – М., 1999. – С. 74.
7. Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. – М., 1999. – С. 40.
8. Исаев С. Антонен Арто как пример сюрреалистического нарциссизма // Сюрреализм и авангард. – М., 1999. – С. 65.
9. Крученых А. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. – М., 2000. – С. 54.

10. *Игнатъев И. Эгофутуризм // От символизма до «Октября»: Литературные манифесты. – М., 1924. – С. 121.*
11. *Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1955. – Т. 1. – С. 73, 184.*
12. *Iliadz. Paris, 1978. P. 60.*
13. *Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // От символизма до «Октября». – М., 1924. – С. 108.*

**А. И. Васильева**  
**г. Екатеринбург**

## **АВТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОНЦЕПТА РОЗА В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА» КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАПРАВЛЕНЧЕСКИХ ОРИЕНТАЦИЙ**

Концепт необходим для научного описания и анализа картины мира, для поиска того, что из объективной реальности отражается в сознании носителей языка. Однако, поскольку концепт является актом творчества, его семантическое пространство может расширяться в индивидуальном сознании. Особенно ярко такое многократное умножение смысла концепта проявляется в художественном мышлении.

Цветочные образы редко оказываются вне поля художественного видения автора. Особенное место в мире цветов занимает роза. Концепту *роза* отведено особое место и в русской, и западноевропейской культуре, часто пересекающейся с русской. Именно этот цветок и будет предметом нашего рассмотрения.

Выявление индивидуальных авторских особенностей плодотворно при сопоставлении. «Серебряный век» русской поэзии является интересным полем для соотнесения, т.к., с одной стороны, является единой системой, которую составляют четыре основных направления (реализм, акмеизм, символизм, футуризм), с другой стороны, соединяет в себе явления крайне разнообразные. И так, если взять от каждого направления по представителю (Бунин, Мандельштам, Сологуб, Хлебников соответственно), можно провести некоторые параллели.

Эстетические программы каждого из поэтических направлений «серебряного века» предполагают разное видение предшествующего культурного опыта и, соответственно, концепта *роза*.

Ориентация на классическое наследие была сознательной позицией Бунина-реалиста: попытки символистов рассуждать по поводу трансцендентного, проникнуть в тайну мистического не находили отклика у него. Постигание, приближение к тайне мироздания в художественной системе Бунина возможно через созерцание природы. Именно в эти моменты поэт чувствует экста-



тически напряженное ощущение связи со Всебытием. Память в его эстетике является неким эквивалентом вечности, она связывает человека с «таинственными духовно-вещественными основами бытия» /1; 87/. Потому в творчестве Бунина так сильны общекультурные традиции, которые проявляются и в осмыслении образа *розы*.

В первую очередь, это собственно пейзажные смыслы. «В противовес беззаботному отношению к природе поэтов народнического толка или демонстративному отъединению от нее декадентов Бунин с дотошностью, реалистически точно воспроизводит ее мир» /2; 69/. Образы русской природы (и, следовательно, цветов как ее части) занимают в творчестве Бунина особенное место.

Роза является частью реалистической картины природы, но так как климат России не подходит для *розы*, она часто оказывается связанной с неродной поэту природой («У гробницы Вергилия», «гробница Сафии»).

В стихотворении «У гробницы Вергилия» роза также является частью пейзажа, описываемого следующим образом:

Дикий лавр, и плющ, и розы,  
Дети, тряпки по дворам...  
/3; 133/.

Важно, что роза стоит в ряду однородных членов: *лавр, плющ, дети, тряпки* – так роза уравнивается другими деталями, являясь не самостоятельно значимым образом, а штрихом в общей картине. Предметы и детали этой картины описывают не родной поэту русский пейзаж, но итальянскую природу, потому роза выглядит естественно в этом контексте. Роза предстает перед читателем видимой, а не мыслимой автором.

У Бунина находим также *дикие розы* (очевидно, шиповник). В стихотворении «Дедушка в молодости» описывается жизнь, которую знал дом предков лирического героя. Картина дворянской старины показана в характерном для Бунина идеализированном ключе:

...Где на куртинах диких роз  
В блаженстве ослепительного блеска  
Впивают пчелы теплый мед,  
Где иволга то вскрикивает резко,  
То окариною поет...  
/3; 140/.

Розы включены в этот идиллический пейзаж в качестве детали, кусочка природы, наряду с другими фрагментами пейзажа, на что указывает синтаксическая конструкция с однородными придаточными: где..., где..., - анафорой подчеркивающая многообразие картины-описания. Роза вписывается в природную среду и благодаря прилагательному, ее определяющему: *дикая*, т.е. некультивируемая (СО), естественная, собственно природная. Такие осо-

бенности пейзажного использования розы органично вытекают из творческих установок И.Бунина: созерцание и достоверность. Однако встречаются в его поэзии и философские трактовки образа розы.

Признаком большего (по сравнению с чисто пейзажными контекстами) внимания к образу «розы» служит, например, вынесение лексемы *роза* в сильную позицию текста – заглавие стихотворения, например: «Розы», «Розы Шираза». Так роза встает в позицию текстовой доминанты, и последующий текст мыслится уже в соответствии с ней.

В пейзаж, заключающий в себе более обобщенный, глубоко философский, по сравнению с пейзажными контекстами, образующими первую группу, смысл, вписаны цветы в стихотворении «Древний образ»:

Но ангелы ликуют в вышине:  
Бессильны, Смерть, твои угрозы!  
И облака в предутреннем огне  
Цветут и округляются, как розы.

/4; 247/.

Облака сравниваются с розами. Основанием для этого сравнения в первую очередь служит признак формы цветов: облака *округляются как розы*. Облака в данном контексте связываются с ликованием ангелов, с идеей жизни. Облака цветут в *предутреннем огне*, в цвете зари, также метафорически связываемой с идеей начала, жизни, противопоставленной смерти. Так часть пейзажа – облака в утреннем небе – становится выразителем философских смыслов, связанных с розами при помощи метафорического переноса.

**Символизм** как модернистское течение формировался в процессе взаимодействия с реализмом. Однако взаимодействие заключалось, скорее, во взаимоотношении направлений, потому для Сологуба в образе розы значимыми оказываются иные смыслы.

Интересно, что концепт *роза* представлен в творчестве Ф.Сологуба, в основном, в обонятельном аспекте. Запах розы становится ведущим признаком для поэтического осмысления и использования концепта *роза*. Выбор именно этого аспекта в концепте неслучаен, такая установка связана с эстетическими задачами Сологуба. Символизм стремился к иррациональному постижению мира: «Мы живем среди вечной, исконной лжи. Мысль, а следовательно, и наука бессильны изобличить эту ложь» /5; 62/. Интересно многообразие лексем, используемых для передачи образа цветка через запах: *благоухание, аромат, дыхание* и сама лексема *запах*.

Стих с рифмами звучит, блестит, благоухает  
И пышной розою, и скромной влагой трав...

/6; 123/.

Важно отметить, что благоухание, воспринимаемое осязательно, передается у символиста Сологуба визуальные смыслы – пышность. *Благоухание* стоит в ряду, образованном однородными сказуемыми: *звучит, блестит,*

*благоухает*. Отметим, что все эти лексемы связаны с тем невидимым, нематериальным, что ценят символисты: *звук, блеск*, и, собственно, *благоухание*.

В другом контексте, содержащем лексему *благоухание*, роза трактуется следующим образом:

Чиста любовь моя,  
Как ясных звезд мерцанье,  
Как плеск нагорного ручья,  
Как белых роз благоуханье.

/6; 222/.

Благоухание здесь связывается с чистотой, невинностью и белизной. С розой (с ее запахом) соотносится чистая любовь лирического героя. Интересно сопряжение цвета и звука в образе розы, созданном в этом стихотворении. Н.А.Кожевникова связывает появление подобных синтетических метафор с идеей соответствий, со стремлением передать синтез разных ощущений жизни /7; 92/. Потому запах белой розы отличен от запаха розы какого-либо другого цвета для Сологуба. Символичен и сам цвет, за ним изначально закреплен некий высший смысл, потому белая роза пахнет не белой розой (т.е. цветком в плане биологическом), а тем, что является проекцией символа в плоскость мира мистического, т.е. символическим соответствием белой розы. За *белым* стоит весь огромный культурный фонд этого цвета. ЭСЗЭ указывает на множество значений, связываемых с белым в разных культурах: этот цвет значим в символическом плане и для римской цивилизации, и для культуры Востока, и для Христианской культуры. В основном, значения группируются вокруг следующего смыслового ядра: «цвет чистоты и совершенства, универсальный смысл невинности души. Большинство слов с корнем alb: Альпы, Эльба, эльф, напоминают о сияющем свете запредельного мира» /8; 76/. Потому аромат именно белой розы оказывается способным выразить чистое, возвышенное чувство лирического героя. В другом стихотворении Сологуба «неведомая дева», которую герой любит возвышенной, исключительно духовной любовью, названа *девственно-белой розой* /6; 142/ – таким образом, смыслы, вкладываемые поэтом в образ белой розы, устойчиво связываются с духовностью, невинностью объекта любви и самого любовного чувства.

Благоухание алой розы выражает совершенно иные, почти противоположные смыслы, нежели аромат розы белой:

С тобою, на лугу несмятом  
Целуясь в тени берез,  
Я упивался ароматом,  
Благоуханней алых роз.

/6; 248/.

Важно, что обе розы выражают смыслы, связанные с любовным чувством, однако эти любовные переживания принципиально различны. Алая роза противопоставлена белой розе, символизирующей чистоту и невинность. Алая

роза связана с плотским, чувственным аспектом любви, с любовной страстью, в то время как белая роза, напротив, связывается в творчестве Ф.Сологуба с бестелесностью, духовным характером переживания, с чистой:

Чиста любовь моя,  
Как ясных звезд мерцанье,  
Как плеск нагорного ручья,  
Как белых роз благоуханье...

... Люблю одну тебя.  
Неведомая дева,  
Невинной страсти не губя  
Позором ревности и гнева.

/6; 222/.

«Символизм, в конце концов, заполнив мир «соответствиями», превратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще», – писал С.Городецкий.

Роза в поэзии О.Мандельштама (представителя **акмеизма**) осмысливается также и в традиционном для него архитектурном смысле, также культурологически связанным с образом цветка розы. «Впечатления об архитектурной готике отразились и в метафорическом строе стихотворения «Я видел озеро, стоявшее отвесно...» /9; 482/. Так актуализируется значение: Розетка (*роза*) – архитектурный элемент готического собора:

Я видел озеро, стоявшее отвесно.  
С разрезанною розой в колесе  
Играли рыбы, дом построив пресный.

/9; 345/.

Параллель с биологическим цветком здесь осуществляется благодаря признаку формы цветка: розетка похожа на разрезанную, и таким образом переведенную в плоскость, розу. *Колесо* – обрамление розетки. Традиционно культурный смысл, связываемый с витражной розой, таков: «Роза оконных витражей ассоциируется с кругом, колесом или солнцем как символ Христа» /8; 418/.

К теме архитектурного осмысления розы относятся и следующие строки:

Там, где с розой на груди  
В двухбашенной испарине  
Паутины каменеет шаль.

/9; 344/.

Роза является частью каменного орнамента, которым украшен готический двухбашенный собор, потому роза находится *на груди* собора.

Итак, поэт берет общеязыковое наполнение концепта (роза – деталь архи-

текстурного сооружения) и трансформирует его в соответствии со своими творческими установками.

Особенно важен у Мандельштама звуковой компонент. «Неисправимый звуколюб», осязающий плоть стиха, как гончар глину, Мандельштам высоко чтит музыкальную магию стиха. Но не довольствуется этим. Паронимия у него – это самый естественный поисковый инструмент, способ установления контакта между смыслами созвучных слов»/10; 100/.

В творчестве Мандельштама роза становится носителем разнообразных смыслов: это и роза как растение, биологическое существо; и роза в ее общекультурном понимании – женский образ, творчество, и роза в направленной специфической акмеистской трактовке – цветок, сопряженный с архитектурными образами; и цветок, вписанный в сферу вопросов вечности, тленности и бессмертия. Но, в первую очередь, в поэзии О.Мандельштама, роза является не столько символом, выражающим определенные идеи, сколько **звучащим словом**, смыслоносительной реалией текста. Отсюда такие образы, как *раздраживание скаредных роз, тяжелая и нежная роза* – смыслы цветка, живущие в плоти стиха и содержащие особый, не существующий вне стихотворения, художественный смысл.

Наклони свою шею, безбожница,  
С золотыми глазами козы,  
И тупыми, картавыми ножницами  
Купы скаредных роз раздразни.  
/9; 344/.

Розы здесь определяются прилагательным *скаредные*, т.е. скупые, жадные. Это прилагательное применимо, скорее, к человеку, потому как для того, чтобы быть скупым, «чрезмерно бережливым» (в словаре Ожегова), нужно обладать чем-то, что можно было бы беречь. Это должно быть что-то потенциально отделимое от обладателя. Что есть у розы? Роза растет на кусте, («купами», в интерпретации Мандельштама), потому от розы как куста может быть отделен цветок розы. Жадны розы (множественное число), купы, берегущие свою *целокупность*. Целостность куста нарушается ножницами, отстригающими нужные стебли, причем в этих строках розы не *разъединяются* или *растригаются*, но *раздразниваются*.

Цветочница («безбожница с глазами козы») раздраживает куст ножницами. Приставка *раз* вносит сему рассоединения куста, относимую к предметному плану действия в стихотворении (розы отстригают от куста), но корень *дрази* привносит значение, коррелирующее с собственно поэтическим образом цветка, скаредной розой. Важны и лексемы, определяющие свойства ножниц, инструмента воздействия – это *тупые, картавые*, т.е. ножницы «неправильные» (неострые и неверно, нечисто «произносящие» звук), они способны *раздразнить* не только в смысле, заданном приставкой, но и в смысле, привнесенном корнем – раздражают своей неправильностью. В этом стихот-

ворении важен также и общеэстетический посыл акмеизма – ориентация на слово как таковое, слово, живущее в поэтической строке, т.е. не тождественное своему словарному значению.

Представитель футуризма, выбранный нами, В. Хлебников, принципиально не использует в своих текстах концепта «роза». Это может быть расценено как отдельная позиция, также значимая для общекультурного единства, установка, вносящая в общекультурный фонд свойственный этому направлению смысл отрицания, неприятия. Потому в данном случае отрицательный результат в духе футуризма оказывается полновесным результатом.

Проделанный нами анализ убеждает в том, что для Бунина как представителя реалистического направления характерен интерес к розе с позиции **визуального** восприятия, для символиста Сологуба роза важна в **обонятельном** аспекте, акмеист Мандельштам интерпретирует розу, исходя из **аудиального** представления, а футурист Хлебников вообще игнорирует этот цветок.

#### *Список литературы*

1. Иващенко И.В. Концепт «роза» в поэтическом творчестве В.А.Жуковского // *Техтис 2000. Классика XX века.* – Екатеринбург, 1996.
2. Михайлов О. И. А. Бунин. - М., 1967.
3. Бунин И.А. *Собр. соч. в 4-х т.* - М., 1988.
4. Бунин И.А. *Избранное.* – М., 1977.
5. Михайлов О. Иван Бунин. – Тула, 1987.
6. Сологуб Ф. *Стихотворения.* – СПб., 2000.
7. Кожеевникова Н.А. *Словоупотребление в русской поэзии начала XX века.* – М., 1986.
8. *Энциклопедия символов, знаков, эмблем.* – М., 1999.
9. Мандельштам О. *Стихотворения.* – Свердловск, 1990.
10. Лейдерман Н.А. *Русская литературная классика XX века.* – Екатеринбург, 1996.

**Ю. С. Воротникова**

**г. Санкт-Петербург**

## **ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ НОВОСТНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТОВ**

Текст – «это некоторая (законченная) последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора» /1; 6/.

Данное определение отражает три черты, три отличительных признака текста. Первая черта – целостность, которая создается наличием авторского замысла. Если иметь в виду тексты творческого характера, замысел в них понимается как 1) требующая реализации в знаковой, удобной для передачи форме научная идея; 2) художественная модель, художественная концепция мира; 3)

журналистская гипотеза, возникающая в результате творческого акта /2; 47/. Вторая черта текста – связность. Она проявляется в смысловой зависимости последующего предложения от предыдущего, для чего в языке выработались формальные средства межфразовой связи. Третья черта текста – это включенная в него тем или иным способом информация о говорящем и адресате, о ситуации общения. Последняя отражается в стилистической окраске текста, в тональности, в различных способах выражения авторской позиции, в различных формах обращения к адресату. В художественном тексте автор может выступать в форме «образа автора», так как различными средствами создается конкретно-чувственное представление о носителе речи в рамках данного произведения.

Газетный текст является реализацией журналистской гипотезы, содержание которой сводится к найденному журналистом способу «разрешения реальной проблемы общественной жизни» и средству передать эту информацию как «ориентированную на общественное благо и императивную» /3; 23/. Газетный текст всегда ориентирован на информативность и воздействие, что определяет не только выбор соответствующих языковых средств, но и структуру самого текста.

Как для выражения и организации значений предложения необходима синтаксическая форма, так необходима форма и для организации общего значения или макроструктуры текста как целого. Схематическая суперструктура и является такой формой. Схема может быть задана набором характерных категорий и набором правил или стратегий, определяющих порядок следования этих категорий. Так, в нашей культуре мы придерживаемся одной нарративной схемы, в которой представлены следующие категории: *Краткое Содержание, Обстановка, Направленность, Осложнение, Развязка, Оценка и Кода*. Знание суперструктуры облегчает процессы производства и восприятия текста. Если обратиться к газетным сообщениям, то они ежедневно публикуются тысячами; согласно определенным жестким ограничениям, накладываемым профессиональной практикой, периодом времени, предельными сроками подачи материала, эти газетные сообщения тоже должны быть организованы посредством такой схемы, схемы новостей /4/. Иерархическая макроструктура обычно состоит из нескольких уровней, каждый из которых, в свою очередь, включает последовательность (макро)пропозиций, представляющих в более сжатом виде последовательность (макро)пропозиций низшего уровня – это тематические структуры, темы и топики текста. Однако выделение топиков может быть субъективным. Текст как таковой не «обладает» какой-либо макроструктурой, она приписывается ему автором или читателем. В этом смысле темы, или топики, подобно всяким значениям, являются когнитивными единицами, отражающими понимание текста, того, что было признано важным, и того, как эта важная информация организуется в памяти.

Независимо от локальных и глобальных значений текстов, существует зак-

репленная, конвенциональная схема, которая состоит из категорий, типичных для текстов новостей. Каждая категория соответствует особой последовательности пропозиций или предложений текста, поэтому порядок категорий определяет и общее расположение соответствующих последовательностей. Явными категориями схем новостей являются *Заголовок* и *Вводка*. Вместе они функционируют в качестве резюме текста, и поэтому их можно объединить в рамках высшей категории *Краткое содержание*. Другими категориями текста новостей являются *Фон* (события) и цитаты, которые обычно называют *Вербальными реакциями*. Фон преобладает в тех компонентах текста, где общаемая информация не является частью действительно происшедших событий, но обеспечивает характеристику общего, исторического, политического или социального контекста или условий, при которых происходило событие. Затем следует назвать категорию, преобладающую в описании событий, - *Главное событие*. Нередко, чтобы напомнить читателю о том, что случилось ранее (и таким образом включить в действие существующую у читателя релевантную модель ситуации), вводится категория *Предшествующих событий*. В конце сообщения идут *Комментарии*, содержащие выводы, предположения, размышления, и другая информация – часто идущая от самого автора-журналиста – о происшедших событиях.

Анализ материалов многих газет ярко продемонстрировал реализацию данных категорий в текстах новостей, выявив следующую картину: самый высокий и самый важный топик выражен в заголовке, вершина целостной макроструктуры текста нередко отражена во вводке, если она присутствует, а начальные предложения или абзацы текста выражают еще более низкий уровень макроструктуры, включающий важные подробности о времени, месте, участниках, причинах или последствиях главных событий. Это означает, что линейная развертка, реализуемая слева направо и сверху вниз в рамках статьи, а также линейная в смысле последовательного чтения текста, является осуществляемым «сверху вниз» отображением семантической макроструктуры, лежащей в основе этого текста. Другими словами: сначала формулируются самые высокие уровни тематической структуры, а за ними – более низкие. Кроме этого, наблюдается проявление так называемой структуры релевантности текста новостей. Общим правилом является представление важной информации в начале сообщения. Это правило влияет не только на общую тематическую или схематическую организацию сообщения, но также и на порядок предложений в абзацах, описывающих какой-либо эпизод, или на порядок слов внутри самих предложений (где наиболее важные действующие лица стремятся занять первые места). Таким образом, этот особый параметр структурирования по принципу релевантности пронизывает весь текст, все его уровни.

Следовательно, нужно отметить, что когнитивные стратегии производства текстов новостей отличаются от стратегий производства других текстов, в ча-



стности, художественных. В последних каждый тематический элемент является законченным единством, которое начинается с каких-то мелких деталей описания и разворачивается слева направо, то есть от причин, условий, обстоятельств или обстановки действий или явлений - к самим этим действиям или явлениям, при этом результаты или последствия каких-либо действий или явлений описываются в последнюю очередь (особые художественные трансформации компонентов текста здесь не учитываются). Как только сообщения-новости начинают соответствовать этой нарративной модели (при которой последовательность реализации текстовых тем соответствует последовательности событий), критерий релевантности, играющий главную роль, утрачивает свою силу, и в действие вступают эстетический или другие принципы, такой, например, как принцип драматического «напряжения».

Описанные принципы, положенные в основу стратегий создания текстов новостей, являются верными и для стратегий читающего: макропропозиции верхнего уровня вспоминаются быстрее всего и лучше всего /4/.

#### *Список литературы*

1. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы //Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып.8.
2. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю. Проблемы художественного творчества. – М.: Сов. художник, 1978.
3. Пронин Е.И. Выразительные средства журналистики. – М.: Изд-во МГУ, 1980.
4. Van Dijk, T.A., Kintch, W. *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press, 1983.

**О. В. Гайшина**

**г. Санкт-Петербург**

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ И ИНТЕРНЕТ**

За последние несколько лет Интернет стал настолько значимым в нашей жизни, что о нем можно с уверенностью говорить как о «феномене культуры». На отечественных и зарубежных сайтах сетературы представлено множество художественных текстов (hyperfiction) в формате гипертекста. Однако данные художественные тексты (далее – ХТ) являются лишь сканированием линейных текстов (в том числе и классических), например: L.Carroll *Alice in Wonderland*, J.K Jerome *Three Men in a Boat*, L.N. Tolstoy *War and Peace*, J.Austen *Pride and Prejudice*, W.Whitman, T.S. Eliot, children's literature (fairytales by Brothers Grimm etc). В задачу данной статьи не входит анализ такой сетературы. Рассмотрим некоторые особенности существования ХТ на электронных носителях, восприятие сетевых ХТ читателем, а также вопрос о влиянии Интернета на сознание и творческий процесс сетевого автора.

Сетература объединяет в себе два потока литературного процесса – реальный и виртуальный. На современном этапе изменилось место человека в мире. Мы ощущаем мир совершенно по-другому. Изменилась реальность вокруг нас и внутри нас. Реальность и вымысел меняются местами, диффундируют друг в друга. На смену линейному способу обработки информации (М. Маклюэн) приходит более глобальное многоаспектное восприятие мира, чему активно способствовало появление электронных средств связи. По мнению У. Эко, визуальная коммуникация берет верх над вербальной (письменной, в первую очередь). В цивилизации «образа» (image-oriented civilization) компьютер является орудием для переработки образов /1, 6/. Таким образом, художественный текст получает новую «среду обитания» - Интернет.

Интернет удобен с технической точки зрения как для автора, так и для читателя. На опубликованные в Интернете работы автор может мгновенно получать множество отзывов и комментариев, используя так называемый Feedback. Он имеет постоянную и быструю связь с авторами всего мира и возможность свободной дискуссии. В силу непосредственного и немедленного контакта между авторами в любой точке планеты некоторые авторы предлагают говорить о другом значении термина «мировая художественная литература».

С приходом Интернета изменилась модель Писателя: появился чисто «сетевой» автор, что дало импульс для появления новых художественных жанров в сети – гиперроман, гиперпоэзия, гиперрассказ и др. Однако многие авторы, являясь чисто сетевыми, не перестают печататься и на бумаге, для них Интернет играет служебную, информативную роль, является рекламой. Автор «выкладывает» текст на всеобщее обозрение. Интернет дает равные возможности всем авторам, а также шанс молодым авторам, которые могут учиться друг у друга, спорить, конкурировать. У автора появилась возможность для организации деловых проектов с издательствами. Кроме того, недоступная ранее по идеологическим и экономическим причинам литература может быть легко найдена в Интернете.

