

2. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы : избр. тр. / В. В. Виноградов — М., 1980.
3. Каргашин, И. А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории / И. А. Каргашин — Калуга, 1996.
4. Кожевникова, Н. А. О типах повествования в советской прозе / Н. А. Кожевникова // Вопросы языка современной русской литературы.— М., 1971.— С. 97–163.
5. Кожевникова, Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова — М., 1994.
6. Корман, Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман // Проблемы истории критики и поэтики реализма. Межвузовский сборник.— Куйбышев, 1981.— С. 39–54.
7. Томашевский, Б. В. Стилистика. Учебное пособие.— 2-е издание, исправленное и дополненное / Б. В. Томашевский — Л., 1983.
8. Троицкий В. Ю. Стилизация / В. Ю. Троицкий // Слово и образ : сборник статей / сост. В. В. Кожевникова.— М., 1964.— С. 164–194.
9. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М., 1977.
10. Федь, Н. М. Зеленая ветвь литературы : русский литературный сказ / Н. М. Федь — М., 1981.
11. Хализев В. Е. Речь как предмет художественного изображения / В. Е. Хализев // Литературные направления и стили : сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Поспелова / под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой.— М., 1976.— С. 101–114.
12. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев — М., 1999.
13. Эйхенбаум, Б. М. Сквозь литературу: сборник статей / Б. М. Эйхенбаум — Л., 1924.

М. Л. Лебедева

Минск, Белорусский государственный университет

Психология коммуникации в публицистике и литературе (на примере очерка и рассказа)

Коммуникация «автор-текст-читатель» как в публицистике, так и в литературе подчиняется общим законам взаимодействия вышеозначенной триады. В роли автора выступает публицист или писатель, в роли текста — словесное воплощение идеи, продукт духовной работы, который создается и передается, «транслируется» потенциальному читателю. Коммуникативные задачи

публициста и писателя сводятся главным образом к тому, чтобы поделиться с адресатом «сообщения» новой идеей, картиной мира, которые, в свою очередь, воссоздаются в произведении. «Скажется», однако, не только то, что задумывал выразить публицист или писатель, раскроется не только и, возможно, не столько та изначальная идея, которую стремился реализовать и раскрыть адресант творческой коммуникации, но и то, что не зависит от авторской воли. То, что «считывается» из совокупности всех знаков, которые в своей неперменной двусторонности (план выражения — план содержания) и конкретном сочетании составляют произведение. «Считывает» эти самые знаки другой участник коммуникации — реальный читатель. Его внутренний мир и интеллектуальный уровень позволяют воспринимать сказанное адекватно, отчасти адекватно или вовсе не адекватно авторскому замыслу. Текст, таким образом, оказывается открытым для толкования, для интерпретации, оказывается живым и динамичным. Более того, одно и то же произведение, написанное, понятно, определенным конкретным автором может по-разному восприниматься одним и тем же читателем, если тот вступает в данную коммуникацию несколько раз (например, на разных возрастных этапах, даже попросту в разных эмоциональных состояниях). С научной же точки зрения ценность представляет результат целостного анализа этих знаков-составляющих, позволяющего раскрыть и то, что осталось глубоко спрятанным в авторском подсознании, но проявилось в тексте, и то, что может постичь непредвзятый читатель, цель которого в коммуникативном акте — выйти на образную концепцию личности автора.

В качестве практических примеров обратимся к очерку М. Горького «Сергей Есенин» и рассказу М. Булгакова «Полотенце с петухом». Эти произведения написаны в 1920-е гг. Тем интереснее проследить, какова психолингвистическая природа коммуникации через столетие, отделяющее каждого автора от читателя.