С. Корнев сводит влияние Интернета на художественные тексты к двум факторам: 1) «конец монополии печатного станка» (эмансипация мира идей от социальной машины); 2) «смерть расстояния» (Интернет всегда и везде доступен, и поэтому понятие «расстояние» теряет в сети свое значение, а понятие «время» сокращается до секунд) /2; 29/.

На современном этапе литература постмодернизма выходит на новый уровень построения текста с помощью компьютера. Гипертекст стал самостоятельным явлением, он оказался востребован временем и связан с появлением сетературы. Гипертекст – принципиально новый тип текста, сочетающий единицы вербального и визуального ряда, имеющий некоторые специфические особенности и текстовые категории художественных гипертекстов.

Несомненно, под влиянием Интернета происходят изменения в сознании и автора, и читателя. Во-первых, можно говорить о снижении роли автора.

Автор не выстраивает жесткую конструкцию фабулы, не создает схему единственной интерпретации событий, не руководит вниманием читателя. Автор - тот, кто создал художественное произведение, а читатель пользуется им в той мере, в какой автор ему позволяет. У читателя есть свобода прочтения. В реальности читатель волен выстраивать свой жизненный путь, но не в силах создать новых законов природы и общества, точно так же читатель свободен в своем восприятии, но только в рамках законов той модели мира, которую создал автор. Можно сказать, что суть авторства – создание цельной действующей модели реальности или ее части. В процессе сотворения модели автор пользуется как готовыми элементами, так и создает новые, оригинальные. Он применяет уже существующие целые блоки элементов или пересоздает их сочетание, а также применяет новые способы соотношения и взаимодействия старых и новых элементов. Автор использует жанровые, стилистические, композиционные приемы.

Во-вторых, автор передает читателю часть своих функций. Автор не может контролировать все элементы своей модели, все возможные варианты связей между ними, соотношение его модели с другими и с «оригиналом» - реальностью. Поэтому произведение может быть «умнее» автора и воздействует иначе, чем автор задумывал. Автор создает и воплощает модель мира, в которой все элементы связаны единими законами, а также должен обеспечить воспроизводимость этой своей модели.

В-третьих, читатель выходит на высокий когнитивный уровень, выбирая путь по гипертексту и беря на себя часть функций автора. Различия между письмом и чтением становятся нечеткими. Читатель создает узлы с комментариями, устанавливает новые связи, ведет перезапись материала и переупорядочивает его. В свою очередь, автор переключается на чтение ранее созданного материала, ведет поиск материала для цитирования, обращается за справками, советами и рекомендациями. Эти взаимоотношения носят диалоговый характер. Читатель не только преемник авторской трансляции жизни в субъективной трактовке. Он не просто пассивно воспринимает, а включается в процесс создания текста, становится активным автором (соавтором). Читатель творит модель мира по своему разумению и чувству, создавая уникальное произведение искусства, существующее в единственном экземпляре. Функции автора и читателя как бы перетекают друг в друга. Судьба ХТ в Интернете зависит от читателя, он нуждается в воспроизведении, а затем в его восприятии. Гипертекст это противоречие обостряет. Читатель получает возможность воспроизвести индивидуальный неповторимый, уникальный вариант модели действительности, и воссоздавать его неоднократно вариативно.

Изучением видов отражения картины мира в мозге человека и формированием с этой целью разных типов его *ментальной репрезентации* - «человеческой ментальной деятельности» (human mentation) занимается когнитивная лингвистика. Художественный гипертекст является антропоцентрической си-

стемой. Гипертекстовая система также ориентируется на мозг человека. Идея гипертекста основана на том, что переработка и генерация информации человеческим мозгом происходит ассоциативно. Мозг человека работает по ассоциативному принципу. Уловив одну мысль, он немедленно переходит к следующей, порождаемой ассоциациями мысли в соответствии с некоторым сплетением следов в клетках головного мозга. Интернет является структурой для более эффективного представления и передачи знаний, а помещенный в него художественный текст функционирует в соответствии с читательским *ассоциативным мышлением*. Бумажный текст (плоская среда) приспособлен для представления только двухмерного потока информации: линейного и иерархического. В отличие от него, в гипертексте ассоциативные связи порождают трехмерное пространство, что *создает информационную среду, адекватную глубинной структуре переработки идей человеческим мозгом*.

В бумажном тексте автор идет от сети идей к линейному тексту, а читатель осуществляет обратную трансформацию линейного текста в сеть идей. В гипертексте писатель может записать в явной форме сеть идей и открывает читателю прямой доступ к этой сети идей автора. Таким образом, при этом адекватность восприятия материала читателем возрастает, т.к. исключаются промежуточные трансформации. Используя вербальные и невербальные средства, Интернет позволяет выдавать читателю информацию в наиболее эффективной форме *с учетом не только сущности информации, но и индивидуальных психофизиологических особенностей читателя*.

Таким образом, художественные гипертексты способны поддерживать процессы *ассоциативного мышления*, доминирующие в правом полушарии человеческого мозга. Основоположник психоанализа З. Фрейд считал, что метод свободных ассоциаций избавляет или ослабляет воздействие внутренних цензоров на работу подсознания, с которыми связана *интуиция и творческое озарение*. Современными психологами доказано, что в процессе бродяжничества (способ читателя воспринимать информацию в процессе беглого просмотра) стимулируется *творческое мышление* читателя и может возникнуть эффект «творческого озарения» (*serendipity*).

#### *Список литературы*

1. Эко У. *От Интернета к Гутенбергу* // *Новое литературное обозрение*. – 1988. - №32. – С. 5-14.
2. Корнев С. «Сетевая литература» и завершение постмодерна // *Новое литературное обозрение*. – 1998. - №32. - С. 29-44.

*Л. В. Гришкова*  
*2. Курган*

## АВТОРСКОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ КАК ТИП ТЕКСТА

Начинать серьезные рассуждения об объекте исследования с цитаты – не самый лучший аргумент в пользу собственной точки зрения. Тем не менее, мы все же рискнем это сделать по целому ряду причин, о которых речь пойдет ниже. Цитата эта – высказывание одного ученого о другом, М.Л. Гаспарова о Ю.М. Лотмане: «Лотман никогда не объявлял себя ни марксистом, ни антимарксистом, - он был ученым. Чтобы противопоставить «истинного Пушкина» «моему Пушкину» любой эпохи, нужно верить в то, что истина существует и нужна людям... Это не банальность: в XX веке, который начался творческим самовозвеличением декаданса и кончается творческой игривостью деструктивизма, вера в истину и науку – не аксиома, а жизненная позиция. Советская идеология требовала от ученого описывать картину мира, единообразно заданную для всех, - деструктивистская идеология требует от него описывать картину мира, индивидуально созданную им самим, чем прихотливее, тем лучше.

Крайности сходятся: и то и другое для Лотмана – навязывание истины, казенной ли, своей ли. Поэтому новой, нарциссической филологии он остался чужд. «Восприятие художественного текста – всегда борьба между слушателем и автором», - писал он; и в этой борьбе он однозначно становился на сторону автора – историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение. В истории нашей культуры 1960 – 1990-х годов структурализм Ю. М. Лотмана стоит между эпохой догматизма и антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям» /3; 16/. Опыт наших собственных исследований подтверждает мысли М. Л. Гаспарова: авторское предисловие – это попытка автора художественного произведения противопоставить свою точку зрения произволу критика и читателя. А.С. Пушкин написал когда-то в «Евгении Онегине»:

*Всегда я рад заметить разность*  
Между Онегиным и мной,  
Чтобы насмешливый читатель  
Или какой-нибудь издатель  
Замысловатой клеветы,  
Сличая здесь мои черты,  
Не повторял потом безбожно,  
Что намарал я свой портрет,  
Как Байрон, гордости поэт,  
Как будто нам уж невозможно  
Писать поэмы о другом,

Как только о себе самом /2; 34/.

Любопытно сопоставить процитированные выше пушкинские строки со словами самого Байрона в предисловии к «Чайльд Гарольду», в которых он настаивает на том, что его герой – «дитя воображения»: «A fictitious character is introduced for the sake of giving some connection to the piece; which, however, makes no pretension to regularity. It has been suggested to me by friends, on whose opinions I set a high value, that in this fictitious character, «Childe Harold», I may incur the suspicion of having intended some real personage: this I beg leave, once for all, to disclaim – Harold is the child of imagination, for the purpose I have stated» /3; 41/.

Все сказанное выше относится скорее к сфере литературоведения, чем лингвистики, что не исключает возможности междисциплинарного подхода.

В. В. Прозоров относит авторское предисловие к конкретным («олицетворенным») авторским внутритекстовым проявлениям, одним из которых выступает авторская *субъективность*. Авторское предисловие рассматривается наряду с другими элементами: заглавием, эпитафией, началом и концом текста – которые определяются как рамочные компоненты текста /4; 15/. В.Е. Хализев употребляет термины «основной текст» и «побочный текст», включая в объем последнего «заглавия и примечания, которые стали предметом специального изучения, жанровые подзаголовки, эпитафии, посвящения, авторские предисловия, обозначения дат и мест написания, а в драматических произведениях также перечни действующих лиц и ремарки» /5; 406/.

Мы относим феномен *авторского предисловия* к проблеме типологии текстов, которую З. Я. Тураева обозначила в монографии «Лингвистика текста» как «построение типологии текстов по коммуникативным параметрам и соотношенным с ними лингвистическим признакам (понимаемым широко в единстве плана выражения и плана содержания) /6; 7/. Предисловие автора к своему произведению отличается от других компонентов рамочного (или побочного) текста. И. В. Арнольд в новом издании «Стилистики английского языка» рассматривает его как вид метатекстового включения в разделе «Интертекстуальность». Оценивая интертекстуальность в терминах М. М. Бахтина (концепция «диалогизма») как смену «субъекта речи», И. В. Арнольд особо выделяет прагматический аспект авторского предисловия, которое определяется как «ситуация прямого обращения автора к читателю» /1; 75-76/. Мы рассматриваем авторское предисловие как *тип текста*, поскольку оно является текстом в полном смысле слова, то есть оно обладает всеми признаками текста: у него есть автор, маркеры начала и конца, прагматическая установка и специфическая внутренняя организация (структура). Авторское предисловие факультативно, что в конечном счете «делает его особенно информативным видом литературной коммуникации» /7; 76/.

В плане содержания предисловие автора является эксплицитным выражением авторской интенции. Вот что пишет, например, С. Мозм в предис-

ловии к своему роману «Лезвие бритвы» [«The Razor's Edge»]: «Many years ago I wrote a novel called «The Moon and Sixpence». In that I took a famous painter, Paul Gauguin, and, using the novelist's privilege, devised a number of incidents to illustrate the character I had created on the suggestions afforded to me by the scanty facts I knew about the French artist. In the present book I have attempted to do nothing of the kind. I have invented nothing» /8; 7/. О. Уайльд в предисловии к «Портрету Дориана Грея» в изящных парадоксальных сентенциях излагает основные принципы своего эстетизма: «Художник – тот, кто создает прекрасное. Раскрыть людям себя и скрыть художника – вот к чему стремится искусство. Критик – это тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление «от прекрасного» /9; 29/.

В. Скотт, основоположник исторического романа, в предисловии к «Айвенго» объясняет причины, побудившие его написать роман на английскую тему: «Автор избрал для описания эпоху царствования Ричарда I: это время богато героями, имена которых способны привлечь общее внимание, и вместе с тем отмечено резкими противоречиями между саксами, возделывавшими землю, и норманами, которые владели этой землей в качестве завоевателей и не желали ни смешиваться с побежденными, ни признавать их людьми своей породы» /10; 25/.

Авторская интенция определяет в итоге и структурно-композиционные особенности предисловий. Стремление к максимальной объективности и документальной достоверности приближает предисловие В. Скотта к стилю научной прозы; предисловие О. Уайльда есть не что иное, как *arg roetica* эстетизма. О предисловиях С. Моэма следует сказать особо. Они написаны в форме рассуждений. Будучи отличным рассказчиком, С. Моэм легко и свободно вступает в воображаемый диалог с читателем, предоставляя последнему право выбора в оценке изображаемого автором героя.

Мы рассмотрели предисловие как специфический тип текста. Вероятно, можно свести все многообразие подобных текстов к некоей общей виртуальной модели. К перечисленным выше признакам следует добавить еще два: выраженность и ограниченность.

Западно-европейская и американская традиции публикаций литературных произведений, как правило, не содержат предисловия критиков, что характерно для отечественных публикаций. Вместо них печатаются выдержки из газетных статей и журналов с похвальными отзывами о публикуемом произведении. Подобная информация обращена не к *читателю*, а к *покупателю* книги. Тем более ценно для него авторское предисловие, равно как и для российского читателя, которого критик может ввести в заблуждение.

#### *Список литературы*

1. Гаспаров М.Л. Ю.М. Лотман: наука и идеология // Ю.М. Лотман. О поэтах и

- поэзии. – СПб., 2001. – С. 9-16.
2. Пушкин А. С. Евгений Онегин. – М., 1980.
  3. Byron G.G. Childe Harold's Pilgrimage. – М., 1956.
  4. Прозоров В.В. Автор // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 2000. – С. 11-21.
  5. Хализев В.Е. Текст // Введение в литературоведение: основные понятия и термины. – М., 2000. – С. 405-415.
  6. Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1980.
  7. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е издание, испр. и доп. – М.: Наука, 2002.
  8. Maughat William Somerset. The Razor's Edge. – Ldn., 1976.
  9. Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Оскар Уайльд. Избранные произведения в двух томах. – М., 1990. – Т.1.
  10. Скотт В. Айвенго. – Кишинев, 1969.

**И. М. Жукова**

**г. Курган**

## **АВТОР И ГЕРОЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. ЛЕСКОВА («ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛ»)**

Автор в произведении со сквозной формой повествования средством изображения избирает слово героя – как высказывание, мировидение и мирочувствование.

Сказовая речь однонаправлена, как любая другая речь: рассказчик сообщает слушателям о событии. Для автора сказовая речь двунаправлена – на событие и на субъекта высказывания (рассказчика).

Сказовая форма повести «Запечатленный ангел» позволила Лескову – через рассказчика – показать народное мировидение, народные представления о духовности человека.

Автор избирает традиционный мотив дороги, мотив случайной встречи: «... Жесточайшая поземная пурга, из тех, какими бывают славны зимы на степном заволжье, загнала множество людей в одинокий постоялый двор, стоящий бобылем среди гладкой и необозримой степи» /1; 154/.

Образ дороги в повести является не только способом организации сюжета и формальным инструментом объединения многочисленных персонажей, но и отражением национальной традиции правдоискания и богопознания: «Ангельский путь не всякому зрим и об этом только настоящий практик может получить понятие» /1; 156/. «... всяк так верит, так и да судит, а для нас все равно, какими путями господь человека взыщет и из какого сосуда напоит, лишь бы взыскал и жажду единогодушия его с отечеством утолил» /1; 222/.

Мировидение и мирочувствование героя-рассказчика в повести, Марка



Александрова, определяется православно-христианской системой ценностей.

По мнению писателя, духовная жизнь русского народа определяется христианской верой. С христианством он связывал народные эпико-эстетические взгляды, национальное состояние и самосознание.

Лесков подчеркивает, что Марк Александров был «небольшой рыженький человек с острою, клином, бородкой» /1; 157/. Сам герой считает себя человеком совсем незначительным, мужиком, получившим воспитание самое деревенское. «Я не здешний, а дальний, рукоеслом я каменщик, а рожден в старой русской вере» /1; 157/. Самохарактеристика раскрывает критерии оценки человека: «крепость в вере» и трудовые качества: «... а я веру чтил и невером никогда не был».

Все происходящее объясняется героем как Божье благодеяние или Божье поущение. Идеалом личного поведения является Святость. Святость – как нравственный христианский закон: исполнение заповедей Божьих – любви к ближнему, смирения, соблюдение святоотеческих традиций и обрядов; и главное: знание страха Божьего.

Идея христианского смирения особенно ярко воплощена в образе Памвы: «... согруби ему – он благословен, прибай его – он в землю поклонится, неодолим сей человек с таким смирением!» /1; 202/.

Герой-рассказчик не одинокий странник, а представитель рабочей артели Луки Кирилова – «...он у нас был и рядчик, и по промыслу, и по вере настаивит».

Соборность раскрывается и через описание бытовой и трудовой жизни, и в молитве, и в порыве защитить свои святыни: «Все шло нам прекрасно, и дивна была нам в каждом деле удача: работы всегда находились хорошие; промежду собою у нас было согласие; от домашних приходили все вести спокойные; и за все это благославляли мы преходящего нам ангела, и с пречудного его иконою, кажется, труднее бы чем с жизнью своего мы могли расстаться» /1; 159/.

Отношение с «чужим» миром устанавливается опять же в связи с христианским законом – на основе терпимости, неосуждения, милосердия: «Кому в какой вере быть – это дело божие, а что ты бедного за сапоги продал, это, разумеется, нехорошо, и прости меня, а я тебя в том, как Аммос-пророк велит, братски обличаю...» /1; 181/.

Однако староверы резко протестуют против вмешательства в свою национально-религиозную традицию, готовы идти за веру на смерть.

Символом святости и красоты для героя-рассказчика и для его единоверцев является икона. В соответствии с русской культурной традицией икона (иконописное искусство) воспринимается как предмет священный.

Герой-рассказчик не только знаток иконописи, но и защитник иконописного канона.

Христианское мировидение определяет сюжетную структуру повествова-

ния: спасение иконы Ангела Хранителя составляет основу сюжетного движения. Герой-рассказчик, Марк Александров, - представитель народной среды, христианского мирочувствования.

Авторское сознание в повести направлено именно на такого героя как выразителя важнейших народных черт.

*Литература*

1. Лесков Н. Повести и рассказы. – М.: Правда, 1981. – 576 с.

**Е. В. Захаров**

**г. Курган**

## ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ «ПЯТНА» В МАЛОЙ ПРОЗЕ ДАНИИЛА ХАРМСА

Мир, которого нет, не может  
быть назван существующим,  
потому что его нет...  
Говоря о себе: «Я есмь»,  
я помещаю себя в Узел вселенной.

*Д. Хармс.*

*О существовании,*

*о времени, о пространстве*

Изменившееся в начале XX века представление об отношениях человека и мира очень сильно повлияло на литературу и искусство этого периода. Русскими мыслителями «впервые был поставлен вопрос о месте человека в космосе и человеческом существовании в структуре космических процессов» /1/.

«Потребность вернуться к небу» просматривается и в творчестве обэриутов: Александра Введенского, раннего Николая Заболоцкого, Даниила Хармса.

Когда впервые сталкиваешься с малой прозой Д. Хармса, невольно возникает вопрос: что же это такое? Мир у Хармса – это не мир абсурда, как у Ионеско или Беккета, не мир анекдота, но и не наш реальный мир. Это – зазеркалье: мир, отразившийся в кривом зеркале, где каждая история – осколок, фрагмент жизни. Иногда мелкий, как в рассказе «Случай с Петраковым», иногда более крупный, как в «Воспоминаниях одного мудрого старика». Каждый фрагмент жизни виден искаженно, порой смешно, как в «Неожиданной попойке», порой страшно, как, например, в рассказе «Лидочка сидела на корточках...».

Глянешь в такое зеркало жизни и не поймешь, то ли человека увидел, то

ли «шар гладкоповерхностный», то ли «гигантскую ложку» («О явлениях и существованиях № 1»).

Хармс – писатель-урбанист. Сложно найти в его произведениях пейзаж. Описание природы ограничивается у Хармса, например, описанием петуха, который «смотрит своими круглыми золотистыми глазами» («О явлениях и существованиях № 1»). Действие большинства его рассказов происходит в городе. Упоминаются конкретные улицы Ленинграда: Лассаля, Фонтанка, Некрасовская, Литейная и др., а также Эрмитаж, Летний сад, Мальцевский рынок и прочее. Но это город зазеркалья, и в нем уживаются люди разных эпох и взглядов, исторические личности и вымышленные персонажи: Комаров и Пушкин, Николай Иванович Серпухов и Миккель Анджело. Каждая часть, каждый осколочек города-зазеркалья живет самостоятельной жизнью, имеет свою историю. Хронотопы этих историй не пересекаются и ограничены изображаемым пространством. Например, в рассказе «Суд Линча» действие происходит на многолюдной площади, но создается впечатление, что за ее пределами нет абсолютно ничего.

Каждая история – это пятно, центром которого является человек. Нет человека – нет истории, нет мира («Голубая тетрадь № 10»). Эта способность хронотопа малой прозы Д. Хармса вырастает, по-видимому, из некоторых философских представлений, изложенных в его заметках «О существовании, о времени, о пространстве»:

«57. Таким образом: три основных элемента существования вселенной воспринимаются нами как время, пространство и материя.

58. Время, пространство и материя, пересекаясь друг с другом в определенных точках и являясь основными элементами существования вселенной, образуют некоторый узел.

59. Назовем этот узел – Узлом Вселенной.

60. Говоря о себе: «я есмь», я помещаю себя в Узел Вселенной» /2; 98/.

Итак, в центре вселенной у Хармса стоит человек. Именно вокруг него разворачивается Событие, а на языке терминов в терминологической лексике «чинарей» слово «событие» связано с концепцией времени: событие – остановка бесконечной вневременной жизни; событие – всегда что-то эмоционально или физически неприятное.

В рассказах Даниила Хармса мы видим событие как происходящее «здесь и сейчас». И даже когда речь идет о Гоголе, Пушкине или Миккель Анджело, мы видим не исторические личности, не пародии на них, а «бакенбарды и фрак», «шинель с носом», художника, приятеля Комарова. Все они живут в том же городе и в то же время, что и субъект повествования.

Следует выделить ряд рассказов Даниила Хармса, которые можно объединить под общим заголовком: «Рассказы о людях, которых нет». Так, например, в рассказе «О явлениях и существованиях № 2» мы видим Николая Ивановича Серпухова, которого, как выясняется впоследствии, не су-

шествует. Вместе с ним не существует весь мир: «Хотите верьте, хотите не верьте, но за спиной Николая Ивановича нет даже безвоздушного пространства, или, как говорится, мирового эфира. Откровенно говоря, ничего нет». «... А мы теперь должны сказать вот что: собственно говоря, не только за спиной Николая Ивановича, или спереди и вокруг только, а также и внутри Николая Ивановича ничего не было, ничего не существовало»/2; 399/.

Хармсом написан целый ряд рассказов, где «небытие» показано не прямо, а опосредованно. Например, рассказ о человеке, сквозь голову которого пролетела муха («Одна муха ударила в лоб...»), или рассказ «Смерть старика», где главный герой умирает от того, что из него высыпались палочки, треугольники и квадраты.

Таким образом, хронотоп у Хармса представляет собой пространственно-временные «пятна», порожденные неким «событием», в центре которого стоит человек.

#### Список литературы

1. Емельянов Б. В. *Русский космизм* // Б.В. Емельянов. *Этюды о русской философии*. – Екатеринбург, 1995. – С.68.
2. *Сборище друзей, оставленных судьбою. В 2 т. А. Введениский, Л. Липовский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях* /Сост. В. Н. Сажин: В 2 т. – М.: Ладомир, 2000. – Т.2.

**Е. Е. Иванова**

**г. Курган**

## ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ СО ЗНАЧЕНИЕМ ПСИХИЧЕСКОГО СОСТОЯНИЯ КАК СТИЛЕОБРАЗУЮЩЕЕ СРЕДСТВО В ПРОЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Подавляющее большинство исследователей творчества Ф. М. Достоевского при разнообразии истолкования его творческого метода сходятся в мнении о том, что проза этого писателя является психологической прозой, направленной на то, чтобы вскрыть психические причины поступков действующих лиц. Для Ф.М. Достоевского характерно помещение героев в экстремальные ситуации и описание их эмоционального состояния на грани «надрыва». На уровне текста данные установки автора реализуются в использовании фразеологизмов семантического поля состояния с ярко выраженной коннотацией. Фразеологизмы более выразительно, образно передают состояние героя. Например, вместо глагола *переживать* («Алеша переживал») употребляется фразеологизм *сердце сжимается* («Алеше хотелось что-то сказать, но он не находил ни одного слова. *Сердце* его *сжималось* от

боли» («Братья Карамазовы»)), или фразеологизм *сердце кровью облива-ется* («Она молчала; наконец, взглянула на меня как будто с упреком, и столько пронзительной боли, столько страдания было в ее взгляде, что я понял, какую *кровью* и без моих слов *обливается* теперь ее раненое *сердце*» («Униженные и оскорбленные»)), или фразеологизм *сердце замирает* («Так прошло часа полтора. Не могу изобразить, что я вынес в это время. *Сердце замирало* во мне и мучилось от беспредельной боли» («Униженные и оскорбленные»)).

У каждого писателя есть свои излюбленные фразеологические единицы, наиболее часто им используемые и, видимо, выражающие его характер, мировосприятие. Для Ф.М. Достоевского типичны фразеологизмы, обозначающие беспокойное, нервное состояние человека: *дрожь пробирает, дух занимается, в глазах потемнело, сердце упало, досада взяла, сердце застучало, сердце заныло, сердце плачет, дух замирает, ум помутился, сердце болит, глаза налились кровью, колени вздрогнули, руки и ноги трясутся, сердце ноет, ноги нейдут, сердце дрожит, дух занялся, вне себя, сам не свой*. Например: «Жена видит, что он *сам не свой*, что происшествие-то его потрясло совершенно, и говорит ему: «Вы бы, душенька, заснули» («Бедные люди»). «И в самом деле: образ офицера, ожидающего свои последние пять тысяч – все, что у него оставалось в жизни, - и почтительно преклонившегося пред невинною девушкой, выставился весьма симпатично и привлекательно, но ... у меня больно *сжалось сердце*» («Братья Карамазовы»). «*Сердце* его *замерло*. “Сейчас все разрешится!” - с странным убеждением проговорил он про себя» («Идиот»).

Используя эмоционально и экспрессивно окрашенные фразеологические единицы, Ф.М. Достоевский все же не всегда может выразить с их помощью всю силу экспрессии, всю бурю чувств своей души, именно своей в большей степени, чем своих героев. Общеупотребительные фразеологизмы кажутся ему уже не такими выразительными, как надо бы, затертыми, потерявшими образ. Ф.М. Достоевский начинает «оживлять» фразеологические единицы. Актуализацию образности, экспрессивности писатель осуществляет тремя путями.

Первый путь заключается в трансформации общеупотребительной фразеологической единицы. Например, фразеологизм *слезы выступили на глазах* трансформируется в выражение *слезы горят на глазах*: «Да уведите хоть вы его как-нибудь! Нельзя ли? Пожалуйста! – и у бедного мальчика даже *слезы* от негодования *горели на глазах*» («Идиот»). Фразеологизм *мороз по коже дерет* преобразуется в выражения *мороз по спине прошел*, или *холод проходил по спине*, или *холод пробежал по членам*: «Прямо в глаза он мне теперь давно уже не *глядит-с*, разве когда уж очень хмелен или расчувствуется, но вчера раза два так поглядел, что просто *мороз по спине прошел*» («Идиот»). «Не только не было заметно в ней хотя бы малейшего

проявления прежней насмешки, прежней вражды и ненависти, прежнего хохоту, от которого, при одном воспоминании, до сих пор *проходил холод по спине* Тоцкого, но, напротив, она как будто обрадовалась тому, что может, наконец, поговорить с кем-нибудь откровенно и дружески» («Идиот»). «Долго никто не показывался, как будто дверь отворялась сама собой; вдруг на пороге явилось какое-то странное существо; чьи-то глаза, сколько я мог различать в темноте, разглядывали меня пристально и упорно. *Холод пробежал по всем моим членам*» («Униженные и оскорбленные»). Фразеологизм *сердце кровью обливается* трансформируется с целью показать длительность, мучительность процесса в выражении *сердце точится кровью*: «Вот отчего *точилось кровью сердце* Алеши, и уж, конечно, как я сказал уже, прежде всего тут стояло лицо, возлюбленное им более всего в мире, и оно же “опозоренное”, оно же “обесславленное”» («Братья Карамазовы»). Фразеологизм *кровь бросилась в лицо* употребляется в формах *краска залила лицо* и *кровь залила щеки*: «В первое мгновенье, когда он отворил дверь ей, он был бледен, теперь вдруг *краска залила его лицо*» («Идиот»). «*Кровь залила щеки* Алеши; ему было стыдно» («Братья Карамазовы»).

Второй способ актуализации образности представляет собой создание индивидуально-авторской фразеологической единицы по образу и подобию общеязыкового фразеологизма. По аналогии с фразеологизмом *щемит сердце* создаются выражения *плачет сердце* и *дрожит сердце*: «Кончается жизнь моя, знаю и слышу это, но чувствую на каждый оставшийся день мой, как жизнь моя земная соприкасается уже с новою, бесконечною, неведомою, но близко грядущею жизнью, от предчувствия которой радостно *плачет сердце*» («Братья Карамазовы»). «Особенно же *дрожало* у него *сердце*, и весь как бы сиял он, когда старец выходил к толпе ожидавших его выхода у врат скита богомольцев из простого народа, нарочно, чтобы видеть старца и благословиться у него, стекавшегося по всей России» («Братья Карамазовы»). Индивидуально-авторским является выражение *содрогание прошло по телу*: «Даже *содрогание прошло по его телу* при этих словах» («Идиот»). Иногда Ф.М. Достоевский придумывает комично звучащие сегодня фразеологизмы: «Он *задрожал всеми своими членами*» («Идиот»).

Третий стилистический прием, характерный для прозы Ф.М. Достоевского, заключается в намеренном нагнетании фразеологизмов со значением психического состояния. Автору явно не хватает силы экспрессии одной единицы, и он помещает в одну синтагму два, а то и три фразеологизма. Например: «Она давно уже заметила, что я смотрю с бесконечной любовью на ее бесценную Наташу; что у меня *дух занимается* и *темнеет в глазах*, когда я с ней заговариваю, и что и Наташа тоже как-то яснее, чем прежде, на меня поглядывает» («Униженные и оскорбленные»). «Но Митя недолго глядел, да и не мог разглядывать: он увидел ее, и *сердце* его *застучало*, в *глазах помутилось*» («Братья Карамазовы»). «*Голова* его *кружи-*

лась, вся комната ходила кругом. *Озноб проходил по всему телу* его; опять он был в лихорадке» («Идиот»). «*Сердце матери дрожало* от этого помышления, *кровью обливалось и слезами*, хотя в то же время что-то и шевелилось внутри этого сердца, вдруг говорившего ей: «А чем бы князь не такой, какого вам надо?» («Идиот»). «Как увидела я это, у меня и *ноги подкосились*. Часто он кричать начал, все больше на Матрену, а то и на меня; а как закричит, у меня тотчас *ноги мертвеют и от сердца отрывается*» («Униженные и оскорбленные»).

Использование Ф. М. Достоевским фразеологизмов со значением психического состояния полностью укладывается в «формулу поэтичности» А. А. Потебни. Разрабатывая учение о роли языка в психической деятельности, А. А. Потебня указывает, что представление значения речевого сигнала, так называемая «апперцепция в слове», выступает как предпосылка самосознания. В работе «Из записок по русской грамматике» А. А. Потебня анализирует чувственный образ в слове как «внутренний знак» его семантики и рассматривает в функции «внутренней формы» ближайшее значение слова, которое носит общенародный характер и является условием понимания речи. Обладая тонким языковым чутьем, Ф. М. Достоевский никогда не нарушает внутренней формы фразеологической единицы, даже если трансформирует ее или создает свою индивидуальную единицу. Фразеологизмы, созданные или преобразованные им, воспринимаются как реально существующие в языке, органичные для языка в отличие от словотворчества символистов, акмеистов и футуристов.

Анализируя образ и значение как основные компоненты искусства, А. А. Потебня подчеркивал полисемантическую его функцию. Его «формула поэтичности»  $A(\text{образ}) < X(\text{значение})$  возводит неравенство числа образов множеству их возможных значений в специфику искусства. Применяя к языку произведений Ф. М. Достоевского «формулу поэтичности», можно обнаружить, что в соотношении образа и значения во фразеологизме превалируют формы художественно-поэтического мышления, в котором значение преломляется через образ над мифологическим значением, характеризующимся нерасчлененностью образных и понятийных сторон языка, и над научным мышлением, характеризующимся приматом значения над образом. Уточняя это положение, необходимо подчеркнуть, что в соотношении образа и значения у Ф. М. Достоевского на первый план в этой оппозиции выдвигается образ. Именно для выражения образа он трансформирует фразеологизм, увеличивает интенсивность коннотации.

Коннотативная фразеология, активно используемая Ф. М. Достоевским, является одной из непосредственно составляющих семантики дискурса. За текстом четко вырисовывается автор. Герои Ф. М. Достоевского практически лишены пола, профессии, социальной принадлежности, так как их психические переживания могут принадлежать любому человеку в любое время и

не всегда адекватны окружающей обстановке.

*Список литературы*

1. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905. – С.101.
2. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. – Т. I. – М., 1958. – 536 с.
3. Потебня А.А. Полн. собр. соч. Мысль и язык. – М., 1926. – Т. I. – 229 с.

**М. Н. Капурсова**

**г. Борисоглебск**

## ПРОЯВЛЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В РАССКАЗЕ Ф. СОЛОГУБА «СВЕТ И ТЕНИ»

В. С. Баевский пишет: «**Textus** по-латыни имеет значение **сплетение, структура, ткань, связь, связанное изложение**», а главные свойства текста <...> – его 1) многомерность и 2) открытость «во внешний мир» /1/. При этом автор «в его *внутритекстовом* бытии <...> выступает как устроитель, воплотитель и выразитель эмоционально-смысловой *целостности*, единства данного художественного текста <...> /2; 13/. В. В. Прозоров, говоря о различных формах присутствия автора в тексте, отмечает, что, «как правило, авторская субъективность отчетливо проявляется в *рамочных компонентах текста: заглавии, эпиграфе, начале и концовке* основного текста» /2; 15/. Следует отметить, что авторская позиция складывается из проявлений личностного начала автора (его биографии, сути натуры) и социокультурной ситуации во время написания произведения.

Рассказ Ф. Сологуба «Свет и тени» был напечатан в журнале «Северный вестник» в 1894 г. и должен рассматриваться в контексте декадентских тенденций того времени, а также эпохи «серебряного века» в целом. Среди характерных черт литературы «серебряного века» (особенно модернистской) следует назвать автобиографизм, мифологизм, фрагментарность повествования (прерывистость или дробление даже небольшого текста на главки), архетипичность, важность тем теней, игры, маски, марионетки, двойника. Все названные признаки присутствуют в рассказе Ф. Сологуба.

Место действия рассказа – провинция. Что такое провинция и провинциальность, Сологуб знал не понаслышке. «После окончания Учительского института (1882 г.) он получает место в Крестцах Новгородской губернии. Менялись провинциальные городки (Великие Луки, Вытегра), но десять лет оставался неизменным ход жизни Сологуба. Именно эти личные впечатления и отразились в романе «Мелкий бес». Не менее явна автобиографичность и рассказа «Свет и тени».

Герои рассказа живут на окраине губернского города, в собственном доме. Заметим, что пространство, где действуют герои, чрезвычайно ограничено.



Фактически это только их дом. Кроме этого локуса, в топосе «губернский город» выделяются лишь «гимназия», «место приема врача», «церковь», «улица, где стоит городской и по которой ходит Володя»<sup>1</sup>. Значимо, что герои живут в собственном, «мамино» /3; 224/, доме. Его стены – свидетели выживания семьи. Герои живут на окраине. Причем окраина здесь – не просто граница города, но грань между здоровьем и безумием, светом и первобытной тьмой полей, бескрайностью. Провинция в рассказе – понятие не географическое и даже не культурное, а психологическое. Провинциальность – это замкнутость и отграниченность от других людей, культуры (нет локусов «библиотека», «театр», «ярко освещенная иллюминацией или фонарями улица» и др.), от города в целом. Герои ни разу не выбираются в «центр», они замкнуты в «собственном доме», не обживают даже свою «окраину». Постепенно этот замкнутый реальный мир уступает место миру теней, сна и пугающих фантазий (см. гл. 28). Таким образом, если вначале понятие «провинция» складывалось лишь из противопоставления «центр» – «окраина», то теперь – и из «сознание» – «бессознательное», «подсознание», «безумие». Сологуб мастерски передает то, что позже будет названо «пограничным состоянием», является предтечей экзистенциалистов. Одновременно провинциальный мирок героев обладает такими чертами, как патриархальная, «домашняя» религиозность (см. гл. 24, 25); тесные семейные связи, замкнутость матери и сына друг на друге, боязнь окружающей жизни (см. гл. 5, 8, 11, 16, 31 и др.); патриархальный русский уют (описание чаепития, самовара – см. гл. 3); «теремная» заточенность женской сути, красоты, молодости (описание матери Володи как юного, беззащитного существа – см. гл. 5, 16, 21, 24, 25, 30, 31); боязнь улицы (с ее подворотнями, темнотой, уличными мальчишками, дремлющими на перекрестке извозчиками и «собачонками с облезлой шерстью») – см. гл. 8, 28).

Столь же явно проясняет авторскую позицию и временная характеристика. Действие происходит осенью, когда угасает природа. Фантазия мальчика рисует путника, бредущего по зимней дороге, когда в природе торжествует смерть. Как правило, тени овладевают душами героев в сумерках (пограничном состоянии между светом и тьмой). Эту половинчатость, а также время угасания любили изображать все декаденты. Знаковый характер имеет финальная фраза рассказа: «Над ними опускается ночь» /3; 237/. Понятие «ночь» синонимично здесь понятиям «безумие», «бессознательное», «бездна» (вспомним одноименный рассказ Л. Андреева).

Не менее важно и то, что, обращаясь к темам перекрестка, осени, зимы,

---

<sup>1</sup> Вслед за В.С. Баевским, топосами мы будем называть «самые крупные области художественного пространства, границы между которыми трудно проницаемы для персонажей. Для второстепенных персонажей они вообще непроницаемы, для главных – проницаемы со значительным трудом, с нравственными и душевными потерями». Локусы, по В.С. Баевскому, – более мелкие области художественного пространства, составляющие топоса. (Баевский В.С. Сквозь магический кристалл: Поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А. Пушкина. – М., 1990. – С.98, 99).

сумерек, ночи и др., Сологуб остался в русле мифологической традиции.

Авторский взгляд проявляется и через цветовую гамму. В рассказе присутствуют следующие цвета и оттенки: бледный (лица Володи и его матери, ее руки), серый (книжка о тенях, ее бумага, сумерки), поседелый (дуб из фантазии Володи), белый (обои, абажур, штора, стены, руки, платье матери, дверь, скатерть), черный (рисунки, могилы из фантазии Володи, тени, платье матери в церкви), темный (силуэты в книжке, обои в столовой, церковные своды, образа, темнота периодически обступает Володю, «над ними опускается ночь»), красный (покрасневшее лицо Володи, световые пятна на потолке от фонаря в руках прохожего, одеяло Володи), желтый (раздражающее лицо учителя, огоньки свечей, свет лампы), зеленый (сукно стола). Отметим эволюцию семантики «красного». Вначале это показатель жизни и биения чувства (бледность сменяется «краской» на лице мальчика. Потом же красный цвет воспринимается читателями как агрессивный и жуткий, уводящий за грань, в безумие. Так, Сологуб вводит красный цвет при описании ночного бреда Володи, погружающего его в глубины бессознательного (см. гл. 8, 26). Контекст делает понятие «красный» синонимичным понятиям «огонь» (возможно, адский) и «кровь». В своей «Энциклопедии символов» Г. Бидерманн пишет: «<...> Красный цвет считается агрессивным. <...> На интровертно-меланхолические характеры он действует навязчиво и отталкивающе» /4/. Сологубу это было известно, возможно, и из личного опыта. Эволюционирует и семантика «желтого». Вначале «желтый» – цвет равнодушия, цвет, отдающий во власть теней. «Как надоедливо, как равнодушно горит лампа!»<sup>1</sup>. Затем это цвет раздражающий. «Холодное, желтое лицо учителя раздражает Володю» /3; 230/. Остальные цвета на протяжении рассказа имеют устойчивую (вполне декадентскую) семантику. Семантическое единство цветовой гаммы рассказа могло бы нарушить наличие зеленого цвета, но это не живая зелень, а лишь цвет сукна стола. Отсутствие ярких, «радостных» цветов (солнца – золотого, неба – голубого, зари – алого, розового и т. д.) еще раз говорит о безрадостности, бесплотности, скуке замкнутого мирка героев и мира провинции в целом. С другой стороны, такая цветопись Сологуба – проявление и отражение декадентской эпохи.

Свет (неяркий) и тьма (тени) изображаются Сологубом как явления взаимообуславливающиеся, а не оппозиционные. Свет порождает тени, а тьма их уничтожает, поглощая. Эту мысль посредством героев позже выскажет М. Булгаков в романе «Мастер и Маргарита»<sup>2</sup> /5/. Возвращаясь же к рассказу Сологуба, заметим, что пока свет и тьма взаимодействовали в сознании героев и в действительности, пока свет и тьма находились в балансе, происходящее

1 Позже сходную семантику этот цвет будет у Блока (см. «Сытые») /3; 225/.

2 См. трактовку этого явления : Яблоков Е. А. «Я – часть той силы...» (этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русская литература. – 1988. – № 2. – С. 9.

с мальчиком было игрой, забавой. Мальчику «весело» смотреть на получившиеся головы зайца, осла, быка, барышни в смешной шляпке, «занятно» вести с ними беседы. Затем на смену детской игре приходит театр для себя и мамы, продуктивная фантазия, творчество, «свое». От придуманной истории о страннике с котомкой в степи мальчику «радостно и грустно» /5; 226/. Описание процесса творчества в рассказе Сологуба (см. гл. 9, 14, 26, 29) сходно тому, что обнаруживаем в «Театральном романе» Булгакова. Роднит эти два произведения, в частности, отношение к процессу творчества как к сладкому безумию /6/. Однако вскоре баланс между светом и тьмой, космосом и хаосом в сознании и душах героев Сологуба нарушается – так приходит безумие. Тени поглотили героев. Свет им нужен только в виде лампы, чтобы порождать тени. Герои обречены. Показательна и финальная строчка рассказа (об этом мы уже говорили), и один из диалогов героев:

– Опять! – сердито восклицает она. – Нет, я наконец попрошу директора, чтобы тебя сажали в карцер.

Володя досадливо покраснел и угрюмо ответил:

– И там есть стена. Везде стена /3; 232/.

Очевидно, что Сологуб предвосхитил открытия Л. Андреева (см. «Стена», «Бездна», «Жизнь Василия Фивейского», «Жизнь Человека» и др.).

Подключенность Сологуба к «игровой стихии» «серебряного века» – тоже проявление авторской позиции. Все герои (Володя, его мать, Прасковья) играют перед собой и другими определенные роли, живут не только и не столько в реальности, сколько в придуманном мире. Так, Евгения Степановна живет жизнью сына. Автором она изображается юным созданием, она не похожа на вдову 35 лет. Ее жизненная роль – романтическая героиня, нежная, тоскующая, ломающая «прекрасные белые руки» /3; 222, 224, 232-234, 236/. Раздваиваясь на себя идеальных и себя земных, привычных, герои, по сути, сами являются тенями и потому легко делаются добычей теней.

Отметим также, что образы Евгении Степановны и Прасковьи можно рассматривать как варианты архетипа «богиня-мать». Однако это варианты декадентские, как бы с обратной семантикой. Евгения Степановна подавила свою чувственную женскую суть (она не ждет любви, не хочет рожать детей, давать жизнь). Потому-то мир теней и поглощает ее: торжествует безумие, впереди только смерть. Образ же Прасковьи уже при первом упоминании ассоциируется с понятиями «смерть», «окаменелость», «безжизненность» (см. гл.5).

Ярко авторская позиция проявляется в выборе фамилии героя, кстати, общенной уже в первом предложении (Ловлев – от «ловить»). Володя – прилежный, способный и бойкий мальчик («в былое время он бы лихо расправился» с уличными мальчишками /3; 235/). Однако в конце концов он становится «уловом» теней, пленником своей фантазии и иллюзорного мира, созданного подсознанием.

Несколько слов скажем о построении рассказа. Он состоит из 31-ой главки.

Каждая главка – ступень лестницы, ведущей в безумие, мир теней. Автор показывает, как случайность, пустяк (маленькая рекламная книжечка пришла по почте) приводит к «блаженному безумию» /3; 237/. Автор последовательно приводит читателя сначала к ощущению парадоксальности происходящего, а затем к осознанию наличия некоей воли, руководящей поступками Володы, его матери, всего провинциального городка. Позже Сологуб разовьет эту мысль в известных стихотворениях «В поле не видно ни зги...» (1897 г.), «Мы – плененные звери...» (1905 г.), «Чертовы качели» (1907 г.); в романе «Мелкий бес» (1907 г.) и др.

#### *Список литературы*

1. Баевский В. С. *Онтология текста // Художественный текст и культура // Тезисы докладов.* – Владимир, 1997. – С. 6.
2. Прозоров В. В. *Автор // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины.* – М., 1999.
3. Сологуб Ф. *Свет и тени: Избранная проза.* – Минск, 1988.
4. Бидерманн Г. *Энциклопедия символов: Пер. с нем.* – М., 1996. – С. 131.
5. Булгаков М. *Собрание сочинений: В 5 т.* – М., 1992. – Т. 5. – С. 350. *См. трактовку этого явления: Яблоков Е. А. «Я – часть той силы...» (этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») // Русская литература.* – 1988. – № 2. – С. 9.
6. *Ср.: Сологуб Ф. Указ. соч.* – С. 236; *Булгаков М. Указ. соч.* – Т. 4. – С. 405 – 406, 434 – 435.

**Н. А. Катайцева**

**г. Курган**

## **СУБЪЕКТНЫЕ ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ В ПОЭЗИИ С. Я. МАРШАКА**

С. Я. Маршак считается классиком детской литературы. Его произведения для детей остаются и на сегодняшний день одними из самых издаваемых и читаемых. Имя Маршака не обделено вниманием критики, но в силу сложившегося на протяжении многих лет особого подхода к детской литературе его произведения рассматривались в основном с дидактических позиций. Тем не менее, за С. Я. Маршаком закрепилось «звание» первого детского лирика. Об особом лиризме его поэзии и своеобразии проявления лирического «я» говорили многие исследователи его творчества: П.Е. Галанов, Н. А. Михайлов, В.А. Рогачев, С.И. Сивоконь, др. Поэтому особый интерес, на наш взгляд, представляет анализ всей лирической системы поэта. Под лирической системой понимается «совокупность лирических стихотворений, объединяемых отчетливо выраженным отношением к действительности и художественным

строем» /1; 56/. Организующим центром лирической системы, с точки зрения Б.О. Кормана, является образ автора. Авторское сознание при этом может иметь различные формы выражения.

Пожалуй, самая трудная форма выражения авторского сознания в детской лирике – это форма лирического героя. Необходимым условием возникновения лирического героя является «единство авторского сознания, сосредоточенность его в определенном кругу проблем, настроений» /1; 56/. Взрослому поэту трудно «стать» ребенком, «вспомнить» его сознание, показать мир лирических переживаний, избавиться от «всезнайства» взрослого, от закономерного в детской поэзии дидактизма, сохранить непосредственность и эмоциональность выражения чувств. Маршаку это удалось. Чем же характеризуется лирический герой поэзии С. Я. Маршака? Это ребенок, существующий, живущий в нашем мире, самостоятельно рассказывающий о себе и своих чувствах. Видение событий чаще всего передается четырехлетним ребенком. Как и во «взрослой» лирике, мысли и переживания лирического героя высказываются от первого лица («Я») в форме монолога:

Уговорились я и мама  
Дождаться выходного дня  
И посмотреть ги-ги-топама...  
Нет, ги-попо – тото – попама...  
Нет, ги-тото-попо-потама...  
Пусть мама скажет за меня!

Лирический герой С. Я. Маршака, по определению Б. О. Кормана, это и носитель речи, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром, внимание читателя сосредоточено преимущественно на том, каков лирический герой, что с ним происходит, каково его отношение к миру, состояние и пр. /1; 56/.

Один из основных методов создания лирического героя у Маршака – циклизация с более или менее выраженным сюжетным, повествовательным элементом. Так лирический герой цикла стихов, объединенных одной общей темой счастливого детства («Мяч», «Про гиппопотама», «После праздника», «Хороший день», «Друзья-товарищи», др.), выражает впечатление от многоцветного окружающего мира.

В стихотворении «Хороший день» ребенок переживает удивление от увиденного, радость от общения с близким ему человеком – отцом («я и папа – лейтмотив стиха»). Все происходящее воспринимается как настоящий праздник:

Из серебряного крана  
С шумом  
Брызнуло ситро.  
Мне досталось  
Полстакана,

А хотелось бы –  
Ведро!

Здесь и свойственная ребенку гиперболизация, и экспрессивность, и эмоциональность. Смена настроения в конце стихотворения тоже объяснима: уставший от впечатлений, уже немного заскучавший по маме ребенок. В голосе лирического героя появляются иные нотки:

Я нажал звонок знакомый –  
Он ответил мне, звеня,  
И затих...  
Как тихо дома,  
Если дома нет меня!