Портретный очерк М. Горького, посвященный С. Есенину, написан в форме воспоминаний о нескольких встречах писателя с поэтом. Коммуникация «автор-текст-читатель» реализуется здесь в двух измерениях: с одной стороны, написан динамичный портрет творческой личности на фоне изменчивых декораций окружающего ее мира, который схвачен именно в своей чужеродности поэту; с другой — раскрывается авторское «я». Примеча-

тельно, что в качестве характерной особенности качественного портретного очерка даже в учебных пособиях для журналистов указывается: «В удачном портретном очерке характер героя дается, как правило, в нетривиальной ситуации. Поэтому для автора очень важно обнаружить такой участок на жизненном пути героя, который содержит некие неординарные трудности, обладает драматическим характером. Настоящий портретный очерк возникает в результате художественного анализа личности героя, опирающегося на исследование разных ее сторон (нравственной, интеллектуальной, творческой)» [3, с. 269]. Именно такими создавал свои «Литературные портреты» М. Горький, и во многом закономерно, что использованные им приемы сегодня воспринимаются как классика жанра.

Очерк «Сергей Есенин» начинается историей-притчей о том, как в чуждом мире города нашел свою гибель крестьянский мальчик. Это проекция на судьбу поэта, которая метафорически предваряет эпизоды-фрагменты «пересечений» писателя и его героя; притча, которая концентрирует в себе главное философское заключение, сделанное автором: вольной душе, привычной к простору, невозможно пребывать в мире камня, в таком антураже гибель неизбежна — моральная, физическая. Обратим внимание, что действие притчи о мальчике происходит в Кракове (большой каменный город, некогда столица); встречи с поэтом — в Петербурге и Берлине (столицы), то есть максимально удаленные от крестьянской «вольной вольницы» реалии. Актуализация идеи «каменного» мира в притче: «А когда наконец почувствовал, что город не хочет выпустить его, встал на колени, помолился и прыгнул с моста в Вислу, надеясь, что уж река вынесет его на желанный простор. Утонуть ему не дали, он *помер оттого, что разбился*» (обратим также внимание и на это просторечие, снижающее пафос гибели: не «погиб» — *помер*). Затем, когда речь идет о поэте: «Позднее, когда я читал его *размашистые, яркие, удивительно сердечные стихи*, не верилось мне, что пишет их тот самый нарочито *картинно одетый мальчик*, с которым я стоял, ночью, на Симеоновском и видел, как он, *сквозь зубы, плюёт на чёрный бархат реки, стиснутой гранитом*». И далее, где с откровенно негативной оценкой описывается Айседора Дункан, описывается как явление, принципиально чуждое Есенину (в восприятии автора очерка), обращает на себя внимание ряд предметно-психологи-

ческих деталей: «*Пожилая, отяжелевшая, с красным, некрасивым лицом, окутанная платьем кирпичного цвета, она кружилась, извивалась в тесной комнате, прижимая ко груди букет измятых, увядших цветов, а на толстом лице её застыла ничего не говорящая улыбка*». В образе Айседоры посредством точной детализации олицетворяется тяжелый для поэта и чуждый ему мир (которому она — плоть от плоти; недаром столь много телесного в ее описании). Автор очерка последовательно и бескомпромиссно проводит мысль о том, что Айседора Дункан — тяжкое бремя, «камень на шее» поэта, который от этого словно лишается жизненных сил. Подчеркнем, что в тексте — многократный акцент на бледности лица героя. В той же сцене: «... он побледнел до того, что даже уши стали серыми»; его **бледность** — оппозиция «**красному, некрасивому лицу**» Айседоры. При этом специфика коммуникации автора с читателем в очерке (то есть художественно-публицистического произведения в отличие от художественного) состоит в четкой расстановке акцентов: то, что в литературе завуалировано, закодировано, зашифровано именно в таком, а не каком другом сочетании слов и символов, в публицистике дополнительно «оговаривается». Горький-писатель ведь и без дополнительных акцентуаций, как мы увидели выше, все сказал, но Горький-публицист, документирующий эпоху, четко расставляет приоритеты: «Эта знаменитая женщина, прославленная тысячами эстетов Европы, тонких ценителей пластики, рядом с маленьким, как подросток, изумительным рязанским поэтом, являлась совершеннейшим олицетворением всего, что ему было не нужно. Тут нет ничего предвзятого, придуманного вот сейчас; нет, я говорю о впечатлении того, тяжёлого дня». Как говорится, ничего личного против Дункан (к слову, несколько раз подчеркивает это), только лишь констатация ее принадлежности чуждому для поэта (а значит, и она — чуждая). Сложны, но абсолютно последовательны психологические оппозиции, которые выстраивает М. Горький. Так, противопоставление «**маленький человек** (в притче — **мальчик**; в сцене с Айседорой — «**маленький, как подросток, изумительный рязанский поэт**» противопоставлен **грузной пожилой женщине**) — **огромный город**» красной нитью проходит через повествование, реализуется во всех символических деталях. И, в свою очередь, наслаивается на метафорическое противопоставление «**большая душа — бездушный мир**». Неслучайно в све-