Смена настроения выражена и в ритмическом рисунке. Четкая ударность хорея всего стихотворения, энергичный ритм исчезают в последней строфе, сменяясь тактовиком, что привносит особую лиричность.

В стихотворении «После праздника» Маршак показывает весь спектр чувств – от радости праздника до горечи за умирающую елку, проявленных в одно мгновение, что свойственно лишь ребенку:

И жаль мне, что иглы на елке моей  
Метель не засыпала пылью,  
Что ветер ее не качает ветвей,  
Простертых, как темные крылья.

Характерной особенностью лирического героя является то, что он растет, изменяется вместе с читателями, ему свойственно некое биографическое единство: «Он как бы шел со своими читателями по ступенькам возраста, жил вместе с детьми их жизнью» /2/. От игры, от удивления от знакомства с новым предметом лирический герой идет к осознанию причастности к общему делу. В «Празднике леса» он охотно помогает старшим, что естественно для 7-8-летнего ребенка:

Что мы сажаем,  
Сажая  
Леса?  
Мачты и рей –  
Держать паруса,  
Рубку и палубу,  
Ребра и киль –  
Странствовать  
По морю  
В бурю и штиль.

Лирический герой цикла «Друзья-товарищи» - уже подросток:

День стоял веселый  
Раннею весной.  
Шли мы после школы –

Я да ты со мной.  
Куртки нараспашку,  
Шапки набекрень, -  
Шли куда попало  
В первый теплый день.

Состояние радующей бодрости при наступлении первых весенних дней, удивительное настроение – все это выражает лирический герой.

Умение видеть перспективу жизни еще маленького ребенка, проследить связь детства, отрочества, юности со взрослой жизнью – отличительная черта детской лирики Маршака. Это нашло отражение прежде всего в характере лирического героя – ребенка, у которого свои детские мысли, детские чувства, детский словарь, он любознателен и активен, дружелюбен и раскован, он увлеченно играет, охотно участвует в делах взрослых, осваивая мир, он готовится к большой жизни.

Еще одной формой выражения авторского сознания в лирической системе Маршака является автор-повествователь. Это наиболее распространенная форма в детской поэзии, поскольку для читателя на первый план выдвигается какое-то событие, ситуация, пейзаж. «При непосредственном восприятии стихотворений, в которых носителем речи является повествователь, преимущественное внимание читателя сосредоточено на том, что изображено, о чем говорится; вопрос же о том, кто говорит, кто размышляет, кто видит, кто изображает, как правило, возникает лишь при анализе» /1; 78/. В стихах же для детей должны преобладать событие, факт, насыщенность действием, иначе, в силу своих возрастных и психологических особенностей, они не могут понять и принять лирическое чувство. В детской лирике сюжет, лирическое событие выходят на первый план. Изображающий отходит на второй, но присутствует как человек, который видит пейзаж, изображает обстоятельства, размышляет над ситуацией и судьбами.

Повествователь в детской лирике Маршака – это взрослый человек, в отличие от лирического героя, он рассказывает детям и взрослым о детях, но на таком языке, который понятен и тем, и другим. Например, в «Великане» повествователь говорит о совсем маленьком ребенке, обо всех его заботах и делах:

На столе он строит башни,  
Строит город в пять минут.  
Верный конь и слон домашний  
Под столом его живут.

Он хорошо помнит себя ребенком, и эту память детства передает. «Помнит, если можно так выразиться, физически, каждым мускулом, каждой клеткой своего тела», - пишет Б. Сарнов /3/. Позиция повествователя обусловлена и тем, что свою нынешнюю, взрослую жизнь он считает естественным продолжением «той, прежней». Поэтому повествователь в детских стихах Маршака, как и любой мальчишка, испытывает неподдельную детскую радость от

знакомства с интересным предметом. Очень хорошо это видно в стихотворении «Перочинный нож». Широко раскрытыми глазами смотрит он на самый обыкновенный перочинный ножик:

Смотри, уложенные в ряд,  
Как серебро сверкая,  
Отвертки, ножички лежат...  
Не нож, а мастерская!  
В одно мгновение может нож  
Весь оцетиниться, как еж.

Эта «неподдельная детская радость» присутствует во всех стихах Маршака, в которых речь ведет повествователь. Память детства позволяет ему очень легко рассказывать детям о событиях, происходящих вокруг. Повествователь может сам быть участником событий, как в «Почте», или непосредственно наблюдать их, как в «Войне с Днепром». При этом позиция повествователя, как правило, заявлена открыто (особенность детских стихов): «Честь и слава почтальонам, Утомленным, запыленным. Слава честным почтальонам С толстой сумкой на плече»; оценки однозначны и часто ироничны: «Вот какой рассеянный С улицы Бассейной!», или Мистер Твистер, Бывший министр, Мистер Твистер, Делец и банкир, Владелец заводов, Газет, пароходов, Решил на досуге Объехать мир», или «Сели в машину Сердитые янки, Хвост прищепили Своей обезьянке».

Прямое авторское «Я» в лирике может отсутствовать, может не быть личности как предмета изображения. В этом случае целям выражения субъективного взгляда, авторского «я» будет служить поэтический мир. Под поэтическим миром понимают художественную реальность (картины природы, сцены, лица, события), которая в лирическом произведении является наглядно зримым воплощением переживания, его «овнешнением».

Поэтический мир как форму выражения авторского сознания мы можем видеть в циклах лирических произведений Маршака о природе: «Разноцветная книга», «Круглый год», «Лесная книга». Учитывая психологию детского восприятия, а именно затрудненность восприятия детьми описаний, в том числе и пейзажей, неустойчивость внимания, Маршак следует правилу, что детская поэзия должна быть графичной, динамичной. Этим обусловлена сама форма цикла, позволяющая избежать статичности в описании природы. Так, в цикле «Круглый год» «все полно движения, звуков, красок. В каждом коротком стихотворении кто-нибудь бежит, мчится, летит, трудится, что-нибудь звенит, ворчит, воем, капает. Бегут ручьи, дым идет столбом, вьется поэмка, солнечный зайчик бегает по карте»/4/. Смена образов, а следовательно, и впечатлений идет не только от стихотворения к стихотворению внутри цикла (каждое стихотворение – новый месяц года), но и внутри каждой строфы:

Сенокос идет в июле,  
Где-то гром ворчит порой.



И готов покинуть улей  
Молодой пчелиный рой.

Поэтический мир пейзажных стихов Маршака характеризуется вниманием к мельчайшим проявлениям жизни природы, которые поэт подмечал с необыкновенной зоркостью, и соединением взрослого и детского видений мира. То, что характерно для повествователя, становится и главной особенностью поэтического мира: картины природы даны глазами взрослого-ребенка. В цикле «Круглый год» каждый месяц имеет свое лицо, характер, приметы времени, но в то же время каждый месяц, в соответствии с детским восприятием времен года, связан с праздником:

Ясным утром сентября  
Хлеб молотят села,  
Мчатся птицы за моря –  
И открылась школа.

Елка, радуга, дождь, катание на коньках, санках – это тоже своеобразные праздники для малыша и еще один угол зрения на мир. Новый круг поэтического видения мира в цикле «Разноцветная книга»: мир, окружающий ребенка, необычайно яркий, живописный и счастливый:

Бродят в траве *золотые* букашки,  
Вся *голубая*, как *бирюза*,  
Села, качаясь, на венчик ромашки,  
*Словно цветной самолет*, стрекоза.

Эпитеты, сравнения, метафоры – красочные, эмоциональные, точные и как будто подслушанные из детского разговора.

Поэтический мир Маршака насыщен яркими зрительными деталями, связанными с детским восприятием мира: желтый цвет ассоциируется с песком, а синий – с морем, караван верблюдов – с поездом, следы на снегу – со строчками в тетради, взмах крыльев бабочек – с раскрытой книгой:

Вот в одинаковых платьях, как сестры,  
Бабочки сели в траву отдыхать.  
То закрываются книжечкой пестрой,  
То, раскрываясь, несутся опять...

Таким образом, рассмотрев лирическую систему детских стихов С.Я. Маршака, мы пришли к выводу, что она может быть классифицирована как многоэлементная система, где «автор выражает себя через выбор, сочетание и соотношение различных форм». Выявили основные формы выражения авторского сознания – это лирический герой, поэтический мир, повествователь, посредством которых «поэт обращает к ребенку весьма широкий круг своих истинных переживаний» /5/.

#### *Список литературы*

1. Корман Б.О. *Изучение текста художественного произведения.* – М.: Просве-

щение, 1972.

2. Смирнова В. В. С.Я. Маршак. Критико-биографический очерк. – М.: Просвещение, 1954. – 78с.
3. Сарнов Б. М.С. Маршак. Очерк поэзии. – М.: Худож. лит., 1968. – С.171.
4. Ивич А.А. Воспитание поколений. – М.: Дет. лит., 1969. – С.117.
5. Сарнов Б. М.С. Маршак. Очерк поэзии. – М.: Худож. лит., 1968. – С. 74.

**Ю. Б. Литовченко**

**г. Курган**

## **КОМПОЗИЦИЯ РОМАНА В. РААБЕ «АКТЫ ФОГЕЛЬЗАНГА» КАК ОДНА ИЗ ФОРМ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ**

О самобытности художественного произведения очень точно, на наш взгляд, высказался М. Бахтин: «Художнику нечего сказать об освоении им своей субъективности – он весь в созданном продукте, и ему остается только указать нам на свое произведение; и действительно, мы только там и будем его искать» /1; 34/. Композиция произведения – как «воззрительно необходимое, неслучайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов в завершенное целое» /1; 10/ – необходимым образом связана с авторским замыслом; она упорядочивается лишь вокруг ценностного центра автора.

Целью данной работы является раскрытие некоторых, наиболее существенных моментов композиции романа В. Раабе (Raabe Wilhelm, 1931-1910) «Акты Фогельзанга» («Die Akten des Vogelsangs», 1985), которые характеризуют духовную позицию писателя в целом.

По утверждению Х. Штегмана, «великая честность Раабе» состоит в том, что он «отказывается от господства разума и логики, лишает разум права быть единственным мерилom и судьей души, всего живого, самой жизни» /2; 38/. В самом деле, структуру большинства романов Раабе нельзя назвать рациональной. Наименьший интерес писатель проявляет к последовательности действия, внешнему развитию событий; при этом у Раабе не происходит практически ничего, что не явилось бы неким переживанием для его героев. Его произведения Х. Кольбе обозначил как «бедные на события, но богатые на переживания» /3; 159/. Такая малособытийность служит, по крайней мере, двум целям: во первых, дистанцирует происходящие события, что придает роману необходимую размеренность и «эпическую созерцательность» /термин В. Раабе из /4; 38/, а во-вторых, служит разрушению напряженности действия. «Напряженное действие – угроза для эпического повествования, так как истинный эпический повествователь не допустит, чтобы изнуряемый ожиданием и любопытством читатель пролистывал страницы, не имея возможности обратить внимание на форму произведения. Размышления на общие темы, вплетенные в канву произведения, составляют основной элемент эпи-

ческой техники; они уведут читателя от захватывающих сопереживаний, в то же время настраивают на созерцание» /5; 42/. Стремление разрушить напряженность действия мы можем установить практически во всех романах Раабе. Особенно отчетливо это можно увидеть на примере «Актов», где уже в начале повествования сообщается о смерти одного из главных героев – Фельтена Андреса. В предисловии к рассказу «Лар» также заранее описан конец истории. Таким образом, к этой технике Раабе обращается неслучайно.

Перевес повествования-настроения над чисто событийным повествованием проявляется и в самой композиции «Актов», в которой автор явно избегает чистого разделения происходящего по времени. Читателю представлено три временных отрезка: самый первый, во время которого фиктивный повествователь Крумхарт пишет свой отчет (настоящее время для повествователя); второй, находящийся прямо перед первым (в реальном времени), когда происходит встреча повествователя с Хелен Тротцендорф; и, наконец, наиболее далекая временная перспектива – история совместной юности. Все три временные перспективы смешиваются в повествовании; таким образом, повествователь передает не реально пережитое им, а созданную им самим, получившую новый облик через его субъективное переживание целостность, которая складывается из собственно событий и наблюдений, рассуждений, оценок повествователя.

Роман «Акты Фогельзанга» начинается, собственно, с представления фиктивным повествователем Крумхартом себя самого: «В один из ноябрьских вечеров я, [...] обер-регирунгсрат (звание старшего чиновника в Германии – Ю. Л.), доктор юридических наук К. Крумхарт, получил среди обычной почты следующее письмо...» /6; 175/. Далее следует текст самого письма: Хелен Тротцендорф, ныне вдова Мунго, подруга детства Крумхарта, сообщает ему о смерти их общего друга Фельтена Андреса. Несмотря на краткость, в письме Хелен упоминаются все наиболее важные персонажи романа, а также все географические названия, которые в дальнейшем повествовании станут местом действия (пригород Фогельзанг, Берлин, Америка); к тому же в письме содержится краткая характеристика умершего друга – «взрослый умный ребенок», который всегда принимал игру всерьез» /6; 176/. Фельтен умер – как сообщается читателю – в Берлине, в пустой комнатке, которую он снимал у вдовы Фейхт еще будучи студентом. Хелен пишет это письмо среди «невynosимой пустоты этой комнаты» /6; 176/. Мотив смерти, обозначенный письмом в начале романа, перекликается с аналогичным мотивом в конце – разговором Крумхарта и Хелен в Берлине у смертного одра Фельтена. Во временном отношении этот разговор состоялся вскоре после получения письма; основное же повествование разворачивается между этими двумя событиями, представляя собой ретроспективный обзор, написанный в я-форме.

Ретроспективный обзор отчетливо распадается на два плана: к нему относится, согласно В. Прайзенданцу, процесс воспоминаний, представляющий

как «историю одного соседства» /6; 183/ и троих судеб, так и процесс записи /7; 212/. Создатель «Актвов» размышляет, комментирует, оценивает произошедшие события, проводя много времени в добровольном затворничестве за письменным столом, он говорит о рукописи как о «моих актах жизни» /6; 252/. «Для чего я пишу их, кто может сказать?» /6; 217/, спрашивает он сам себя, начиная рукопись; и он отвечает себе: «В любом случае, я просто хочу облегчить душу, я очень нуждаюсь в ком-нибудь, в чем-нибудь (выд. нами – Ю. Л.), способном спокойно выслушать и не перебивать до тех пор, пока не будет рассказано все» /6; 217/. По мысли Прайзенданца, композиция романа определена, в первую очередь, «диалогичными отношениями создателя и его записей» /7; 215/.

Этот диалогичный момент записей имеет последствием то, что на первый план выходит интерференция времени повествования и времени, о котором повествуется, то есть интерференция воспоминаний и актуального контекста. Ретроспектива стимулирует настоящее сознание повествователя, а оно, в свою очередь, мотивирует организацию его «Актвов».

«Куда приводят меня эти воспоминания? Одумайся, доктор юридических наук К. Крумхарт, и не отклоняйся от темы!» /6; 231/. «Будь более прагматичным, Карл Крумхарт! То есть делай свой доклад по возможности ближе к теме, регунгсрат, доктор юридических наук Крумхарт» /6; 254/. И это лишь два из многочисленных указаний на личную роль процесса воспоминаний, на диалогичные отношения между «Актами» и их создателем. Примерно в середине «Актвов» Крумхарт сам отмечает, как постоянно меняющаяся повествовательная перспектива путает и усложняет структуру его записей. «Как я начинал эту свою рукопись – в твердом убеждении продолжать от одного воспоминания к другому, согласно хронике событий, сухо, правдиво и неприукрашено, чтобы довести ее до более или менее понятного и логичного завершения! И что же из этого получилось, и что выйдет далее, через много дней и ночей, когда я вновь буду браться за перо? Насколько же это все приподняло меня над самим собой, увлекло из моей привычной жизни в мир умершего друга!» /6; 238/.

Чтобы увидеть актуальное отношение Крумхарта к его речевой ситуации и связанную с этим смену контекста, нужно лишь проследить переходы в главах, где регулярно смешиваются время повествования и время, о котором повествуется. В конце девятой главы мать Крумхарта говорит ему: «Иди и переоденься во что-нибудь сухое, а прежде всего надень тапочки» /6; 283/.

Десятая глава продолжает: «Надел ли я тогда тапочки и «что-нибудь сухое» по совету моей бедной, доброй матушки [ ... ]? Думаю, что нет[ ... ]. Я, хороший сын, пожилой и много повидавший мужчина, благородный отец семейства, «уважаемый» чиновник, занимающий высокий пост, рассказываю далее о Фогельзанге [ ... ]» /6; 283/.

Приведенные отрывки показывают, что смена контекста определяет не только макроструктуру рукописи, но и проникает глубоко в микроструктуру отношений между персонажами романа, за счет чего далее можно обнару-

жить двойной диалог: повествование разворачивается и как внутренний диалог «хрониста» с самим собой, и как его диалог с персонажами романа.

В рамках данной работы мы можем рассмотреть лишь некоторые, наиболее существенные моменты композиции романа В. Раабе, которые, однако, ясно указывают, насколько тщательно автор продумывал архитеконику своего произведения. Можно сказать, что доминирование формы повествования над содержанием произведения образует в романе «Акты Фогельзанга» принципиально значимый комплекс, который тематизирует читателя и должен пониматься как фундаментальный носитель значения.

#### *Список литературы*

1. Бахтин М.М. *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*. - СПб.: Азбука, 2000. - 336 с.
2. Stegmann Hans, *W. Raabe als Erlebnis*. – Wolfenbüttel, 1931. - 107 s.
3. Kolbe Hans. *Wilhelm Raabe. Vom Entwicklungs – zum Desillusionierungsroman*. – Berlin, 1981. – 239 s.
4. Oppermann Hans, *Wilhelm Raabe in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. – Hamburg, 1970. – 158 s.
5. Bock Hans-Joachim, *Grundzüge von Wilhelm Raabes Weltanschauung und Kunst (aufgewiesen an den «Alten Nestern»)*. – Würzburg, 1937. – 86 s.
6. Raabe Wilhelm, *Raabes Werke in 5 Bänden, Band 5. – Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1972.* - 398 s.
7. Preisendanz Wolfgang, *Die Erzählstruktur als Bedeutungskomplex der «Akten des Vogelsangs»* (in *Jb. Der R.- Ges.*) – Braunschweig, 1981. – 210-224 s.

**Ю. Н. Менищикова**

**г. Курган**

## **УСТУПИТЕЛЬНОСТЬ В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ЯЗЫКОВОГО ОФОРМЛЕНИЯ АВТОРА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Г. ГРАССА «ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН»)**

Язык беллетристики, по мнению В. Флейшера и Г. Михеля, связан с общей системой языка, насыщен различного рода тропами, метафорами, гиперболами, подчинен ритму, музыкально-фонетическим и интонационным качествам - благодаря этому художественная литература достигает эмоциональной силы выражения /1/. Исследователи также утверждают, что художественные произведения передают все богатство человеческих чувств и позволяют применять большой выбор языковых средств, а также предлагают богатые возможности для развития индивидуального своеобразия автора /1; 7/.

Имя Гюнтера Грасса, недавно отмеченное Нобелевской премией, - одно из самых громких в современной литературе Германии. Его стиль характеризуется склонностью к эффектам гротеска и шока. Его отличает особый художественный талант, проявляющийся не только в повествовательном даре, но и в обостренно чуткой реакции на дух времени, в умении уловить и выразить его явные и скрытые токи /2/.

Знаменитый роман Г. Грасса «Жестяной барабан» вышел в свет в 1959 году. Этот роман так и остался его главной книгой, демонстрируя совершенно иной художественный принцип осмысления прошлого. События романа протекают не в хронологическом порядке, фабула рассредоточена на ассоциации. Грасс охотно нагромождает детали, варьирует изображение, повторяется, склонен к размышлениям и взвешиванию фактов. Элементы пародии и гротеска принадлежат к числу его любимых приемов.

Автор рисует зловещие и циничные сцены, которые шокируют вкус читателя. Его фантазия превосходит возможности воображения и тем самым активизирует мышление /3/. Среди известных немецких писателей, которые предпочитают развернутые цельные предложения, В. Г. Адмони называет имя Г. Грасса /4/.

Исследование его романа «Жестяной барабан» показало, что удельный вес уступительных придаточных предложений в нем весьма высок. В тексте объемом в 250 000 печатных знаков нами было обнаружено 32 уступительных предложения. Это обусловлено индивидуальными особенностями творчества Г. Грасса, который предпочитает сложноподчиненные предложения большого объема с логическими отношениями. На первый взгляд кажется, что число предложений с уступительностью в его романе не велико – 32 примера. Однако, если сравнить это количество с результатами исследования Э.И.Тзули, которое проводилось на материале 12 произведений пяти современных немецких авторов (Т. Манна, Г. Манна, Б. Келлермана, Л. Фейхтвангера, Э. Штриттматтера), с нашими данными об уступительности из романа К. Вольф «Расколотое небо» (причем у Э. Штриттматтера встретился 1 пример с уступительностью, у Т. Манна – 24 /5/, у К. Вольф – 21), то количество уступительных предложений у Г. Грасса является значительным, что объясняется индивидуальным стилем автора.

Наиболее часто Грасс употребляет уступительный подчинительный союз «obgleich» (14 примеров): «Sie stimmte geziert hoch das Frühlingslied. «Der Mai ist gekommen» an, obgleich wir Mitte April hatten» /6; 62/.

Затем по частотности употребления следуют примеры с союзами «auch wenn» (7 примеров ) и «wenn...auch» (6 примеров):

1. «Na, wusst ich doch, dass es ein Yungchen ist, auch wenn ich manchmal jesagt hab', es wird' ne Marjell» /6; 35/.
2. «Wenn es auch klein...zu benennen war, bewahrte es jede jener mich...so wichtigen...Parolen» /6; 35/.

Всего 2 примера встретилось с союзом «selbst wenn»:

1. «...sein ungewöhnliches Auge, die fast weibliche Ebenmässigkeit seines Gesichtes bilden, selbst wenn er am Rande steht, den Mittelpunkt jedes Foto» /6; 42/.

2. «Ich jammrte weder um jenen biblischen Rizinus noch um Ninive, selbst wenn es Danzig hiess» / 6; 98/.

Как единичные примеры встретились предложения с относительным местоимением «was» и союзом «auch»: «Was sie auch zu singen... hatten: meine Trommel wusste es besser» /6; 100/, с частицей «so» и прилагательным: «Er spang sich wom Dreck weg, aber so breit er auch sprang, so zdh kroch er...» /6; 13/, с глаголом «mühen», где для усиления уступительности употребляется частица «so» с наречием: «So hübnisch und anhaitend verletzend die Antwort Vittlar auch sein mochte, gab sie mir dennoch mehr Gewissheit» /6; 29/.

Таким образом, мы убедились, что Г. Грасс использует значительное количество уступительных предложений, которые и по средству связи являются довольно разнообразными, что обусловлено индивидуальными особенностями стиля автора.

#### *Список литературы*

1. *Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. – Leipzig, 1975.*
2. *Карельский А. Бунт, компромисс и меланхолия // Вопросы литературы. - 1979. - № 7.*
3. *Vukajeff A.J. Geschichte der deutschen Literatur. – М., 1982.*
4. *Адмони В.Г. Пути грамматического строя в немецком языке. – М., 1973.*
5. *Тэули Э.И. Стилистические использования сложных предложений в современной немецкой художественной прозе: Дисс... канд. филол. наук. – Л., 1971.*
6. *Grass G. Die Blechtrommel. – Hermann Luchterhand Verlag Neuwied und Darmstadt, 1974.*
7. *Riesel E. Stilistik der deutschen Sprache. – М., 1959.*
8. *Schendels E. Deutsche Grammatik. Morfologie. Syntax. Text. – М., 1988.*

**Н. К. Нежданова**

**г. Курган**

## **«АЛКОГОЛЬНЫЙ МИФ» КАК КОНЦЕПТ ВРЕМЕНИ В РОК-КУЛЬТУРЕ 70-80-Х ГОДОВ**

*Мы тоже дети страшных лет России,  
Безвременье вливало водку в нас.  
В.С. Высоцкий*

70-80-е годы XX века в последнее время стали предметом пристального внимания со стороны историков литературы, предлагающих взглянуть на пе-

риод "застоя" как на историческую данность, как на особую эпоху русской культуры. Та эпоха создает и свой культурный миф. Первая составляющая мифа – безвременье. Вторая – эпоха "застолья", лейтмотивом которого было предсказание близящейся катастрофы. Третья составляющая мифа – представление о семидесятых как об эпохе принципиально двойственной. Все эти составляющие ложатся и на модель рок-культуры.