те этого и подробное описание сцены, в которой Есенин читает вслух поэму «Пугачев». Судьба вольнолюбивого бунтаря оказывается сопоставленной с судьбой поэта не только самим поэтом, обратившимся в своем произведении к противоречивому образу казачьего атамана, но и автором очерка о поэте. Психологически выверен каждый штрих к портрету, семантически нагружена каждая деталь. И благодаря этому коммуникация между автором и читателем оказывается максимально конвергентной.

Но одно дело — очерк, и совсем другое — рассказ. Чтобы выйти на образную авторскую концепцию, читателю нужно немало потрудиться. В специфике этой коммуникативной деятельности реципиента кроется существенное отличие психологии коммуникации в публицистике и литературе.

Рассказ М. Булгакова «Полотенце с петухом» начинается с необычного определения круга потенциальных адресатов истории, о которой речь пойдет ниже: *«Если человек не ездил на лошадях по глухим проселочным дорогам, то рассказывать мне ему об этом нечего: все равно он не поймет. А тому, кто ездил, и напоминать не хочу»*. Условие, заявленное здесь, как бы сразу отмечает тех читателей, кто не испытал тягот езды по сельской глуши; одновременно исключаются и остальные, имеющие в своем арсенале подобный опыт: одни не поймут, другим рассказчик не хочет об этом напоминать. Отсюда напрашивается первый и очень важный вывод: читатели автоматически делятся на непосвященных (а значит, неспособных понять) и бывалых (но тяготящихся воспоминаниями). Рассуждения о невыносимости пути по глухим проселочным дорогам сжато конкретизируются: *«Скажу коротко: 40 верст, отделяющих уездный город Грачевку от Мурьинской больницы, ехали мы с возницей моим ровно сутки»*. Согласно символике чисел, которая многократно актуализирована в рассказе, «40» — число священное; Августин Блаженный, в частности, определял его как выражение путешествия человека к истине и Богу, и это оказывается созвучным идее многотрудного движения героя. Тело его — иными словами, материальная сущность — плохо реагирует на тяготы путешествия (практически умирает, о чем свидетельствуют многочисленные детали [См. 4, с. 144–155]). Вообще же мотив умирания закономерно оказывается одним из смыслообразующих в произведении, о чем, помимо собственно кульминации с возвращением к жизни умирающей девушки,

свидетельствует целый ряд предметно-психологических и символических деталей: «дом с **гробовыми** загадочными окнами», «двадцать верст сделали в **могильной** тьме» (к слову, это первая половина пути), «**стынут кости**» и др.

Здесь уместно обратить внимание на топонимику: название **Грачевка** (отправной пункт) восходит к слову «грач» — птице семейства вороновых, которая в алхимии воплощает первичную **материю на пути к философскому камню**. Что же до **Мурьинской больницы** (конечный пункт), то она расположена в *Мурье* либо *Мурьино* (в рассказе название населенного пункта обозначается именно так — **двойко**: сначала упоминается «*тихое Мурье*», затем — в самом финале — «**Мурьино**»). В звуковом оформлении обоих названий совершенно явно просматриваются «кошачьи» ассоциации. Если обратиться к литературной традиции, то обнаруживаются аллюзии на роман Т. Э. А. Гофмана «Житейские воззрения кота **Мурра**» (1819–1821) и повесть А. Погорельского «Лефортовская маковница» (1825), в которой создан образ кота-оборотня, живущего в Лефортовской слободе у старухи-колдуньи, превращающегося в титулярного советника **Мурлыкина** и сватающегося к Маше, внучке колдуньи. Так или иначе, кот в мифологии, фольклоре и литературе — воплощение сил высшего порядка (порой нечистых). И это органично определению места действия в рассказе — *Мурьинской больницы*, в которой, с одной стороны, ищет путь истины, метаясь между тьмой и светом («*и моление тьме за окном послал*», «*когда поравнялся с лампой, увидел, как в безграничной тьме полей мелькнул мой бледный лик рядом с огоньками лампы в окне*»; «*в голове моей вдруг стало светло*», «*все светлело в мозгу*»), молодой доктор, а с другой — по определению ведется борьба за человека, сражение между жизнью и смертью. И еще один скрытый смысл спрятан в звуковой организации названия места: если переставить звуки [м], [у], [р'], то при их соответствующей последовательности можно прочесть слово, напоминающее «умре» (то есть опять же актуализируется мотив умирания).