Суверенитет частной жизни в 70-е был связан с тем, что кризис в области идеологии был очень мощным. В обществе существовал негласный консенсус – на кухне, как частное лицо, ты мог заниматься чем угодно. Так складывался миф субкультуры. Это универсум, в основе которого своя мифология, эстетика, быт, уклад, язык. Миф рок-культуры во многом творился под влиянием восприятия западного рок-н-ролла. После усвоения западного мифа он стал адаптироваться к советским условиям жизни. Культурная модель западного рока доходила до нас через "железный занавес" часто в искаженном и неузнаваемом виде. Результат – гибрид, смесь западных образцов и местной специфики. "Так, миф психоделиков, связанные с ним имена /Д. Хендрикс, Ф. Заппа, Донаван, Пинк Флойд/, расширение сознания англо-американских 60-х в Советском Союзе / где наркотики были чем-то загадочно иностранным и почти никто не знал, что это такое/ трансформируется в миф алкоголя," – утверждают И. Кормильцев и О. Сурова /1/.

Алкогольный мотив присутствует и в западном роке, например, в тексте лидера группы "Doors" Джима Моррисона "Why do I drink?":

Why do I drink?

So that I can write poetry...

/Почему я пью?

Да чтобы писать стихи...//2/

Неслучайно эта цитата в виде близкой или далекой реминисценции возникает в ряде русских рок-текстов. Так, Д. Прокофьев отмечает авторский перевод текста Моррисона в композиции группы "Нектариус" /лидер и автор текстов У Хоу Шэм Ши – Роман Прокофьев/ /3/.

Однако мотив пьянства в русском роке имеет свои уникальные особенности. Одним из специфических отличий рок-музыки является сценическая маска исполнителя. Сценическая маска начинается с имени, по которому публика узнает исполнителя: не Михаил Науменко, а Майк Науменко, не Борис Гребенщиков, а Б.Г., не Александр Скляр, а Александр Ф.Скляр. Далее – внешний вид: борода и очки Шевчука, Костя Кинчев, выступающий босиком, играющий и поющий сидя Вадим Самойлов; Шевчук выступает в майке, джинсах и камуфляже; В. Бутусов восьмидесятых уделял большое внимание гриму. К сценической маске намертво прилип и алкогольный миф как обязательная составляющая мифа биографического, о чем, например, свидетельствуют многочисленные байки и анекдоты из жизни рокеров вообще и культовых фигур, в частности. На CD-диске "Виртуалия ДДТ" есть такой анекдот: "Сидят



на стройке Кинчев, Шевчук и Б.Г., празднуют день рождения. У них бутылка портвейна и банка кильки. Кинчев открывает банку, а кильки – р-раз и полетели с криком ”ШВОБОДА-А-А!!!”/4/. Отметим, что биографический миф складывался из практики рока как образа жизни. Портвейн и пиво – два ”волшебных эликсира” отечественных рок-текстов – оказываются неперменным атрибутом субкультуры.

”Многих интересует, пьет ли Кинчев. В условиях России вопрос праздный, дикий и неуместный. Тем более в условиях рок-н-ролла /не пьют только те, кто достигли в пьянстве определенных высот и, как следствие, вылечились/. Выпивают же все нормальные люди – другой разговор, что, когда Кинчев пьян, в нем как будто спит лев. Иногда он просыпается и ведет себя бурно,” – вспоминает Настя Рахлина /5/.

Марианна Цой рассказывает о дружбе Виктора и Б.Г.: ”Борис с невероятной настойчивостью ”нарывал” к каждому выходным пятнаху, чтобы явиться к нам вечером в пятницу, когда мы уже сидели без ног от трудовой недели, с двумя авоськами сухого, как правило, красного вина. Начинался настоящий уик-энд с пусканием пиалы по воде, с бесконечными разговорами и пением песен друг другу...”/6/.

Итак, практика субкультуры – портвейн, блуждания по улице, походы к друзьям, сиденье на кухне до утра – так отразилась в рок-текстах.

У Виктора Цоя:

Узнал, что где-то пьют вино,  
А где-то музыка слышна.  
Тебя зовут туда, где пьют.  
И ты берешь еще вина <...>  
И с кем-то вместе пьешь вино.

*Просто хочешь ты знать*

Мои друзья всегда идут по жизни маршем.  
И остановки только у пивных ларьков.  
Мой дом был пуст, теперь народу там полно,  
В который раз мои друзья там пьют вино.

*Мои друзья*

В текстах К.Кинчева:

Беседы на сонных кухнях,  
Танцы на пьяных столах,  
Где музы облюбовали сортиры,  
А боги живут в зеркалах.

*Все это Rock- n-Roll*

Который год подряд то здесь, то там  
Я скитаюсь по чужим квартирам и чужим  
Домам,  
И здесь, и там под лампой за кухонным столом

Меня просят спеть еще и угощают вином.

*Энергия*

Первая и главная функция пьянства или, точнее, "пития", так как пьянство переосмысливается в действие, - это функция протеста против рутины общественной жизни и быта, функция противопоставления обществу. Протест может быть подчеркнуто декларативным, как в стихотворении Виктора Цоя "Мама-анархия!":

Мама – анархия,  
Папа – стакан портвейна!

Или констатирующим особенность бытия рокера, как в другом его стихотворении:

И мы вместе посмотрим на мир  
Сквозь стакан сушняка.

*Мое настроение*

С мотивом пьянства сопрягается мотив опустошения и забвения, как у К. Кинчева:

Здесь пьют вино.  
Здесь никто не судья.  
Здесь можно забыть о том, о чем  
Хотелось забыть...

*Здесь пьют вино*

Александр Башлачев связывает мотив пьянства с мотивом "тоскующей души". Лирический герой стихотворения "Новый год" одинок, опустошен, тоска лишает его жизненных сил:

Мокрый от пены и, безусловно, пьяный,  
Я удираю в новый грядущий год <...>.  
А лучше всего напиться. Вдрызг.  
Чтоб рухнуть под стол – пластом.

В текстах группы "Крематорий" мотив пьянства соединяется с мотивом безумия. В одной цепочке находятся реальное и нереальное, и в этом проявляется цикличность бытия:

Кто-то режет в ванной вены,  
От любви трясутся стены,  
А мы пьем на кухне водку  
С Джимми Хендриком втроем.

*Реанимационная машина*

Безумие, как и алкоголь, - протест против современного общества с его шкалой ценностей, нежелание быть нормальным по его критериям.

В текстах Майка Науменко тема алкоголя становится навязчивой /7/. Алкоголь в них не только средство забыться и расслабиться, но и творить рок-н-ролл. В таком ключе можно прочесть даже возгласы "Наливай!" в песне "Blus de Moscou". Наиболее очевиден мотив пьянства в "Пригородном блюзе".

Ю. В. Доманский, рассматривая уровень литературного влияния поэмы В. Ерофеева "Москва-Петушки" на Науменко, находит в текстах Майка прямые реминисценции из Ерофеева.

Я сижу в сортире и читаю "Rolling Stone",  
Венечка на кухне разливает самогон,  
Вера спит на чердаке, хотя орет магнитофон.  
Ее давно пора будить, но это будет моветон.

*Пригородный блюз*

"Вся песня – бытовая зарисовка, где образ Вени (Венечки - как у Майка) соотнесен с единственной характеристикой – пьянством: он разливает самогон, а в одиннадцать идет в магазин" /8/. Заметим, что последнее соотносится с ерофеевским пассажем: "О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа – время от рассвета до открытия магазинов! <...> Иди, Венечка, иди" /9/. Соотносима поэма с рок-поэзией еще в одном аспекте. Рок-поэты, как и Ерофеев, преодолели границу между пьянством и любовью, разрушили ее, соединив несоединимое в единое целое. В начальной ситуации в песне "Пригородный блюз-2" актуализируется тема пьянства:

В который раз пьем с утра.  
Что делать на даче, коль такая жара?  
Минуты текут, как года,  
И водка со льда пьется как вода.

Но с третьей строфы в ситуации первого «Пригородного блюза» появляется и мотив любви, обе темы развиваются одновременно. Плотская любовь (сиюминутная, где Вера изменяет Венечке, а лирический герой своей Сладкой N) является непрременным продолжением ежедневных возлияний. В финале вновь доминирует тема пьянства.

В который раз пьем всю ночь,  
День и ночь, день и ночь, еще одни сутки-  
Прочь.

Венечка проснулся и киряет опять.

Попутно отметим, что мотив любви и мотив пьянства часто пересекаются в рок-поэзии. Однако, если у Майка это соседство создает эффект "снижения", приземления любви, то у Кинчева, Башлачева, Бутусова вино и любовь соединяются в традиционном приподнято-возвышенном, одухотворенном тоне.

Вино, как порох, любовь, как яд,  
В глазах слепой от рождения свет.  
*Кинчев. Новая кровь*  
Любовь – это несколько капель вина.  
*Башлачев. Поезд*

"Пригородный блюз" Науменко по мотивной структуре близок "Blues de Moscou":

И мы киряем свой портвейн,  
Мы пьем чужой коньяк.

Хотя ряд сопутствующих мотивов существенно трансформирован со сме-  
ной семантики московских реалий.

Там не достать портвейн,  
В продаже только квас.

Однако даже при перемене семантики мотивов основная идея – бессмыс-  
ленность бытия – не изменяется.

У героев рок-поэзии своя боль, свое отчаяние и страхи. Они ищут спасе-  
ния от абсурдного мира в вине. Опьянение дает возможность не так остро  
ощущать нелепые крайности горестного человеческого бытия, не впадать в  
такую степень отчаяния, которая возникает в состоянии трезвости. Поэтов  
утомляет не столько бытовая суета, сколько дефицит смысла. А потому мотив  
пьянства в рок-текстах выступает знаком неприкаянности поэта и человека.

Век жуем матюги с молитвами,  
Век живем – хоть шары нам выколи.  
Спим да пьем. Сутками и литрами,  
Не поем. Петь уже отвыкли.

*А. Башлачев. Время колокольчиков*

Мотив пьянства в рок-поэзии несет функцию двойного кодирования, ибо  
характеризует не только рок как образ жизни, но и с отрицательной семанти-  
кой выступает как примета современной /70-80-е годы/ жизни. Таковы приме-  
ты тотальной алкоголизации общества.

Папа щиплет матрасы мама чешет балясы  
Под дикий рев мотоциклов детей  
Они смотрят программы отмеряя стограммы  
Когда дети приводят б...

*В. Бутусов. Вать ткань*

В рабочий полдень я проснулся стоя –  
Опять матрас попутал со стеной.  
Я в одиночку вышел из запоя,  
Но – вот те на! - сегодня выходной.

*А. Башлачев. Подвиг разведчика*

Рефрен /припев/ знаменитой песни В. Бутусова и И. Кормильцева ”Взгляд  
с экрана” построен на антиномии – Ален Делон, чей образ выступает симво-  
лом мечты о ”другой” жизни лирической героини, пьет ”двойной бурбон”,  
напиток, неизвестный советскому обывателю, и не пьет ”одеколон”, что явно  
подразумевает активное использование этой жидкости не по прямому назначе-  
нию теми, кто окружает героиню, например, “парень с прыщавой совестью”.

Алкоголь как знак ”бухого” времени – постоянный мотив текстов А. Баш-  
лачева.

Я пил проявитель, я пил закрепитель,

Квартиру с утра превращал в вытрезвитель.

*Верка, Надька и Любка*

Башлачевский герой – ”типичный представитель народа”, а потому, как Степан Грибоедов из ”Грибоедовского вальса”, обыкновенно находится в состоянии опьянения.

Он справлялся с работой отлично,  
Был по обыкновению пьян.  
Словом, был человеком обычным,  
Водовоз Грибоедов Степан.

Но это ”обычное” состояние не есть состояние его души, которая, пережив потрясение во время сеанса гипнотизера, не желает больше мириться с рутинной обыденного существования.

Характеризуя время, Башлачев использует реминисценции и аллюзии на ”Думу” Лермонтова /Лермонтова – критика поколения/. Бесчисленные вечеринки с портвейном у Башлачева – тень балов лермонтовского света. Дружба с портвейном тут не дань анакреонтике, это существование вне реальных координат, в замкнутом пространстве ложного бытия. Так осмысливается у Башлачева любая сцена, где ”каждый вечер... они сидят просто пьют”. Возникает еще одна реминисценция. Блоковский парафраз: ”И ищут истину в бокале и этой истиной блюют” /*Речь*/.

Башлачев один из первых поставил очень точный и жесткий в своей категоричности диагноз ”алкогольному мифу” и эпохе ”застоя”:

Время нас учит пить...

*Ржавая вода*

Летим сквозь времена, которые согнули  
Страну в бараний рог и пили из него.  
Все пили за него – и мы с тобой хлебнули  
За совесть и за страх. За всех...

*Петербургская свадьба*

У Башлачева один из излюбленных приемов - замена высокого на низкое: вместо крови – пиво. Эта замена исключает понятие бытийного порядка и вводит профанные мелочи быта.

Алкогольный миф в рок-поэзии может нести ироническую функцию. Так, в стихотворении Б.Гребенщикова ”Кострома топ апоуг” отметим гротеск:

Что ж я пьян, как архангел с картонной трубой...

Сниженный бытовой контекст создается отсылкой к алкогольному мифу, который переводит весь текст в иронично-трагическую плоскость. Сложность современного сознания фиксируют и гротески стихотворения ”Не пей вина, Гертруда”:

Не пей вина, Гертруда;  
Пьянство не красит дам.  
Нажрешься в хлам, и станет противно

Соратникам и друзьям.

И вновь, по определению Т. Ивлевой, «шекспировская цитата помещена в откровенно сниженный, современный бытовой контекст, который снимает трагическую развязку, вернее, превращает ее в комическую» /10/.

Рок-поэты создают в текстах ощущение болезненного, патологического состояния мира, общества, человека. Наконец, лирический герой рок-поэзии стремится обрести спасение не только в вине, но в решении вечных всеобщих и собственно русских вопросов.

В заключение приведем любопытные наблюдения частотного употребления алкогольных лексем на примере текстов Виктора Цоя. Материал взят из «Частотного словоуказателя текстов песен группы "Кино"», составленного О. Горбачевым /11/. Нами выделено 17 песен, в которых присутствуют алкогольные лексемы. При этом лексемы "вино" употребляются 10 раз, "пиво" – 2 раза, "портвейн" – 3 раза, "пивная" – 3 раза, "пить /алкоголь/" – 7 раз, "пьяный" – 4 раза, итого – 29 раз.

В "качественном" отношении в рок-поэзии чаще всего называется "портвейн" и "пиво", или же просто "вино". У Башлачева качество и сорт алкогольных напитков соответствует социальному статусу героев:

Президиум – "Столичную", а первый ряд – "Зубровую",  
А задние – чем бог послал, из репы и свеклы.

*Слет-симпозиум*

При пересечении мотива пьянства с мотивом любви чаще всего называются "Ркацителю", "Токай", "Рислинг", "Шампанское", несколько романтизируя ситуацию. Алкогольные лексемы чаще всего употребляются в прямом значении и реже выступают составляющими метафорических образов.

Поправ сухой закон, дождь в мраморную чашу  
Льет черный и густой осенний самогон.

*А. Башлачев. Петербургская свадьба*

Итак, "мотив пьянства" в рок-поэзии имеет двойственную функцию: с отрицательной семантикой характеризует общество периода 70-80-х годов, с положительной – рок-культуру и образ жизни. Пьянство рок-поэтами рассматривается как на уровне быта, так и на уровне бытия, что создает эффект двойного кодирования.

Двойственность мотива пьянства обусловлена и двойственностью социального статуса рока: представляя собой альтернативу официальному искусству, миру, образу жизни, рок, с одной стороны, сознательно изображал свою жизнь в негативе /наркотики, пьянство, безделье и т.п./, с другой – осознавал себя носителем рок-мироощущения – иерархически более высокой элитарной культуры /12/. Исследуя тексты рока нового поколения, отмечаем явное снижение алкогольного мифа /мотива пьянства/ по сравнению с текстами 70-80-х годов, что, вероятно, связано с актуализацией иных мифов у рокеров нового поколения.

### Список литературы

1. Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 1998. – С.16.
2. Моррисон Д. Стихи. Песни. Заметки. – М., 1994. – С.74.
3. Прокофьев Д. Симультианный стих в русском рок-тексте // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2000. – С.8.
4. Снигирева Т., Снигирев А. О некоторых чертах рок-поэзии как культурного феномена // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 1999. – С.49.
5. Рахлина А. Обратная сторона титанизма // К. Кинчев. Солнцеворот. – М.: Эксмо-пресс, 2001. – С.52.
6. Цой В. Звезда по имени Солнце. – М.: Эксмо-пресс, 2000. – С.47.
7. Доманский Ю. “Тексты смерти” русского рока. – Тверь, 2000. – С.89-91.
8. Доманский Ю. Вена и Майк: встреча в пригороде // *Анализ одного произведения...* – Тверь, 2001. – С.125.
9. Ерофеев В. Москва – Петушки. – Москва, 1990. – С.18.
10. Ивлева Т. Гротески Б. Гребенщикова // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 1999. – С.148.
11. Горбачев О. Частотный словоуказатель текстов песен группы “Кино” // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2000. – С.54-83.
12. Козицкая Е. Субязыки и субкультуры русского рока // *Русская рок-поэзия: текст и контекст.* – Тверь, 2001. – С.169.

## **С. М. Одинцова**

### **2. Курган**

## **ПОЭТИКА РАССКАЗОВ Ю. ТРИФОНОВА**

Ю. Трифонов обогнал свое время, поскольку обращался к «вечным темам», сопрягая быт и бытие в своем художественном мышлении, умел показать изменчивость или устойчивость нравственных ценностей в потоке человеческой жизни. Его проза свободна от авторской авторитарности, «голос автора» часто взаимодействует с «голосом персонажа».

Исследование форм выражения авторского сознания помогает постичь неповторимость и глубину художественных произведений Ю. Трифонова.

Так, например, в рассказе «Вера и Зойка» (1966) писатель широко использует «переживаемую речь», под которой понимается «... способ передачи мыслей, реже высказанных слов действующего лица в эпике: не как монолог в прямой речи в настоящем или как косвенная речь в условном наклонении, зависящая от подчиняющего глагола, но смешанная форма в 3 лице изъявительного наклонения прошедшего времени» /1/. «Переживаемая речь» сохраняет живые интонации прямой речи, но чаще всего является внутренней речью и тонко передает сокровенные мысли и переживания персонажа.

Вера в рассказе Ю. Трифонова проста, в чем-то наивна, не счастлива в

личной жизни, но есть в ней надежное, стойкое, доброе сердце, душевность, какое-то радостное удивление перед жизнью. Ю. Трифонов обходится без прямых авторских характеристик Веры. Он передает поток внутренней речи героини – и эта «переживаемая речь» раскрывает ее характер изнутри, передает ее личную оценку событий и людей. Вера погружена в заботы о своем скромном заработке, о расходах, о Николае, с которым рассталась... Так, например, уже в начале рассказа читатель включается в размышления Веры: «А сколько раз она упаковщицу выручала? Сколько раз чужое отдавала: возьми, не грехи, мне чужого не нужно. Ничего знать не хотели, ничего не помнили: плати шесть рублей, и пока. А шесть рублей – деньги не маленькие» /2; 8/.

Ю. Трифонов сопоставляет три женские судьбы, три характера. Каждая из женщин терпеливо «несет свой крест». Вера не теряет доброты и готова помочь каждому, Зойка замучена бедностью и жесточена, Лидия Александровна вежлива и благополучна, но за ее сдержанностью чувствуется семейная драма. Автор вводит в рассказ массу бытовых подробностей, которые составляют картину бедной, однообразной жизни с постоянной заботой о средствах к существованию. Персонажи включены в быт уже самой сюжетной ситуацией: Вера и Зойка подрабатывают – помогают Лидии Александровне навести порядок на даче, но расплатиться с ними «хозяйка» не может: муж за ней не приехал.

Попытка заработать заканчивается для Веры парадоксально. Своими деньгами она делится с Лидией Александровной: «а то ей не на что было возвращаться».

Сюжет прост, смысловая энергия рассказа накапливается постепенно и обнаруживается в своей истинной сути лишь в финале.

Авторской речью Вера вписана в пейзаж: «Высокая, готовая для косьбы трава с обеих сторон проселка едва заметно шевелилась, дышала, ее колебало парным воздухом, поднимавшимся снизу. Вера сняла туфли, пошла босая. Много лет не ходила она по такой теплой летней дороге босыми ногами; она шла медленно, совсем одна на большом лугу, и никуда не хотелось ей торопиться» /2; 25/.

Умиротворяющий ритм авторской речи, хронотоп дороги, совмещение пространственной и психологической точек зрения поднимают героиню от повседневной мелочности быта к иному ощущению жизни. В художественной целостности рассказа жизнь Веры обретает свою скрытую разумную основу.

Рассказ «В грибную осень» (1968) начинается со страшного события – внезапно умирает мать Нади – героини рассказа. «Переживаемая речь» создает здесь основу повествовательной структуры. Авторская речь, прямая речь персонажей поглощаются «переживаемой речью» Нади.

Поток сознания выплескивает пошлое и настоящее, мелочное и главное, обыденное и сокровенное в новом свете; перед лицом смерти бытовые под-



робности, история взаимоотношений с мужем и все вокруг воспринимается как что-то отчужденное. Время осознается как материализованная сверхчеловеческая сила. Внешний план речи («прямая речь») и внутренний план («переживаемая речь») странно сталкиваются: «Только одна фраза, сказанная ею самой, как только она прибежала на почту, врубилась в сознание: «Девушка, мне нужно срочно в Москву: умер человек!» Почему она назвала маму человеком? Ужаснуло даже не это, а то, что она смогла произнести эту фразу, не пресекая голос, не подломились ноги, она стояла спокойно, протягивая девушке рубль, и потом взяла у нее сдачу».

Тяжесть переживания объясняет и автоматизм поведения и полусознательное восприятие окружающих.

Как правило, авторская точка зрения в рассказе «соскальзывает» на точку зрения Нади, создавая особое повествовательное единство автора и героя. Так, например, ретроспекция – грустная история матери дана с точки зрения автора, но затем происходит «соскальзывание» в эмоциональный мир Нади, опустошенной смертью матери: «Ах, бог с ней, с тетей Фросей! Она будет рыдать...»/2; 41/ и т. п.

Диалоги в сцене поминок контрастны внутреннему состоянию Нади, скрытому в «переживаемой речи». Героиня чувствует отчуждение от людей и привычных вещей. Надино сознание не может смириться с тем, что вещи живы, а матери нет. Энергию скорби подчеркивает повторяющееся отрицание «нет, нет, нет...». «Семантическое поле» (термин Ю. Лотмана), которое пришлось пройти героине, останется драматическим следом в ее душе и не растворится в мелочах быта.

Таким образом, Ю. Трифонов обнажает глубину горя, прервавшего обыденное течение жизни и осветившего внутренний мир Нади. Поставив героиню в кризисную ситуацию, писатель в конце рассказа возвращает ее к действительности и бесконечным житейским проблемам.

Судьба публикации рассказа Ю. Трифонова «Голубиная гибель» свидетельствует о том, насколько важен для выражения авторского сознания сюжетно-композиционный уровень. Рассказ был напечатан в 1968 г. в журнале «Новый мир». Затем, по признанию автора, печатался «в изувеченном виде»/2; 704/.

В первоначальной редакции параллельно истории голубиной семьи изображена гибель человеческой семьи. Сергей Иванович и его жена «пригрели» голубей, от них требуют убрать голубей, угрожают расправой. Трогательная история говорит о голубиной преданности хозяевам и о том, что Сергей Иванович вынужден был погубить голубиную семью. Первоначальная редакция рассказа сюжетно осложнялась арестом Бориса Евгеньевича, затем сокращением с работы его жены – Агнии. Дух времени подчеркивается упоминанием в характеристике общественника Брыкина того факта, что он – «полковник в отставке», о семье Маришки Брыкин говорит: «... не жильцы они тут. Ясно?»

В характеристике Брыкина Ю. Трифонов отмечает неприятные черты: «Наклонившись к Сергею Ивановичу так, что красные щеки его свесились, как два мешочка, сказал вполголоса: «А приваживать не советую» /3/. Эти детали портретной характеристики, отражающие авторскую оценку персонажа, были выпущены.

Из первоначальной редакции «убрали» понятий, испуганные разговоры шепотом, изъяли упоминание об амнистии в конце рассказа.

Таким образом, была смазана, нейтрализована картина конкретно- исторического времени, когда коверкалась психология одних людей, другие гибли, как Борис Евгеньевич. Благодаря второй сюжетной линии рассказ углублялся мотивами вынужденного предательства, страха; жуткой зависимости личного, бытового, идущего от сердца, от официального, враждебного душевным привязанностям людей.

Троекратно пытается Сергей Иванович уладить дело без потерь, отдает голубей сыну лифтерши, увозит их в Клин, но голуби возвращаются. И тогда он, «переступив» через естественные человеческие чувства, губит голубей. Параллельные сюжетные линии углубляли друг друга, давали представление об атмосфере, в которой жили люди в послевоенные годы. Страх и опасность, которым подвергался человек, придавали конфликту глубину, объясняли, почему добрый человек – Сергей Иванович оказался втянутым в орбиту общественного зла. В конце рассказа очень важна деталь – белое перышко, которое село на плечо Сергея Ивановича. Она соединяет несоединимое: трогательную преданность голубей, ответивших на человеческое тепло, и вынужденное предательство, совершенное Сергеем Ивановичем. Эта деталь оказалась лишней в нужном контексте.

В упрощенном варианте рассказ теряет глубину и многомерность, которую обеспечивал сюжетно-композиционный строй рассказа в первоначальном виде.

Таким образом, на примере трех рассказов Ю. Трифонова мы видим, что формы выражения авторского сознания тесно связаны с психологизмом его прозы и представлением писателя о взаимодействии быта и бытия. Поэтика рассказов подчиняется авторской концепции действительности.

#### *Список литературы*

1. *Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов /Авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. – М.: РПГУ, 2002. – С.157.*
2. *Трифонов Ю. В. Рассказы. Повести. Роман. Воспоминания. Эссе. – Екатеринбург: У-Фактория, 1999. – С.8.*
3. *Трифонов Ю. Голубиная гибель // Новый мир. – 1968. - № 1. – С.85.*

*Ю. С. Подлубнова*  
2. Екатеринбург

## САКРАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ЕГО АВТОР («ЖИТИЕ АВВАКУМА», «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» Н. ОСТРОВСКОГО)

В нашем понимании, сакральный текст – не только художественный носитель значимой в контексте той или иной мифологии информации, но текст-суггестор, имеющий целью изменить саму нехудожественную действительность и, что немаловажно, достигающий этой цели.

Русская культура во многом формировалась под влиянием христианства. Иное влияние, разумеется, в иное время оказала и коммунистическая идеология. Что примечательно, и христианство, и коммунизм, имея в своей основе разное метафизическое наполнение, на русской почве породили феномен канонизированного искусства, причем между каноническим и сакральным ставился знак равенства.

Канон, стереотип в подобном искусстве приобретает высшую этическую и эстетическую ценность, нивелируя авторское начало во имя некоего коллективного автора. Так, Д. С. Лихачев высказывает мнение, что в древнерусской литературе, неотделимой от христианского соборного мирозерцания, образ автора определялся жанром, в котором он выступал /1/. Подобное по сути явление в литературе сталинской эпохи видит Е. Добренко, когда отмечает «отсутствие автора в соцреалистическом тексте» /2/.

В действительности же, сквозь любой, пусть даже строгий, канон так или иначе проступает лицо автора. При этом и в христианской, и в коммунистической парадигме ценностей, наряду с нормативно ориентированными, к сакральным причисляются также дивергентные по отношению к канону тексты. Таково, например, для агиографической традиции «Житие Аввакума» (XVII в.). Таков, по нашему мнению, среди массива соцреалистической литературы роман Н. Островского «Как закалялась сталь» (1934 г.). Более того, на наш взгляд, эти произведения – типологически близкие литературные явления: Аввакум в XVII в., благодаря привнесению в свой текст автобиографического начала, ломает канон, Н. Островский в XX в., несмотря на тот же автобиографизм, – предвосхищает.

В силу уже отмеченного автобиографизма в обоих интересующих нас текстах наблюдается тот случай отклонения от эстетически нормативной дистанцированности автора и героя, который М. М. Бахтин определил как завладение героя автором. То есть «эмоционально-волевая установка героя, его познавательная-этическая позиция в мире» настолько авторитетны для самого автора, что он видит предметный мир через призму сознания своего персонажа /3/. И если мы желаем проанализировать образ автора в подобном тексте,

нам необходимо обратиться к образу героя.

На страницах «Жития Аввакума» нас встречает личность мятежного протопопа, не желающего мириться с церковными нововведениями патриарха Никона. Протопоп, верящий в свою правоту, вступает в борьбу за старую веру и, в конечном итоге, принимает мученический венец. Павла Корчагина, героя романа «Как закалялась сталь», адепта и воина коммунистической идеи, также можно причислить к разряду мучеников. Аскетическая тенденция, присутствующая в произведении Н. Островского (наличие такой тенденции в каком-либо тексте, по М. М. Бахтину, означаетскудость автора на материально-телесные образы /4/: в нашем случае Корчагин, как заметил В. Березин, питается святым духом – не ест, только курит /5/), указывает на типологическую близость героя с христианскими подвижниками.

Итак, и Аввакум, и Павел Корчагин – герои одного ранга.

Во-первых, схожа внешняя канва их жизни: тюрьма, голод, холод, напасти, мытарства и т.д.; есть в текстах и близкие по содержанию эпизоды. Например, оба героя не могут не вмешаться, когда на их глазах оскорбляют женщин. Протопоп пытается усюветить начальника, отобравшего дочь у вдовы. Начальник впадает в гнев и кусает Аввакума: «...егда наполнилась гортань его крови, тогда испустил из зубов мою руку», – затем начальник стреляет в несчастного заступника из пистолети. «Аз же прилежно идучи молюсь Богу, осенил его больною рукою и поклонился ему» /6; 33/. В романе Н. Островского имеется следующая сцена: Корчагин с Анной Борхарт подвергаются нападению бандитов. Корчагин, отстреливаясь, спасает женщину от насилия. Разные способы действия героев в сходных конфликтных ситуациях (Аввакум молится, Корчагин орудует браунингом) связаны с разным отношением к самому насилию в христианстве и коммунистической идеологии. Важно, что в данном случае оба героя следуют одному этическому закону.

Во-вторых, и Аввакум, и Корчагин, независимо от их верований, обладают соборным сознанием. Героев объединяет незыблемая тотальная вера в эвдемонистическое могущество идеи, которой они поклоняются. Их помыслы и стремления направлены на преосуществление всечеловеческого царства справедливости. Другое дело, что Аввакуму грезится рай после жизни, Корчагин же озабочен построением рая на земле.

Еще один пример спаянности авторского сознания и сознания героя в обоих произведениях – актуальность в них оппозиции «свои-чужие». Авторская оценка второстепенных персонажей неотделима от оценки, данной главным героем.

«Чем человек идейнее, тем он нравственнее, и чем человек безыдейнее, тем он безнравственнее» /7/, – таков этический постулат, обусловивший взаимоотношения Корчагина с другими героями романа «Как закалялась сталь». Каждый персонаж у Н. Островского проходит тест идеологической состоятельности и попадает либо в ряды сподвижников протагониста, либо в стан его врагов.

К врагам на страницах «Как закалялась сталь» причисляются служители иного, некоммунистического культа (поп Василий), равнодушные к идеалам революции мещане, буржуи, а также личности, внешне принадлежащие общему делу, но внутренне глубоко ему чуждые («дешевые индивидуалисты»). К последним относятся, например, агитком поезда Чужанин, пошляк Файло, брат героя Артем и другие.

Аввакум лоялен по отношению к простолюдинам. Его гнев направлен в основном против тех, кто имеет власть, но забыл Бога. Таков его главный враг - патриарх Никон, который во имя собственных интересов предал истинную, по мнению протопопа, православную веру: «...много пружався с дьяволом, взшел на патриаршество Божиим попусцием, укрепя царя своим козновением и клятвою лукавою» /6; 36/.

Образам врагов в повествовании Н. Островского противопоставлены образы сподвижников главного героя. Это – Валя и Сережа Брузжаки, Иван Жаркий, Рита Устинович и другие комсомольцы, отдающие все силы, энергию, молодость, а то и жизнь делу строительства коммунизма. Их судьбы схожи с судьбой Корчагина. Автор не только воссоздает образ поколения энтузиастов революции, но и вносит некие вариации, нюансы в типологически завершенный образ главного героя.

Подобный прием есть и в «Житии Аввакума». Протопоп с упоением повествует о нелегких судьбах других «мучеников идеи», как то: об удушенном дьяке Феодоре, о забитом плетью и сожженном Афонасее юродивом, о старце Епифании с отрезанным языком и отрубленной рукой и о множестве других, вместе с Аввакумом пострадавших за старую веру.

Итак, в обоих интересующих нас произведениях авторское сознание конвергентно сознанию героя. Конвергенция обусловлена тем, что автор, во-первых, «награждает» героя своей судьбой, во-вторых, передает ему свои ценностные установки.

Тем не менее, даже в автобиографическом повествовании нельзя ставить знак равенства между автором и героем. Создание любой художественной картины мира происходит с помощью авторских конструктов, внеположенных сознанию героя. Причем для достижения именно художественной выразительности эти конструкты должны быть суггестивны. Однако суггестивность «Жития Аввакума» и романа Н. Островского «Как закалялась сталь» обусловлена не столько эстетическими, сколько практическими задачами авторов при создании текстов, точнее, одной задачей – доказать этическое превосходство и мессианскую значимость идеи, которой они сами поклоняются. Для этого и в том, и в другом произведении комбинируются элементы проповеди с элементами исповеди.

В «Житии Аввакума» пафос проповеди предусмотрен самим жанром жития как образчика религиозно-назидательной литературы. Так, в тексте присутствуют вставные трактаты, где автор, рассуждая, например, о способе

сложения перст во время молитвы, призывает читателя чтить ритуалы только старой, истинной веры. К другой форме изложения материала - исповеди - Аввакум прибегает (обратив повествование якобы к старцу Епифанию), чтобы как-то оправдать свою неслыханную дерзость – написание жития о самом себе. Выбрав форму повествования от первого лица, Аввакум впервые в русской литературе выносит на суд читателя духовную жизнь человека.

Установка Н. Островского на жанр проповеди очевидна. Писатель, по его мнению, «боец, учитель, трибун. Человек с большой буквы». «Ведь каждый из нас должен учить не только своим словом, но и всей своей жизнью, поведением» /8/. Отсюда знаменитый дидактический монолог Корчагина: «самое дорогое у человека – это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы» /9/. Исповедальные черты романа закамуфлированы. Повествование ведется от третьего лица. Вместо описания психологического состояния героев в той или иной ситуации Н. Островский использует прием жеста. Проблески саморефлексии и исповедальности появляются ближе к финалу в виде лирических отступлений.

Однако действенного заряда проповеди и исповеди недостаточно для изменения окружающей реальности: для дальнейшего анализа конкретных текстов нам придется выйти за их рамки к образу каждого автора, присутствующего в читательском сознании.

Аввакум–автор оставляет повествование, дойдя до пустозерского заточения. Последующая его судьба известна из документальных источников: он продолжает борьбу за идеалы старой веры на страницах своих произведений (кроме жития, им написаны «Книга бесед», «Книга толкований», «Книга обличений, или Евангелия вечного», множество посланий, писем, челобитных), а в 1682 году его самого и его соратников по указу царя Федора Алексеевича сжигают заживо.

Финальная ситуация в романе Н. Островского не менее трагична: тюрьмой героя становится вышедшее из-под контроля тело. И хотя Корчагин меняет штык на перо и даже достигает определенного успеха на новом поприще, он находится перед лицом смерти. Но перед лицом смерти находится и его создатель...

«Житие Аввакума» и роман «Как закалялась сталь» являются подведением итогов земного существования. Аввакум в житии «творит суд над собой и суд над другими... под знаком вечности, Страшного Суда» Н. Островский, переосмысливая свое героическое прошлое, имеет в виду гипотетическое светлое будущее, для которого и оставляет почти документальное свидетельство, зафиксировавшее его вклад в строительство этой новой жизни. Аввакума беспокоит свой духовный облик, свое соответствие христианским идеалам, Н. Островского – мнение совершенных (как ему представляется) потомков.

Таким образом, настоящая трагедия разворачивается не столько в текстах,

сколько за их пределами. «Финал не был написан – он был прожит Островским. Самая смерть его – последняя глава повести»/10/. Сюжет мифа о Корчагине завершен смертью Н. Островского, мифа об Аввакуме – смертью проропа.

Именно реальная смерть авторов, жертва, принесенная на алтарь их верований, вкупе с суггестивностью проповеди и исповеди, выводит произведение за рамки просто художественной литературы в ранг сакральной.

Недаром «Житие Аввакума» стало учебником жизни не только для староверов, но и для русских революционеров (от народовольцев до В. Ленина). Роман «Как закалялась сталь» постигла подобная же судьба. Так, уже в 1930-е годы А. Платонов назвал Корчагина «одной из наиболее удавшихся попыток обрести, наконец, того человека, который, будучи воспитан революцией, дал новое, высшее духовное качество поколению своего века и стал примером для подражания всей молодежи на своей родине»/11/.

Разумеется, герой эпохи становления соцреалистического метода в литературе не мог сознательно быть смоделированным по образу Аввакума (хотя бы в силу воинствующего атеизма, определившего религиозное «противостояние» того времени). Думается, в случае Н. Островского сработал некий ментальный архетип, суть которого приоткрывается в словах Н. Бердяева: «Между мистиками разных религий больше сходства, чем между самими религиями»/12/.

#### *Список литературы*

1. Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. – М., 1979. – С.69.
2. Добренко Е. *Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении*. - Мюнхен, 1993. – С.35.
3. Бахтин М. М. *Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук*. – СПб.: Азбука, 2000. – С.44.
4. Бахтин М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья Ренессанса*. – М., 1990. – С. 321.
5. Березин В. *Худые и толстые // Октябрь*. - №11. – С.188-191.
6. *Житие Аввакума и другие его сочинения*. – М., 1991.
7. Трегуб С. *Николай Островский*. – М., 1957. – С.93.
8. *Островский Н. Каким должен быть писатель нашей страны // Островский Н. Собр. соч.: В 3 т.* – М., 1974. – Т.2. – С.256.
9. *Островский Н. Как закалялась сталь*. – М., 1980. – С.237.
10. Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. – М., 1979. – С.297-298.
11. Аннинский Л. *«Как закалялась сталь» Николая Островского*. – М., 1988. - С.115.
12. Платонов А. *Павел Корчагин // А. Платонов. Возвращение*. – М., 1989. – С.181.
13. Бердяев Н. А. *Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности // Н. А. Бердяев. Философия свободного духа*. – М.: Республика, 1994. – С.437.

## ВНЕФАБУЛЬНОСТЬ В ПРОЗЕ А. С. ПУШКИНА

Термин «внефабульность» введен Ю. Чумаковым. Внефабульность предполагает анализ внутренних перекличек, сцеплений, возникающих в тексте. Она позволяет глубже понять сознательное и бессознательное начала, присутствующие в позиции автора. Внефабульность вбирает в себя широкий круг явлений, не соотнесенных напрямую с фабульными, причинно-следственными отношениями, возникающими в тексте. Наметим несколько аспектов изучения прозы Пушкина с точки зрения внефабульности.

Проза Пушкина предельно лаконична и динамична. В ней отсутствуют психологические подробности, хотя ее можно назвать антропоцентричной, обращенной к человеку, его характеру, поступкам. В пушкинской прозе мало пейзажей, описаний, изображений животных. Автор тяготеет к кольцевой композиции, а детали насыщает символическими смыслами. При этом позиция автора отличается неопределенностью и некоторой таинственностью. Исследователи замечали, что образ субъекта у Пушкина так же неуловим и загадочен, как сама действительность повествования.

Внефабульность в прозе Пушкина представлена, прежде всего, опережающими репликами, вбирающими в себя авторскую оценку явления. Эти реплики могут принадлежать любому персонажу. Часто они выглядят как нечто лишнее и ненужное в тексте, но именно эти нелепые и случайные фразы с точки зрения фабульного повествования несут в себе основную смысловую нагрузку, во многом определяющую авторскую позицию.

Практически ни один из многочисленных исследователей Пушкина не обратил внимания на реплику старой графини в «Пиковой даме», особенно значимую в аспекте внефабульности. В разговоре с Томским графиня просит прислать ей новый роман: «То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!» /1/. Значим повтор, нажим автора на «утопленников». Думается, что в скупой, лаконичной прозе Пушкина подобное излишество не случайно. Тема утопленников возникает у Пушкина в поэме «Медный всадник», в простонародной сказке «Утопленник»:

Из-за туч луна катится-  
Что же? Голый перед ним.  
С бороды вода струится,  
Взор открыт и недвижим,  
Все в нем страшно онемело,  
Опустились руки вниз,  
И в распухнувшее тело  
Раки черные впились /2/.



Жуткое зрелище натуралистично, что довольно редко в творчестве Пушкина. В «Пиковой даме» тема утопленника звучит не столь откровенно. Реплика графини – опережающая авторская оценка страсти Германна. Подобные суждения у Пушкина, стремящегося к предельной объективности, имеют особую ценность. Переключка темы стихии и пагубного влечения Германна уловлена исследователями. В монографии «Проза Пушкина» Н. Петрунина тонко заметила: «В известном смысле герой «Пиковой дамы», обуреваемый своей бесчеловечной страстью, подобен разбушевавшейся стихии «Медного всадника» /5/. Тут уже один шаг до темы утопленника. Таким образом, фраза графини («Я ужасно боюсь утопленников») сопряжена с судьбой Германна, утопившего себя в собственной страсти. Но за графиней – сам автор, завуалировано выражающий собственную позицию. Н. Петрунина права, когда говорит, что «при всем своем внутреннем потенциале Германн – натура ущербная, и повесть вершит этический суд над ним» /5/. Подобного типа опережающие оценки автора, встречающиеся в тексте, будут подхвачены Достоевским в «Бесах», «Идиоте», «Преступлении и наказании».

Романы Достоевского производят впечатление напряженной выстроенности, исключаяющей, кажется, все лишнее. Однако даже в столь насыщенном основными событиями повествовании часто появляется нечто случайное, «ненужное». Так, перед первым появлением Ипполита на даче Лебедева автор почему-то повествует о стоящих в кадках деревьях, особенно понравившихся хозяину. В контексте символики Достоевского незаземленные, лишённые связи с почвой предметы, явления, люди оказываются неестественными, лживыми. Появление этих деревьев, лишённых почвы, – своеобразная опережающая оценка автором позиции юного Ипполита с его неукоренённостью, неосновательностью, сумбурными метаниями. Соединение, стык эпизодов рождает нечто третье, понятное читателям, но не выговариваемое автором.

Монтаж – следующий вид внефабульных связей. Это стык элементов, не связанных друг с другом причинными, каузальными связями. Стык порождает новые, добавочные смыслы, понятные лишь в контексте произведения. Лингвисты верно фиксируют, что суггестивность, недоговорённость могут быть правильно разгаданы только из целого. Соположение двух понятий, порождающее нечто иное, третье, было характерно уже для древнемексиканской поэзии, хотя по-настоящему освоено кинематографом XX в. Монтаж лежит в основе художественного мышления Пушкина. Его излюбленные оксюморные сочетания (медный всадник, каменный гость, архивны юноши, мертвые души) – это как бы монтаж в зародыше. В главе «Поединок» романа «Капитанская дочка» Пушкин соединяет два эпизода, соседство которых рождает дополнительные смыслы. Гринев пришел к Ивану Игнатьевичу, кривому гарнизонному поручику, с просьбой быть его секундантом на дуэли со Швабриными. Иван Игнатьевич был с иголкой в руках: по поручению комендантши он нанизывал грибы для сушения на зиму. В последующем разговоре персо-

нажей обыгрывается тот же мотив «прокалывания»: «И добро б уж закололи вы его: бог с ним, с Алексеем Ивановичем, я и сам до него не охотник. Ну, а если он вас просверлит?» /2; 302/. Жест «протыкания» объединяет грибы, заготавливаемые на зиму, и молодых героев. Монтаж подобных соотнесенных эпизодов рождает дополнительный комический эффект, связанный со знаменитой пушкинской иронией.

Принцип монтажа не только выявляет авторскую позицию, но и активизирует читательское воображение. Последовательность расположения отдельных фрагментов текста значима. Она устремляет нас к философии автора, его внутренним опорам. В прозе Пушкина часто сближаются жизнь и письменный источник, являющийся ее эквивалентом. В отрывке «Участь моя решена, я женюсь» героя и Наденьку благословили. «Итак, уж это не тайна двух сердец. Это сегодня новость домашняя, завтра – площадная. Так поэма, обдуманная в уединении, в летние ночи, при свете луны, продается потом в книжной лавке и критикуется в журналах дураками» /5/. Жизнь и письменный источник сталкиваются и в «Капитанской дочке», где приключения Петруши Гринева соотнесены с чтением календаря его отцом, как бы являются своеобразным продолжением письменного источника. А сама история, в свою очередь, вбирается в тот документ, который бережно хранится в семье Гриневых.

Монтаж параллельных миров в рамках одного произведения высекает целые ассоциативные потоки в сознании читателя. Пушкин часто «играет» различными мирами, сводит их, чтобы развести. Мир XVIII в. в «Пиковой даме» переплетен с XIX. К примеру, тайная лестница старой графини сводит двух любовников: счастливец, пробиравшегося по ней много десятилетий назад и мрачного Германна, которому счастье так и не улыбнулось. В «Капитанской дочке» образам маменьки, отца и француза в идиллическом окружении дворянской усадьбы соответствуют образы Маши, Пугачева и Швабрина в бурном мире истории.

В аспекте внефабульности важна доминанта бессознательного. Это постоянные, навязчивые обращения к определенной теме или образу, которые могут быть обнаружены у каждого человека. У Пушкина такой доминантой бессознательного является мотив поединка с судьбой: «Сохраню ль к судьбе презренье?» Судьба - не только противник у Пушкина, но и стихия умнейшая, мудрее самого человека. Метель не только разводит любящих, но и сводит героев, предназначенных друг для друга. С темой судьбы соотнесен и мотив карточной игры, часто встречающийся у Пушкина.

Если оценивать внефабульность прозы Пушкина на фоне творений Достоевского и Толстого, то следует фиксировать относительно небольшое количество внефабульных связей в произведениях рассматриваемого автора. Внефабульность завладевает сознанием писателя на последнем этапе работы над текстом, когда произведение завершено и предстоит нанести последние штрихи. У Пушкина же большая часть прозаических текстов – отрывки, незавер-

шенные произведения. С этим связано отсутствие разветвленной сети внефабульных связей в его созданиях. Нами были выявлены и рассмотрены опережающая реплика, монтаж и доминанта бессознательного.

*Список литературы*

1. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. – М., 1995. – Т.8. – Кн. 2. – С.232.
2. Там же. – Т.8. – Кн. 1.
3. Там же. – С.408.
4. Там же. – Т.3. – кн.3. – С.118-119.
5. Петрунина Н. Проза Пушкина. – Л., 1987. – С. 218.

**С. Ю. Толоконникова**

**г. Борисоглебск**

## **ОТЕЦ И СВЕТ В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «КРЕЩЕННЫЙ КИТАЕЦ»**

В романе А. Белого «Крещенный китаец» ТП света и тема неба связаны между собой и с темой отца. В описании внешности отца часто встречаются приметы неба и небесного света.

Отец по натуре человек мягкий и добрый. Эти качества он излучает, как свет: «[...] и вдруг начинал он [отец – С.Т.] так мягко сиять добротой [...]»/1; 9/. В добром расположении духа отец излучает на собеседника синеву (у него голубые, синие, бирюзовые или лазоревые глаза). Например: «[...] сидит – в большой нежности [...]; его голова, чуть склоненная набок, доверчиво нам удивлялась совсем голубыми глазами (не карими) [...]»/1; 116/; «[...] споткнувшись [глаза – С. Т.] о новую мысль, улыбнутся, синяя и обливая таким превосходным добром, как просветное небо за тучами»/1; 19/.

Связь синих глаз отца с небом и небесным в романе заявляется прямо. Отцовская мудрость, его мудрое слово через лазоревые глаза и излучаемый отцом свет опосредованно связаны с небом и светом: «[...] и начинает теперь из него [отца – С. Т.] погрохатывать: выльнем слов, выдыхаемых; грохало свежестью света; срывалось ясным разглядом; и – зажигало закаты; везде по столовой кидались блестяники; грохало в нем, прорезаясь в черточках всей несуразной его головы, как-то косо сидящей, малиновеющей как-то не цветущие устами; лазоревым взором выхватывал он из себя уверения [...]»/1; 208/. Отец, как небо, сияет, грохочет и «зажигает закаты», «[...] папочка – небом освещенный, духом просвеченный! [...]»/1; 22/.

Связь синего с небом и Духом святым реализуется в мифологическом тексте романа неоднократно. Небеса, как и отцовские добрые глаза, – васильковые /1; 224, 226/, голубые /1; 224/, аксамитово-синие /1; 229/, зеленоватые /1; 230/, зеленые /1; 187/ и т.д. От них исходит “святой дух”, которым «заананасились» Котик, тетя Дотя, бабушка и мать /1; 208/.