Молодой доктор — его юный вид многократно подчеркивается и приобретает статус важной художественной детали — оказывается на распутье, что свойственно молодости (и самому духу времени). Он внутренне мечется между перспективами жизни в городе («*театр*», «*витрины*») и многотрудным положением до-

ктора в уездной больнице («мурьинская глушь»); между желанием врачевать и боязнью делать это; между жадной цельности бытия и ощущением его раздвоенности. Последняя проявляется практически в каждой детализирующей доминанте: «двухэтажный корпус» (больница), «двухэтажный чистенький дом» (новое жилище), внутреннее двухголосье в рассуждениях о потенциальных болезнях людей, которых придется лечить. Раздвоенность мира проявляется также в противопоставлении светлого и темного начал, определяющих бытие человека, как, например, в следующем фрагменте, в котором — метания и сомнения героя: *«Ложись спать, злосчастный эскулап. Выспишься, а утром будет видно... Гляди, тьма за окном покойна...»*. Обратим внимание и на многократно повторяющуюся в этих внутренних диалогах сему «покой» (умирание), которая находится в резонансе с состоянием страха и усталости (в рассказе — символы наступления тьмы) и противопоставлена активному действию как, например, в кульминационном фрагменте произведения, когда молодой доктор должен делать операцию: *«Тут я вышел из оцепенения и взялся за ее пульс»* (пульс здесь — символ жизни).

Важную роль в рассказе играет и предметная деталь, приобретающая значение символа, — петух. Впервые она встречается в сравнении, когда речь идет о вознице (еще раз обратим внимание, что герой приехал не сам, не по своей воле — его привезли): *«Эй, кто тут? Эй! — закричал возница и захлопал руками, как петух крыльями. — Эй, доктора привез!»*. В следующий раз — это уже непосредственно «предмет», внимание на котором акцентируется, когда герой *«сидел в кухне, и, как огнепоклонник, вдохновенно и страстно тянулся к пылающим в плите березовым поленьям. На левой руке у меня стояла перевернутая дном вверх кадушка, и на ней лежали моя ботинки, рядом с ними ободранный, голокожий петух с окровавленной шеей, рядом с петухом его разноцветные перья грудой»*.

Согласно мифологическим представлениям, петух — «глашатай дневного светила, является эмблемой солнца, света и духовного возрождения после замогильного мрака ночи». Кроме того, в русском фольклоре петух символизирует огонь, о чем свидетельствует и известное выражение «пустить красного петуха» (то есть совершить поджог, устроить пожар), и различные изображения огня в виде петуха. Что важно: в анализируемом рассказе