Согласно библейской традиции, небо – место пребывания Бога, сотворенное им и являющееся его жилищем. «Бог находится на небе (Пс. 113: 24; Мф. 6: 9), он сооружает там свои чертоги (Ам. 9: 6), установил свой престол (Пс. 102: 19), живет на небе (Пс. 2: 4) и наблюдает оттуда за людьми (Пс. 13: 2; Ис. 63: 15), чтобы испытывать их (Пс. 10: 4) [...]». Так как небесный свод есть жилище Бога, то там появляется все, что необходимо для этого Богу: «Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь небеса как шатер; устрояешь над водами горные чертоги Твои, делаешь облака твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра. Ты творишь ангелами Твоими духов, служителями Твоими – огонь пылающий» (Пс. 103: 2-4)» /2/.

В духе библейской традиции символику синего цвета трактовал и А. Белый. В небесно-голубом он видел мистическую встречу с Господом, «голубой храм вечности» /3/: «[...] и вот сейчас же засквозит голубым. И уже **среди бела дня** мы научимся узнавать нашу радость, взирая на ясно-лазурное грустящее радостью небо. Белое сияние на внецветном фоне мировых бездн сквозит голубым. Таков оптический закон: это бывает всегда, когда белое подстилает бесцветная бездна. И вот, глядя в лазурь, мы видим, что невозможный вид бездн мира занавешен воздушно-белой фатой. Только пристальный взор обнаруживает бездну, открывающуюся в прозрачном океане белого воздуха, как подстилающий этот океан фон [...]». Соединение бездны мира, находящейся там, где нет ни времени, ни условий, с воздушно-белой прозрачностью как с символом идеального человечества – это соединение открывается нам в соединяющем цвете неба – этом символе богочеловечества, двуединства. «Принимая Меня, принимаете Отца... Я в Отце и Отец во Мне», – говорит Христос. Воздушная белизна, сквозящая бездна мира, – вот что такое небо. «Кто познает природу вещей и свою собственную, тот познает, что такое небо, – говорит Конфуций, – потому что оно именно и есть внутренняя сущность» /4/.

В романе «Крещеный китаец» небо принимает не только все оттенки синего. Зимой оно – «пустоцветно» и «бледноглазо», что, на наш взгляд, указывает на его, в данных условиях, бесцветность – связь с «мировыми безднами». «Внецветное, – пишет А. Белый, – и послевременно, и довременно. Это – уже святой хаос. Это – символ Отца...» /2/. Время в романе как бы уходит в небо вместе с ветром: «[...] ветрогон побежит в небосклон по дороге времен [...]» /1; 43/. Небо поглощает время, стоит над ним, символизируя вечность. Отец «исходит духом» так же, как и небо, связанное с Богом, как сам Бог, как и он, творя словом «ясности», то есть космос.

Небесный цвет глаз отца обнаруживается и в момент «жертвенного распятия» Котика: «А за спиною жарит – от додонного тела, от парусиного лепетуна – пиджака: это папочка прижимает к груди; точно участь провидя мою, мне синее глазами [...]» /1; 226/; и далее: «Под очками сверкнул два бирюзника: папины глазки [...]» /1; 226/. Здесь небесная сущность отца подчеркивается тем, что у него «додонное тело», от которого «жарит». Жар, исходящий от

отца-неба, – это, согласно мифологической традиции, – жар от солнца, находящегося на небе. «Додонное» же тело, на наш взгляд, появилось в романе как производная из двух составляющих. Рассмотрим это.

На с. 224 романа читаем: «[...] ползет Дадон, очень толстое облако: бухарит бубнами!.. Грохотко!..». Если обратить внимание только на собственное имя Дадон (написанное через “а”) и оставить пока без внимания продолжение фразы, то следует обратиться к его функционированию в русской литературе. Царь Дадон – главный герой «Сказки о золотом петушке». Т. В. Зуева указывает на ироническую авторскую интонацию, возникающую при описании царя Дадона и предвещающую по отношению к нему «[...] обличительный смысл сказки [...], тем более что обличение уже началось – с введения имени. Заимствованное как имя собственное из лубка (по-видимому, переделка из *Богдан*), слово *дадон* употреблялось в народе в нарицательном смысле в значении «неуклюжий, нескладный, несуразный человек (Владимирская губ.)» /6/.

Отец в романе часто описывается как человек внешне неуклюжий и несуразный. Например: «[...] смешной он такой: –

– да –

– домашний пиджак укорочен; кончается выше жилета; пиджак широчайше надут; панталоны оттянуты; водит плечами, переправляя подтяжки; подтянет, – опустятся; в этом своем пиджаке, как в мешке, может смело вращаться – направо, налево; и кажется косо надетым пиджак; и от этого – что-то такое раскосое в папочке; он закосил пиджаком; очень часто он скашивал руки; и ногу он ставил на пол тяжелее, чем следует» /1; 7/; «[...] туловище перевернулось животом как-то наискось от плечей; ноги тоже поставлены косо; такой он тяжелый и грузный от этого перемещенья осей [...]» /1; 7/; «[...] встав от стола, тарарахнувши стулом, стараясь быть тихим, выходит [...] (половицы уже раскричались жестокими скрипами [...])» /1; 15/; «Отбавив свое косолапое дело на белой стене [...] и отнесясь, как дубовый бочонок под желтый буфет, он наткнется; и деревянные массы ответят в сквозном передроге стеклянными звонами» /1; 197/ и т.д. Эта неуклюжесть отца – оборотная сторона его гармоничности. Она наводит на мысль о том, что отец – не только демиург, но и его антипод – трикстер – в одном лице (о чем мы уже писали ранее).

Это подтверждает литературная традиция имени Дадона. А. Ахматова отмечает, что имя царя Пушкин берет из «Сказки о Бове Королевиче», «[...] где Дадон – «злой» царь. В юношеской поэме Пушкина «Бова» Дадон – имя царя – «тирана», которого Пушкин сравнивает с Наполеоном» /7/. Близость пушкинскому царю Дадону облака Дадона из романа «Крещенный китаец» косвенно подтверждается его, на наш взгляд, не случайным соседством в тексте, во-первых, с зарей («[...] Маруся-заря, златобровая, ходит по улицам мира; золотолеею дождики сеет она на Разваню; ползет Дадон [...]»), во-вторых, – с

петухом («[...] полезет Дадон, очень толстое облако: бухарит бубнами!.. Грохотко! Майское утро; вестух, как петух, забрехтит на окошко из строгого рога [...]»). Вот описание встречи царя Дадона с Шамаханской царицей:

[...] Вдруг шатер  
Распахнулся... и девица,  
Шамаханская царица,  
Вся сияя, **как заря**,  
Тихо встретила царя.  
**Как пред солнцем** птица ночи,  
Царь умолк, ей глядя в очи.

/8/ [выделено нами – С. Т.]

Рядом с облаком Дадоном в «Крещеном китайце» ходит Маруся-заря. Но если Шамаханская царица представляет собой зло, порок, предназначена для испытания злого царя Дадона, то Маруся-заря – «золотолея», «златобровая», «ходит по улицам мира» и «сеет дождики», т.е. олицетворяет добро. Шамаханская царица у Пушкина и по описанию, и по имени, и судя по сравнению ее внешности с зарей – восточная красавица. У А. Белого зарю зовут Марусей, что указывает на ее славянское происхождение. Восточные славяне обращались к заре в заговорах на исцеление: «Заговоры произносили, как правило, на утренней или вечерней заре, обращаясь утром – к востоку, а вечером – к западу. При этом в заговоре описывался момент, когда уже показалось солнце, но месяц и звезды еще не исчезли и лишь постепенно тускнеют на небе: «Восстану я, раб (имя рек), на заре, на утренней, на восходе солнышка, на закате месяца и на покрытие звезд...». В восточнославянских заговорах от детской бессоницы «зарю-заряницу, красную девицу» просят забрать у ребенка крик и вернуть ему сон. В заговорах к зорям обращались по имени, называя вечернюю Маремьяной, а утреннюю *Маруей*» /9/ [выделено нами – С.Т.; в романе «Крещеный китаец» это имя употребляется в уменьшительно-ласкательной форме: Маруся]. К заре обращались также в заговорах на предмет «присухи». Например, известен такой наговор на пищу и питье: «[...] Пойду я по зарю Марью, по зарю Маремьянею, ко Господню престолу, на Господнем престоле мати Мария и Маремьяния; приду я к тебе раб Божий (имя рек), низко молюся и поклонюся, как на тебе нетленные ризы держатся, так бы держалась раба Божия (имя рек) [...]» /10/. То есть тема зари связана с темой любви и взаимности. Утренняя заря по славянским поверьям безгреховна: «В фольклоре утренняя заря обычно называется «ясной», а вечерняя – «темной». Согласно поверью, солнце к вечеру темнеет от созерцания греховных человеческих деяний, а ночью умывается в море и утром поднимается чистым и ясным. На древнерусских миниатюрах утренние и вечерние зори изображались в образах двух женщин – соответственно огненно-красного и зеленого цветов [...]» /9/.

Можно говорить о параллели Маруся-заря – сияющая, как заря, Шамахан-

ская царица, но налицо противоположная семантика этих образов: положительная – у А. Белого и скорее отрицательная – у Пушкина. Их можно противопоставить друг другу по принципу «жизнь – смерть».

Нами уже была отмечена очевидная значимость сочетаемости темы облака Дадона и темы пастуха, трубящего в рог, сравниваемого с петухом. Продолжая начатое сопоставление Дадона из «Крещеного китайца» с Дадонем из «Сказки о золотом петушке», вспомним подаренный звездочетом пушкинскому царю Дадону волшебный талисман – золотого петушка, который должен предупреждать царя о нападении врагов.

Итак, в романе «Крещеный китаец» присутствуют аллюзии на пушкинскую сказку (имя Дадон написано через «а», налицо связь темы Дадона с темами зари и петуха). «Додонность» (обратим внимание на то, что в данном случае прилагательное пишется через «о»: «додонное тело») тела отца указывает на другую, уже мифологическую, традицию. Додона – «[...] знаменитейший после дельфийского религиозный центр, где находился Додонский оракул при храме Зевса в Эпире». Зевс, Додонский почитался в виде дуба, корни которого омывал ручей; шелест листьев этого дуба истолковывали, предсказывая, пифии. Верховное божество древних греков, Зевс почитался как бог ясного неба, демиург, преобразующий и регламентирующий мир, порождающий богов; также он «громовежец», «высокогремющий», «тучегонитель», насылатель ветров, дождей и ливней. А.Ф. Лосев пишет о том, что именем “Зевс” называли четырех богов: 1) самого Зевса или небо; 2) Посейдона; 3) подземного бога; 4) солнце /12/. «Жарящее» Котика «додонное тело» /1; 226/ в совокупности с Дадонем-облаком, заключающим в себе гром («бухарит бубнами») /1; 224/, имеет несомненное отношение к Зевсу, являющемуся владыкой неба и небесных явлений и солнца (вместе с Аполлоном-Фебом и Гелиосом). Это подтверждается многими другими указаниями на связь темы отца с темами неба, солнца и Зевса в романе «Крещеный китаец».

#### *Список литературы*

1. Белый А. *Крещеный китаец*. – М.: Никитинские субботники, 1927.
2. Белый А. *О религиозных переживаниях: К письму художника А.Б. и ответу Д.С. Мережковского, «Новый путь», февраль / Предисл., публ., примеч. А.В. Лаврова // Литературное обозрение. – 1995. – №4-5. – С. 8.*
3. Белый А. *Символизм как миропонимание // А. Белый. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 253.*
4. Белый А. *Священные цвета // А. Белый Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 209.*
5. Зуева Т.В. *Сказки А.С. Пушкина. – М.: Просвещение, 1989. – С. 121.*
6. Даль В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Русский язык, 1979. – Т.1. – С. 414.*
7. Ахматова А. *О Пушкине: Статьи и заметки / Сост., послесл. и примеч. Э.Г. Герштейн. – М.: Книга, 1989. – С. 26.*

8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – Л.: Наука, 1977. – Т.4. – С.361.
9. Топорков А. Л. Заря //Славянская мифология: Энциклопедический словарь / Под ред. В. Я. Петрухина. – М.: Эллис Лак, 1995. – С. 189.
- 10.Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / Собр. М. Забылиным. – Репринтное воспроизведение издания 1880 года. – М.: Книга принтиоп, 1990. – С. 313.
10. Лосев А.Ф. Античная мифология. – М., 1957. – С. 100-104.

**Э. И. Тэули**

**г. Курган**

## **ЗАГОЛОВКИ В КОРОТКИХ РАССКАЗАХ З. ЛЕНЦА**

Нами были проанализированы заголовки и их связь с экспозицией в 17 коротких рассказах немецкого прогрессивного писателя Зигфрида Ленца. Тематика рассказов разнообразна, большинство из них посвящено послевоенной Германии, критично к буржуазному образу жизни и полно сочувствия к простым людям.

Характерной особенностью коротких рассказов З. Ленца является их эпическая направленность. Как справедливо отмечает В. М. Аврасин /1/, напряженность как стилевая черта создается не только синтаксическими, но и композиционными средствами. К элементам композиции относится и заголовок.

Заголовок является одним из существенных признаков текста. Возникая на основе текста, он является его компонентом, хотя обладает относительной автосемантией. Заголовок имеет двойную природу: он направляет внимание читателя на то, что будет изложено (порождает перспекцию) и одновременно на то, что уже выражено в нем /2/.

Каждый заголовок, как известно, выполняет тематизирующую функцию в тексте. Это может быть название основного действующего лица («Равнодушный», «Ее сестра»), событие («День рождения», «Новогодний сюрприз»), весьма часто это понятие, являющееся ключевым словом рассказа («Окончательный расчет», «Доказательство», «Пароль», «Отказ»). Заголовок может сочетать тематизирующую и оценочную функции, например, «Лампы эскимосов, или страдания специалиста». Заголовок может иметь переносный смысл, например, «Лакомство гиен». Это метафора – женщины, бегающие по магазинам и покупающие туфли, сравниваются героем рассказа с гиенами.

Заголовок рассказа может иметь иронический смысл, который выявляется после прочтения рассказа. Например, в рассказе «Окончательный расчет». В начале рассказа герой надеется получить от фирмы, где он работал во время войны, деньги, которые ему осталась должна фирма, и уже строит планы, на что он употребит эти деньги, но когда подвели окончательный расчет, оказалось, что он сам задолжал фирме, т.к. он не учел вычеты, которые делались с



зарплаты. Иронический смысл имеют также рассказы «Дом любящих сердец» и «Самая счастливая семья месяца».

В некоторых рассказах в заголовок включаются имена известных людей с целью провокации интереса читателя, например, «Эйнштейн пересекает Эльбу близ Гамбурга» и «Как у Гоголя». В первом рассказе заголовок необычен еще потому, что он представляет собой в определенной степени нарушение традиции заголовка: название рассказа – это распространенное предложение. Интерес читателя вызывается и тем, что в заголовке содержится указание на конкретное действие персонажа, хотя читатель может предположить, что здесь речь пойдет не только об этом конкретном действии. Во втором рассказе в заголовок вынесены слова одного из персонажей, который произносит их в связи с историей, которую рассказывает главное действующее лицо.

Таким образом, любой заголовок (в большей или меньшей степени) порождает напряженность, вызывая интерес читателя, невольно ожидающего расшифровки, т.е. Texterwartung. Напряженность, вызываемая заголовком, часто получает разрядку только после прочтения произведения.

Между заголовком текста и экспозицией существует различная связь. Н.К. Данилова, исследовав отношения между заголовком и началом текста в коротких рассказах современных писателей ГДР и ФРГ, пришла к выводу о существовании четырех видов связи между данными элементами композиции:

- 1) когда начальное предложение полностью включает название текста;
- 2) когда субъект заголовка повторяется в начальном предложении (подхват);
- 3) когда заголовок и начальное предложение связаны единой темой изложения, причем в предложении эта тема получает дальнейшее развитие;
- 4) когда связь между названием рассказа и началом текста осуществляется через тематическое развитие текста.

В последнем случае существуют наиболее далекие дистантные связи между названием рассказа и его началом. Для исследованных рассказов З. Ленца характерен четвертый вид связи. При этом «заголовок суммирует содержание всего текста, передает ключевое слово, необходимое для создания цепочек смысла, организующих текст в целом» /3/.

Специфические функции экспозиции (зачина) в архитектонике художественного произведения наиболее четко проявляются в литературе малых жанровых форм. «Удельный вес экспозиции в архитектонике художественного произведения обратно пропорционален его объему – чем меньше художественное произведение, тем насыщеннее его экспозиция языковыми выразительными средствами, тем сильнее должна быть сила ее художественного воздействия на воображение читающего» /4/.

З. Ленц, повествуя о поступках людей, о различных событиях, стремится раскрыть внутренний мир действующих лиц. Специфические условия «мало-

го жанра», которые исключают возможность подробного, детального описания окружающего мира, события, внешности, характера и т.д., заставляют писателя использовать такие приемы построения экспозиции, которые сразу же создают эпическое напряжение, например, эффект «неопределенности», «неясности», который часто создается с помощью определенных грамматических средств. Употребление в зачине рассказов немотивированного местоимения (обычно в форме третьего лица), т.е. безотносительно к конкретному субстантивному понятию, апеллирует к фантазии читателя. Например:

Mitten in jenem Winter kam er mit Fahrrad und Auftrag hierher... (Der Verzicht).

Эффект неопределенной синтаксической денотации может усиливаться благодаря тому, что немотивированное местоимение помещается на первое место, оно становится первым словом, которым автор начинает свое повествование. Немотивированное местоимение является псевдотемой, например:

1. Er maЯ und maЯ. (Der Beweis).

2. Sie rangen miteinander vor unserem Fenster. (Die Glysfamilie des Monats).

При немотивированном повторе местоимения-подлежащего наблюдается резкое смысловое ослабление повторяющихся подлежащих и более значительное выделение цепочки сказуемых /4/. Например, в рассказе «Отказ» в первом абзаце местоимение **er** повторяется девять раз, и только в следующем абзаце во втором предложении мы узнаем имя героя.

Эффект «неопределенности», «неясности» может возникать также при немотивированном употреблении имени собственного в экспозиции художественного произведения, например:

1. Lauschend kam der dicke Burow aus dem Gasthaus heraus... (Kyste im Fernglas).

2. Alfred hatte den VorschuЯ bekommen. (Der sechste Geburtstag).

К особенностям построения экспозиции в рассказах З. Ленца следует отнести также употребление в качестве одного из первых слов экспозиции немотивированного указательного местоимения **jener** или **dieser**, или сравнения **wie immer**. Употребление в подобных случаях указательного местоимения или сравнения с наречием, имеющих значение повторяющегося действия, вызывает эффект псевдопродолжения уже начатого рассказа. Здесь как бы осуществляется связь с несуществующим предшествующим контекстом.

Эффект прсевдопродолжения уже начатого рассказа достигается и с помощью употребления в качестве первого слова экспозиции нарицательного существительного с определенным артиклем. Немотивированное употребление определенного артикля перед первым словом экспозиции является одним из грамматических стилистических средств создания подчеркнутой апелляции к фантазии читателя.

Рассказы З. Ленца написаны в непринужденной разговорной манере, рассказ нередко ведется от имени героев, представляющих разные социальные

прослойки. В одних случаях повествователь сам является действующим лицом, например, в рассказах «Окончательный расчет», «Доказательство», «Ее сестра», «Лампы эскимосов», «Дом любящих сердец», «Как у Гоголя», «Утешитель», нередко рассказ звучит как исповедь, например, «День рождения», «Равнодушный»; в других рассказах автор является очевидцем, но не участником событий, например, рассказы «Пароль», «Отказ», «Лакомство гиен», «Самая счастливая семья месяца». Настроение рассказчика обычно пронизывает текст и создает эмоциональный фон восприятия. Примерами рассказов, в которых повествование ведется от третьего лица, могут служить «Что он увидел в подзорную трубу», «Новогодний сюрприз», «Эйнштейн пересекает Эльбу близ Гамбурга».

Таким образом, стилевая черта «напряженность» реализуется в коротких рассказах З. Ленца не только через заглавия, но и через экспозицию.

#### *Список литературы*

1. Аврасин В. М. *О стилиевой черте напряжения и некоторых возможностях ее реализации // Вопросы немецкой филологии.* – Челябинск, 1972. – Вып. II.
2. Гальперин И. Р. *Ретроспекция и проспекция в тексте // Филологические науки. Науч. доклады высшей школы.* – 1980. – № 5.
3. Данилова Н. К. *Некоторые особенности композиции и семантики абсолютного зачина // Системное описание лингвистических явлений германских языков. Синтаксис и стилистика: Межвузовский сб. статей.* – Куйбышев, 1980.
4. Левитов Ю. Л. *Некоторые грамматико-стилистические особенности экспозиции новелл Вольфганга Борхерта: Сб. докладов и сообщений лингвистического общества.* – Калинин, 1975. – Вып. V.

**Е. Г. Федина**

**г. Курган**

## **ЕВАНГЕЛЬСКИЕ ОБРАЗЫ В РОМАНЕ Ю. ДОМБРОВСКОГО «ФАКУЛЬТЕТ НЕНУЖНЫХ ВЕЩЕЙ»**

Ю. Домбровский – не единственный русский писатель XX века, использующий в своем романе о современной ему действительности евангельские образы и мотивы. Здесь можно вспомнить и «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, и «Плаху» Ч. Айтматова, и произведения ряда других авторов. Для литературы XX века вообще характерен повышенный интерес к евангельским сюжетам, попытка сопоставить их со своим временем.

На первый взгляд, Ю. Домбровский использует уже знакомую по «Мастеру и Маргарите» схему «романа в романе», но это не совсем так. Действительно, в третьей части книги постоянно фигурирует рукопись бывшего священника Куторги «Суд над Иисусом Христом», однако дальше цитат из нее

дело, как правило, не идет. В тексте романа отсутствуют сцены жизни, суда или казни Христа, вернее, они подаются лишь в пересказе и с комментариями автора упомянутой рукописи – отца Андрея. От него же исходит и большая часть характеристик евангельских персонажей. Таким образом, отдельного повествовательного плана не создается, все рассуждения о евангельских событиях принадлежат героям романа.

Вслед за М. А. Булгаковым, Ю. Домбровский как бы «проецирует» реалии описываемого им периода советской истории на евангельский сюжет, проводя историческую параллель между сталинской эпохой и правлением императора Тиберия в Римской империи. И, таким образом, за фигурой кесаря весьма недвусмысленно проглядывает облик «вождя народов», синедрион сопоставляется с НКВД (причем, результат этого сравнения парадоксален – синедрион, осудивший на смерть Христа, оказывается более гуманным и человечным, чем советские «органы»), а в описании героями романа евангельских событий появляются формулировки типа «оперативные соображения» или «дело об агитации» – и в данном контексте они по-своему уместны и оправданны.

Исходя из этого контекста, Ю. Домбровский трактует и образ Иисуса Христа. Христос в его романе, в первую очередь, человек. Подчеркивать человеческую сущность Иисуса вообще свойственно писателям XX века, но только у Домбровского это становится его главной, основной, доминирующей характеристикой: «Се – человек! И ничего с этим человеком евангелисты поделать не смогли!» /1; 276/.

Эта «человечность» Христа очень важна для Ю. Домбровского, потому что только человек, по мнению писателя, может противостоять безумной тоталитарной государственной системе. Все прочие ценности слишком легко извратить и оболгать: «Раз так, надо опираться не на народ – его нет, – не на государя – его тоже нет, – а на человека, на своего ближнего, потому что вот он-то есть и он всегда рядом с тобой... Не поэт, не герой, а голый человек на голой земле... Ибо человек, если так на него взглянуть, не только самое дорогое, но и самое надежное на земле (подчеркнуто мной – Е.Ф.)» /1; 231/.

Чем больше читатель узнает об Иисусе Домбровского, тем очевиднее проступает параллель Христос – Зыбин. Именно археолог Зыбин, такой, какой он есть, – «человек не особенно хороший, лентяй, пьяница, трепло несусветное» (по его собственному определению) оказывается той фигурой, с которой ничего не может поделать отлаженная машина НКВД (а в результате рушится идея большого политического процесса и оказывается спасена жизнь нескольких десятков невиновных людей). Зыбин – не герой, не мученик, он обычный, нормальный человек. И именно этой своей нормальностью он не вписывается в систему, а, следовательно, становится для нее опасен.