возница (воплощение судьбы) хлопает руками, как петух крыльями, и кричит, то есть метафорически предвосхищает свет, но сам «символ огня» оказывается ободранным, с *окровавленной шеей*. Здесь уместно вспомнить, что петух является символом Французской революции конца XVIII века, и выражение «галльский петух» с тех пор стало устойчивым. Именно Французская революция, особенно во второй своей фазе — «пожирания собственных младенцев» — печально знаменита безостановочной работой гильотины, отрубавшей головы (и *кровавившей шею*) в том числе и самим идеологам и лидерам революции. Историческая справка такова: «Изображение петуха стало появляться после первой французской революции 1789 года, например, на фасадах зданий, на монетах, на фригийских колпаках (революционный символ свободы), на печати Первого Консула Французской республики (с 1799 года это был один из титулов Наполеона I Бонапарта) и на аллегорических рисунках, выражавших понятие «братство» в виде жезла, на конце которого был изображен петух» [7]. Для раскрытия концепции рассказа Булгакова интересно и следующее: «Особенную популярность этот образ приобрел после другой французской революции 1830 года, когда возникла необходимость упразднить династический символ так называемой Июльской монархии: изображение цветка лилии было заменено изображением петуха» [7]. Словом, скрытые смысловые и ассоциативные параллели, завязанные на образе петуха как символе огня, революции и т.п., оказываются многосложными и концептуальными с точки зрения психологии коммуникации между автором и читателем. Примечательно, что петух в рассказе погиб не как-нибудь, а под руками востроносой Аксиньи (*греч.*, «чужестранка»), которая была «утверждена» молодым доктором в «*должности кухарки*». В связи с этим интересно вспомнить статью В. И. Ленина «Удержат ли большевики государственную власть?» и примечательную выдержку из нее: «Мы требуем, чтобы обучение делу государственного управления велось сознательными рабочими и солдатами и чтобы начато было оно немедленно, то есть к обучению этому немедленно начали привлекать всех трудящихся, всю бедноту» [5, с. 315]. Именно эта ленинская цитата позднее была воспринята в видоизмененном варианте, согласно которому «любая кухарка может управлять государством». Так, у В. Маяковского в поэме «Владимир Ильич Ленин» читаем: «Мы и кухарку каждую выучим управлять государ-

ством!» [6, с. 285]. Так что гибель «символа света» и одновременно революции от рук кухарки в рассказе Булгакова «Полотенце с петухом», в свою очередь, глубоко символична. В сущности, это произведение — о драматических противоречиях времени, о вневременных поисках истины человеком и пути к ней, о неминуемой победе духа над материей. Каждое из этих смысловых измерений в рассказе проводится в жизнь посредством предметно-психологической детализации и пересечения соответствующих мотивов. Главный конфликт эпохи подсознательно выражен через смысловую оппозицию «красное» — «белое»: пересечение, наслоение и противопоставление **«красного»** и **«белого»** характерно для всего повествования. Когда в Мурьинскую больницу привозят умирающую девушку, автор обращает внимание читателя на следующие подробности: *«Ситцевая юбка была изорвана, и **кровь** на ней разного цвета — **пятно бурое, пятно жирное, алое**», т.е. различные оттенки красного. В то же время лицо девушки казалось **«бумажным, белым»**. Здесь же приводятся внутренний монолог героя, в котором: *«Почему такая **красавица**? Хотя у него правильные черты лица. Видно, мать была **красивая**... Он вдовец...»* («красивый», как известно, восходит к слову «красный»; немедленно актуализируется и тема смерти — «вдовец»). Резкое цветовое противопоставление обнаруживается и в описании ноги девушки: *«Начиная от раздробленного колена, лежала **кровавая** рвань, **красные** мятые мышцы и остро во все стороны торчали **белые** раздавленные кости»*. Вот это описание отличается особым подтекстом, поскольку в нем легко считывается проекция на состояние окружающего мира: он разделен на «красное» и «белое», что особенно заметно писателю в 1926 г., с высоты прошедшего со времени действия в рассказе десятилетия. Красный цвет определяет *«рвань»* и одновременно *«мышцы»* (т.е. собственно плоть), а *«во все стороны торчат белые раздавленные кости»* (то есть каркас, основание мира, поневоле более не жизнеспособное). Важно, что эти смертоносные травмы девушка получила из-за того, что попала в мялку для льна. Особенно насыщенной в смысловом отношении является в связи с этим сема «мять»: так и люди в «незабываемом» 1917 году попали в мялку истории. Не случайно, глядя на умирающую девушку, герой ловит себя на соответствующей мысли: *«Вот как **потухает изорванный человек**, — подумал я, — тут уж ничего не сделаешь...»*. И вновь актуализируется мотив*

умирания, который проходит через всю сцену операции, постепенно изменяя вектор на «оживление», вплоть до кульминации, и тесно связан с противостоянием В противовес холоду умирания, который сковывал героя в пути, в кульминации рассказа — сцена в операционной — его ощущения прямо противоположны: **«мне казалось, будто я в бане...»** (заметим, что баня — традиционно символ очищения!). Развязкой рассказа становится сцена встречи героя со спасенной девушкой. **«В дверь постучали. Это было через два с половиной месяца. В окне сиял один из первых зимних дней»**. Все здесь максимально зарифмовано. Это и стук в дверь (словно стучится сама судьба, которую герой умолял о благополучном исходе операции — **«я умолял теперь судьбу...»**), и он слышится не тогда, когда доктор обреченно ждет сообщения о смерти девушки сразу после операции, а через **2,5** месяца (вспомним время приезда героя в Мурьинскую больницу и символику чисел); это и победа света над тьмой (день **«сиял»**), и доминанта белого (**«зимний»**). Из эпилога читатель узнает, что на протяжении многих лет полотенце с петухом **«висело у меня в спальне в Мурьине, потом странствовало со мной. Наконец обветшало, стерлось, продырявилось и наконец исчезло, как стираются и исчезают воспоминания»**. Градация глаголов **«обветшало — стерлось — продырявилось — исчезло»** дополняется двукратным повтором наречия **«наконец»**, как будто герой именно этого и ждал. В сравнительном обороте повторяются и глаголы — **«стираться»**, **«исчезать»**. Поскольку речь в нем идет о воспоминаниях (рифмуется с прологом рассказа — **«и напоминать не хочу»**), и это сравнивается с конечностью материи, в финале произведения утверждается главное — закономерность движения жизни, подчиненной неумолимому времени, и превосходство духа, способного превозмочь любые материальные испытания. Такой философский посыл, отправленный автором своему потенциальному читателю, вырисовывается только при внимательном прочтении с расстановкой акцентов на доминантных и субдоминантных художественных деталях — предметных, психологических, символических, которые играют практическую роль в осуществлении коммуникации **«автор-текст-читатель»**.

Резюмируя, подчеркнем, что главное отличие коммуникации в публицистике от коммуникации литературной, сводится к разнице акцентирования: то, что оговаривается публицистом в очер-

ке дополнительно (пресловутая «авторская позиция»), в литературе вырастает из оригинальной совокупности художественных факторов, из картины мира, созданной писателем, с неизбежным расхождением как с изначальной идеей «творца», так и с авторским комментарием к концепции собственного произведения.

Литература

1. Булгаков, М. А. Повести, рассказы, фельетоны / М. А. Булгаков.— М., 1988.
2. Горький, А. М. Литературные портреты / А. М. Горький.— Минск, 1986.
3. Киселев, А. Г. Теория и практика массовой информации: подготовка и создание медиатекста / А. Г. Киселев.— СПб, 2011.
4. Лебедева, М. Л. Практическое литературоведение: что сказал писатель / М. Л. Лебедева, А. К. Северинец, О. Л. Коренькова.— Ростов н/Д, 2015.
5. Ленин, В. И. Удержат ли большевики государственную власть / Ленин В. И. // Полное собрание сочинений в 55 т. / М.— Т. 34.— С. 289–339.
6. Маяковский, В. В. Владимир Ильич Ленин / В. В. Маяковский // Полное собрание сочинений в 13 т. / М.— Т. 6.— С. 231–309.
7. Петух — один из символов Франции [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.caravanarba.org/index.php/ru/ru-gsof/ru-culture-gsof/38-ru-rcoq-gaulois>

Ю. А. Лень

Минск, Белорусский государственный университет

Возвращение «Черного квадрата»: апелляция к супрематизму в белорусском авангардном искусстве второй половины 1980-х гг.

«Супрематизм есть та новая беспредметная система отношений элементов, через которую выражаются ощущения. Супрематический квадрат представляет собою первый элемент, из которого построился Супрематический метод» [1, с. 105] — таким образом определил свой метод Казимир Малевич, в 1915 г. создавший одно из самых из известных и полемических произведений искусства XX в. — «Черный квадрат». Так было положено начало «искусству высших форм». Впервые полотно было представлено публике на выставке «0,10». Это событие стало вехой в истории