Ю. Домбровский избегает буквальных аналогий, сходство между Зыбиным и Иисусом дается не в виде событийных параллелей, а через сходство

личных, внутренних качеств. И Иисус, и Георгий Зыбин любят жизнь – это едва ли не главная черта их обоих, любят жизнь во всех ее проявлениях («вот человек, который любит есть и пить вино»). Ни Зыбин, ни Иисус не являются «праведниками» в глазах окружающих: Христу ставят в укор общение с «мытарями и грешниками», Зыбина недоброжелатели считают бабником и пьяницей. Оба очень осторожны с властями: «Дело в том, что Христос был очень осторожен. Словить на слове его не удавалось. На самые провокаторские вопросы он давал резкий отпор. Был остроумен и находчив» /1; 255/ – это о Христе. «Зыбина голыми руками не возьмешь», – неоднократно подчеркивают его следователи.

Но при этом Иисус готов принять смерть за то, чтобы «восстановить человека в его правах» /1; 232/, а Зыбин точно так же предпочитает погибнуть, но остаться собой, то есть остаться опять-таки человеком: «... Но если уж я выйду, то плону на все, что я здесь пережил и увидел, и забуду их, чертей, на веки вечные, потому что буду жить спокойно, сам по себе, не боясь, что у них в руках осталось что-то такое, что каждую минуту может меня прихлопнуть железкой, как крысу. Ну а если не выйду... Что ж?» /1; 209/.

И в образе Зыбина, и в образе Христа Домбровский подчеркивает противостояние человека и системы. «Власть что-то задумала, а он не согласен и мешает. Или способен помешать. Ну вот его загодя и убирают по принципу: «Лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтоб весь народ погиб», - объясняет отец Андрей причину ареста Зыбина, цитируя при этом Евангелие от Иоанна /1; 270/.

В «Плахе» Ч. Айтматова герой повторяет участь Иисуса Христа буквально – его распинает в степи компания пьяных подонков. В романе Ю. Домбровского тема смерти и воскресения обыграна значительно более тонко. Арест здесь сопоставим со смертью – разными героями неоднократно подчеркивается, что возвращения уже не будет: «У нас отсюда не выходят», - угрожает следователь Хрипушин; «Они не для того берут, чтобы отпускать. Они человека навечно приваривают», - предупреждает Зыбина сокамерник Буддо. И наиболее ярко высказывает эту мысль дед-столяр, бывший сослуживец Зыбина: «Ему сейчас что правда, что кривда – все едино! Раз взяли, значит – все! Покойников с кладбища назад не таскают... А яблочки вы возьмите, передайте. В этом ничего такого нет. У нас их на Пречистый Спас на могилки кладут. Около крестов. Чтобы покойнички тоже разговелись» /1; 423/. На фоне всего этого неожиданное освобождение Зыбина, уже умиравшего в тюрьме, воспринимается как чудо, по-своему сопоставимое с чудом Воскресения.

Так же, очень по-человечески, решен у Ю. Домбровского и образ Иуды: «Ведь кто такой Иуда? Человек, страшно переоценивший свои силы. Взвалил ношу не по себе и рухнул под ней. Это вечный урок всем нам – слабым и хлипким. Не хватай глыбину большую, чем можешь унести, не геройствуй попусту. Три четверти предателей – это неудавшиеся мученики» /1; 229/. Ил-

люстрацией судьбы такого «неудавшегося мученика» служит в романе история Корнилова. Именно излишняя самоуверенность, недостаток осторожности (а ведь именно за чрезмерную, по его мнению, осторожность в высказываниях Корнилов осуждает Зыбина) приводит его к моральному падению и превращению в «осведомителя» по кличке Овод.

С судьбой Корнилова очень тесно переплетается в романе тема «ловцов душ». Это выражение неоднократно появляется в тексте романа: «Таких любя ловцы душ человеческих». «Тот, кто сидел перед ним, был бездарной и скучной скотиной, выуженной ловцами душ человеческих». «Его заметили и вытащили за душу...» /1; 155, 246/.

Первая возникающая у читателя ассоциация – слова Христа из Евангелия от Матфея: «Идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» /2; 19/. Однако здесь эта фраза приобретает прямо противоположное и страшное значение – эти люди ловят души не для того, чтобы спасти, а чтобы обратить в духовное рабство. Возможна, впрочем, и другая параллель, менее явная, но в контексте романа даже более уместная: в Ветхом Завете есть упоминание о женщинах-ведьмах, улавливающих сетями души умерших, чтобы сделать их своими рабами, заставить служить себе.

Домбровский не обвиняет Иуду, для него он «бедный Иуда», «которого и простить даже невозможно, потому что не за что» /1; 284/. По его мнению, едва ли не любой из учеников Христа в подобных исторических обстоятельствах против воли мог сделаться предателем. Примером автору служит эпизод с отречением Петра: ведь если бы кто-нибудь из «оперуполномоченных» услышал брошенное Петру «Ты был с ним», то после ареста и применения «активных методов ведения допроса» (терминология сталинской эпохи) тот, скорее всего, подписал бы любое обвинение против своего учителя...

Главную тяжесть вины автор романа переносит на некоего оставшегося неизвестным «второго ученика», запись о котором фигурирует в Талмуде: «Показали на него два ученика и привели в суд и обвинили» /1; 257/. Имя «второго ученика» так и осталось скрыто, он не понес наказания, его не мучило раскаяние. Не Иуда, совершивший предательство, как Корнилов, по слабости или под жестоким давлением «органов» и мучительно раскаивающийся в содеянном, а благополучный «второй ученик», предавший учителя тайно, хладнокровно и безнаказанно, с точки зрения автора, по-настоящему достоин ненависти и презрения.

О том, что такой «второй ученик» был и в судьбе Зыбина, есть намеки в тексте романа. Об этом главному герою говорит сначала один из сокамерников, Буддо («Да потому, дорогой, что вас сюда привел не свят дух, а человек! И человек, вам известный! Больше чем известный: ваш лучший друг и брат...»), затем другой, старый революционер Каландарашвили: «Так бывает при доносе, когда не хотят выдать доносчика» /1; 207, 374/. Однако, кроме указанных намеков, никакой другой информации об этом человеке Домбровский не дает,

личность его остается столь же загадочной, как и в истории об аресте Христа.

Исходя из параллели «Римская провинция Иудея – Советский Союз конца 30-х годов», раскрывает автор и образ Понтия Пилата: «Это типичный средний чиновник времен империи. Суровый, но не жестокий, хитрый и знающий свет. В вещах малых и бесспорных – справедлив и даже принципиален, в вещах масштабом покрупнее – уклончив и нерешителен. А во всем остальном – очень, очень себе на уме. Поэтому хотя и понимает истину, но при малейшем тумане начинает крутить, умывает, так сказать руки. В случае с Христом это проявилось особенно ясно. Вот и все» /1; 278/.

Между прокуратором Иудеи Пилатом и его аналогом в романе Домбровского, начальником Второго СПО Нейманом, значительно меньше параллелей, чем между Христом и Зыбиным или Иудой и Корниловым, и это не случайно: ведь в такой трактовке образ Пилата сопоставим едва ли не с каждым из сотрудников НКВД, выведенных в романе. Так, например, слова отца Андрея: «Если судья почувствовал на своих руках кровь невинного – он уже задумался. А если он начал думать, то уж додумает до конца» /1; 230/, – следует, вне всякого сомнения, отнести к племяннице Неймана, следователю Тамаре Долидзе, которой общение с Зыбиным во многом открывает глаза на деятельность и методы «органов». Показательно, что ни один из «уполномоченных» не волен отпустить Зыбина, когда становится достаточно очевидной его невинность и абсолютная надуманность запланированного Нейманом процесса – следователям приходится искать новые и новые обвинения, именно потому, что «отсюда не выходят», сам факт ареста в глазах «общественности» должен служить доказательством вины.

С фигурой Неймана связан и еще один евангельский образ – разбойника, раскаявшегося на кресте, притчу о котором рассказывает на реке Или ночью у рыбацкого костра «божий человек» Яша. И хотя Нейман скептически воспринимает идею о возможности получить «отпущение грехов» и прощение путем искреннего раскаяния в самый последний момент, «на кресте», именно с ним происходит нечто подобное: потрясение, пережитое бывшим начальником Второго СПО в ожидании собственного ареста, заставляет его пересмотреть всю свою жизнь и способствует его духовному очищению. Автор подчеркивает это одной яркой деталью: «привычный, хорошо устоявшийся ужас» в глазах следователя Неймана, о котором в романе упоминается неоднократно, в финальной сцене исчезает, глаза его «сейчас были по-человечески просты и печальны» /1; 503/.

Символически финал романа, когда Зыбин, Нейман и Корнилов изображены вместе, на картине местного художника Калмыкова: «В это время к нему подошли еще двое. Заговорили и уселись рядом. Художник поморщился, но зарисовал и их. Так на веки вечные на квадратном кусочке картона и остались эти трое: выгнанный следователь, пьяный осведомитель по кличке Овод... и тот третий, без кого эти двое существовать не могли» /1; 506/. Иначе говоря,

как ни малосимпатичны «Пилат» - Нейман и «Иуда» - Корнилов, они – примета своей эпохи, неотъемлемая ее часть и, в каком-то роде, такие же ее жертвы, как и главный герой романа.

*Список литературы*

1. Домбровский Ю. *Факультет ненужных вещей*. – Алма-Ата: Жазушы, 1990.
2. Библия. – Chicago, 1990.

**Т. О. Фролова**

**г. Курган**

## **КОМПОЗИЦИЯ СИСТЕМЫ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ Б. ПОПЛАВСКОГО «АПОЛЛОН БЕЗОБРАЗОВ»**

В разговоре о прозе молодой эмигрантской литературы 20-40-х годов в центре внимания оказываются проблемы «персонализма». Большинство прозаических текстов объединяет установка, которую прозаик Сергей Шаршунов вынес в заглавие книги – «Герой интереснее романа». Как правило, именно указание на персонаж дает название тексту («Долголиков» С. Шаршуна, «Пан Станислав» Б. Сосинского, «Аполлон Безобразов» Б. Поплавского). «Герой» нередко связывает несколько романов в единый цикл («Обман» - «Счастье» - «Письма о Лермонтове» Ю. Фельзена; «Аполлон Безобразов» - «Домой с небес» Б. Поплавского), иногда при этом меняет имя, но легко узнается (Долголиков – Самоедов в романах С. Шаршуна; Васенька – Олег в романах Б. Поплавского).

В центре литературной реальности оказывается своеобразный герой, который соединяет или вытесняет различные авторские маски, присваивает или уничтожает смыслы, воспринимаемые как «символы поколения». Риторические конструкции, активно используемые для его описания, - оксюморон и тавтология – создают иллюзию присутствия, приближения к «последним истинам». С одной стороны – это «бездействующий герой», «не знающий ограничений аскет», единичный и множественный одновременно. В то же время речь идет о «герое» в квадрате (литературный герой, наделенный отблесками «героизма»), о «нищем» в превосходной степени (безденежен и нищ духом). Одновременно – полуотверженный неоромантический поэт и безработный маргинал.

«Герой», «персонаж» - центральная инстанция, определяющая повествование, точка пересечения культурных трансформаций, претерпеваемых и личностью, и литературным текстом /2; 190/. «Кто является героем этой литературы? – размышляет В. Варшавский - <...>. Это действительно как бы «голый» человек, и на нем нет «ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы». Вернее, это



человек, одетый как-то очень бесформенно, произвольно и случайно. В социальном смысле он находится в пустоте, нигде и ни в каком времени. Это «праздный» и «лишенный развлечения» эмигрантский молодой человек (т.е. лишенный того развлечения, которое дают участие в работе и жизни других людей, возможность приложить свои силы к ответственной перед людьми деятельности)»/2; 190/.

Герои романа «Аполлон Безобразов» необычны, интересны своей логикой, взглядами на жизнь. Как ни странно, роман, несмотря на обилие человеческих лиц, мало населен. На фоне всего человечества (а встретятся нам швейцарские монахини и крестьяне, русские парижане, таксисты, матросы, официанты) по-настоящему живут, страдают, тоскуют всего три человека. Три главных героя: автор-повествователь (Дутов), собственно Аполлон Безобразов и Тереза составляют ядро системы персонажей романа. С их именами, поступками, размышлениями связано действие произведения.

Многие исследователи творчества Поплавского говорят о реальных прототипах героев романа. Например, Ю. Терапиано утверждал, что поэт, современник Б. Поплавского, Александр Гингер (1897 - 1965), которому посвящены несколько стихотворений Бориса Поплавского, явился прототипом Аполлона Безобразова в одноименном романе /1; 308/. По мнению Е.В. Ермиловой, Васенька - авторское alter ego /34 245/. Предпринимались попытки вычислить «прототип» главной героини романа – Терезы. О том, что Поплавский учитывал – и явно не одобрял – такой способ прочтения, косвенно свидетельствует дневниковая запись: «Персонажи моих двух романов все до одного выдуманы мною... Я нашел их в себе готовыми, ибо они суть множественные личности мои, и их борьба – борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они я, но кто же я подлинный? Я среди них – никто, ничто, поле, на котором они борются, - зритель. Зритель еще и потому, что из тьмы моей души все они и многие другие выступили навстречу людям, меня любившим» (Борис Поплавский. Из дневников 1928–1935. Париж.) /4; 67/.

Первый герой, с кем мы встречаемся на страницах текста произведения, - рассказчик Дутов (Цыпленок Дутов – так он представляется Терезе, «нищий духом» – так называет его Тереза), «сутулый юноша в грязном воротнике», одинокий нищий мечтатель. Он не способен жить по-людски и болезненно переживает свою эмигрантскую затравленность. Неумение поставить себя поражает всю душевную жизнь героя, делая его отношения с другими людьми невозможными, безнадежно запутанными. *«Волоча ноги, я ушел от родных; волоча мысли, я ушел от Бога, достоинства и от свободы; волоча дни, я дожил до двадцати четырех лет»* /5; 4/.

В герое романа Поплавского много жалкого и болезненного, отвратительного добродетельному читателю, и все-таки в нем есть что-то необыкновенно привлекательное. Читая Поплавского, мы все время чувствуем присутствие живого человеческого существа, одинокого и несчастного, с вечно ноющей в

сердце болью и грустью, неспособного к насмешке. Такому герою эмигрантской литературы трудно, скучно и страшно жить в человеческом мире. Вместе с этим чувством невыносимости мира появляется осознание своей ненужности и слабости. Человек не живет, а только смотрит из своего одиночного заключения на мир, на жизнь, проходящую мимо. Внимание его слабеет, все становится неопределенным и недостоверным. Подлинные, укорененные в действительности восприятия смешиваются с мечтами и снами. *«Душа моя искала чьего-то присутствия, которое окончательно освободит меня от стыда, от надежды и от страха...Моя слабая душа искала защиты. Она искала скалы, в тени которой можно было бы оглядеться на пыльный, солнечный и безнадежный мир»* /5; 5-6/.

Поплавский сознательно пытается обмануть читателя, «подсунув» ему «не того» героя. Дутов, взяв на себя функцию рассказчика, выносится в центр повествования, и читатель поражен его слабостью, «негероичностью».

Лейтмотив «круга», «орбиты», «солнца» с первых страниц готовит нас к центричной системе взаиморасположения образов, и сам герой признается, что остро нуждается в «солнце», образе, который притянул бы и поглотил его индивидуальность. Г. Федотов в одной из своих статей разъясняет смысл понятия «круг» для прозы молодой эмигрантской литературы. Это не растворение в «коллективе», не полное одиночество, но круг «близких людей доброй воли... разрешить свою невыносимую тяжесть человеческой цепи несущих общее бремя, забыть свой личный приговор в общем страдании. И даже открыть в общении источник новых сил... Если смерть неизбежна, ее не страшно встретить вместе. А если – предположим невероятное – придет помилование, - круг друзей сомкнется для новой работы, для новой жизни. И, может быть, круг найдет свой центр – вернее, увидит, кто стоит в центре всякого круга». От этой надежды чувство боли и безысходности у них доминирует /3; 248/.

Не удивительно, что в центр «круга» попадает Аполлон Безобразов.

Так не сразу, методом «от обратного», возникает в тексте фигура Аполлона Безобразова. Как без Максима Максимовича невозможно представить себе Печорина, так и Васенька Дутов заинтриговывает читателя «холодностью и мистицизмом» подлинного героя повествования.

Автор-повествователь встречает такого человека, *«для которого прошлого не было, который презирал будущее и всегда стоял лицом к какому-то раскаленному солнцем пейзажу, где ничего не двигалось, все спало, все грезило, все видело себя во сне спящим. Аполлон Безобразов был весь в настоящем»* /5; 6/.

Аполлон Безобразов – такой же русский эмигрант. Но, в отличие от слабого и униженного рассказчика, Безобразов – сильная, волевая, притягивающая к себе личность. Поэтому он становится лидером, а Дутов - его двойником. Попав в орбиту Аполлона Безобразова, герой нашел ту скалу, то пристанище,

о котором мечтал. Сцена знакомства полна напряжения, действия не поддаются никакому логическому объяснению. В дальнейшем именно принадлежность к «необычайному», «фантастическому» оказывается основным критерием, мотивом, по которому отбираются события и герои для повествования.

Аполлон Безобразов – загадочный и необычный человек. Он сумел достичь той неподвижности, суровости, того бесстрастия, высокомерия, странного влияния на окружающих, с помощью которых он утверждает свою личность. Исследователи прозы Поплавского называют его героя «мини-люцифером» (С. Семенова), «демонической фигурой», «героем национального одиночества» (Е. В. Ермилова).

Житейская наивность Дутова с лихвой компенсировалась развернутой философией Безобразова, нередко оборачивающейся цинизмом и разочарованностью в жизни. *«Так, подобно Дон-Кихоту и Санчо-Пансе, подобно Данте и Вергилию, подобно двум врагам, подобно двум приятелям, подобно двум банальным прохожим, шли мы по безлюдным улицам...»* /5; 8/.

Единственный светлый образ романа, который скрашивает жизнь главных и второстепенных героев, – это Тереза, двенадцатилетняя девушка, бывшая воспитанница католического монастыря. С появлением на сцене Терезы все одухотворяется, она всем своим существом оживляет произведение, вносит гармонию и лиризм в сюжетную ткань романа. Душа Терезы насквозь пронизана жалостью к низшей твари, к людям, ко всем несчастным и ко всем гордым и самодостаточно холодным, как Безобразов, к самому Богу (*«Жалость. Жалость. Прости Тебе этот мир, не осудить Тебя за него»*) и даже к Дьяволу: *«Прижать к своему сердцу Иисуса – великое счастье, но прижать к сердцу Люцифера – еще прекраснее, ибо Люцифер глубже страдает и обречен огню»* /6; 48/.

Тереза полна желания спасти Безобразова, а с Дутовым ее объединяет христианское чувство жалости. В романе встречаются две жизненные, философские позиции: христианская и обезбоженная, стоическая, которые раскрывают Тереза и Дутов, с одной стороны, и Аполлон Безобразов – с другой.

Таким образом, героиня Тереза в романе дополняет главных героев, она является не совсем «земной», ангелом, светлым духом, она обладает просто мистической жалостью ко всему на свете. Такая мистическая жалость к человеку становится для Поплавского сутью новой ноты, которую вносит молодая эмигрантская литература, противопоставляя ее «большевистской жестокости» /7; 97/.

В круг «солнечного сияния Аполлона Безобразова» попадали разные люди. *«Действительно в нашу орбиту попадали новые люди. Они сперва пронеслись мимо нас, как кометы... потом их периоды становились короче, они делались спутниками, чтобы впоследствии упасть на солнце и разбиться»* /6; 44/. Вместе с рассказчиком, Аполлоном Безобразовым, Терезой живут Тихон Богомилов (Зевс), Аверозс (Маркиз), Серафимов. Действующие лица

получают яркие квазимифологические маски, допущенные в «нищий рай друзей»: Аполлон, Зевс, (святая) Тереза, Авероэс. Все герои: и главные, и второстепенные – чем-то похожи на Аполлона Безобразова и оттеняют этот образ, являются его двойниками и антиподами. Причем второстепенные персонажи романа, Зевс и Авероэс, ярче характеризуют Безобразова. Они намного ближе Аполлону, хотя и входят в «дальнее окружение», потому что развивают какую-то одну черту личности героя. Авероэс и Зевс воплощают собой другой, в отличие от Дутова и Терезы, путь развития главного героя эмиграции – это путь героев произведений западной литературы – путь целеустремленных, циничных людей, карьеристов, буржуа нового типа.

Сам Поплавский был мыслителем синтеза, трагическим оптимистом, он изучил множество религий, но придерживался своей веры – европейского православия. В романе «Аполлон Безобразов» он представил свою религию в виде двух путей развития главных и второстепенных героев. Борис Поплавский жил в непростое время, своими произведениями он старался передать ощущение тревожности жизни, пробудить ото сна, внушить чувство надвигающейся беды и воззвать к силам сопротивления в душе человеческой. Он пытался показать, что драма жизни продолжается, что силы зла не дремлют, а ведут непрекращающуюся борьбу за обладание душой человека.

#### *Список литературы*

1. *Дальние берега: Портреты писателей эмиграции /Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейда. – М.: Республика, 1994. – 383с.*
2. *Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. – 2001. - № 1. – С. 187-202.*
3. *Литература русского зарубежья, 1920-1940 /Отв. ред. О.Н. Михайлов. – Вып.2. – М.:ИМЛИ, Наследие,1999. – 328с.*
4. *Откровения Бориса Поплавского. Дневники. Стихи. Статья по поводу... Потерявшийся между небом и землей //Наше наследие. – 1996. - № 37. – С. 43-69.*
5. *Поплавский Б. Аполлон Безобразов. Роман //Юность. – 1991. - № 1. – С. 2-17.*
6. *Поплавский Б. Аполлон Безобразов. Роман //Юность. – 1991. - № 2. – С. 38-56.*
7. *Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья // Вопросы литературы. – 2000. - № 3. – С. 91-106.*

## СОДЕРЖАНИЕ

Д. Н. Багрецов (г. Екатеринбург)	
Интертекстуальность авторского сознания в творчестве Т. Кибирова .....	3
Н. Н. Бочегова (г. Курган)	
Авторское сознание и категория национальной идентичности .....	7
И. Е. Васильев (г. Екатеринбург)	
Авангард и кризис авторства .....	10
А. И. Васильева (г. Екатеринбург)	
Авторская интерпретация концепта <i>роза</i> в творчестве поэтов «серебряного века» как проявление направленных ориентаций .....	16
Ю. С. Воротникова (г. Санкт-Петербург)	
Особенности структуры новостного и художественного текстов .....	22
О. В. Гайшина (г. Санкт-Петербург)	
Художественный текст и интернет .....	25
Л. В. Гришкова (г. Курган)	
Авторское предисловие как тип текста .....	29
И. М. Жукова (г. Курган)	
Автор и герой в произведениях Н. Лескова («Запечатленный ангел») .....	32
Е. В. Захаров (г. Курган)	
Пространственно-временные «пятна» в малой прозе Даниила Хармса .....	34
Е. Е. Иванова (г. Курган)	
Фразеологизмы со значением психического состояния как стилиобразующее средство в прозе Ф.М. Достоевского .....	36
М. Н. Капрусова (г. Борисоглебск)	
Проявления авторской позиции в рассказе Ф. Сологуба «Свет и тени» .....	40
Н. А. Катайцева (г. Курган)	
Субъектные формы выражения авторского сознания в поэзии С. Я. Маршака .....	44
Ю. Б. Литовченко (г. Курган)	
Композиция романа В. Раабе «Акты Фогельзанга» как одна из форм выражения авторского сознания .....	50
Ю. Н. Менщикова (г. Курган)	
Уступительность в немецком языке как форма выражения индивидуального языкового оформления автора (на материале романа Г. Грасса «Жестяной барабан») .....	53
Н. К. Нежданова (г. Курган)	
«Алкогольный миф» как концепт времени в рок-культуре 70–80-х годов .....	55

С. М. Одинцова (г. Курган)	
Поэтика рассказов Ю. Трифонова .....	62
Ю. С. Подлубнова (г. Екатеринбург)	
Сакральный текст и его автор («Житие Аввакума», «Как закалялась сталь» Н. Островского) .....	67
Г. М. Самойлова (г. Курган)	
Внефабульность в прозе А. С. Пушкина .....	72
С. Ю. Толоконникова (г. Борисоглебск)	
<i>Отец и свет</i> в романе А. Белого «Крещеный китаец» . . . . .	75
Э. И. Тэули (г. Курган)	
Заголовки в коротких рассказах З. Ленца . . . . .	80
Е. Г. Федина (г. Курган)	
Евангельские образы в романе Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» . . . . .	83
Т. О. Фролова (г. Курган)	
Композиция системы персонажей в романе Б. Поплавского «Аполлон Безобразов» . . . . .	88

Научное издание

**ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО  
СОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Сборник научных трудов

Редактор Л.Е. Глазкова

---

Подписано к печати	Бумага тип № 1	
Формат 60*84 1/16	Усл. печ. л. 6,0	Уч. изд. л. 6,0
Заказ	Тираж 100	Цена свободная

---

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